



Diego Carrizosa Posada

La cosmogonía chibcha  
en la obra de

Luis Alberto Acuña







The left side of the page features a decorative border consisting of several vertical stripes of varying widths and colors, including dark red, white, and light red.

**La cosmogonía chibcha  
en la obra de Luis Alberto Acuña**

*La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*

© Diego Carrizosa Posada

© INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA POLITÉCNICO GRANCOLOMBIANO

Primera edición: diciembre de 2018

ISBN: 978-958-8721-83-5

e-ISBN: 978-958-8721-85-9

ePub-ISBN: 978-958-8721-84-2

Publicaciones Politécnico Gran Colombiano

Eduardo Norman Acevedo

Líder de Publicaciones

Calle 57 # 3-00 Este

PBX: 7455555 ext. 1171

E-mail: [editorial@poligran.edu.co](mailto:editorial@poligran.edu.co)

Bogotá – Colombia

Analista de Producción Editorial: Paulo Mora Noguera

Diseño y Armada Electrónica: Huevofrito SAS

Corrección de Estilo: Eduardo Franco

Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S.

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

Carrizosa Posada, Diego Francisco

La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña / Diego Francisco Carrizosa Posada; – Bogotá D.C.: Editorial Politécnico Gran Colombiano., 2018.

288 p. : il. color ; 17 x 24 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-958-8721-83-5

e-ISBN 978-958-8721-85-9

ePub-ISBN 978-958-8721-84-2

1. Pintores colombianos – siglo xx 2. Acuña, Luis Alberto, 1904 – 1993 --Crítica e interpretación 3. Cosmología Indígena - Colombia 5. Mitología indígena - Colombia I. Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano II. Tít.

SCDD 927.861

Co-BoIUP

*Sistema Nacional de Bibliotecas - SISNAB  
Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano.*

La editorial de la Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano pertenece a la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia ASEUC. “Las opiniones plasmadas en esta obra son de responsabilidad exclusiva de los autor, y no comprometen a las instituciones ni determinan su posición o filosofía institucional”.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna, ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso escrito de la Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano.

**La cosmogonía chibcha  
en la obra de Luis Alberto Acuña**

**Diego Carrizosa Posada**





*Sin título.* Óleo sobre madera.  
Luis Alberto Acuña. (1978)  
Fuente: Casa Museo Luis  
Alberto Acuña, Villa de Leyva,  
departamento de Boyacá.  
Fotografía: Diego Carrizosa.

*Me di a pintar figuras aisladas  
y aun dípticos y polípticos  
de tema rural, mitológico o religioso,  
en el que el indio, el mestizo,  
o el mulato, sin perder sus  
características de tales,  
eran elevados a la categoría  
de deidades indígenas  
o de venerados íconos cristianos.*

Luis Alberto Acuña

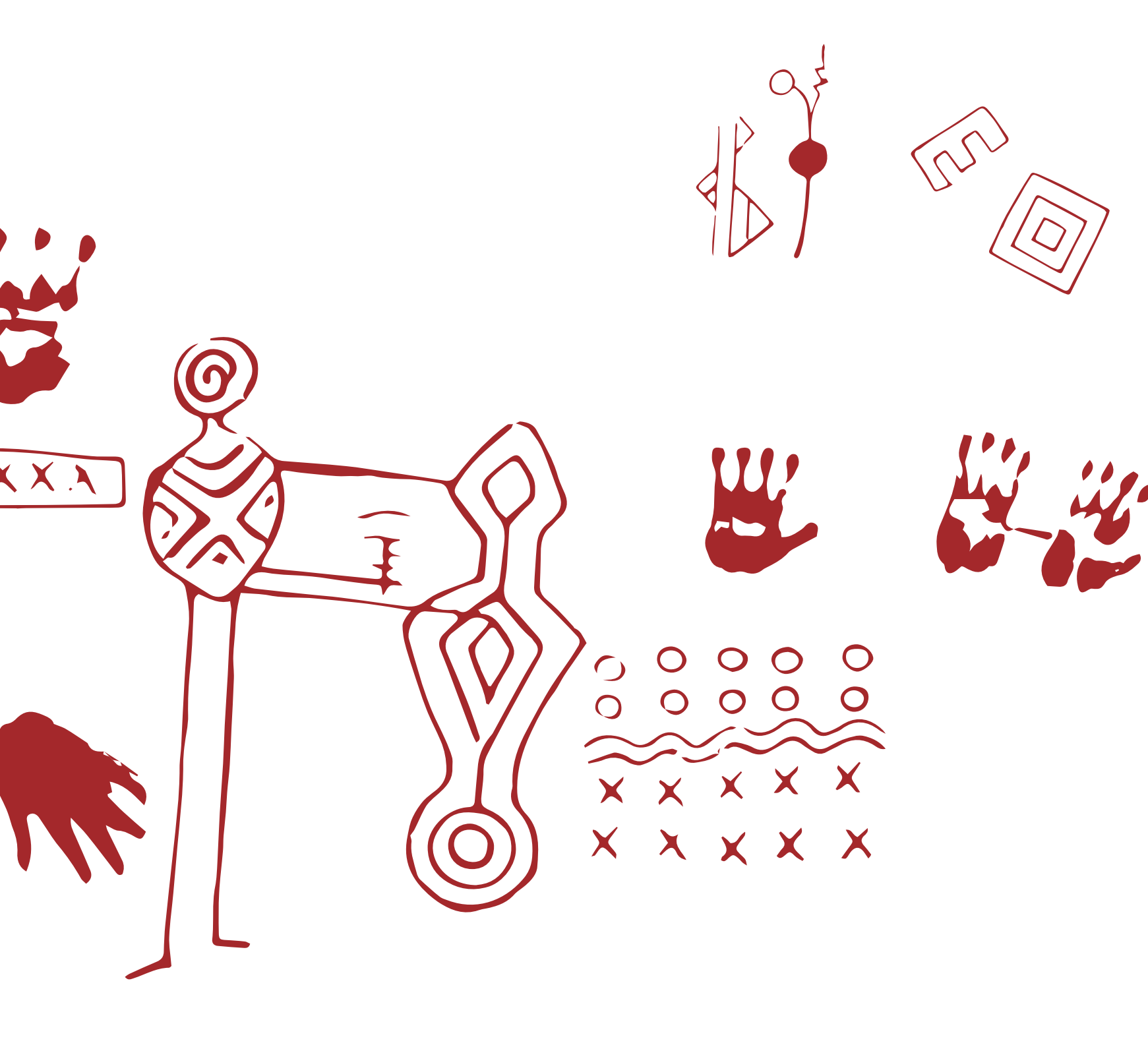
(Acuña,1957:190)



# Tabla de contenido



<b>Prólogo</b>	11
<b>Metodología</b>	15
<b>Introducción</b>	19
<b>Agradecimientos</b>	25
<b>1.</b> Bosquejo intelectual y artístico de Luis Alberto Acuña: trabajos históricos en la Academia Colombiana de Historia	29
<b>2.</b> El desarrollo de los movimientos nacionalistas en América Latina: contexto político, social y artístico	59
<b>3.</b> La revolución visual planteada por los artistas europeos: reflexiones de Luis Alberto Acuña	73
<b>4.</b> Los estudios del Luis Alberto Acuña: la búsqueda por una expresión nacional	81
<b>5.</b> El universo chibcha según varios pensadores y la visión de Luis Alberto Acuña como historiador y artista	95
<b>6.</b> El impacto de los estudios de Luis Alberto Acuña en la estética de su plástica, y la influencia de los pintores muralistas mexicanos	159
<b>7.</b> Descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica de la pintura: <i>Bachué, madre generatriz de la raza chibcha</i> (c.1937)	173
<b>8.</b> Descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica de la pintura: <i>Retablo de los dioses tutelares de los chibchas</i> (1938)	195
<b>9.</b> Descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica del mural: <i>Teogonía de los dioses chibchas</i> (1974)	220
<b>Conclusiones</b>	263
<b>Referencias y Listado de figuras</b>	274





## Prólogo

A

demás de artista plástico, Luis Alberto Acuña fue escritor, dos actividades que Diego Carrizosa, el autor de este libro, considera detenidamente para revelarnos que no fueron oficios autónomos, como podría pensarse, sino complementarios.

El historiador Acuña, uno de los primeros en estudiar el arte de los Chibcha en sus diversas manifestaciones, desde los petroglifos hasta la alfarería pasando por el textil y la cerámica, alimentó, con sus escritos, los temas que el pintor Acuña desarrolló en lienzos y muros de grandes dimensiones. El artista se había empeñado, nos recuerda Carrizosa, en exaltar asuntos de importancia nacional que habían sido relegados por las generaciones anteriores, por no decir menospreciados.

Al tiempo de cumplir el cometido de conocer al Acuña esencial, el lector de estas páginas podrá constatar que la bibliografía consultada es exhaustiva y en algunos casos, sin caer en presunciones, raya la erudición, ya que la cita y/o el dato utilizados son siempre pertinentes. Como método, el desempeño del autor

es correcto. Todo planteamiento, juicio, opinión o concepto esclarecedor, previamente expresado sobre Acuña por otros autores, es citado, valorado y explicado, lo que le permite ahondar, enriquecer y potenciar el detalle considerado. Carrizosa se diferencia, así, del historiador pirata que se apropia de aportes contenidos en trabajos anteriores y oculta la respectiva fuente, con la perversa pretensión de pasar por original sin llegar a serlo verdaderamente.

Acuña pertenece al grupo de poetas, novelistas, ensayistas, dramaturgos, pintores, escultores, grabadores y compositores latinoamericanos que, entre 1910 y 1940, se empeñó en dar cuenta de lo que somos humana y socialmente, de cara a nosotros mismos, dándole la espalda a Europa, si bien Europa fue el vientre que engendró y estimuló, a través de las vanguardias, el anhelo de querer alcanzar horizontes propios, un aspecto del que dan cuenta las oportunas citas a los manifiestos suscritos, en los años veinte, por mexicanos y brasileños. Al identificar y asumir dicha aspiración como el eje central de su trabajo, Carrizosa detalla los recursos desplegados por Acuña para alcanzar su propósito, estimulado por el Rómulo Roza que esculpió, en 1926, Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas.

Rescatar el legado cultural de los Chibcha y mostrar el ambiente húmedo y semi selvático que

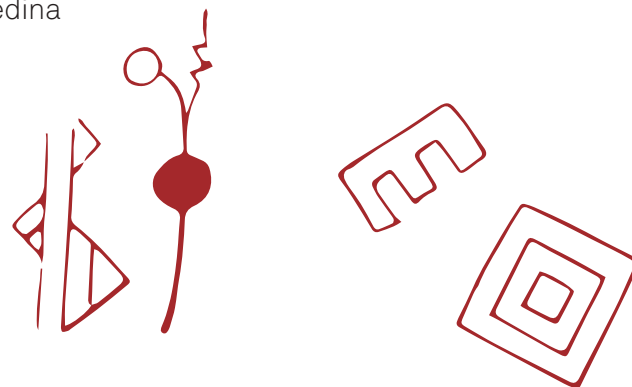
este pueblo indígena respiró en los alrededores de la capital de Colombia, se volvió, para Acuña, un imperativo y un reto. De allí sus libros y artículos sobre el tema. Es interesante, entonces, que Carrizosa ha leído y releído al maestro para proceder, a continuación, a revisar las fuentes que debió considerar; entre ellas, además de los vestigios dispersos en sitios arqueológicos y colecciones de arte, las suministradas por los cronistas españoles que Acuña consultó para realizar las dos partes de un mismo y honrado trabajo intelectual: la parte del historiador primero; luego, la del pintor y escultor. De paso, Carrizosa nos recuerda que el antropólogo e historiador Juan Friede, mentor de Acuña y autor de una magnífica y ejemplar monografía sobre su obra artística, también escribió sobre los Chibcha. La mención y la figura de Friede ilustran el ambiente cultural de esos años y ayuda a comprender las inquietudes que abrigaron los jóvenes de la época.

Hay, entonces, un contexto detallado que le permite concluir a Carrizosa, apoyándose en la teoría de Edwin Panofsky, que el maestro pintó en sus cuadros a Bachué, Bochica, Chaquén, Chibchacún, Chía, Cuchaviva, Chiminichagua, Huitaca, Iguaque, Nemcatatoa, Sía y Sua, los dioses del panteón chibcha. En lo que hace a los funcionarios de este pueblo precolombino, Acuña representó el cacique, el jeque, el zaque y el zipa. Yendo un poco

más allá, el autor explica que la presencia de serpientes, ranas y otros animales obedece a que hacían parte de su iconografía tradicional. Por último, el autor se fija en los paisajes de Acuña e identifica la flora nativa para hacernos ver cuán exigente fue al concebir y realizar sus temas.

Carrizosa ha centrado su trabajo en el análisis de apenas 37 obras. Alega, en una clara muestra de honradez intelectual, que no pudo localizar y estudiar algunas obras conocidas a través de fotos, por lo que las descartó de plano. No obstante, los capítulos discurren sin presentar lagunas, ya que este libro abunda y es concreto por el solo hecho de considerar, in extenso, tres pinturas que son clave para el cabal conocimiento y la justa apreciación de Acuña. Esas pinturas son Bachué, madre generatriz de los indios chibchas (ca. 1937), Retablo de los dioses tutelares de los chibchas (1938) y Teogonía de los dioses chibchas (1974). Se trata de obras ambiciosas que resumen, en efecto, lo que el imaginario poético del historiador y pintor pudo concebir y materializar desde la palabra escrita, antes de pasar a volcarlo en imágenes visuales. En conclusión, este estudio de Diego Carrizosa es minucioso y preciso, es decir, completo y lúcido.

Álvaro Medina





*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

## Metodología

El presente libro indaga sobre la obra del pintor y escultor Luis Alberto Acuña y estudia de qué modo este artista expresa la cosmogonía chibcha dentro su obra literaria y plástica. Así es como Luis Alberto Acuña, mediante los resultados de una producción literaria —que se nutre de las narraciones de los cronistas y de otros autores— influidos por la escuela mexicana, idealiza plásticamente la cosmogonía de la cultura chibcha a partir de la construcción de un lenguaje de temáticas autóctonas.

Con el objetivo de informar al lector sobre la metodología de trabajo que se implementó en este libro, se puede señalar que se aplicó la investigación histórica mediante una estrategia descriptiva, bajo un tipo de análisis hermenéutico. Fue elegida la investigación histórica, porque se refiere a la comprensión de los hechos del pasado y se aplica a las ciencias sociales, puesto que permite estudiar y examinar elementos que son el resultado del desarrollo de hechos específicos, desde los orígenes de su aparición, las razones para su evolución y su relación con el estado actual del acontecimiento. Por su parte, para



el análisis de las obras se aplicó el método de la escuela de Erwin Panofsky (1995), que consiste en una descripción pre-iconográfica, un análisis iconográfico y una interpretación iconológica, instancias que vistas en su conjunto comprenden el proceso de historiar la tradición.

A continuación, de acuerdo con Ramírez (2010), se presentan los elementos principales que comprenden cada instancia:

*“Descripción pre-iconográfica (significación primaria o natural). La identificación de objetos y acciones produce un sentimiento llamado significado expresivo, que funciona por empatía. En otras palabras, lo que se busca en este nivel es identificar los motivos y describir lo que perciben los sentidos: a. Identifica las formas puras (representaciones de objetos, humanos, plantas, etc.). b. Capta las relaciones mutuas (acontecimientos o cualidades expresivas). c. A partir de esta percepción formal, se busca el significado fáctico, el cual se logra con la identificación de ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos, según la experiencia práctica. d. Analiza la obra dentro del campo estilístico y la ubica en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen. e. Determina el asunto ma-*

*terial tanto en lo formal como en lo expresivo. Análisis iconográfico (significación secundaria o convencional).*

*Es el reconocimiento de la figura; explica y clasifica una imagen determinada dentro de una cultura específica: a. Determina el tema. b. Analiza los elementos que acompañan la obra, sus diferentes atributos o características. c. Construye el mundo de las imágenes, historias y alegorías. d. Se nutre de fuentes literarias.*

*Interpretación iconológica (significación intrínseca o de contenido). Consiste en descubrir los valores simbólicos de una obra de arte: a. Buscar su significación. b. Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en el cual se ejecutó (Ramírez 2010, 122-123)”.*

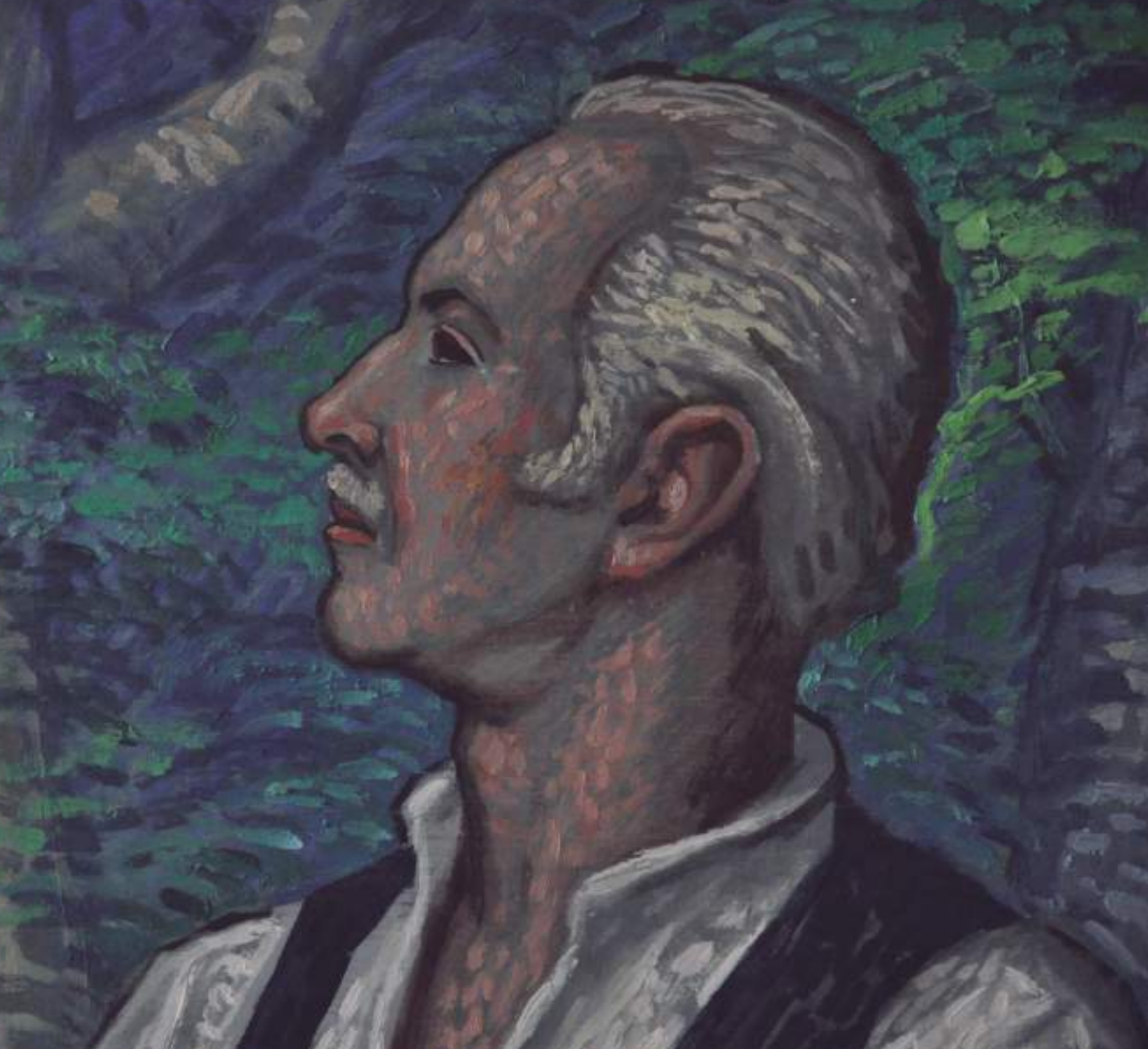
En cuanto a los aspectos descriptivos, se hace hincapié en la opción de recrear disertaciones de tipo conceptual. De igual manera, se tienen en cuenta las nociones de tiempo y de cronología de los hechos (Cerde, 1998).

En torno al análisis hermenéutico, su aplicación responde a la utilización de principios de información escrita que preservan la creación de conocimiento histórico. Esta modalidad de análisis

permite comprender el sentido de los textos y su contexto histórico-cultural. La aplicación del concepto hermenéutico facilita involucrarse de forma directa con el universo y contexto sociocultural del autor objeto de estudio, y permite al investigador la “comprensión” del texto desde otras miradas y hacer énfasis en la intersubjetividad (Ramírez, 2010).



*Autorretrato.* Óleo sobre Lienzo.  
Luis Alberto Acuña. (1964).  
Fuente: Colección privada.  
Fotografía: Diego Carrizosa.



# Introducción

**A** sí pues, este libro está compuesto por diez capítulos, en el primero se realiza un bosquejo del perfil intelectual y artístico de Luis Alberto Acuña. Se habla sobre las publicaciones resultantes de su labor como historiador en torno a la cultura prehispánica chibcha y acerca del ejercicio de su plástica sobre la misma temática. Se hace referencia a sus estudios y experiencias obtenidas en Francia, Italia, Alemania, España y México. Se conoce acerca de sus aportes como docente universitario y rector de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, sobre su participación en las diferentes versiones del Salón Anual de Artistas Colombianos, y se provee información en torno a los premios obtenidos y las instituciones nacionales e internacionales que poseen su obra en colección.

El segundo capítulo se refiere a los hechos políticos, sociales y artísticos que tuvieron lugar en Colombia y América Latina desde inicios de los años veinte hasta los años cuarenta del siglo pasado, y que permitieron que se desarrollaran diferentes movimientos de

carácter nacionalista. Se exponen las teorías del político e intelectual mexicano José Vasconcelos, del político marxista peruano de origen indígena José Carlos Mariátegui, y se explica la manera en que la corriente ideológica indigenista nacionalista fue conocida y adaptada al contexto colombiano por parte de políticos, intelectuales y artistas plásticos, hechos que resultaron en el inicio de la investigación antropológica en el país. En el caso específico de los pintores y escultores, se estudió la manera en que su ejercicio artístico reflejó una ruptura con la influencia academicista, mediante la obtención de un lenguaje plástico con una clara connotación social y patriótica.

El tercer capítulo versa sobre la revolución visual planteada a comienzos de los años veinte, por parte de los artistas europeos de la primera vanguardia, quienes se nutrieron del arte tribal americano, oceánico y africano para forjar un lenguaje plástico con características modernas. Se indagó sobre el pensamiento de Luis Alberto Acuña en torno a las soluciones plásticas que permitieron que se establecieran vínculos entre las obras de los artistas europeos y las del arte tribal, y la manera en que los artistas colombianos de la generación del treinta percibieron este tipo de arte. Se reflexionó de igual manera sobre el concepto de lo “glocal”,

teoría concebida por el sociólogo norteamericano Roland Robertson que se refiere a los “localismos globales”, cuyas nociones se pueden reflejar en la obra de algunos artistas europeos de comienzos del siglo XX, como Henry Matisse y Maurice de Vlaminck.

El cuarto capítulo tiene que ver con la manera en que surgió en Colombia el discurso nacionalista que se nutrió del ideario planteado en la *Monografía del bachué*, texto del cual se derivaron las nociones teóricas y plásticas que algunos pintores y escultores reflejaron en sus creaciones artísticas, y que comprendieron las tendencias que se refieren a los temas prehispánicos y a la valoración al campesino.

Son explicados los postulados que atañen a *El manifiesto de movimiento de los artistas independientes*, y la manera en que emergen en la obra de Pedro Nel Gómez y de sus seguidores. Se habla sobre las razones por las que el pensamiento de la intelectualidad colombiana a finales de la década del treinta no le otorgaba el valor científico, y artístico al arte indígena, como tampoco a los descubrimientos arqueológicos.

En el quinto capítulo se ilustra al lector sobre los orígenes y la estructura de la cultura chibcha

antes de la conquista, de acuerdo con el pensamiento de otros autores, así como de Acuña. Se trata el tema que concierne a las nociones sobre el concepto de expropiación del universo simbólico de una sociedad prehispánica.

Se explica la metodología de estudio implementada por Luis Alberto Acuña sobre el arte rupestre, como es el caso de la figura del “animal encorvado” y las representaciones cosmogónicas chibchas del zipa y del zaque, cuyos resultados emergieron tanto en sus publicaciones como en su plástica.

El sexto capítulo se refiere al impacto de los estudios de Acuña en la estética de su plástica y a la influencia que recibió su obra por parte de los pintores muralistas mexicanos. Se explica la manera en que Acuña reflexionó sobre la creación de un tipo de arte que respondiera a una expresión americana, el cual requería para su puesta en escena una forma, un estilo y un concepto, respuesta que Acuña encuentra en las formas redondas y sensuales que emergen en los cuerpos pintados por Diego Rivera. En este capítulo se conoce además sobre las variaciones estéticas y temáticas que sufrió la obra de Acuña, cuando recibió la influencia de las corrientes artísticas internacionales que aparecieron durante los años cincuenta del

siglo pasado y la manera en que la crítica especializada comentó sobre tales creaciones.

En el capítulo número siete se desarrolla la metodología de estudio de obras de arte desarrollado por Erwin Panofsky (1995). La primera obra sobre la cual se realiza dicho análisis corresponde a la pintura de Acuña titulada *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c.1937), en ella se efectúa una descripción pre iconográfica (determinación del asunto formal: luz, color y pincelada, y en lo expresivo se describe lo que perciben los sentidos). El análisis iconográfico, consiste en estudiar los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de personajes y objetos que aparecen en la obra. Por último, se efectúa la interpretación iconológica, que radica en examinar la significación intrínseca o de contenido de la obra dentro del contexto cultural, para comprender lo que ella significó en el tiempo en el cual se realizó.

El octavo capítulo comprende de igual manera el desarrollo de la disciplina de estudio de Panofsky (1995), pero esta vez es aplicada al trabajo de Acuña titulado *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938). Para tal efecto son desarrolladas las instancias de análisis que responden a

la descripción pre iconográfica, que determina el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo, al análisis iconográfico que comprende la significación secundaria o convencional de la pintura, y a la interpretación iconológica que revisa la pintura dentro del contexto cultural en el cual se trabajó.

En el capítulo noveno se examina bajo la metodología de estudio de obras de arte de Panofsky (1995), el mural *Los dioses tutelares de los chibchas* (1974). Se aplica igualmente el proceso de descripción pre iconográfico, el cual se encarga de determinar en la obra el asunto material en lo formal y expresivo y describir lo que perciben los sentidos. En el análisis iconográfico se trabaja la significación secundaria o convencional y en la interpretación iconológica se efectúa un proceso de revisión del mural, con el propósito de percibir lo que el mural significó dentro del momento histórico que le correspondió.

El décimo capítulo corresponde a las conclusiones, dentro de las cuales se considera pertinente puntualizar que Luis Alberto Acuña se puede considerar como el único artista plástico colombiano, que dentro del contexto nacional y latinoamericano, interpretó y representó en pintura de ca-

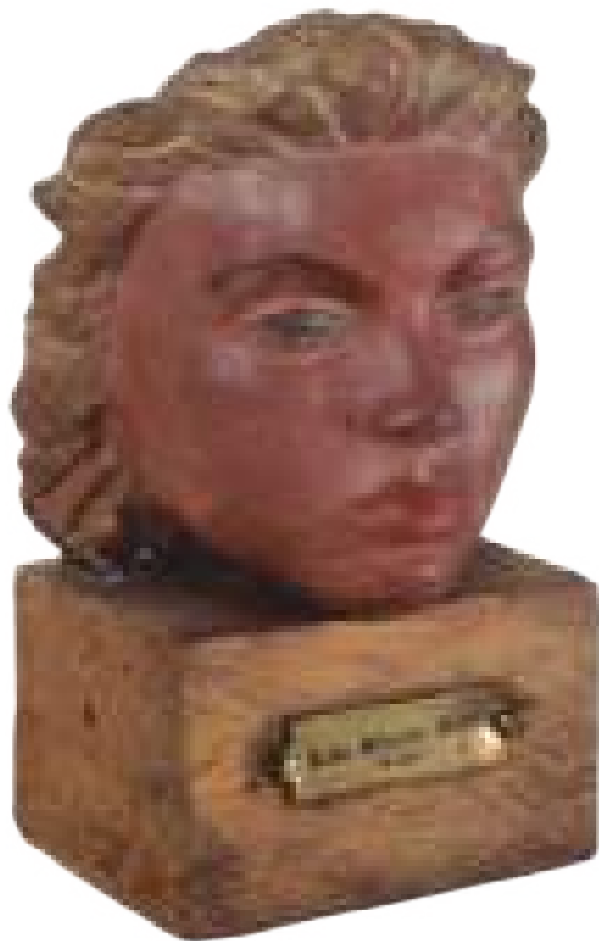
balete y mural, en una sola composición, así como en un conjunto, una visión idealizada de casi todas las deidades que hacían parte del universo cosmogónico chibcha, inclusive las que en su propio momento histórico los propios chibchas no representaron, sino por interpuesta persona por respeto a su devoción.

Se puede concluir también que las teorías publicadas por Acuña en 1935, pudieron haber contribuido dentro del inicio del proceso de adquisición y consolidación de información por parte de investigadores pertenecientes a disciplinas nacientes en Colombia, como la arqueología y la etnología, para coadyuvar a reconocer como obras de arte a los trabajos artísticos prehispánicos, e incidido a otorgar el valor que merecen las mismas como objetos de investigación, contribuyendo de manera importante a que el país tomara conciencia de la existencia y la importancia de las culturas prehispánicas en la construcción de la Nación.



*Reposo.* Terracota. Luis Alberto Acuña. (1950). Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2320.  
Fotografía: Diego Carrizosa.





Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993) / Ladrillera de Pantaleón Gaitán *Mestiza*. (Ca.1949). Moldeado (Arcilla). 12.1 x 7.3 x 6 cm.  
Colección: Museo Nacional de Colombia, reg. 2321. Fotografía: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra.

## Agradecimientos

**E**n primera instancia le agradezco mi esposa María Luisa Hernández y a mi hijo Tomás Carrizosa Hernández, a quienes les quité tiempo valioso de vida familiar mientras escribía este libro y, sin embargo, persistentemente con gran entusiasmo me fortalecieron los ánimos cuando decaía. A mi papá Julio Carrizosa Umaña de quien cito en este libro algunos párrafos obtenidos del resultado de sus investigaciones sobre el tema del medio ambiente, y a quien constantemente le agradezco sus valiosas recomendaciones. Gracias a mi mamá, María Cristina Posada por haberme introducido a los textos y al conocimiento del destacado historiador experto en artes plásticas, profesor Álvaro Medina con quien siempre estaré en profundo agradecimiento. Así como por el motivarme a conocer el pensamiento del filósofo y académico Francisco Posada Díaz, quien fuese experto en temas como el marxismo, el subdesarrollo, la violencia y la sociedad chibcha. Gracias también para mi estimado profesor Alberto Vargas, quien me otorgó su competente asesoría académica durante la escritura de este libro.

Gratitudes para todos los descendientes del maestro Luis Alberto Acuña Tapias, sin cuya amable colaboración en la cesión de derechos de reproducción de las obras de su ancestro, este libro nunca hubiese sido posible ser publicado. Ellos son Alonso Acuña Cañas (q.e.p.d.) quien me colaboró en su momento en la obtención de información y localización de las obras del maestro Luis Alberto Acuña. Se le agradece de especial manera a su hijo Martín Alonso Acuña González quien me brindó su apoyo en la ubicación de todos los descendientes del maestro Acuña, así como a sus hermanos Charito Acuña González, Luis Alberto José Gabriel Acuña González y María Carolina de los Ángeles Acuña González. Agradecimientos a Julio Acuña Cañas. Como se le agradece también a Aurora Acuña Cañas, así como a sus hijos Juan Manuel Acuña Acuña, María Cristina Acuña Acuña, Martha Lucía Acuña Acuña, José Gabriel Acuña Acuña y Aurora Acuña Acuña.

A Ferrando Acuña Cañas (q.e.p.d.) y a sus hijos Andrés Ferrando Acuña Martínez y María del Pilar Acuña Martínez, muchas gracias. Reconocimientos de igual forma para Gabriela Acuña Torres, así como para su hermana Marta Lucía Acuña Torres.

Muy agradecido con Yolanda Guerra viuda de Luis Alberto Acuña Tapias y con sus hijas Juana y María Victoria Acuña Guerra, quienes desde

mis primeras investigaciones sobre las obras del maestro Acuña, me abrieron siempre con gran amabilidad y cariño las puertas de la *Casa Museo Luis Alberto Acuña* de Villa de Leyva, departamento de Boyacá para poder fotografiar las obras del maestro Acuña allí expuestas.

Se les agradece también a las entidades custodias de las obras del maestro Acuña, como son el Museo Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, quienes me autorizaron a fotografiar las pinturas, así como obtener los permisos de reproducción de las mismas. Gracias para el Mayor General Orlando Salazar Gerente General de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A, quien durante su administración autorizó, la publicación de las fotos del mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), por parte del autor de este libro, quien en algunos momentos de su niñez observó al maestro Acuña mientras trabajaba en el mural. Se le agradece de igual manera a la señora Adriana Vergara Ejecutiva de Banquetes del hotel, quien me permitió estudiar y fotografiar el mural en numerosas oportunidades.

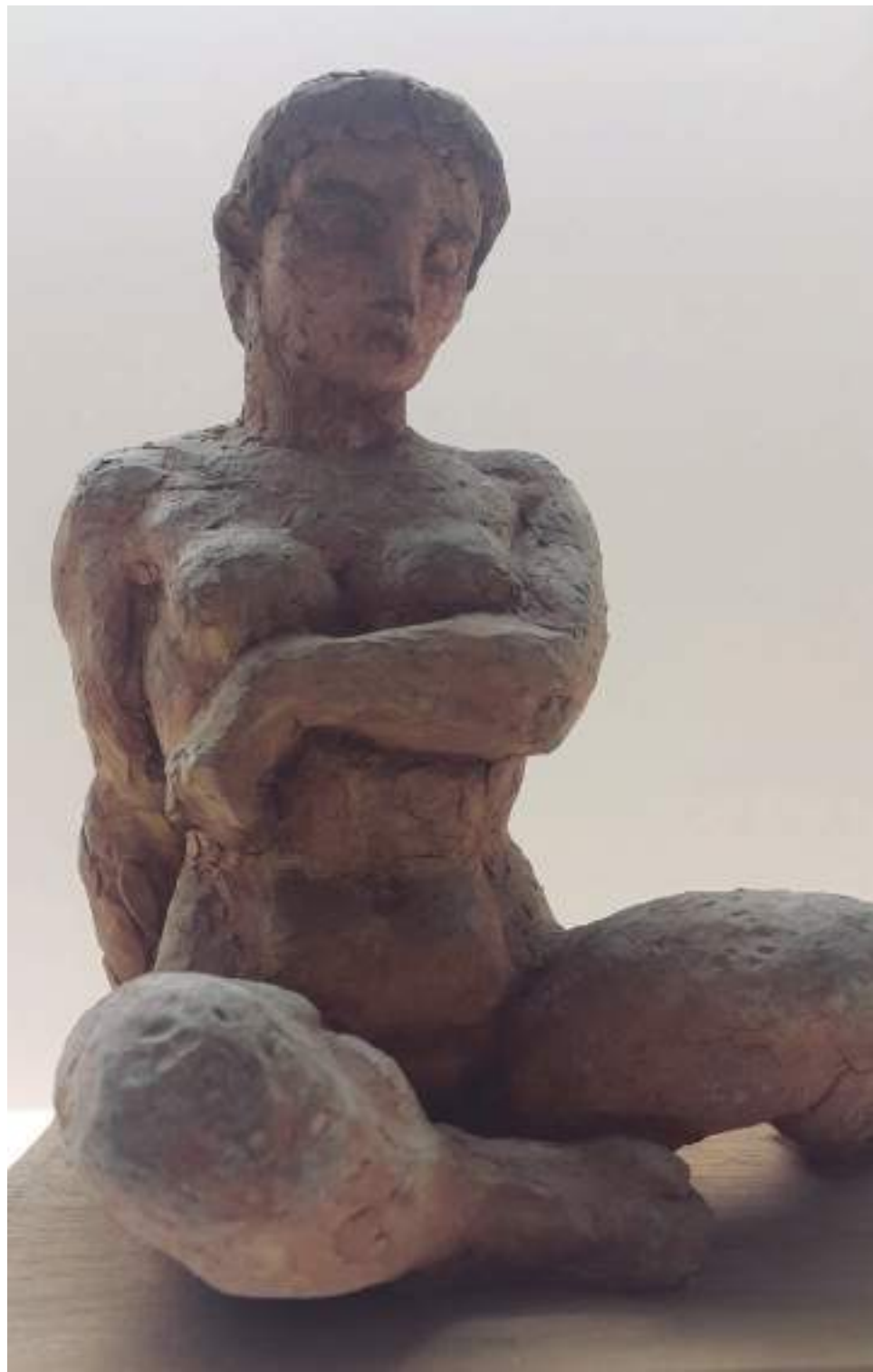
Muchas gracias para la señora Victoria Barragán administradora del Centro Médico Almirante Colón, quien me permitió fotografiar el mural *Colón descubre el nuevo mundo* (1959), que hace parte de la recepción de dicha entidad.

Exalto la participación del Museo del Oro, entidad que me licenció publicar algunas fotos obtenidas por este autor sobre unas piezas de arte prehispánico pertenecientes a la cultura muisca, y especiales agradecimientos para el señor Clark M. Rodríguez por su amabilidad al cederme sus fotos sobre la misma temática. De igual manera al Museo Arqueológico MUSA y al señor Roberto García Poveda por autorizar la publicación de las fotografías tomadas por él sobre unas piezas de alfarería muisca. De manera especial un reconocimiento a los investigadores Diego Martínez Celis y Álvaro Botiva Contreras, quienes muy amablemente me autorizaron reproducir cuatro imágenes de su autoría publicadas en su página web “Introducción al Arte Rupestre”. También a la señora Claudia Triana Soto, quien consintió la reproducción de algunas imágenes publicadas en los libros escritos por su bisabuelo Miguel Triana, como son *La civilización chibcha* y *El jeroglífico Muisca*. Gracias también a la señora Laura López, quien me permitió la publicación de una foto de su autoría sobre la figura lagartiforme, que conforma los petroglifos de Usamena, del Departamento de Boyacá.

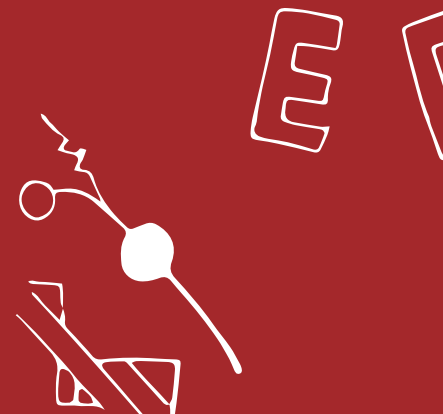
En la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, se le agradece de manera especial a los funcionarios que hacen parte del Departamento de Desarrollo Investigación e Innovación

I+D+I, puesto que me apoyaron constantemente en la idea de publicar este libro, como son: Sandra Rojas Directora Posgrados, Investigación y Bibliotecas, Eduardo Norman Coordinador de Producción Editorial y David Ricciulli Coordinador Fomento a la Investigación. De igual manera se le dan las gracias al Dr. Sergio Hernández, antiguo decano de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes, al Dr. Carlos Augusto García, decano de la facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad, así como al director de la Escuela de Artes Visuales y Digitales, profesor Harvey Murcia por haberme coadyuvado en la realización de esta publicación.

A los dos correctores de estilo Susana Lleras y Eduardo Franco, quienes me colaboraron en diferentes oportunidades para que este libro tuviera un texto pulcro, y por último a Ana María Sánchez Baptiste, quien realizó el diseño y diagramación. Muchas gracias.



# 1. **Bosquejo intelectual y artístico de Luis Alberto Acuña:** trabajos históricos en la Academia Colombiana de Historia



**Figura página anterior.**

*La diosa.* Terracota. Luis Alberto Acuña. (1950). Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2325.  
Fotografía: Diego Carrizosa.

*Campesina.* Caoba ejecutada por el Taller Zárate. Luis Alberto Acuña. (ca. 1930) Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2134.  
Fotografía: Diego Carrizosa.



Luis Alberto Acuña Tapias (Suaita, Santander, 1904-Tunja, Boyacá, 1993). Pintor, escultor, profesor, historiador, crítico de arte, restaurador arquitectónico, funcionario público, comentarista de arte y articulista. Su legado consistió en coadyuvar en el trazo de derroteros sobre el estudio de la cultura chibcha, por medio de los resultados de sus investigaciones y su arte, que perpetuaron en el tiempo su pensamiento en torno a la cosmogonía de esta sociedad prehispánica.

Su educación y los inicios del desarrollo de su obra tuvieron lugar durante las primeras décadas del siglo XX, en medio de una crisis económica mundial, los albores de la modernización, la búsqueda de un espíritu nacional, el reconocimiento del pasado indígena prehispánico y la consolidación del movimiento americanista, instancias que influenciaron de manera importante la evolución de las artes y el desarrollo sociopolítico en Colombia.

Acuña perteneció a la generación denominada de Los Nuevos, personajes ilustres de la política y la cultura que contribuyeron en la creación del concepto de *nación*, entre ellos, Germán Arciniegas, Ga-



briel Turbay, José Umaña Bernal, Germán Zea Hernández, Jorge Zalamea y León de Greiff.

Según mencionó Juan Friede (1945), Acuña, de 19 años, entró en el Colegio de San Bartolomé, invitado por el padre superior de los jesuitas, hermano Jesús M. Fernández, quien se había mostrado gratamente sorprendido por algunas esculturas presentadas por el joven en una muestra de trabajos finales de asignatura en el Instituto Técnico Central de Bogotá, donde Acuña demostró, entre otras instancias, su interés por la creación artística en la pintura y escultura, y donde compartió estudios con Rómulo Rozo, quien sería el escultor colombiano más reconocido en el ámbito internacional durante las décadas de 1930 y 1940.

En el Colegio de San Bartolomé, Acuña estudió de manera rigurosa teología e historia, letras y filosofía, y demostró una especial inclinación por la literatura; complementó esta instrucción humanística con las lecciones de dibujo de Roberto Pizano, reconocido artista, pedagogo y estudioso del arte colonial, quien, en respuesta a la gran inquietud por obtener conocimiento que demostraba Acuña, le proporcionó libros sobre arte y le fortaleció el interés por la historia del arte colombiano. El resultado de esta motivación se traduce años más tarde en el *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura en Santa Fé de Bogotá* (1932), escrito

por Acuña a la edad de 20 años y comentado por el mismo Friede como

*[...] una muestra sorprendente de sus positivos conocimientos, de su instinto investigativo y de su capacidad de observación. En un estilo, que es clara muestra de sus dotes literarias, sabe, a pesar de los comprensibles pathos y entusiasmos juveniles, aducir, en páginas de profunda belleza, datos y descripciones en un todo ceñidos a la verdad histórica. (1946, 17)*

De esta manera, se forjó el interés del joven Acuña por el dibujo, la pintura y la escultura, además de su inclinación por la investigación y publicación de trabajos relacionados con el arte. Estas instancias, concebidas inicialmente en ambientes educativos religiosos, marcaron de manera importante la personalidad de Acuña y definieron el derrotero que siguió a lo largo de su vida intelectual y artística.

En 1924, año en el que se descubrió en el departamento de Boyacá el sitio arqueológico donde estaba localizado el templo del sol, lugar sagrado de los chibchas, Acuña viajó a Francia con una beca otorgada mediante concurso, y allí estudió en varias academias con maestros de prestigio internacional. Sin embargo, donde adquirió verdadera

formación fue a partir del estudio de los lienzos de maestros como Diego Velásquez, El Greco, Francisco de Goya y Francisco de Zurbarán, que conociera en sus visitas a países como Italia, Alemania y España.

De acuerdo con la información suministrada por Acuña al pintor y muralista colombiano Santiago Martínez Delgado, en entrevista realizada para la *Revista El gráfico* (Martínez, 1929), el único maestro “de carne y hueso” que tuvo durante los años de 1927 y 1928 fue el escultor español Victorio Macho. En el taller de Macho, Acuña compartió enseñanzas con el escultor colombiano José Domingo Rodríguez, quienes, en conjunto con otros creadores, manifestaron su arte por medio de temáticas indigenistas y del campesino colombiano:

***[...] el Museo del Prado, en Madrid [...] Fue allí, en el silencio de las salas, ante las obras regias, donde recibí de los muertos mis lecciones de pintura. Ya lo ves: uno obtiene primeramente del maestro vivo las ideas rudimentarias para la mezcla de los colores, nada más. Después, es mejor tirarse solo, lleno de fuerza y audacia, a través del arte. (Martínez, 1929: 2066).***

En 1926, Acuña participó en el Salon du Franc del Museo de Galliera con el óleo *Nassus seduce a Dejanira*, compartiendo sala con artistas como

Tarsila do Amaral, Juan Gris, Marc Chagall, Giorgio de Chirico y el escultor colombiano Rómulo Rozo, entre otros destacados creadores. Igualmente, expuso su obra en el Gran Salón de Artistas Franceses, en el Salón de los Independientes en París (bajo la dirección de su maestro el pintor posimpresionista Paul Signac), así como en el Salón de Otoño de Madrid en 1928.

En 1929, regresó a Colombia y presentó ante la Asamblea de Santander una muestra de la obra realizada como resultado de su beca de estudios en París, trabajos que, según Martínez (1929), formaban parte de la exposición individual en la Galería Mark de París (noviembre de 1928), exposición que mereció el siguiente comentario del crítico francés Jules de St. Hilaire en la *Revue du vrai et du beau*: “La exposición hecha por Luis Alberto Acuña en la Galería Mark coloca a este artista en la categoría de los pintores más expresivos y más profundos del arte colombiano moderno” (Jules de St. Hilaire 1928, citado por Martínez 1929, 2066).

En entrevista realizada en 1992 por Siervo Mora del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, Acuña afirmó que, si bien la técnica del muralismo la conoció en Madrid con Aureliano Arteta, destacado muralista vasco, en esa materia fue casi un autodidacta. En 1930, un año después de su regreso al país, Acuña aplica el conocimiento adquirido en

pintura mural, en la realización del trabajo *Dejad que los niños vengan a mí*, encargo que le fue solicitado por la iglesia de la Sagrada Familia de Bucaramanga (Mora 1992, 15-16).

Entre 1939 y 1941, Acuña se desempeñó como agregado, secretario y encargado de negocios de la Embajada de Colombia en México, donde tuvo la oportunidad de compartir con los pintores muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera; con este último, entabló una gran amistad y compartió experiencias artísticas.

Acerca de la exposición realizada en el Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México) en 1941, el periódico *La Prensa* comentó sobre su trabajo: “Lo autóctono en la obra de Acuña, no pudo ser considerado como un valor auténtico en un país, como Méjico, donde este elemento constituye la base normal de la producción artística moderna” (citado por Friede 1946, 49).

Acuña, que no era un ser combativo por naturaleza como sí lo eran los pintores mexicanos de la época, consideraba que Colombia no había vivido la problemática social de México, como tampoco las consecuencias de su revolución, y que, a causa de esto, centraba su interés en asuntos sobre tradición e historia indígena y colonial (Friede, 1946).

De 1943 a 1951, Acuña trabajó como profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá;

entre 1944 y 1945, desempeñó la rectoría de esta. Dentro de la nómina de profesores que lo acompañaron durante su gestión, se destacaron los artistas José Domingo Rodríguez, Ramón Barba, Ricardo Gómez Campuzano y Domingo Moreno Otero. Según Juan Friede, uno de los preceptos perseguidos por Acuña en su labor académica fue dejar la “fabricación de artistas”, que no son una necesidad para Colombia, y concentrarse en la realización de un arte aplicado, que le otorgara al egresado una manera de obtener un sustento. Se trataba que los maestros graduados en artes plásticas aplicaran su arte en actividades relacionadas con la industria y el comercio, y no en la ejecución de un arte “puro” (Friede, 1946, 52). De acuerdo con las palabras de Marta Fajardo (1986), Acuña consideraba que la problemática respecto de la educación artística que enfrentaba Colombia debería ser resuelta bajo el concepto de una autonomía universitaria que estuviese en capacidad de solucionar lo que la población y la nación demandaban. Tal fue el caso de las cátedras de Filosofía del Arte y Estética, asignaturas que Acuña, en su visión de historiador, consideraba que deberían desarrollarse en el aula. Estas materias, aunque estaban incluidas en el pènsun de la Escuela, no se ofrecían regularmente por razones presupuestales.

Dentro de la producción mural ejecutada por Acuña, además de lo ya mencionado, se encuentran *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), *Apotheosis de la lengua castellana* y *El castellano imperial* (1960), trabajos realizados para la Academia Colombiana de la Lengua. En 1963, pintó para el Salón de la Asamblea de Cundinamarca en Bogotá el mural *La proclamación del estado soberano de Cundinamarca*, y diez años después, en 1973, trabajó, para la Imprenta Nacional en Bogotá, el mural *Historia de las artes gráficas* (óleo y acrílico sobre madera). Posteriormente, en 1974, realizó para el Hotel Tequendama el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (óleo y acrílico sobre madera). En 1980, ejecutó el mural *La batalla de Solferino* (óleo y acrílico) para la sede principal de la Cruz Roja Nacional en Bogotá. Además, en la *Casa Museo Luis Alberto Acuña* de Villa de Leyva, se encuentran el mural *El origen de nuestra raza* y el mural sin título que alude a la fauna y flora del valle de Zaquenzipa en el periodo cretáceo, trabajos realizados entre 1985 y 1990.

Más tarde, entre 1989 y 1999, pintó el mural *Encuentro de Martín Galeano* con el cacique Chanchón, para la Casa de la Cultura de Suaita, en el departamento de Santander.

De su producción escultórica se puede señalar que, con la obra *Mi compadre Juan Chanchón*,

Acuña ganó en 1931 el primer premio de escultura en el Primer Salón de Artistas Colombianos celebrado en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia en Bogotá. Aunque sobre este trabajo se habla posteriormente, vale la pena resaltar que ya desde esa época se vislumbra un cierto interés del artista por tratar temas que indagaran sobre la búsqueda de una expresión nacional. Por otra parte, en la colección de arte del Museo Nacional de Colombia, se conserva una serie de pequeñas esculturas en terracota, realizadas durante la década de 1940, entre las que se encuentra el trabajo titulado *La diosa*. Entre las últimas esculturas trabajadas por Acuña, se destaca *Bachué*, realizada en cemento policromado (1979-1985), la cual se ubica en la *Casa Museo Luis Alberto Acuña* en Villa de Leyva, en el departamento de Boyacá.

Entre 1933 y 1967, Acuña efectuó once trabajos escultóricos de influencia academicista, entre los que se encuentra el *Busto de Santander* (1937), realizado para la Academia Colombiana de Historia; la *Estatua yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada* de 1938, para la Catedral Primada de Bogotá; y el *Busto de don Juan de Castellanos* de 1939, para la Academia de Historia de Tunja.

En torno a sus trabajos de pintura de caballete, según datos biográficos de Alonso Acuña Cañas

(q.e.p.d.), hijo del maestro Acuña, su padre realizó más de un millar de obras en diferentes técnicas (dibujo, carboncillo, aguafuerte, pastel, acrílico y óleo) (Alonso Acuña Cañas, c. p.).

La participación de Luis Alberto Acuña en el Salón Anual de Artistas Colombianos entre 1940 y 1950 fue destacada en varias de sus versiones, lo cual reflejó la importancia de su obra en el ámbito nacional de la época. El Salón reinició actividades en 1940, después de su primera edición en 1931, año en el cual Acuña fue ganador.

En la III versión del Salón celebrada en octubre de 1942, el maestro Acuña recibió la medalla de oro por su obra *Mascarada*. El IV Salón realizado en diciembre de 1943, fue declarado desierto a causa de la “insuficiencia de las obras admitidas”; sin embargo, con el dinero de los premios, fueron adquiridas varias obras, entre ellas, *Mujeres en el parque*, del propio Acuña (Calderón 1990, 29). Un año más tarde Acuña fue nombrado jurado en el V Salón realizado en noviembre de 1944.

En el VI Salón en 1945, Acuña participó con tres obras (*El paraíso de Inírida*, *La tercera salida e Impresión Cartagena*), sin obtener ningún reconocimiento. En el VII Salón (noviembre de 1946), Acuña fue galardonado con un tercer premio en pintura con la obra *Doble retrato*.

Entre 1947 y 1948, no se realizó el Salón debido a la problemática política que se dio durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez y el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Una vez calmados los ánimos políticos al inicio del Gobierno de Laureano Gómez, tuvo lugar, en noviembre de 1950, el VIII Salón de Artistas Colombianos en el que nuevamente Acuña fue merecedor del primer premio con el óleo *El bautizo de Aquimín Zaque*. Sobre esta obra, Walter Engel escribió para la edición de *El Tiempo* del 22 de octubre de 1950:

*Y aquí tenemos una nueva y ambiciosa composición suya, concebida por las mismas características propias de muchas de sus obras ya conocidas: estructura simétrica, perfectamente equilibrada, limitación rigurosa, a un solo plano, un definido tema central, y el fondo formado por una multitud de cabezas. Luz y modelado mediante claros toques aislados. Esta nueva obra es más severa que muchas de las anteriores de Luis Alberto Acuña, y quizá más fría. (Engel 1950, citado por Calderón 1990, 64)*

Acuña continuó participando en los salones de artistas colombianos hasta 1973, fecha en la que se celebró la edición XXIV.

Sobre las exposiciones individuales realizadas por Acuña en Colombia, se puede señalar la efectuada en 1934 en la Alcaldía de Palmira (Valle), donde exhibió *La anunciación*, así como las que tuvieron lugar en la Galería de Arte de la Avenida Jiménez (Bogotá, 1949), en la Gobernación de Caldas (Manizales, 1952) y en la Galería El Callejón (Bogotá, 1956).

Según se colige del *Diccionario de artistas de Colombia* (Ortega, 1979), en 1961, la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República realizó una retrospectiva del trabajo de Acuña que cubrió los años de 1931 a 1961, con 43 pinturas y 13 esculturas en madera.

Acuña expuso también en la Biblioteca Nacional (1964), en el Museo de Zea en Medellín, hoy Museo de Antioquia (1966), y en el Club Unión en Medellín (1966 y 1968). En 1969, la Biblioteca Luis Ángel Arango preparó una segunda retrospectiva, en la que exhibió 48 obras; ese mismo año expuso en el Banco de la República de Bucaramanga. En 1974, tuvo lugar una tercera exposición de Acuña en la Biblioteca Luis Ángel Arango, con 33 dibujos y 12 pasteles. En 1977, la Biblioteca Luis Ángel Arango llevó a cabo una exposición conmemorativa de los cincuenta años de su vida artística, con 53 óleos, y 35 dibujos (Ortega, 1979). En 1995, la Biblioteca Luis Ángel Arango presentó la exposición *El estilo*

*de Luis Alberto Acuña, una exposición antológica*, con curaduría de Lucila González Aranda y Martha Segura Naranjo, con el criterio de “hacer énfasis en el carácter multifacético de Acuña, en su incansable búsqueda artística y espiritual” (González y Segura 1995, 4).

Acuña se hizo presente en varias exposiciones colectivas, entre ellas, la efectuada en el foyer del Teatro Colón en 1937, muestra artística realizada con el artista Pierre Daguet, sobre la cual Walter Engel escribió para la *Revista de las Indias* de Germán Arciniegas:

***Las obras de Acuña son una verdadera revelación para los que anhelan ver el nacimiento de un arte auténticamente nacional, pero insistiendo en que, por ser terrígeno y propio, no deje de ser de altos quilates [...]. Estas divinidades chibchas se basan en la mitología local en cuanto al contenido, y en la raza indígena en cuanto al ser humano. (Engel 1944, citado por Hernández, Salazar y Pavía 1988, 24)***

Además, en 1943, Acuña participó en la *Exposición de la Gran Colombia*, con una acuarela titulada *Amazonía*, evento que tuvo lugar en la Pontificia Universidad Javeriana, y en 1948 hizo parte del *Salón de los 26*, en el cual participaron los creadores

más importantes de la órbita artística colombiana. En 1953, participó en la *Exposición del 20 de Julio*, con las obras *La esposa del mercader*, *Regreso del exilio* y *Matrimonio lugareño*. En 1963, presentó la obra *El gamonal y el fotógrafo* en la exposición *El siglo XX y la pintura en Colombia*. En 1966, participó en la exposición *Dibujos de pintores contemporáneos* realizada en la Galería Bogotá. Con la obra *Arreboles de Arauca*, hizo parte, en 1975, de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá que llevó como título *Paisaje 1990-1975*. En 1977, fue invitado a participar en la exposición *Panorama artístico colombiano* en la Galería El Callejón de Bogotá, y en 1978, envió su obra a la exposición de *Pintores y grabadores de los años treinta* en la galería La Tertulia en Cali (Ortega 1979, 20-22).

Según su hijo y biógrafo Alonso Acuña Cañas (q.e.p.d.), su padre efectuó entre 1925 y 1990 nueve exposiciones internacionales individuales, como es el caso de la que realizó en el Museo de Arte de San Francisco (1941). En 1948, Acuña viajó a los Estados Unidos para iniciar estudios de arte con una beca otorgada por la Fundación Guggenheim, y en ese mismo año participó en las exposiciones que tuvieron lugar en la Unión Panamericana en Washington y en la Universidad de Indiana en Blumington.

En 1962, realizó dos exposiciones en Bruselas (Casa de las Américas y Palacio de Bellas Artes); dos años después, en 1964, expuso por última vez de manera individual e internacionalmente en el Instituto Iberoamericano de Hamburgo (Alonso Acuña Cañas, c. p.).

En exposiciones colectivas internacionales, Acuña exhibió su obra en la Feria Mundial de Nueva York (1939), donde fue galardonado con medalla de bronce; en el Salón de Viña del Mar en Chile (1950), donde obtuvo también medalla de bronce; en la Bienal de Venecia, Italia (1950) y en la Bienal de Madrid (1951). En 1977, realizó su última muestra colectiva internacional en la Casa de las Américas de La Habana (Cuba) con motivo de la *Gran Muestra de Arte Colombiano*.

La obra pictórica de Acuña se encuentra en colecciones privadas nacionales e internacionales, entre ellas, el Museo de Luxemburgo (hoy Museo Jeu de Paume), el Museo de Arte de San Francisco, la colección Albert Bildner (Nueva York), la colección Hughes (Washington), el Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (Washington), colección Echániz (México), colección Hoffman (Alemania) y en el Instituto Iberoamericano de Hamburgo. En Colombia, en entidades como la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), el Museo Nacional de Colombia, el Museo de

Arte Moderno (Bogotá), la Academia Colombiana de Historia (Bogotá), la Quinta de Bolívar (Bogotá) y el Museo de Antioquia (Medellín), entre otras, exhiben obras del artista santandereano.

La obra de Acuña, que da a conocer los paisajes, la etnia, la historia, el costumbrismo y la mitología chibcha, se da como resultado de sus investigaciones históricas y estéticas, y de sus posturas ideáticas que reflejaron su amor por Colombia. Nace de su búsqueda por un nuevo lenguaje plástico que se identifica con sus posturas teóricas, con su deseo por representar los valores autóctonos de su país y con la necesidad de reivindicar la importancia de la vida campesina, así como la cosmogonía chibcha.

El pensamiento de Padilla amplía y complementa la visión de Acuña en cuanto a su rol como promotor de la mitología chibcha y del indigenismo:

*En su pintura buscó resolver la manera de representar las deidades chibchas a partir de la investigación meticulosa sobre sus mitos y leyendas. Como miembro distinguido de la Academia de Historia y reconocido impulsador del bachuismo, Acuña se caracterizó por sus detallados ensayos en torno al pasado precolumbino, y así como dejó testimonio de esto en sus escritos, también en su pintura se puede*

*sentir una intención pedagógica al querer representar de forma simple las historias relativas a ese tema, que ejecutaría en gran cantidad de lienzos y muy especialmente en sus murales, heredada de esa misión pedagógica que el muralismo mexicano quería transmitir por medio de sus monumentales frescos. (Padilla 2008, 120)*

Según la información suministrada por la Academia Colombiana de Historia, el maestro Acuña fue nombrado como miembro correspondiente el 15 de abril de 1943 y como miembro numerario el 22 de septiembre de 1955, cargo que ocupó hasta su muerte acaecida el 24 de marzo de 1993 en Tunja. El discurso pronunciado por Acuña al tomar posesión del cargo como miembro numerario de la Academia, titulado *Los Acuñas en la Nueva Granada*, puede explicar las razones por las cuales se dedicó a indagar sobre sus ancestros, partiendo desde el origen de su apellido en la Edad Media, pasando por quienes sirvieron en la Real Audiencia, así como en el Virreinato de la Nueva Granada, y terminando con su padre señor general Isaías Acuña, quien trabajó al servicio de las presidencias de Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y José Manuel Marroquín. Fue del interés de Acuña conocer de qué manera cada uno de ellos coadyuvó a mejo-



rar de una forma u otra la vida de sus semejantes, en virtud de la actividad desempeñada y de acuerdo con el momento que les correspondió vivir. Así es como Acuña encontró una virtud común en sus antepasados: el amor al prójimo reflejado en una vocación de servicio a la comunidad (Acuña 1955, 668-688).

La respuesta planteada por parte del académico numerario Luis López de Mesa (1955) al discurso de Acuña no deja de ser impresionante, ya que contextualiza la obra de Acuña a través de una narrativa entrelazada mediante la cual conceptualiza sobre hechos históricos, artísticos y filosóficos de carácter universal, que tuvieron lugar antes de la entrada de Acuña a la escena artística nacional e internacional, así como durante el desempeño de su arte.

De acuerdo con indagaciones realizadas en el *Boletín de Historia y Antigüedades*, órgano de divulgación de la Academia, Acuña publicó en el volumen 29 (septiembre-octubre de 1942) el texto “Introducción al estudio de la orfebrería indígena colombiana”, relacionado con la producción, riqueza y variedad de los trabajos realizados en oro por indígenas sinúes, quimbayas y chibchas. En lo específico, habló de las habilidades de los orfebres de Guatavita, de quienes resaltó su maestría en el vaciado, soldado, bruñido y filigranado<sup>1</sup> de las di-

ferentes piezas de representaciones votivas, así como de las características de algunas de sus ceremonias religiosas, como las celebradas en la laguna del mismo nombre. También se refirió a los diferentes dioses que hacían parte de la mitología chibcha como Bachué, Cuchaviva y Bochica, entre otros. Acuña concluyó el texto afirmando que la joyería indígena prehispánica se constituye en uno de los más grandes objetos de estudio de la arqueología, arte e historia de América.

Con el objetivo de ampliar la información sobre la participación de Acuña en la redacción del tomo 20 del volumen 43, *Las artes en Colombia: la escultura* (1967), que conformó una parte de la enciclopedia *Historia extensa de Colombia*<sup>2</sup>, se resalta el contenido del capítulo 1 de dicho tomo, en el que Acuña realizó una introducción general a las artes en Colombia a partir del arte prehispánico,

---

1. Sobre el texto citado de Acuña, y en lo que concierne a todas las citas que se encuentran en este escrito y que se refieren a procesos de metalurgia descritos por Acuña, que involucran actividades como el martillado, el recortado, la fabricación de hilos de alambre y los procesos de soldadura, se considera pertinente aclarar que hoy en día se ha confirmado mediante análisis microscópicos y metalúrgicos que las figuras realizadas en orfebrería eran trabajadas mediante la técnica de la cera perdida y no bajo los anteriores parámetros. Lo anterior en razón de que los procesos de

hasta las tendencias contemporáneas vigentes en el país a mediados de la década de 1960. Dentro del recorrido histórico y artístico emprendido por Acuña, se destacan los capítulos que se refieren a el arte agustiniano, la cerámica chibcha, la orfebrería de las principales culturas prehispánicas, la escultura en la Colonia, la creación de la Escuela de Bellas Artes, el movimiento bachué y la escultura de la mitad del siglo XX.

No se conoce de otros artículos publicados en el *Boletín de Historia y Antigüedades* por parte de Acuña, como tampoco de ponencias o discursos que hayan quedado registrados en el mismo órgano. Además de los textos publicados como miembro de la Academia Colombiana de Historia, y de los mencionados, Acuña publicó su pensamiento en los siguientes libros: *Aspectos folclóricos del departamento de Santander* (1947) y *El refranero colombiano: mil y un refranes* (1947).

Acuña fue nombrado miembro de la Academia Boyacense de Historia en 1951, año en el que publicó el *Diccionario de bogotanismos, La casa de don*

---

investigación sobre las técnicas de orfebrería en la época en la que Acuña escribió los diferentes textos sobre el tema no estaban muy desarrollados.

**2.** De acuerdo con la invitación realizada a Acuña en 1964, por parte de Abel Cruz Santos, director de la Academia Colombiana de Historia en ese entonces.

*Juan de Vargas en Tunja. Un tesoro del arte colonial y Las antiguas madonas boyacenses.* Durante la década de 1960, se conoció el siguiente libro de su autoría: el *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*, el cual publicó el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica (1964).

Entre las actividades desempeñadas por Acuña como funcionario público, algunas de las cuales nutrieron su pensamiento y producción en torno al indigenismo, se destacaron las siguientes: administrador del Teatro Colón (1942-1943), miembro del Instituto Etnológico Nacional (1945-1951), presidente de la Comisión Nacional del Folclor (1951) y director del Museo Colonial (1954-1967).

En lo que se refiere a las realizaciones de Acuña como restaurador arquitectónico, se destacan las siguientes obras: restauración de la Casa del Congreso de Villa de Leyva y el rediseño y la remodelación de la Plaza Mayor de la misma población en 1953; el convento y la capilla de San Francisco en Villa de Leyva, en 1955; la Casa de Don Juan de Vargas en Tunja, en 1966; y el claustro y capilla de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá en 1968.

En torno a la presencia del pensamiento de Acuña en medios de comunicación masivos, sobresale su labor como comentarista de arte y ar-

ticulista del *Suplemento Literario* de *El Tiempo*, de 1936 a 1960. Dentro de estos escritos, se encuentran los títulos “La personalidad de Andrés de Santa María” (1949), “El Salón de Artistas Antioqueños” (1949), “La pintura de Alejandro Obregón” (1949), “La exposición de Wiedemann” (1949), entre otros. Asimismo, fue comentarista en el programa *Paralelos del arte*, el cual se emitió por la Radiodifusora Nacional de Colombia de 1944 a 1948.

Para ilustrar al lector acerca de lo que pensaba a comienzos de los años cuarenta del siglo XX, uno de los intelectuales más reconocidos en Colombia sobre la vida y obra de Luis Alberto Acuña, se considera pertinente citar lo siguiente:

¿Quién fue Luis Alberto Acuña? Walter Engel, en un texto escrito en 1944 para la *Revista de las Indias*, da respuesta a la pregunta de la siguiente forma:

*Un gran pintor colombiano. Sin embargo, aun cuando Acuña no fuese pintor, sobrarían motivos para considerarle como una de las más valiosas fuerzas en la vida artística de su nación, por sus méritos como escultor, como crítico e historiador de arte, y como impulsor de la actividad y la investigación artística en su país. Tan extenso radio de acción está arraigado en una vasta erudición artística y un profundo y fervoroso amor por todo lo que*

*es arte. Acuña tiene cabal conciencia del valor de sus propias obras, pero posee además la rarísima capacidad de apreciar justamente las creaciones de sus contemporáneos. Es un hombre culto en el amplio sentido de la palabra. Domina la historia del arte en todas sus ramas y disciplinas, mucho más allá de lo que debe saber cada artista que se estima a sí mismo [...] Luis Alberto Acuña, ha enriquecido el patrimonio artístico y cultural de su nación. (Engel 1944, citado por Hernández, Salazar y Pavía 1988, 21)*



Fotografía del matrimonio de Luis Alberto Acuña con la Señora Aurora Cañas. La ceremonia tuvo lugar en el año de 1928 en Madrid, España.  
Fuente: Colección privada.



Fotografía de la Señora Aurora Cañas de Acuña,  
en el año de 1928 en Madrid, España. Fuente:  
Colección privada.



*Fotografía álbum familiar.* (s.f.) Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha: Alonso Acuña, Aurora Acuña, Ferrando Acuña, Aurora Cañas de Acuña, Luis Alberto Acuña y Julio Acuña. Fuente: Colección privada.



*Fotos álbum familiar.* (s.f.) Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha: Luis Alberto Acuña, tocando el violín, arriba Ferrando Acuña con la dulzaina, abajo Aurora Acuña en el piano, y a la derecha Alonso Acuña tocando la bandola.

Fuente: Colección privada.



*Fotografía álbum familiar.* Aparecen en la imagen de izquierda a derecha fila superior: Con la guitarra Luis Alberto Acuña, Alonso Acuña, Aurora Canas de Acuña, Aurora Cañas, María Carolina Acuña, María del Pilar Acuña, María Cristina Acuña y Aurora Acuña. Abajo a la izquierda sentados se encuentran: Marta Acuña, Francisco Cañas y Charito Acuña.

Fuente: Colección privada.





*Fotografía álbum familiar. (1982) Yolanda Guerra de Acuña y Luis Alberto Acuña con su hija Juana Acuña Guerra.*  
Fuente: Cortesía Familia Acuña Guerra.



*Fotografía álbum familiar. (1985)*  
Yolanda Guerra de Acuña y Luis Alberto Acuña con la escultura *Bachué*. Trabajo realizado por el maestro Acuña entre 1979 y 1985, en cemento policromado. *Casa Museo Luis Alberto Acuña*, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fuente: Cortesía Familia Acuña Guerra.



*Fotografía álbum familiar.* Luis Alberto Acuña y la escultura Coro de orfanato. (1979-1985). Cemento policromado. Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fuente: Colección privada.



*Vista nocturna de la Casa Museo Luis Alberto Acuña en Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Al lado izquierdo se puede observar un fragmento del mural que alude a la fauna y flora del valle de Zaquizipa en el período cretáceo (1985-1990). En el centro se encuentra la escultura *Coro de orfanato* (1985-1990) y al lado derecho se observa una parte del mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990). Fuente: Fotografía cortesía del archivo personal de Juana Acuña. Fotografía tomada por Manuel María Villate.*



Detalle del mural *El origen de nuestra raza*, en el que se observa a la deidad Chiminchagua. (1985-1990) Luis Alberto Acuña. *Casa Museo Luis Alberto Acuña*, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía. Diego Carrizosa.



Vista de la plaza central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía Diego Carrizosa.



Vista exterior de la *Casa Museo Luis Alberto Acuña*, Villa de Leyva, departamento de Boyacá.  
Fotografía: Diego Carrizosa.



*Casa familia Acuña González.* Fotografía: Diego Carrizosa. |





*Casa familia Acuña González. Fotografía: Diego Carrizosa.*



*Acuña Fotografías álbum familiar.* Luis Alberto Acuña se encuentra en la inauguración de la *Casa de la Cultura*. Suaita, departamento de Santander. Fuente: colección privada.

LA MAUTA



2.

**El desarrollo  
de los  
movimientos  
nacionalistas en  
América Latina:**  
contexto político,  
social y artístico

**Figura página anterior.**

*Revista Amauta*. Vol. 10. José Carlos Mariátegui. (1927).

Sociedad Editora Amauta. Lima, Perú.



*Universidad*. Número 133. Segunda Época. Germán Arciniegas. (1929). Ediciones Colombia/ Editorial Minerva. Bogotá, Colombia.



*Monografía del Bachué*. *Lecturas Dominicales*. Número 349. Suplemento semanal de *El Tiempo*. Director - Propietario Eduardo Santos. (1930). Bogotá, Colombia.

**A** comienzos del siglo XX, después del fin de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos se convirtieron en una potencia mundial. La anexión de Puerto Rico y la absorción de Cuba marcaron el inicio del proceso de intervencionismo que tendría lugar de allí en adelante hasta nuestros días, en los países de habla hispana y portuguesa de Centroamérica y Suramérica. Durante la década de 1920, los dineros norteamericanos incidieron de manera importante en estos países. Así fue como en 1925 la empresa United Fruit Company, que operó desde Guatemala hasta Colombia, consolidó un poder político y económico mucho más fuerte que el de los países donde tenía injerencia.

Así es como en Colombia, en diciembre de 1928, el Gobierno de Miguel Abadía Méndez (1926-1930), último presidente de la hegemonía conservadora, respondió mediante el uso de las armas a la solicitud de Thomas Bradshaw, gerente de la United Fruit Company, de aplacar un motín provocado por los trabajadores miembros del sindicato de la multinacional, quienes demandaban aumentos salariales, atención

médica sin costo, descanso dominical cubierto con el salario y reformas en los escenarios laborales. El temor que acechó a este gobierno conservador tuvo que ver con la posibilidad de que el país fuese afectado de manera importante por un régimen comunista, situación que tuvo como consecuencia la masacre de “entre sesenta y setenta y cinco trabajadores” (Bushnell 1996, 246), conocida como la Masacre de las Bananeras. No sobra anotar que la multinacional bananera continuó con sus operaciones locales sin ningún tipo de inconveniente, y que los trabajadores no obtuvieron mejoras laborales. Sin embargo, el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán realizó un importante debate en el Congreso de la República, cuyas palabras finales fueron: “Para ellos la humanidad no existe. Existe sólo la necesidad de complacer el oro americano”. Esta referencia se encuentra en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, consignada dentro de la documentación que hace parte del acervo de la memoria del líder.

De esta difícil situación de represión estatal, como la que afectó a la huelga de los trabajadores petroleros de Barrancabermeja (1927) y la protesta que se dio en Bogotá en contra de la corrupción administrativa del Gobierno de Abadía Méndez (1929), emergió una clase trabajadora, cuyo único objetivo consistió en sobrevivir el día a día, y obtener algún nivel de superación, dadas las dife-

rencias socioeconómicas que se daban entre las clases dominantes y las menos favorecidas. Así es como en medio de esta compleja circunstancia que afectó al país comenzaron a sentirse movimientos sociales emancipadores promovidos por la clase obrera, que tuvieron como consecuencia la fundación del Partido Comunista Colombiano en 1930. La intelectualidad y parte de la clase media protestaron de igual manera en contra de la represión sindical y el intervencionismo político y económico norteamericano, situaciones que afectaron de manera importante la consolidación de los procesos democráticos de los países tercermundistas localizados al costado sur de los Estados Unidos. De acuerdo con lo anterior, el gran reto que durante la década de 1920 y comienzos de la década de 1930 que tuvieron que enfrentar los países suramericanos consistió en luchar contra el estado de subdesarrollo que imperaba, vigorizar las débiles economías y fortalecer los sistemas democráticos, así como legitimar las instituciones políticas, que eran las garantes de los derechos humanos. Esta problemática, con sus consecuentes desigualdades de índole económica, social y cultural, demandó soluciones de carácter urgente. En virtud de lo anterior, políticos, intelectuales y artistas latinoamericanos, de manera individual y en algunos casos por mutua influencia, pensaron que, a través

de políticas económicas y culturales, así como por medio de publicaciones y manifiestos, se podría dar una solución a ese tipo de diferendos sociales. Una de las propuestas fue la educación por medio de las artes, que en el caso colombiano consistió en enviar al exterior a comienzos de la década de 1920 a numerosos aspirantes a artistas mediante ayudas económicas derivadas de los recursos generados por la indemnización reconocida a Colombia por la separación de Panamá (Medina, Lozano y Bernal, 1997-1998).

Entre los artistas que viajaron al exterior, como se dijo, se encontraba Luis Alberto Acuña, quien a los 20 años adelantó estudios sobre arte en Europa, gracias a una beca otorgada por la Gobernación de Santander.

Por otro lado, dentro de las políticas culturales propuestas para la educación de la población mexicana a comienzos de la década de 1920, por parte del político e intelectual José Vasconcelos, quien fuese secretario de Educación Pública del presidente mexicano Álvaro Obregón (1920-1924), sobresalió la proposición que consistía en dar a conocer mediante obras pictóricas de gran formato y de exhibición pública los orígenes raciales indígenas y culturales de la población mexicana.

En lo que se refiere a los países del área andina (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Paraguay), la

influencia mexicana fue primordial para la corriente ideológica indigenista, así como el pensamiento de José Carlos Mariátegui, peruano de origen indígena y político marxista, quien propuso unos postulados mucho más acordes con la idiosincrasia de las sociedades andinas. De acuerdo con los contenidos publicados en la revista *Amauta*, su propósito consistió en incluir al indígena en la sociedad excluyente y fortalecer su interacción en ella, postura que se identificaba con la propuesta artística del secretario de Educación del presidente Obregón, pero que Mariátegui deseaba complementar con una proposición teórica a través de la revista *Amauta*, de divulgación internacional.

Con el fin de contextualizar el origen del discurso bachué, a continuación se relata una serie de eventos de carácter sociopolítico que coadyuvaron al desarrollo del anterior ideario. Álvaro Medina, en su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995), anotó que, en la revista *Universidad*, creada por Germán Arciniegas, los artículos sobre arte se originaban desde México y Perú, no desde París. Por otra parte, Mariátegui<sup>1</sup> (1929), considerado uno de los autores más leídos en temas artísticos y sociológicos en Perú a finales de la década de 1920, en uno de los artículos que la revista *Uni-*

---

1. Mariátegui, José Carlos. "El indigenismo". En revista *Universidad*. No. 121, 16 de febrero de 1929.



versidad reprodujo de *Amauta* en febrero de 1929, afirmó: “El problema indígena, tan presente en la política, en la economía y en la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte” (citado por Medina 1995, 34).

Jorge Zalamea, quién tenía a cargo la sección denominada “Horario” en la revista *Universidad* (1927), se refirió al pensamiento de Mariátegui de la siguiente manera:

***[...] construcción de la propia cultura, liberación del indio sometido a absurdas legislaciones agrarias y económicas, regreso a los motivos incaicos como fuente de renovación plástica, valorización y propaganda de los aspectos más puros de nuestra producción artística o intelectual, nacionalismo. (citado por Medina 1995, 34)***

En ese mismo año de 1929, las tesis de Mariátegui fueron tomadas por Armando Solano, intelectual colombiano de la generación del Centenario, quien manifestó lo siguiente en una conferencia titulada *La melancolía de la raza*:

***[...] la creación de un movimiento cultural que tuviera al indígena por único centro. Ahondando en nuestra índole y en nuestros antecedentes***

***[...] examinado los factores históricos y étnicos que constituyen nuestra agrupación, encontremos la verdadera consigna para el movimiento nacionalista. (citado por Medina 1995, 46)***

Posteriormente, en la revista *Universidad*<sup>2</sup> de mayo de 1929, Darío Samper escribió una carta a Rafael Azula Barrera y a Darío Achury Valenzuela, intelectuales que fueron coautores de la “Monografía del bachué”, en la que les increpó: “¿Vamos a producir nuestra pintura valiéndonos de medios propios o de procedimientos autóctonos, de artistas de nuestros pueblos? [...] o seguiremos siendo copistas de Zuloaga y fabricantes de manolas” (Medina 1995, 49).

Tiempo más tarde, Darío Samper anunció que está floreciendo un grupo juvenil que se llamaría *los bachués*, del cual vale la pena resaltar una de sus primeras manifestaciones públicas realizadas en 1930, sobre el contenido de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, en el que sobresale la afirmación: “Son pocas las obras que exhiben un sabor criollo, aire de jungla, emanación de maniguas, melancolía de indio” (Medina 1995, 51).

Según Azula Barrera, el proceso de construcción de una expresión nacional durante la década de 1920 se produjo por una cadena de eventos que

---

2. Samper, Darío. Carta abierta: “La afirmación de los que surgen”. En revista *Universidad* No. 133, 11 de mayo de 1929.

buscaban “moderar el dominio espiritual de otros pueblos y aceptar cautelosamente la llamada de la tierra nativa” (Medina 1995, 49), lo cual, en palabras de otros intelectuales, y en concordancia con el pensamiento de Mariátegui, se trataba de “colombianizar a Colombia” (Medina 1995, 51).

De acuerdo con lo expuesto, en 1930, la artista Hena Rodríguez, con la firma de otros pensadores como Darío Achury Valenzuela, Darío Samper, Rafael Azula Barrera, Tulio González y Juan Pablo Varela, publicaron en las *Lecturas Dominicales de El Tiempo*<sup>3</sup> (1930), la “Monografía del bachué”.

Bajo ese discurso ideológico se desarrolló una corriente de artistas que rompieron con la influencia academicista y buscaron un lenguaje plástico con claros preceptos sociales y beneficios patrióticos. En algunos de los apartes del manifiesto, se puede leer el siguiente texto:

***Hemos oído la llamada de la tierra y trepados sobre el anillo de nuestro meridiano, pregónamos su excelencia [...] no queremos que nuestra generación agonice como las precedentes [...] queremos hacer pedazos el pelo tedioso de todos los días para dejar una verdad desnuda de todo extraño ropaje como una diosa magnífica de nuestra leyenda***<sup>4</sup>.

---

3. Del 15 de junio de 1930.

4. La referencia a la diosa correspondía a la madre Bachué.

***Buscamos unidad con todas las ideologías comunes. Nuestro nacionalismo será un americanismo fuerte [...] de observación psicológica y de comprensión terrígena (“Monografía del bachué” 1930, citado por Medina 1995, 50-51)***

En el Gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera (1930-1934), se produjeron aires de renovación anunciadores de buenos augurios en torno a la búsqueda de la modernidad por parte de políticos, intelectuales y artistas, puesto que, en esta Administración liberal, que tuvo lugar después de un largo periodo de Gobiernos conservadores, se ejecutaron cambios de especial relevancia en el manejo del Estado: en lo social, se destacó la creación de sindicatos, la revisión del concepto de *propiedad en el campo* y la reivindicación de la clase campesina, entre otros temas. Dentro de los logros del presidente Olaya Herrera sobresalieron los grandes cambios producidos en la modernización de las instituciones colombianas, cuyas realizaciones principales tuvieron que ver con la reorganización económica del país, el comienzo de la industrialización, la instauración de programas educativos, como fue la creación del Fondo Nacional para la Educación Pública y la fundación de las facultades de Educación en Bogotá y Tunja, que más tarde harían parte de la Universidad Nacional.

En la órbita de las políticas artísticas de origen estatal, se estableció en 1931 —con la ayuda del entonces ministro de Educación Julio Carrizosa Valenzuela— el Primer Salón de Artistas Colombianos, en el cual, como ya ha sido mencionado, Luis Alberto Acuña obtuvo el primer premio con la talla en piedra *Mi compadre Juan Canchón*, obra en la que trató un tema en el que emergió una búsqueda por una expresión nacional, como fue el caso de un campesino santandereano de contextura vigorosa, caracterizado por rasgos excedidos en su rostro y en las formas del cuerpo. Resulta interesante anotar que en esta escultura se reflejaban los primeros visos sobre el ideal del cuerpo humano que Acuña buscaba reflejar en la representación de sus personajes.

Con la creación de *Mi compadre Juan Canchón*, **figura 1**, quedaron sentadas las bases sobre las cuales Acuña desarrolló posteriormente las dimensiones estéticas humanas que trabajó durante la mayor parte de su carrera, y que implementó por primera vez en una obra de clara temática bachué, como fue el caso del trabajo *Cacique rojo* (1934), **figura 2**, presentado en una exposición en Palmira (Valle) (Serrano 1985).

En lo que tiene que ver con el conocimiento de la trama política bajo la cual se generó el interés por el estudio de los elementos mediante los cuales se podía fortalecer el concepto de *nacionalidad*,

Langebaek (2009) consideró pertinente mencionar lo señalado por Aurelio Correa, quien, en su libro *Estudio de las religiones precolombinas en nuestra República* de 1938, afirmó que, a mediados de la década de 1930, se promovió el valor del conocimiento de la religión y de las manifestaciones nativas, dentro de las instancias de los procesos de indagación étnica, que redundaron en el fortalecimiento de la adquisición de nociones sobre nacionalidad (citado por Langebaek 2009).

Sobre la importancia que se le otorgó a la mitología de los chibchas, en torno a la creación de estatuaria pública monumental, con el objetivo de honrar la memoria de las deidades y los jefes de esa sociedad prehispánica, Langebaek (2009) señaló:

*En El monumento a la diosa Chía (que se refiere a la inauguración de un monumento en nombre de la diosa Chía, en el 12 de octubre de 1935), publicado en la revista Senderos en 1935, Daniel Ortega Ricaurte recordó que, a fines del siglo XIX, Carlos Holguín había propuesto un monumento a Tisquesusa, el último monarca muisca [...] Como sea, en la misma época en que se hablaba del monumento a Tisquesusa, Octavio Quiñones insistía en El Tiempo (26 de junio de 1938) en que se erigiera*



**Figura 1.**

*Mi compadre Juan Chanchón.* Talla en piedra. Luis Alberto Acuña (1931). Fuente: Padilla (2007).



**Figura 2.**

*Cacique Rojo.* Luis Alberto Acuña. Óleo sobre lienzo (1934). Fuente: Padilla (2007).

*en Bogotá un monumento a Nemequene “raíz fecunda de este noble pueblo bogotano, generoso y altivo”. No es necesario recordar que este personaje fue admirado desde el siglo XVIII, y en el ambiente liberal de las primeras décadas del siglo XX se perfiló como símbolo de un Estado organizado y eficiente. No es gratuito, por ejemplo, que en la revista Cromos del 20 de mayo de 1916, Marcelino Uribe contrastara la corrupción de la justicia colombiana con la “confianza plena y respeto profundo” de la justicia impartida por el legislador [...] Además, el ambiente era favorable. El primer Gobierno liberal del siglo XX, a través de su ministro de Educación Jorge Zalamea, apoyaba el arte nativista, además de escribir prolíficamente sobre el tema. (Langebaek 2009, 106-107)*

Langebaek (2009), además, aseguró que el pintor Luis Alberto Acuña, al igual que el artista Rómulo Rozo, puntualizaron acerca de la urgencia de trabajar en pro de los valores plásticos de las sociedades prehispánicas.

En 1934, Alfonso López Pumarejo asumió la Presidencia de la República hasta 1938, con el lema “la Revolución en Marcha”, cuyo objetivo consistió en “lograr por todos los medios pacíficos y cons-

titucionales todo lo que haría una revolución por medios violentos” (Meiseles 1992, 282-283). Bajo su mandato se realizó la reforma constitucional de 1936, en la que se establecieron modificaciones en pro de la clase urbana trabajadora, las bases para realizar una reforma agraria tendiente a transformar la inequitativa distribución de la propiedad de la tierra y a su vez modernizar la infraestructura del campo. En síntesis, los objetivos de su Gobierno fueron buscar la justicia social y el desarrollo cultural, intelectual y físico de los educandos, por lo que se instituyó la educación gratuita y obligatoria hasta quinto grado en los establecimientos oficiales.

Por otra parte, durante el primer año de la presidencia de López Pumarejo, tuvieron lugar importantes modificaciones de largo alcance en la plástica nacional, puesto que, además de la exposición realizada por Acuña en Palmira en 1934, sucedieron dos eventos que ratificaron los nuevos aires vernáculos y autóctonos que buscaban una conciencia por lo social y que reflexionaban sobre las temáticas nativas bajo ópticas artísticas contemporáneas: las exposiciones de Ignacio Gómez Jaramillo y de Pedro Nel Gómez (Serrano 1985). Durante este Gobierno liberal, se fundó el Servicio Arqueológico Nacional<sup>4</sup>, del que Acuña fue miembro de 1951 a 1954. Dentro de sus aportes como fun-

cionario, se destacó coadyuvar al país a conocer más sobre el origen de los antiguos pobladores del territorio que hacen parte de lo que hoy es Colombia, razonar sobre su instinto artístico, reflexionar acerca de su vida espiritual y profundizar sobre sus modos de coexistencia dentro de su entorno social, cultural y territorial.

El hoy Instituto Colombiano de Antropología e Historia, tiene las siguientes funciones:

***Establecer criterios científicos y técnicos y planificar el desarrollo de la investigación en los campos de la antropología social, arqueología, bioantropología, lingüística aborigen, historia colonial, etnohistoria y patrimonio arqueológico y etnográfico colombiano. Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=1170>***

En lo que tiene que ver con la investigación antropológica, dos años después del inicio del mandato de López Pumarejo, comenzaron los trabajos de exploración en los sitios arqueológicos del departamento del Cauca, a cargo del entonces

---

**4.** Que en 1943 cambiaría de nombre por el de Instituto Etnológico, hoy conocido como Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=1169>

profesor de Geología de la Universidad del Cauca George Burg. A causa de estas labores, el Ministerio de Educación Nacional comisionó en 1936 al arqueólogo José Pérez de Barradas, para investigar y elaborar un documento sobre la importancia de los hallazgos realizados en la región de Tierradentro, departamento del Huila. Posteriormente, en 1937, el mismo ministerio facultó a Gregorio Hernández de Alba para que realizara un informe sobre las estructuras arqueológicas de Tierradentro.

Según Botero (2013), durante la gestión del presidente Eduardo Santos, se fortaleció el estudio de las culturas prehispánicas y se buscó la preservación de las sociedades indígenas que aún permanecen vivas. Así es como, en 1938, Gregorio Hernández de Alba organizó, con motivo del IV Centenario de la fundación de Bogotá, la primera exposición de arqueología y etnografía en Colombia. Un año después, en 1939, el Banco de la República adquirió el poporo quimbaya, elemento de orfebrería prehispánica que se constituyó en la primera pieza de la colección del Museo del Oro. En 1940, los arqueólogos Paul Rivet y Hernández de Alba fundaron el Museo Arqueológico y Etnográfico, a partir de las piezas arqueológicas encontradas en Tierradentro y San Agustín, y en 1941, crearon el Instituto Etnológico Nacional, entidad a cargo de la educación en disciplinas como la arqueología y etnografía.

Vistos los hechos políticos, sociales y artísticos en el ámbito latinoamericano y colombiano que fueron copartícipes del nacimiento de los movimientos nacionalistas que afectaron a los países de habla hispana y la manera en que Acuña se nutrió y buscó reflejar dentro de su discurso teórico y plástico aspectos relacionados con la mitología chibcha y el indigenismo, se considera pertinente conocer las posiciones teóricas de académicos norteamericanos en torno al tema tratado.

Sobresale la visión de la autora Brett Troyan (2008), quien en su artículo “Re-Imagining the “Indian” and the State: Indigenismo in Colombia, 1926-1947” argumentó que el proceso de otorgamiento de derechos territoriales y culturales a los diferentes grupos étnicos existentes en el país, como resultado de la Constitución Política de Colombia de 1991, tuvo su origen en el proceso nacionalista que se inició a finales de la década de 1920, y que continuó vigente durante las décadas de 1930 y 1940. Que el proceso de indagación de una identidad colombiana iniciado por parte de intelectuales y artistas coadyuvó a la obtención de derechos civiles sobre costumbres, religión, mitología, lenguaje y tenencia de tierras a las sociedades indígenas. Situación que, según el historiador, político y académico colombiano Antonio García Nossa (1939), fortaleció el concepto de *libertad*, que garantizó

la preservación de una identidad étnica, que, a su vez, se constituyó en la consolidación de la identidad cultural de los grupos indígenas colombianos. Troyan sustentó su argumentación en las tesis de García Nossa, quien en su libro *Pasado y presente del indio* (1939) afirmó que los gestores teóricos del indigenismo basaron sus agendas políticas en la construcción de una identidad étnica bajo el concepto de *indigenismo cultural*.

García Nossa (1939) señaló que el ejemplo de México demostró ser la mejor manera para incluir a las comunidades indígenas dentro del concepto de *nación*, puesto que consistió en mantener los modos precolombinos de organización social, mientras sus estructuras eran modernizadas.

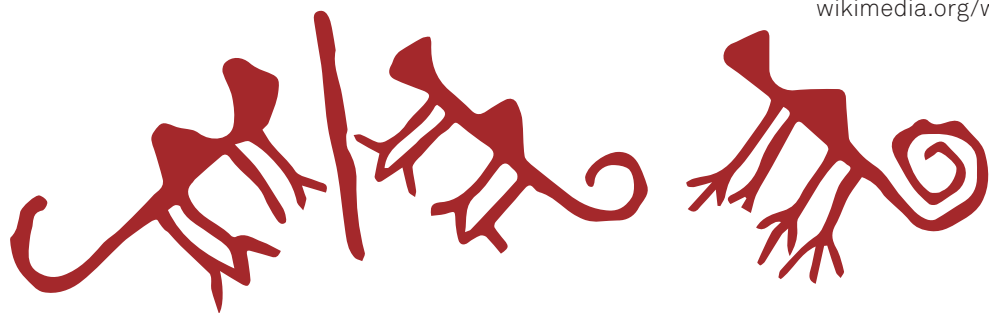
Por otra parte, Alexander Dawson (1998) expuso que los indigenistas mexicanos hicieron hincapié más en lo cultural que en el concepto racial de *identidad étnica* y así permitieron la incorporación de grupos indígenas a la nación. Según la experiencia mexicana, García Nossa (1939) sentó las bases teóricas para que los Gobiernos liberales colombianos pudieran intervenir de manera similar en el Estado y tomaran de los postulados revolucionarios mexicanos nociones concordantes con las necesidades de Colombia. El aporte del político colombiano es posible que influyera en los procesos de modernización e inclusión de las comuni-

dades aborígenes americanas en el Estado y así preservara la cultura precolombina respecto de la propiedad comunal de la tierra y del concepto de *identidad étnica cultural* (Dawson 1998, 279-308).

Se considera, entonces, que las acciones de tipo político, económico, social y cultural, que fueron adelantadas por medio de los trabajos realizados por la sociedad civil, por los miembros de las sociedades indígenas, así como por parte de los Gobiernos liberales posteriores a la hegemonía conservadora, coadyuvaron a implementar y a consolidar en Colombia, por medio de la Constitución de 1991, el otorgamiento de los derechos territoriales y culturales a los diferentes grupos étnicos descendientes de las sociedades prehispánicas.



*José Vasconcelos*. Destacado escritor, filósofo y político de origen mejicano. Fotografía: Harris & Ewing. Fuente: Obtenida el 6 de diciembre de 2018, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Vasconcelos#/media/File:Jose\\_Vasconcelos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vasconcelos#/media/File:Jose_Vasconcelos.jpg)



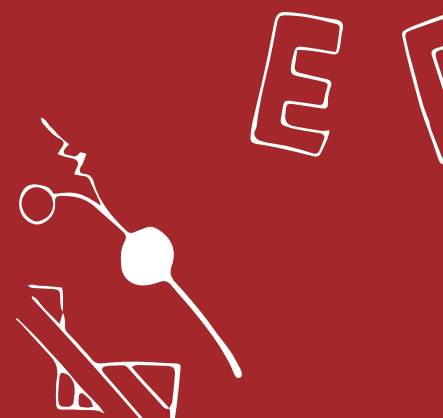




3.

**La revolución  
visual planteada  
por los artistas  
europeos:**

reflexiones de  
Luis Alberto  
Acuña





*Parau Api*. Paul Gauguin. (1892) Óleo sobre lienzo. Obtenida 14 noviembre 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Paul\\_Gauguin\\_144.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Paul_Gauguin_144.jpg).

## Figura primera página

*Merahi metua no Tehamana (Mea rahi metua no Teha'amana)*. Paul Gauguin. (1893). Óleo sobre lienzo. Obtenida el 3 de noviembre de 2018, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gauguin-\\_Tahamaha\\_hat\\_viele\\_Vorfahren\\_-\\_1893.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gauguin-_Tahamaha_hat_viele_Vorfahren_-_1893.jpg)

A principios del siglo XX, surgió en Europa un proceso de búsqueda del hálito de lo nuevo por parte de un grupo de pintores y escultores que conformaron el vanguardismo, quienes se nutrieron del arte tribal americano, oceánico y africano, para crear un arte que estuviera concebido mediante características modernistas. Dicho proceso de búsqueda tuvo una marcada connotación de pensamiento hegemónico de superioridad cultural, mediante el cual se colonizó otras culturas y así se justificó la interpretación del pensamiento europeo como el eje central de la civilización.

En primera instancia, se menciona a Paul Gauguin (1848-1903), quien realizó numerosos viajes a las Antillas y a Tahití en busca de fuentes de inspiración que emergían de los aborígenes y del exotismo de sus entornos; sus trabajos realizados a partir de 1891 correspondieron a su interés por registrar la simplicidad de lo primitivo. Gauguin, inspirado en la cerámica mochica que había conocido desde pequeño en Perú<sup>1</sup>, trabajó jarrones de gres con esmalte que se constituyeron en piezas originales, consideradas cerámicas artísticas, tal es el caso

---

1. La cerámica inca que hace parte de la colección del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York (1887) se puede ver en Damiguella (1998).

del jarrón titulado *Autorretrato*<sup>2</sup>, en el cual se puede observar el rostro de Gauguin; en la parte superior de la cabeza, se encuentra el espacio para servir los líquidos, y donde se encuentra el cabello, está colocada la empuñadura.

Asimismo, se pueden citar artistas como Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse y Alberto Giacometti, cuya producción artística produjo trabajos importantes en los que es posible connotar el arte tribal como una fuente de nutrición. En la exhibición que tuvo lugar en 1984, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que llevó como título *Primitivismo en el arte del siglo veinte: afinidad de lo tribal y lo moderno*, fue posible establecer las relaciones estéticas que se producen entre las obras de los artistas europeos y las del arte tribal.

El arte tribal en el viejo continente tuvo una connotación de exotismo, instancia que motivó una exploración sobre diferentes acercamientos en el tratamiento de la estética, que tuvo como resultado el nacimiento del cubismo. Este se constituyó en una de las primeras vanguardias, cuya solución plástica surgió de la estructura geométrica de la máscara de arte tribal africano de Costa de Marfil (Stanley 1984)<sup>3</sup>, que se observa en el plano detalle del rostro de la mujer y se encuentra espacio de arriba, del costado derecho de la pintura *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* (1911), de Pablo Picasso<sup>4</sup>.

Es pertinente mencionar también la pintura *Femme de l'artiste* (1913), de Henri Matisse<sup>5</sup>, que emergió de una máscara de Gabón (Stanley 1984), y el trabajo de Alberto Giacometti (Stanley 1984), cuya fuente de inspiración fue una creación artística tribal de Tanzania (Stanley 1984), obras que, junto con las realizaciones de Picasso, hicieron parte de la ya mencionada exposición de 1984.

En virtud de lo anterior, se puede señalar que las realizaciones africanas (máscaras y esculturas) se constituyeron en fuente de inspiración que permitió a estos artistas, a partir de su interpretación, producir un nuevo tipo de arte que sentaba las bases para una liberación del arte académico y las búsquedas experimentales e ideológicas tanto en aspectos de forma, como de color, basados en elementos de otros lugares de tipo periférico, exteriores a las nociones eurocéntricas.

---

2. Este jarrón se encuentra en la colección del Kunstindustrimuseet de Copenhague (Damiguella 1998).

3. Acerca de la exposición existe un texto en la página web [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/6081/releases/MOMA\\_1984\\_0017\\_17.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010)

4. Este trabajo, que hace parte de la colección del Moma en Nueva York, se puede encontrar en la página web <https://www.moma.org/collection/works/79766>

5. La obra forma parte de la colección del Museo del Hermitage, en San Petersburgo. Se puede ver en la página web <http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-matisse.php>

En este sentido, podría afirmarse que antes de ser acuñado por el sociólogo Roland Robertson el concepto de lo *glocal*<sup>6</sup>, sus nociones ya se reflejaban a comienzos del siglo XX en la obra de reconocidos artistas de origen europeo, como André Derain, Raoul Dufy, Henri Matisse y Maurice de Vlaminck, artistas que apreciaron de modo importante el arte primitivo y lo asimilaron como un punto de inicio para el proceso de creación, del cual surgió una realización plástica de connotación universal, como resultado de una obra originaria de un entorno local. ¿De qué manera percibieron los artistas colombianos de la generación de la década de 1930 el arte europeo de la primera vanguardia? Para dar respuesta a esta pregunta, se cita lo planteado por Acuña en 1967:

---

**6.** Neologismo acuñado por el sociólogo norteamericano experto en teorías sobre globalización Roland Robertson, en una conferencia pronunciada en 1997, titulada “Globalización y cultura indígena”. Robertson, quien ha sido conferencista de la Universidad de Arberdeen en Escocia, es reconocido por su libro *Globalization: Social Theory and Global Culture* (1992). El término *glocal* se refiere específicamente a los “localismos globales”, y de acuerdo con el sociólogo significa: “La globalización entraña la universalización del particularismo, así como la particularización del universalismo”. Concepto que, en otras palabras de Robertson, se comprende como “la cultura local es la que la asigna significado a las influencias globales, por lo que ambas son interdependientes y se complementan” (Featherstone et al. 1995).

*La generación que sigue a la del Centenario, iniciada también en la escuela oficial, pero insatisfecha con la enseñanza académica y demasiado canónica que allí se imparte, se dirige a París, a Roma o a Madrid deseosa de ver un mundo más amplio y conocer otros ambientes. Constituyen ellos una verdadera legión de mozos entre los veinte y los treinta años y se llaman Rómulo Roza, Ramón Elías Betancur, Olinto Marcucci, Ramón Montejó, Carlos Reyes Gutiérrez, Gonzalo Quintero, José Domingo Rodríguez y Luis Alberto Acuña, quienes al llegar a Europa lo primero que advierten es que la escultura, y en general el arte, ha evolucionado con mayor rapidez y de manera más desconcertante durante los veinte años recientes que a través de los últimos tres siglos.*

*Y al visitar colecciones particulares y estudiar los museos, se dan cuenta de que si ha sido importante la evolución estilística, la aparición de nuevas modalidades y el planteamiento de las más extrañas y complejas inquietudes, lo es mucho más el hecho de que algunas de esas colecciones y museos atesoren numerosos especímenes de arte indígena americano, incluyendo desde luego las sorprendentes muestras de la orfebrería*

*de los quimbayas, de los sinúes y tayronas, de la cerámica de los chibchas, y de que tan solo uno de esos museos, el Etnográfico de Berlín, conserve una extensa colección facsimilar, al lado de algunas obras originales, de la cultura agustiniana. Inclusive llega a sus oídos la noticia de que ciertos artistas de vanguardia, de los que ya comienzan a conquistar la fama, son decididos coleccionistas de arte exótico, en especial del negro, indochino y amerindio, como acontece con el ruso Zadkine, los españoles Picasso y Gargallo y el estadounidense Epstein, quienes extraen de esas artes ideas y experiencias aprovechables en sus creaciones. (Acuña 1965-1986, 32)*

Casi más de treinta años después de que sucedieran los hechos citados, Acuña (1965-1986) sentó su pensamiento en el siguiente texto sobre el tipo de creación artística que los europeos estimaban que se originara de otros países ajenos al pensamiento europeo, puesto que el objetivo americano no consistía en trabajar sobre elementos propios de la cultura europea, sino en producir un arte autóctono y sorprendente que se encontrara en capacidad de producir una reflexión en el observador:

*Es evidente, que este, nuestro moderno arte occidental está fundamentalmente basado en la creatividad y la inventiva. Sus fuentes nutricias son lo sorpresivo, lo inesperado, lo inaudito. Sus cabales exponentes son aquellos artistas portadores de algún inédito mensaje, aquellos que tengan algo nuevo que decir, de carácter muy personal e intransferible; aquellos que puedan aportar alguna solución concreta o enseñar una forma sin antecedentes conocidos. El agregar al repertorio universal algo hasta ahora inexistente, el enriquecer el patrimonio común con formas de expresión y soluciones estéticas nunca antes advertidas, es lo que constituye la esencia misma de la creatividad [...] De lo que el ente americano debe dar cuenta ante la historia, no es tan sólo de cómo supo asimilar lo importado del Viejo Mundo, sino, principalmente, cuáles han sido sus manifestaciones propias y privativas; qué ha tenido que decir y cómo lo ha dicho; y, en una palabra, cuál es su aporte a ese fondo común de la cultura. (41-43)*

De acuerdo con Medina, Lozano y Bernal (1997-1998), como resultado de los dineros entregados a Colombia por parte de los Estados Unidos a consecuencia de la separación de Panamá, varios colom-

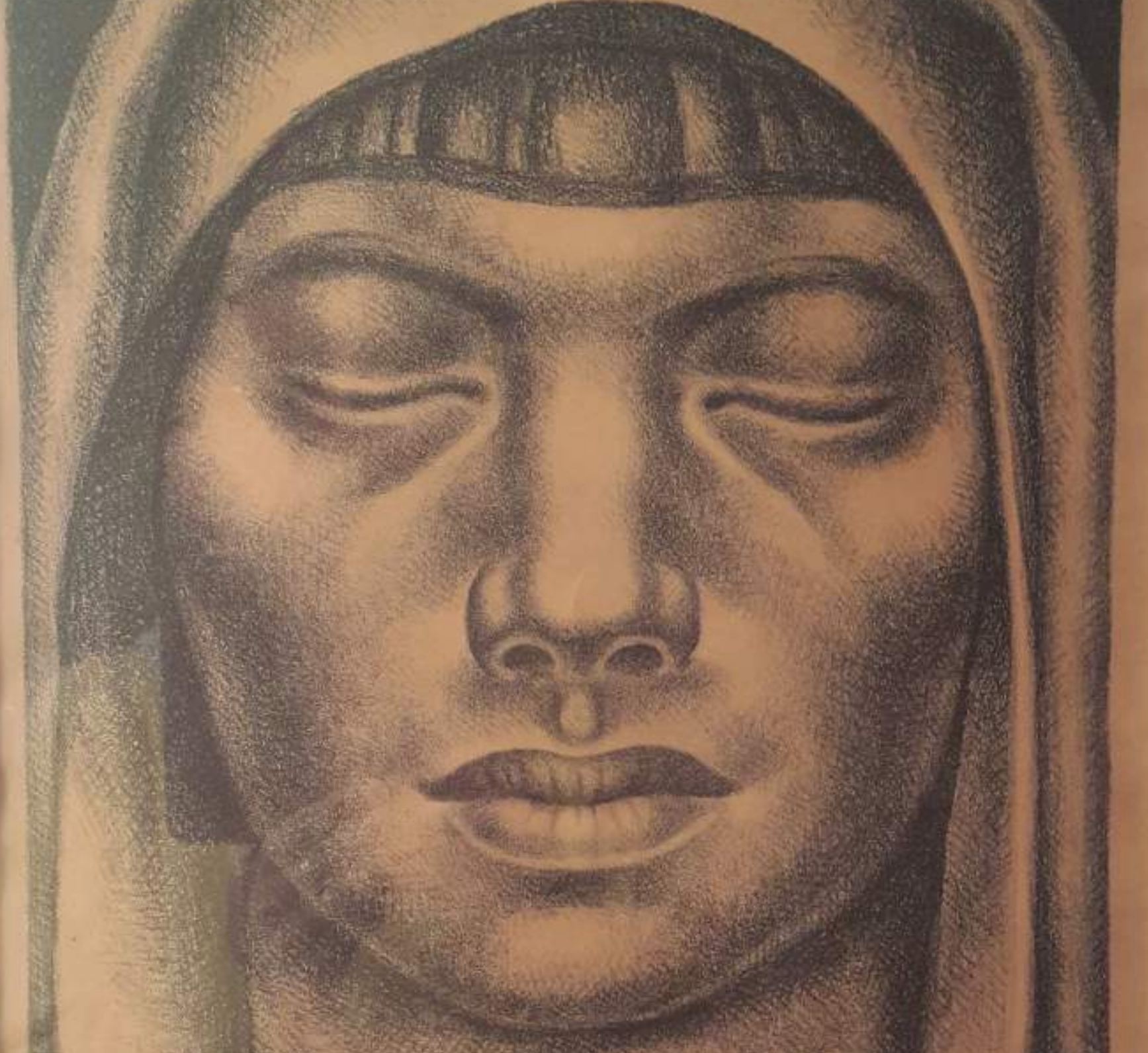
bianos pudieron adelantar estudios sobre arte en el ámbito internacional gracias a las becas otorgadas por diferentes entes estatales.

Debido a la crisis mundial de 1929, y que tuvo sus efectos hasta 1934, algunos de los artistas que se encontraban estudiando fuera del país comenzaron a regresar paulatinamente a Colombia. Así, además de Acuña, volvieron Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis B. Ramos y José Domingo Rodríguez, entre otros. En estos artistas, que venían plenos de conocimientos y experiencias adquiridas en sus lugares de estudio, brotaron gradualmente inquietudes en torno a proponer y a desarrollar temáticas y estéticas, que se relacionaban con la construcción de un arte que versaba sobre opciones narrativas que tenían que ver con lo propio de su país de origen, en otras palabras, con la búsqueda de una expresión nacional.

Así es como los anteriores artistas, además de otros creadores colombianos, por ejemplo Rómulo Rozo, modificaron la posible implementación de una mirada eurocéntrica en su arte, para trabajar en sus obras propuestas basadas en temas de la “periferia”, es decir, sobre lo local, bajo narrativas estéticas ajenas a las tendencias artísticas europeas caracterizadas por una superioridad cultural.



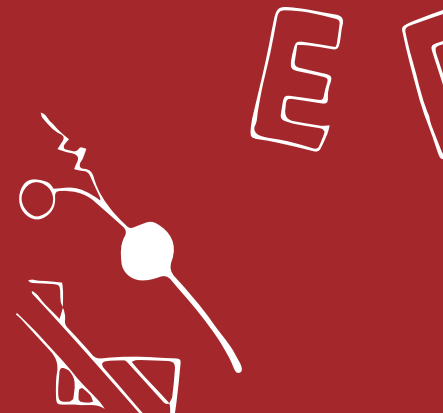




4.

## Los estudios de Luis Alberto

**Acuña:** la  
búsqueda por  
una expresión  
nacional





*Sin título.* (Boceto para un mural) Acuarela sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.).

Fuente: Colección privada.

Fotografía: Diego Carrizosa.

**Figura página anterior.**

*Sin título.* Serigrafía. Luis Alberto Acuña. (1942). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

**S**egún Rubiano y Gallo de Bravo (1981), Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña se encontraron en 1926 en París, con el ingeniero y escritor bogotano Miguel Triana, quien fuese miembro de la Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales, de la Academia Colombiana de Historia, y fundador de la Sociedad Colombiana de Ingenieros. Triana incentivó en los dos jóvenes el interés por temas relacionados con el pasado precolombino y el origen del hombre colombiano, circunstancia que les fortaleció las bases conceptuales para proseguir indagaciones futuras sobre este tipo de temáticas.

Friede (1946) sostuvo que Acuña en 1928, mientras visitaba las muestras artísticas de los museos vaticanos, observó un objeto que brillaba de manera notable; muy interesado, se acercó y se encontró con un pectoral realizado en oro: se trataba de un cóndor de los Andes, de cabeza elevada y alas desplegadas, en cuyos extremos se encontraban unos pequeños ídolos de oro. Esta observación causó en el joven artista un gran impacto, puesto que se trataba de una obra de arte que representaba a todo un pueblo, que no conocía el arte como

propio de una minoría social y que representaba lo más íntimo de esa sociedad. Diecisiete años después, Acuña le confesó a Friede que, al encontrarse en Roma frente a un objeto tan cercano a los orígenes ancestrales de su cultura que le recordaba las cumbres de los Andes, las frondosas selvas y los pueblos primitivos, decidió hacer el siguiente juramento:

***Aquí juré, como antaño el libertador, Simón Bolívar, sobre el Monte Aventino, no lejano de aquel lugar, que al retornar a mi patria he de librar este arte magnífico del desprecio y de la incompreensión general. Revaluaré este arte indígena, panamericano y tan nuestro. (Friede 1946, 22)***

Botero (2013), relata que Rómulo Rozo tenía relaciones de amistad desde 1928 con Eduardo Santos, quien, a su vez, era muy amigo del eminente etnólogo Paul Rivet, quien fuese fundador del Museo del Hombre en París.

Es muy probable que, gracias a esta amistad, Rozo hubiese podido conocer las colecciones de arte prehispánico originarias de lo que hoy es Colombia, y se hubiese nutrido de su plástica y de las publicaciones del francés en temas como la metalurgia prehispánica, para crear la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas*, en 1926.

De acuerdo con Botero (2013), la *Bachué*, de Rozo, señaló la ruta que marcó la tradición científica que siguieron aquellos primeros arqueólogos colombianos, quienes, por medio de los resultados de sus investigaciones etnográficas y arqueológicas, coadyuvaron a dar a conocer las tradiciones culturales del pasado y presente de las comunidades indígenas que habitaron, y aún habitan en nuestro país. Rómulo Rozo, además de crear la escultura que le dio nombre al discurso bachué, forjó en bronce, en 1928, las figuras de *Bachué*, *Bochica* y *Tequendama*, para una exposición individual en el Cercle Paris-Amérique Latine.

Según Friede (1946), entre 1929 (año en que Acuña regresó de Europa) y 1934, el maestro indagó sobre los temas que fueron de su interés como el indio y el campesino, y se preocupó por socializar su acervo sobre el arte. Pues, para Acuña, la Colombia del comienzo de la década de 1930 no reconocía los valores culturales autóctonos, por lo cual él pensó en reformularlos. Asimismo, indagó sobre una nueva manera de forjar la plástica de su trabajo, dejando a un lado la mimesis, en busca de interpretar las necesidades de su país, que en su concepto no poseía una manera de entender y transmitir su propia idiosincrasia. En 1935, Acuña publicó en Colombia la primera edición de su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e*

histórico), y tres años después, en 1938, pintó la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*.

En 1939, Acuña viajó a México, donde conoció el volumen de la forma de los cuerpos reflejados en las obras de la pintura muralista, circunstancia sobre la cual reflexionó para continuar con el desarrollo y la evolución de su visión plástica, cuya fuente de inspiración se originó, al igual que en el caso de Rivera, en la esencia misma de la vida americana.

El interés de Acuña se centró, entonces, en el estudio de la forma de los tipos étnicos y de las fisonomías anatómicas mestizas, con el fin de encontrar la postura de autor que emergerá en la creación de los cuerpos que trabajará en sus obras pictóricas y escultóricas.

El pensamiento de la intelectualidad colombiana de finales de la década de 1930 fue recordado por Juan Friede, quien, en su texto biográfico sobre Acuña, contextualizó lo realizado por el artista hasta 1938, un año antes de su viaje a México.

*Para poder apreciar lo novedoso que para la evolución artística de Colombia, representan tanto el cuadro como el libro<sup>1</sup>, basta tener presente la idiosincrasia de la sociedad colombiana de entonces, que rotundamente rechaza*

*todo lo que provenía del indio. No admitía la existencia del arte indígena como tampoco el valor artístico de los hallazgos arqueológicos de Colombia. No se conocían todavía museos estatales de arqueología, y la existencia de unas pocas colecciones particulares de objetos de oro, procedentes de huacas (tumbas indígenas), se debían más al valor intrínseco de esos objetos, que al artístico o científico. (Friede 1946, 31)*

Además de los trabajos de Rozo mencionados, entre los artistas que ejecutaron en su obra la figura de la diosa Bachué, sobresalieron Ramón Barba, Carlos Correa y José Horacio Betancur. Ignacio Gómez Jaramillo, por su parte, representó, en 1968, a dos deidades chibchas, la *Madre fecundadora Bachué con un niño* y a *Bochica el dios civilizador*. Sobre el tema de los jerarcas chibchas, los escultores José Horacio Betancur y Miguel Sopó trabajaron, respectivamente, las imágenes del cacique Nutibara y del zaque Aquimínzaque, entre otras. Además, entre los artistas que trataron temáticas de tipo indigenista y del campesinado nacional en su

---

1. El cuadro se refiere a la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), y el libro escrito en 1935 corresponde a *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*.

obra, se destacaron José Domingo Rodríguez, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Alipio Jaramillo, Luis B. Ramos, Carlos Reyes Gutiérrez, Julio Abril, así como la escultora María Teresa Zerda.

Rubiano y Gallo de Bravo recogieron el pensamiento de Germán Rubiano sobre la generación de la década de 1930:

*Los bachués inician el arte moderno en Colombia. Si afirmamos que el arte moderno es ante todo una investigación de nuevas formas de expresión, de nuevas modalidades, superando los parámetros que se venían aplicando en occidente; de encontrar formas inéditas desentrañando al lenguaje artístico nuevas posibilidades, [...] la generación del 30 se convirtió en la más significativa de Colombia [...]. A partir de ella, la búsqueda y la experimentación así como la dialéctica de afinidades y rechazos entre una generación y otra iba a dinamizar el trabajo plástico nacional. (1981, 43-44)*

Acuña (1965-1986), en una mirada retrospectiva, se refirió a los artistas plásticos que trabajaron en Colombia entre 1928 y 1945 como un grupo que se distinguió por una manera sin igual de pensar y de realizar una obra de arte. A estos creadores Acuña los identificó como precursores, debido a

que generaron un movimiento que extrajo la esencia misma de un arte nacional, por medio de las reflexiones planteadas en el contenido de sus obras, en las que emergieron particularidades y cualidades, que fueron fácilmente reconocibles y justamente apreciadas en el mundo artístico nacional. Sin embargo, se cuestionó si

*¿es el ente colombiano un ser tan sui géneris, [...] que no posee como los demás unas peculiaridades que a la vez lo caractericen [sic] lo distinguan entre sus congéneres? Y si pues existen esas particularidades, ¿por qué no estudiarlas y hallarles su cabal adecuación a la plástica? (34)*

En respuesta al anterior interrogante, Acuña (1965-1986) planteó que existen otras opciones de creatividad estética en Colombia, tal como el género de la novela, el cual ha desarrollado la problemática colombiana tanto en instancias campesinas agrarias como ciudadanas, dando a conocer sus diferentes modos de pensar, su religiosidad, su folclor y su situación sociopolítica y económica.

Asimismo, se preguntó si esa problemática pudiese ser llevada a la escultura y a la pintura y así lograr que estas artes apoyaran con su fuerza expresiva y poder de convencimiento las procla-

mas del grupo de Los Leopardos<sup>2</sup> de las cámaras del Congreso de la República, quienes advocaban por el “enfocar la realidad colombiana”, al igual que el contenido del ideario político de Gaitán, que hablaba de labrar un camino para que las grandes transformaciones sociales de Colombia pudiesen efectuarse<sup>3</sup>.

Al cuestionamiento anterior el mismo Acuña (1965-1986) respondió que no era de ninguna manera posible permanecer impasibles ante esas realidades, y que, con el propósito de obtener una mayor eficiencia en sus objetivos, artistas como Roza, Gómez Jaramillo, Abril y Acuña, tomaron la decisión de estudiar los postulados sociales que

emergían del movimiento muralista mexicano. Viajaron al país azteca, donde encontraron que las consecuencias de aquella revolución aún se leían en textos de historia y que su apología se podía observar en los enormes frescos de pintores como Orozco, Siqueiros y Rivera. Los colombianos entablaron amistad con los pintores muralistas, reflexionaron sobre temas que versaban sobre la vinculación de las teorías del movimiento con el nacionalismo y el indigenismo en América Latina y sobre la estética y el oficio.

Acuña (1965-1986) sostuvo que los elementos que marcan el tiempo y el espacio, visto el primero como el resultado de una serie de particularidades desarrolladas a causa de un rápido evolucionismo occidental y por una apremiante urgencia por lograr lo nuevo, y el segundo, por la naturaleza específica del entorno geográfico del trópico americano, provocaron que en su obra se reflejasen los diferentes tipos raciales, y se estableciera su posición frente a lo mesológico.

De acuerdo con Medina, Lozano y Bernal (1997-1998), en Medellín, surgió el Grupo de Artistas Independientes, cuyos preceptos buscaron que su arte estuviera al servicio del pueblo, de sus luchas y conflictos. Este grupo, conocido con el nombre de Los Pedronelistas, tuvo como inspirador, como su nombre lo indica, a Pedro Nel Gómez. Este artista

---

**2.** “Jóvenes universitarios que levantan sus voces de inconformidad y sus gestos de rebeldía contra el orden político existente y contra los magnates del partido conservador, en la década de los veinte bajo la presidencia de Pedro Nel Ospina” (Pérez Silva 2000).

**3.** Aparte del discurso “La democracia y la política”, pronunciado por Jorge Eliécer Gaitán en 1948, en el cual se refiere a cumplir mediante hechos y no palabras instancias que fortalezcan la justicia social y la igualdad. “Y tened en cuenta que la conciencia nacional, ésta que estamos creando, a la cual estamos elevando en su nivel de cultura, despertando en su ambición, dándole conciencia de sus derechos y de sus posibilidades, no se fiará ya más de las palabras en respaldo de la realidad” <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/docpais/gaitan.htm>.



promulgó en 1944, junto con Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuloaga, Débora Arango, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo, *El manifiesto de los artistas independientes*. A este postulado se adhirió el pintor Carlos Correa, quien buscó en su obra la esencia de lo eminentemente nacional.

En las páginas de ese manifiesto, se encuentran algunas nociones de las cuales vale la pena resaltar las siguientes:

*El arte es una de las formas de la actividad humana, necesaria al desenvolvimiento de los pueblos. Los artistas colombianos independientes, queremos sentir ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos. Propendemos por la instauración del fresco en el país, como pintura para el pueblo. Es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado. Antes que un beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos. (Medina, Lozano y Bernal 1997, 106)*

Este movimiento buscó romper con el academicismo mediante una exploración sobre nuevas

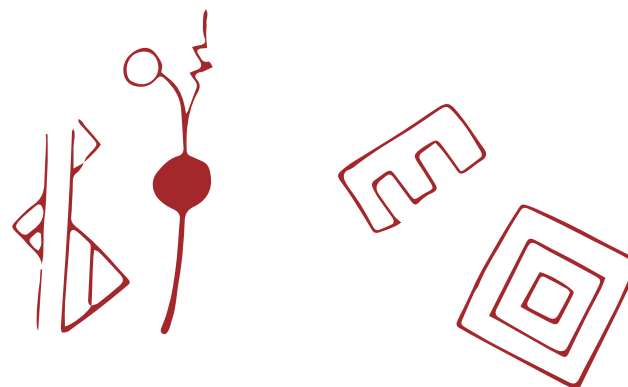
propuestas plásticas; los artistas pedronelistas se identificaron con la grandilocuencia de la pintura mural al fresco, la cual utilizaron como instrumento divulgativo de unos postulados sociopolíticos de creación propia que se identificaban de mejor manera con la nociones del movimiento muralista mexicano que con el ideario planteado en la “Monografía del bachué” (1930). El carácter didáctico de la propuesta teórica hizo hincapié en dar a conocer las escenas de la vida y del trabajo de la población colombiana, mediante una narrativa en la que sobresalía una preocupación por representar la problemática social.

En la “Monografía del bachué”, apareció como coautora la artista Hena Rodríguez, el escultor Ramón Barba ilustró el texto con el relieve titulado *Ofrenda a la diosa Bachué* y el escultor José Domingo Rodríguez cedió para la publicación en mención la reproducción de su escultura *Santa Fé*.

Según Medina (1995, 58), “estos dos escultores y Hena Rodríguez tenían varias cosas en común: lenguaje anti academicista, pasión por los personajes populares y preferencia por la talla directa”. El bachuismo establecido por Roza mediante sus trabajos se constituyó en el ímpetu del arte moderno colombiano, ese mismo “arte moderno que tuvo su primer exponente en el Andrés de Santa María

expresionista [...] Rozo le abrió el paso a una generación de modernos” (Medina 1995, 58).

La clasificación de modernos se les puede adjudicar a los pintores y escultores nacidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, por cuanto indagaron sobre cómo realizar su obra con autenticidad, experimentaron en la búsqueda de diferentes maneras de expresión plástica y trataron temas autóctonos. Creadores que, de acuerdo con el resultado de sus sensibilidades de tipo artístico y social, enmarcadas dentro de los requerimientos del contexto cultural y político propios de la década de 1920, coadyuvaron a colocar a Colombia en el umbral de la modernidad. Situación que obedeció al resultado de los trabajos realizados por estos artistas, quienes crearon su obra bajo diferentes posturas de autor, las cuales se encontraron vinculadas con las dos tendencias del bachuismo: los temas prehispánicos y la valoración al campesino (Medina 1995).





*Grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de París. Sentados a la derecha: Luis Alberto Acuña y Rómulo Roza. París 1925. El esqueleto a la derecha hace referencia a la Academia Julian de París. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por parte de Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.*



*La escultura que se encuentra al fondo pertenece a Paul Landowski, se titula Los hijos de Caín, (1906) y está localizada en los Jardines de las Tullerías en París. Luis Alberto Acuña se encuentra sentado. De pie a la izquierda se observa a un periodista de Venezuela y a la derecha a Rómulo Rozo. Fotografía: Chaumoff. París. 1925. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.*



*A la izquierda de la imagen se encuentra de anteojos Germán Arciniegas, y al lado derecho de una obra de su autoría se observa a Luis Alberto Acuña, como becario de la Fundación Guggenheim, en diálogo con el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición realizada en 1948. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.*



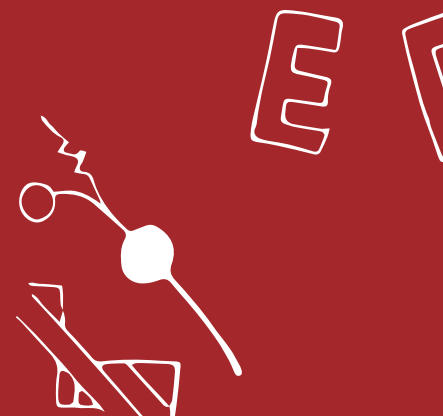
*En el año de 1940, Luis Alberto Acuña se encontraba en Ciudad de Méjico ejerciendo funciones como agregado, secretario y encargado de negocios en la Embajada de Colombia. En la imagen que hace referencia a la exposición de su obra en la Universidad Autónoma de Méjico en el año de 1940, se le observa con bigote situado a la derecha, en compañía de los embajadores de Argentina Bolivia, España y Colombia. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro Acuña Pintor colombiano. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.*



5.

**El universo  
chibcha  
según varios  
pensadores**

y la visión de Luis  
Alberto Acuña  
como historiador  
y artista







*Bochica, héroe civilizador y maestro de los orfebres, ceramistas y tejedores. Carboncillo sobre papel. Luis Alberto Acuña. (1980) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.*

## Los orígenes y la estructura de la cultura chibcha antes de la Conquista

Para ampliar sus conocimientos sobre la naturaleza de la cultura chibcha y concebir las bases de su proceso de indagación teórica y plástica sobre la representación del arte y del imaginario que comprende el universo cosmogónico de este grupo humano, Acuña consultó, entre otras fuentes, los escritos de los autores José de Acosta S. J., Miguel Triana, Vicente Restrepo, Konrad Theodor Preuss, Paul Rardin, fray Pedro Simón, Guillermo Valencia y Liborio Zerda, entre otros.

Según se colige de la bibliografía presentada en *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*, Acuña (1935), el artista santandereano consultó *La civilización chibcha* (Triana 1922), donde se menciona que, antes de la Conquista, los chibchas gozaban de un reposado estado de civilización que se reflejaba en aspectos morales, intelectuales y artísticos y que los chibchas poseían una cosmogonía que explicaba el origen de su universo, por medio de la cual fortalecían sus sentimientos sobre lo místico. De lo anterior es posible deducir que la cultura chibcha tenía una amplia riqueza simbólica que expresaba mediante sus signos culturales.

Acuña también estuvo al tanto del pensamiento consignado por el químico y geólogo antioqueño Vicente Restrepo en su libro *Los chibchas antes de la conquista española* ([1895] 1972). El antioqueño señaló que los dos textos históricos primordiales que sirvieron de base conceptual para que los cronistas conocieran de antemano las costumbres de los chibchas fueron redactados por los conquistadores Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador del Nuevo Reino de Granada, y Juan de Castellanos, quien se ordenó en el Nuevo Mundo.

Castellanos sirvió a la ciudad de Tunja como sacerdote desde 1562, hasta su muerte acaecida en 1607, tiempo en el cual estudió de primera mano la cultura chibcha; su libro *Historia del Nuevo Reino de Granada*, publicado en Madrid en 1886 por parte de la imprenta de A. Pérez Dubrull, se convirtió entonces en un documento básico de toda disertación que se relacione con este pueblo. (Restrepo [1895] 1972)

Además de los dos autores mencionados, Acuña también citó en sus escritos las *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* ([1626] 1953), de fray Pedro Simón, sacerdote de la comunidad franciscana que llegó a Santafé en 1604. Simón recopiló gran cantidad de escritos sobre la cultura chibcha, y se dedicó a realizar observaciones sobre sus tradiciones,

leyendas y mitos y así se convirtió en el escritor que más compiló información acerca de esta cultura, razón por la cual sus textos son considerados obligatorios para el estudio de los procesos de descubrimiento y conquista de lo que hoy es nuestro territorio.

Por su parte, Restrepo ([1895] 1972) anotó que los españoles llamaron chibchas a sus habitantes por escucharlos utilizar habitualmente este término, que significa persona; y moscas en razón de que eran tan profusos como estas. Por otra parte, hace una referencia a fray Pedro Simón ([1626] 1953), quien puntualizó que la región de Bacatá, al igual que el lenguaje que allí se hablaba, se denominaba chibcha.

Autores como Triana (1922, [1924] 1970), Acuña (1935, 1942a, 1942b), Zerda (1947), Hernández (1949), Jiménez de Muñoz (1951), Simón ([1626] 1953), Cuervo Márquez (1956), Broadbent (1964), Arango Ferrer (1965), Restrepo ([1895] 1972), Uricochea (1984), Camargo (1991) y Quijano (2000), entre otros, se refirieron en sus textos a los habitantes que halló Jiménez de Quesada en la altiplanicie andina como chibchas.

Autores, docentes e investigadores como Pérez de Barradas (1941), Ghisletti (1954), Falchetti y Plazas (1973), Roza (1984) y Langebaek (2009), entre otros, aludieron a estos habitantes como muiscas,

de igual manera que lo hace el equipo de investigadores y curadores del Museo del Oro de Bogotá en Botero et al. (2008), quienes identifican a este grupo prehispánico como cultura muisca-guane.

Encontrándose, entonces, con las dos formas en que los autores antes señalados se referían a esta cultura americana, como chibcha o muisca, y recordando lo expresado por Simón sobre el término *chibcha* que significaba persona, y que identificaba de igual manera a Bacatá como la región en que ellos habitaban (Simón ([1626] 1953, citado por Restrepo [1895], 1972), en este libro se referirá a este grupo indígena con el vocablo chibcha. Además, se ratifica la decisión porque los autores consultados por Acuña, los textos publicados por él mismo, así como la mayoría de los autores investigados y reseñados en este libro, se refirieron al grupo nativo chibcha como tal. En el caso que autores, investigadores y curadores citados se refirieran a los muisca, lógicamente se realiza la referenciación en concordancia con lo publicado.

¿Cuál es el origen de la cultura chibcha? Restrepo ([1895] 1972) sobre su ruta, el momento histórico de su llegada y el número poblacional de inmigrantes, y sostuvo que esta sociedad provino de lo que hoy es México o Centroamérica y que su ruta de ingreso correspondió al noroeste, vía río Magdalena-río Opón. Estos grupos poblacionales lle-

garon a establecerse en zonas que posteriormente corresponderían a los cacicazgos de Bogotá, tales como Fusagasugá, Facatativá, Chocontá y Zipaquirá, pertenecientes al dominio del zipa; Guatavita, Guavio, Cáqueza y Ubaque, que harían parte del cacicazgo de Guatavita. Ubaté, Chiquinquirá y Moniquirá, que comprenderían el dominio del cacique de Susa; Tunja, Ramiquirí y el valle de Tenza, que formarían parte del dominio del zaque; y por último, el dominio de Tundama que lo conformarían Duitama, Sogamoso y Soatá. La unión de estos cacicazgos hizo parte de lo que se conoció como el Imperio chibcha.

Explicó Restrepo ([1895] 1972) que las primeras nociones sobre la sociedad chibcha obedecieron a los propios relatos de sus miembros, a las observaciones y reflexiones que realizaban los cronistas a partir de las lecturas de documentos escritos por conquistadores y evangelizadores. Sobre estas instancias primarias es que se concibió la memoria acerca del proceso de conquista, sometimiento y destrucción de la cultura aborígen.

Sin embargo, señaló también que, si bien esta información presenta un propósito de orden estructural, ninguno de los textos consultados provee datos certeros sobre el universo chibcha, ni hechos destacados o situaciones de especial importancia, y que es frecuente encontrar errores o

*Piedras del Tunjo* en Facatativa, departamento de Cundinamarca. Fotografía:  
Felipe Restrepo Acosta.  
Licencia CC BY-SA 4.0, 25 March 2016.





confusiones en la interpretación de hechos, pero que, si se realiza un proceso de confrontación entre los textos, es posible deducir los aciertos y los errores históricos.

Restrepo ([1895] 1972) también puntualizó que otra fuente de estudio aplicable para conocer el funcionamiento de la sociedad prehispánica chibcha es el análisis de su arte y el estudio de sus elementos rituales, decorativos y utilitarios elaborados en materiales como piedra, madera, cerámica, cobre y oro.

Las labores de investigación que se pueden realizar sobre estos objetos, bajo la óptica de las crónicas y la tecnología básica actual como el carbono 14, proveen un complemento importante para conocer su organización social, cultural y religiosa y sus conocimientos técnicos.

Sobre la organización política, social, económica y religiosa chibcha existente al arribar Jiménez de Quesada al altiplano cundiboyacense (1537), Márquez et al. (1975) señalaron lo siguiente. Que si bien existían tres cacicazgos (Sugamuxi, Tundama y Guanentá), los chibchas mantenían dos centros principales de gobierno: el primero en Bacatá, donde regía el zipa, y el segundo en Hunza, donde gobernaba el zaque; su rivalidad y continuas luchas por el poder eran muy conocidas en su momento y algunas escaramuzas entre caciques de menor

rango. El zipa gozaba de gran influencia sobre los caciques que seleccionaba para regir en los diferentes cacicazgos, quienes, una vez nombrados, transmitían el mando por herencia materna, lo cual significa que la línea de mando se cedía al sobrino, hijo de la hermana. Si no se presentaba un sucesor directo, el cacique podía seleccionar a su reemplazo dentro de los más valientes guerreros. Los zipas que tenían mayor reconocimiento eran Sukanmachica, Nemequene, Tisquesusa y Saguipa, y dentro del entorno de los zaques, se destacaban por su liderazgo Michua, Quemuenchatocha y Aquimínzaque.

La organización administrativa estaba conformada por partes, pueblos y confederaciones; entre las agencias menores de gobierno, sobresalían los consejos confederados que atendían asuntos de guerra y los consejos especiales que, como su nombre lo indica, atendían casos especiales. Respecto de las clases sociales, los chibchas mantenían dos tipos de jerarquías: una civil y otra religiosa. Las instancias civiles, a su vez, se dividían en clases sociales, como pregoneros, uzaques, guechas, tributarios y esclavos. En la religiosa, se destacaban los jeques, que equivalían a los sacerdotes a quienes no se les permitía contraer matrimonio, y cuyo cargo era obtenido por línea matrilineal.

Para ser nombrados como tales, debían habitar desde pequeños en un espacio de caracterís-

ticas divinas llamado cuca, guardando continuo ayuno (Márquez et al. 1975).

Dentro del universo espiritual de los chibchas sobresalían dos clases de mitos principales: el primero, que tenía que ver con la creación del mundo y del hombre, constaba de dos subdivisiones: Chiminichagua, a quien se le atribuía la creación de la luz, y Bachué, a quien se le conocía como la creadora de la raza. El segundo mito, que hablaba de los dioses civilizadores, tenía una subdivisión en dos conceptos: Bochica, quien les enseñaba sobre la importancia de practicar el bien y a trabajar los textiles, era también considerado como la deidad que los salvaba de una inundación; y Huitaca era conocida como una mujer que los inducía dentro de los caminos de los vicios y del mal (Márquez et al. 1975).

La responsabilidad de los aspectos religiosos chibchas radicaba en una casta de jeques de tipo sacerdotal, la cual, según el mito, fue constituida por Bochica, y estaba a cargo del cacique de Sogamoso, cuya órbita religiosa cubría todo el grupo humano de la cultura chibcha e intercedía por los hombres ante los dioses. Entre sus obligaciones, se destacaban las labores relacionadas con los sacrificios rituales; eran los anfitriones de las fiestas ceremoniales y poseían el monopolio del comercio de la coca, de donde se originaba su sustento.

En segunda instancia, también existían los mohanes (brujos, curanderos, prestidigitadores y hechiceros). Sobre los sacrificios se puede afirmar que se ofrecían al dios Sol en su templo de Sogamoso niños criados en un entorno sagrado dedicado al sol; cuando estos niños cumplían diez años, se daba inicio a un proceso de selección y preparación. Una vez cumpliesen con los requerimientos rituales planteados por el dios civilizador Bochica, y hubiesen llegado a la edad de quince años, serían inmolados. El resto de los sacrificios se realizaba con animales, joyas y esmeraldas (Márquez et al. 1975).

Con el objetivo de aclarar en qué consistía la cosmogonía y el simbolismo ritual de una sociedad prehispánica, se tendrá en cuenta lo expuesto por Botero et al. (2008), para quien el modelo de pensamiento indígena lo constituía un gran sentimiento de espiritualidad, que se traducía en otorgarles una representación sagrada al universo, a su territorio, a la sociedad y a sus creaciones materiales, mediante vínculos que trazaban una relación cercana entre los hombres y sus ancestros, elemento esencial para perpetuar sus tradiciones. En el caso de la cultura chibcha, los caciques fueron los encargados de perpetuar, transferir y remozar las representaciones cosmogónicas. El proceso educacional de estas personas iniciaba desde una temprana juventud, durante la cual se trataban te-



5.

**El universo**

**chibcha**

**según varios**

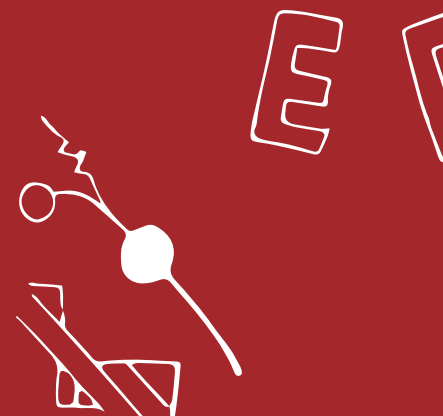
**pensadores**

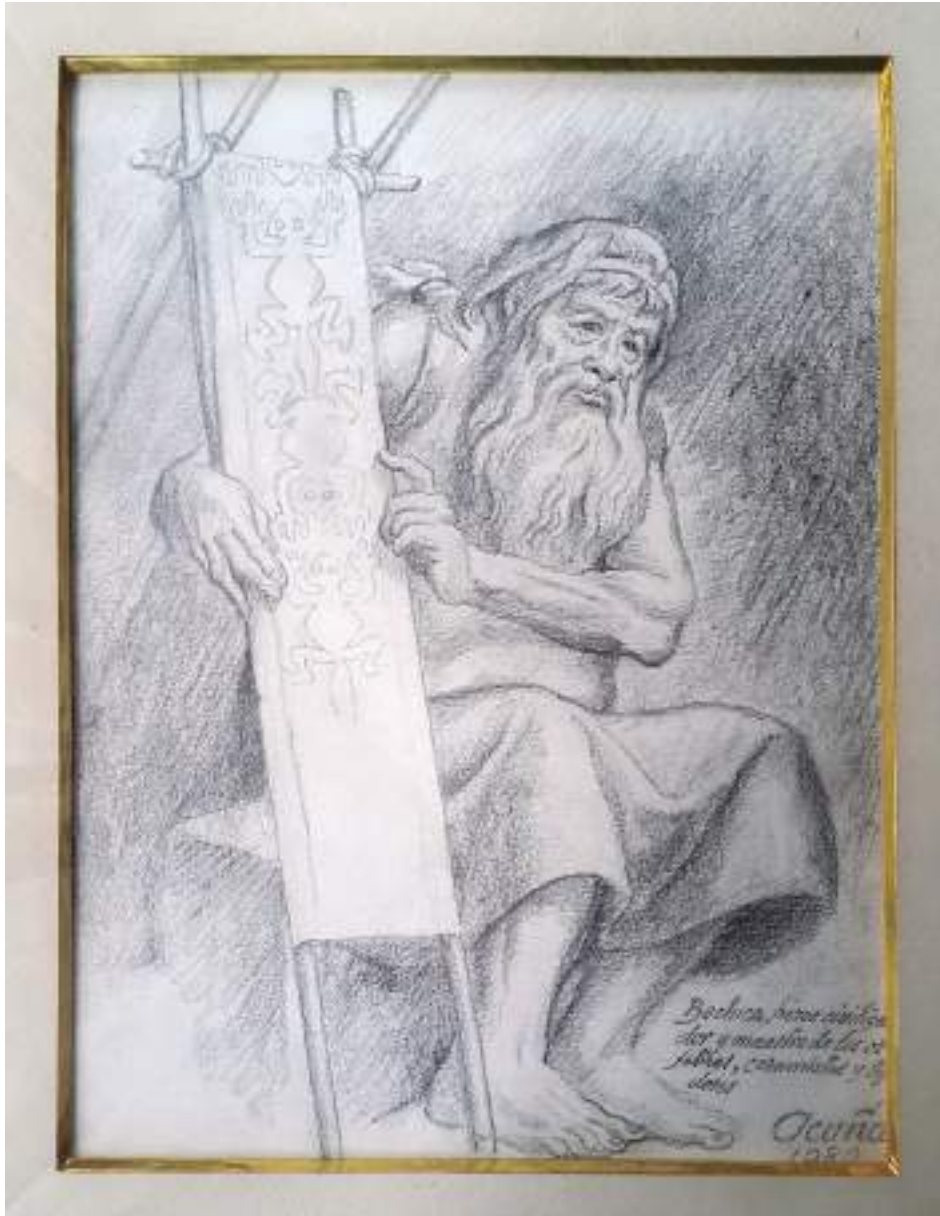
y la visión de Luis

Alberto Acuña

como historiador

y artista





*Bochica, héroe civilizador y maestro de los orfebres, ceramistas y tejedores. Carboncillo sobre papel. Luis Alberto Acuña. (1980) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.*

## Los orígenes y la estructura de la cultura chibcha antes de la Conquista

Para ampliar sus conocimientos sobre la naturaleza de la cultura chibcha y concebir las bases de su proceso de indagación teórica y plástica sobre la representación del arte y del imaginario que comprende el universo cosmogónico de este grupo humano, Acuña consultó, entre otras fuentes, los escritos de los autores José de Acosta S. J., Miguel Triana, Vicente Restrepo, Konrad Theodor Preuss, Paul Rardin, fray Pedro Simón, Guillermo Valencia y Liborio Zerda, entre otros.

Según se colige de la bibliografía presentada en *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*, Acuña (1935), el artista santandereano consultó *La civilización chibcha* (Triana 1922), donde se menciona que, antes de la Conquista, los chibchas gozaban de un reposado estado de civilización que se reflejaba en aspectos morales, intelectuales y artísticos y que los chibchas poseían una cosmogonía que explicaba el origen de su universo, por medio de la cual fortalecían sus sentimientos sobre lo místico. De lo anterior es posible deducir que la cultura chibcha tenía una amplia riqueza simbólica que expresaba mediante sus signos culturales.

Acuña también estuvo al tanto del pensamiento consignado por el químico y geólogo antioqueño Vicente Restrepo en su libro *Los chibchas antes de la conquista española* ([1895] 1972). El antioqueño señaló que los dos textos históricos primordiales que sirvieron de base conceptual para que los cronistas conocieran de antemano las costumbres de los chibchas fueron redactados por los conquistadores Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador del Nuevo Reino de Granada, y Juan de Castellanos, quien se ordenó en el Nuevo Mundo.

Castellanos sirvió a la ciudad de Tunja como sacerdote desde 1562, hasta su muerte acaecida en 1607, tiempo en el cual estudió de primera mano la cultura chibcha; su libro *Historia del Nuevo Reino de Granada*, publicado en Madrid en 1886 por parte de la imprenta de A. Pérez Dubrull, se convirtió entonces en un documento básico de toda disertación que se relacione con este pueblo. (Restrepo [1895] 1972)

Además de los dos autores mencionados, Acuña también citó en sus escritos las *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* ([1626] 1953), de fray Pedro Simón, sacerdote de la comunidad franciscana que llegó a Santafé en 1604. Simón recopiló gran cantidad de escritos sobre la cultura chibcha, y se dedicó a realizar observaciones sobre sus tradiciones,

leyendas y mitos y así se convirtió en el escritor que más compiló información acerca de esta cultura, razón por la cual sus textos son considerados obligatorios para el estudio de los procesos de descubrimiento y conquista de lo que hoy es nuestro territorio.

Por su parte, Restrepo ([1895] 1972) anotó que los españoles llamaron chibchas a sus habitantes por escucharlos utilizar habitualmente este término, que significa persona; y moscas en razón de que eran tan profusos como estas. Por otra parte, hace una referencia a fray Pedro Simón ([1626] 1953), quien puntualizó que la región de Bacatá, al igual que el lenguaje que allí se hablaba, se denominaba chibcha.

Autores como Triana (1922, [1924] 1970), Acuña (1935, 1942a, 1942b), Zerda (1947), Hernández (1949), Jiménez de Muñoz (1951), Simón ([1626] 1953), Cuervo Márquez (1956), Broadbent (1964), Arango Ferrer (1965), Restrepo ([1895] 1972), Uricochea (1984), Camargo (1991) y Quijano (2000), entre otros, se refirieron en sus textos a los habitantes que halló Jiménez de Quesada en la altiplanicie andina como chibchas.

Autores, docentes e investigadores como Pérez de Barradas (1941), Ghisletti (1954), Falchetti y Plazas (1973), Roza (1984) y Langebaek (2009), entre otros, aludieron a estos habitantes como muiscas,

de igual manera que lo hace el equipo de investigadores y curadores del Museo del Oro de Bogotá en Botero et al. (2008), quienes identifican a este grupo prehispánico como cultura muisca-guane.

Encontrándose, entonces, con las dos formas en que los autores antes señalados se referían a esta cultura americana, como chibcha o muisca, y recordando lo expresado por Simón sobre el término *chibcha* que significaba persona, y que identificaba de igual manera a Bacatá como la región en que ellos habitaban (Simón ([1626] 1953, citado por Restrepo [1895], 1972), en este libro se referirá a este grupo indígena con el vocablo chibcha. Además, se ratifica la decisión porque los autores consultados por Acuña, los textos publicados por él mismo, así como la mayoría de los autores investigados y reseñados en este libro, se refirieron al grupo nativo chibcha como tal. En el caso que autores, investigadores y curadores citados se refirieran a los muisca, lógicamente se realiza la referenciación en concordancia con lo publicado.

¿Cuál es el origen de la cultura chibcha? Restrepo ([1895] 1972) sobre su ruta, el momento histórico de su llegada y el número poblacional de inmigrantes, y sostuvo que esta sociedad provino de lo que hoy es México o Centroamérica y que su ruta de ingreso correspondió al noroeste, vía río Magdalena-río Opón. Estos grupos poblacionales lle-

garon a establecerse en zonas que posteriormente corresponderían a los cacicazgos de Bogotá, tales como Fusagasugá, Facatativá, Chocontá y Zipaquirá, pertenecientes al dominio del zipa; Guatavita, Guavio, Cáqueza y Ubaque, que harían parte del cacicazgo de Guatavita. Ubaté, Chiquinquirá y Moniquirá, que comprenderían el dominio del cacique de Susa; Tunja, Ramiquirí y el valle de Tenza, que formarían parte del dominio del zaque; y por último, el dominio de Tundama que lo conformarían Duitama, Sogamoso y Soatá. La unión de estos cacicazgos hizo parte de lo que se conoció como el Imperio chibcha.

Explicó Restrepo ([1895] 1972) que las primeras nociones sobre la sociedad chibcha obedecieron a los propios relatos de sus miembros, a las observaciones y reflexiones que realizaban los cronistas a partir de las lecturas de documentos escritos por conquistadores y evangelizadores. Sobre estas instancias primarias es que se concibió la memoria acerca del proceso de conquista, sometimiento y destrucción de la cultura aborígen.

Sin embargo, señaló también que, si bien esta información presenta un propósito de orden estructural, ninguno de los textos consultados provee datos certeros sobre el universo chibcha, ni hechos destacados o situaciones de especial importancia, y que es frecuente encontrar errores o

*Piedras del Tunjo* en Facatativa, departamento de Cundinamarca. Fotografía:  
Felipe Restrepo Acosta.  
Licencia CC BY-SA 4.0, 25 March 2016.





confusiones en la interpretación de hechos, pero que, si se realiza un proceso de confrontación entre los textos, es posible deducir los aciertos y los errores históricos.

Restrepo ([1895] 1972) también puntualizó que otra fuente de estudio aplicable para conocer el funcionamiento de la sociedad prehispánica chibcha es el análisis de su arte y el estudio de sus elementos rituales, decorativos y utilitarios elaborados en materiales como piedra, madera, cerámica, cobre y oro.

Las labores de investigación que se pueden realizar sobre estos objetos, bajo la óptica de las crónicas y la tecnología básica actual como el carbono 14, proveen un complemento importante para conocer su organización social, cultural y religiosa y sus conocimientos técnicos.

Sobre la organización política, social, económica y religiosa chibcha existente al arribar Jiménez de Quesada al altiplano cundiboyacense (1537), Márquez et al. (1975) señalaron lo siguiente. Que si bien existían tres cacicazgos (Sugamuxi, Tundama y Guanentá), los chibchas mantenían dos centros principales de gobierno: el primero en Bacatá, donde regía el zipa, y el segundo en Hunza, donde gobernaba el zaque; su rivalidad y continuas luchas por el poder eran muy conocidas en su momento y algunas escaramuzas entre caciques de menor

rango. El zipa gozaba de gran influencia sobre los caciques que seleccionaba para regir en los diferentes cacicazgos, quienes, una vez nombrados, transmitían el mando por herencia materna, lo cual significa que la línea de mando se cedía al sobrino, hijo de la hermana. Si no se presentaba un sucesor directo, el cacique podía seleccionar a su reemplazo dentro de los más valientes guerreros. Los zipas que tenían mayor reconocimiento eran Suganmachica, Nemequene, Tisquesusa y Saguipa, y dentro del entorno de los zaques, se destacaban por su liderazgo Michua, Quemuenchatocha y Aquimínzaque.

La organización administrativa estaba conformada por partes, pueblos y confederaciones; entre las agencias menores de gobierno, sobresalían los consejos confederados que atendían asuntos de guerra y los consejos especiales que, como su nombre lo indica, atendían casos especiales. Respecto de las clases sociales, los chibchas mantenían dos tipos de jerarquías: una civil y otra religiosa. Las instancias civiles, a su vez, se dividían en clases sociales, como pregoneros, uzaques, guechas, tributarios y esclavos. En la religiosa, se destacaban los jeques, que equivalían a los sacerdotes a quienes no se les permitía contraer matrimonio, y cuyo cargo era obtenido por línea matrilineal.

Para ser nombrados como tales, debían habitar desde pequeños en un espacio de caracterís-



ticas divinas llamado cuca, guardando continuo ayuno (Márquez et al. 1975).

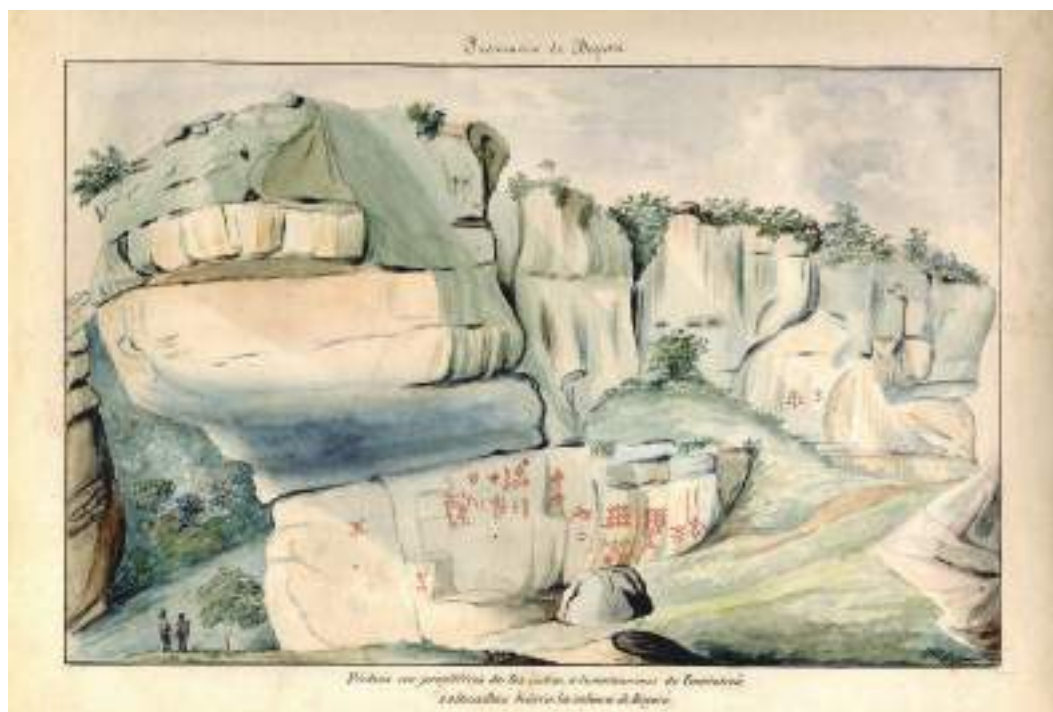
Dentro del universo espiritual de los chibchas sobresalían dos clases de mitos principales: el primero, que tenía que ver con la creación del mundo y del hombre, constaba de dos subdivisiones: Chiminichagua, a quien se le atribuía la creación de la luz, y Bachué, a quien se le conocía como la creadora de la raza. El segundo mito, que hablaba de los dioses civilizadores, tenía una subdivisión en dos conceptos: Bochica, quien les enseñaba sobre la importancia de practicar el bien y a trabajar los textiles, era también considerado como la deidad que los salvaba de una inundación; y Huitaca era conocida como una mujer que los inducía dentro de los caminos de los vicios y del mal (Márquez et al. 1975).

La responsabilidad de los aspectos religiosos chibchas radicaba en una casta de jeques de tipo sacerdotal, la cual, según el mito, fue constituida por Bochica, y estaba a cargo del cacique de Sogamoso, cuya órbita religiosa cubría todo el grupo humano de la cultura chibcha e intercedía por los hombres ante los dioses. Entre sus obligaciones, se destacaban las labores relacionadas con los sacrificios rituales; eran los anfitriones de las fiestas ceremoniales y poseían el monopolio del comercio de la coca, de donde se originaba su sustento.

En segunda instancia, también existían los mohanes (brujos, curanderos, prestidigitadores y hechiceros). Sobre los sacrificios se puede afirmar que se ofrecían al dios Sol en su templo de Sogamoso niños criados en un entorno sagrado dedicado al sol; cuando estos niños cumplían diez años, se daba inicio a un proceso de selección y preparación. Una vez cumpliesen con los requerimientos rituales planteados por el dios civilizador Bochica, y hubiesen llegado a la edad de quince años, serían inmolados. El resto de los sacrificios se realizaba con animales, joyas y esmeraldas (Márquez et al. 1975).

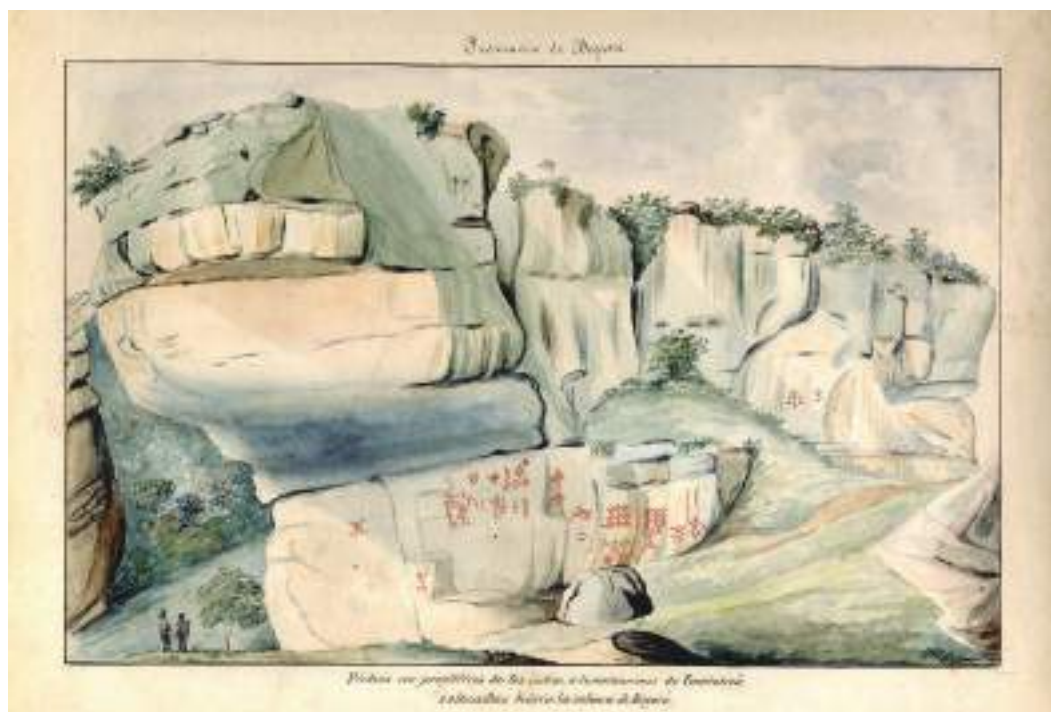
Con el objetivo de aclarar en qué consistía la cosmogonía y el simbolismo ritual de una sociedad prehispánica, se tendrá en cuenta lo expuesto por Botero et al. (2008), para quien el modelo de pensamiento indígena lo constituía un gran sentimiento de espiritualidad, que se traducía en otorgarles una representación sagrada al universo, a su territorio, a la sociedad y a sus creaciones materiales, mediante vínculos que trazaban una relación cercana entre los hombres y sus ancestros, elemento esencial para perpetuar sus tradiciones. En el caso de la cultura chibcha, los caciques fueron los encargados de perpetuar, transferir y remozar las representaciones cosmogónicas. El proceso educacional de estas personas iniciaba desde una temprana juventud, durante la cual se trataban te-

mas como la mitología, los usos de las plantas sagradas, el vocabulario, las gestualidades y la importancia de los objetos sagrados. Se buscaba que los caciques transmitieran a su comunidad los significados y valores de las representaciones cosmogónicas y así se mantuviera el normal desarrollo de la naturaleza, se preservara la espiritualidad y la prosperidad de su sociedad.




*Piedras con jeroglíficos de los indios,*  
provincia de Bogotá.  
Manuel María Paz  
(1853-1858) Acuarela. Fuente: Obtenida el 15 de octubre de 2018, de [Achtts://www.wdl.org/es/item/9108/](https://www.wdl.org/es/item/9108/)

mas como la mitología, los usos de las plantas sagradas, el vocabulario, las gestualidades y la importancia de los objetos sagrados. Se buscaba que los caciques transmitieran a su comunidad los significados y valores de las representaciones cosmogónicas y así se mantuviera el normal desarrollo de la naturaleza, se preservara la espiritualidad y la prosperidad de su sociedad.



*Piedras con jeroglíficos de los indios,*  
provincia de Bogotá.  
Manuel María Paz  
(1853-1858) Acuarela. Fuente: Obtenida el 15 de octubre de 2018, de [Achtts://www.wdl.org/es/item/9108/](https://www.wdl.org/es/item/9108/)



## Los ancestros de Luis Alberto Acuña y su metodología de estudio

Juan Friede (1946) anotó que Acuña, a través de las páginas de las crónicas de la conquista, tomó conciencia acerca de la vulnerabilidad de la situación del aborigen americano, por cuanto era poseedor de una sólida cultura, que sorprendió por igual a conquistadores, evangelizadores y cronistas, ya que, con su música, danza, pintura, escultura y orfebrería, obtuvieron un importante nivel de perfeccionamiento entre las culturas americanas. Así es como la mitología, la organización social y las costumbres de estas sociedades prehispánicas distaban del imaginario europeo que los identificaban como pueblos bárbaros, salvajes y crueles.

Friede (1946) sostuvo que las creaciones artísticas prehispánicas para Acuña no solo encarnaban la necesidad de ser estudiadas, sino que, por constituirse en expresiones visuales de la vida normal de las indias occidentales, contenían elementos que, además de hacer parte de instancias como la arqueología, poseían un gran coste presente para constituir un auténtico arte colombiano contemporáneo, en otras palabras, un arte americano.

Del texto de Friede mencionado, vale la pena resaltar que el ascendiente de Acuña, don Francisco Miguel de Acuña y Angulo, fue encomendero de los pueblos de Güepsa y Cerinza en 1668, y que su nieto don Francisco Miguel de Acuña, quien heredó de su abuelo el inmenso latifundio, presentó una queja al capitán general del Nuevo Reino de Granada en la que le informaba:

*[...] sacan los indios de los dichos pueblos y se los llevan con sus familias, dos, tres, cuatro y seis leguas apartados, para tenerlos en continuos servicios de trapiches [...], así son sumamente molestados [...], faltan del pasto espiritual de su alma, de que todo el año carecen. (9-10)*

Este pensamiento es citado para estipular que el linaje de Acuña desde el siglo XVII tuvo contacto con los aborígenes americanos y que, de acuerdo con la mención, podría existir una heredada conciencia social por la causa indígena, argumento por el que es posible cuestionarse si pudo ser posible que Luis Alberto Acuña haya dedicado la mayor parte de su vida artística a trabajar temáticas pre-hispánicas y campesinas, motivado en parte por esta herencia cultural ancestral.

Para dar respuesta al anterior interrogante, se cita el discurso pronunciado por Acuña en sep-

tiembre de 1955, al tomar posesión como miembro numerario en la Academia Colombiana de Historia. En el documento titulado “Los Acuñas en la Nueva Granada”, publicado en el boletín 493 de *Historia y Antigüedades de la Academia*, se encuentra el siguiente texto:

*Y en la nómina de servidores, así en la Real Audiencia como en el Virreinato continúa acrecentándose, como bien a las claras nos lo hace ver la siguiente cronológica enumeración: [...] Francisco Fernández y Magallanes de Acuña (1629), Gobernador de los Muzos y Colimas, Francisco Franco de Acuña (1640), Gobernador de los Panches, Miguel de Acuña y Angulo (1668), Regidor y Justicia Mayor de Tunja y Encomendero de Guepsa y Ceniza [...] Lo que en este discurso queda consignado es el fruto de una investigación adelantada con la saludable curiosidad de saber cómo y de dónde procedían aquellas gentes cuyo apellido llevo y, lo que es más importante, de qué manera supieron cumplir ellas sus triples e indeclinables deberes para con Dios, con la sociedad y con la patria. Elocuente respuesta a esta pregunta fue el hallazgo entre otras, de una virtud común a todos ellos: el servicio de sus semejantes, a lo que es lo mismo aplicando la fórmula*

*cristiana: el amor y provecho al prójimo; virtud capital, suma y compendio de todas las demás y sin la cual no es posible merecer el recuerdo de los semejantes ni menos aún ser grato a los ojos de Dios. (Acuña 1955b, 683-688)*

Respecto de la manera en que Acuña estudió el arte precolombino con el objetivo de publicar sus hallazgos, y a partir de ellos realizar las representaciones plásticas de las deidades de los chibchas y así poder contribuir artísticamente al discurso bachué, se cita el siguiente texto de Acuña (1942a):

*Dos son los documentos fehacientes, dos los indispensables recursos que guían nuestros pasos en el tremedal de la prehistoria, al intentar, en virtud de un ordenado proceso, escudriñar el origen y fijar las características de nuestro arte indígena: el material plástico o arqueológico, y el material literario o histórico. El primero lo constituye la gran abundancia que guardan los museos, las colecciones particulares y los que día a día se van descubriendo. El segundo nos los proporcionan principalmente los cronistas de las épocas del descubrimiento, de la conquista y de la colonización con tan rica abundancia de datos que a veces exceden a cuanto nos es dable*

*aprovechar [...] es por esto por lo que invocamos [...] la acuciosidad de Simón. (3-4)*

Acuña (1942a) indagó sobre la orfebrería chibcha, y manifestó que su interés radicaba en el plano estético y en el contenido de los relatos de los cronistas, de los cuales emergían la verdad, la emoción y la vida. Sin embargo, sostuvo que una pieza prehispánica presenta para el investigador de igual manera un interés arqueológico, puesto que el objeto analizado puede contener en sí elementos de gran importancia.

En virtud de lo anterior, afirmó que se deben realizar estudios cruzados de orden histórico, arqueológico, antropológico y estético, con el fin de obtener resultados que puedan ser relacionados entre sí y así poder llegar a conclusiones a partir de los hallazgos individuales que puede brindar cada disciplina.

Así es como está concebida y planteada la estructura metodológica bajo la cual Acuña investigó sobre la diversidad de los elementos que conformaban las expresiones que hicieron parte del universo cosmogónico chibcha, cuyos resultados consignó en su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*, ediciones de 1935 y 1942.

Acuña (1935) se refirió al desconocimiento existente a mediados de la década de 1930 sobre

las razones por las que se hallaban más representaciones de un jerarca que de una deidad en el arte chibcha. En virtud del siguiente pensamiento, es posible que Acuña haya fundamentado la búsqueda de temas y el tratamiento plástico que implementó en la realización de su arte sobre la mitología chibcha:

*Porque acontece que no existe una cabal concordancia entre los bien definidos elementos que integran el panteón de los chibchas y las figuras antropomorfas que modelaron. No aparece entre ellas la representación del anciano Bochica, de traje talar y luengas barbas, ni de Chibchacún en su actitud característica de sostener la tierra sobre sus hombros, ni de ninguna otra de sus divinidades tutelares; en tanto que con regular frecuencia aparecen barro cocido en los que fácilmente se reconoce a los jeques o sacerdotes y a los caciques o principales señores.*

*Y como es seguro, porque así nos lo afirman los cronistas [...] se nos ocurre pensar que los chibchas harían con carácter religioso, una selección rigurosa de los materiales al moldear a los humanos en barro y a los dioses en oro, y siempre dentro tipos en extremo convencionales.*

*También en piedra hicieron algunas representaciones de sus divinidades pues el padre Simón al referirse a los viajes de Bochica, informa que los indios guanes esculpieron su retrato “aunque muy a lo tosco, en unas piedras que todavía hoy se ven”.*

*Cualquier canon de proporción e indicación anatómica o intención naturalista está proscrito en estas esculturas chibchas, que frecuentemente pecan contra toda lógica concepción de la figura humana. Y sin embargo la estilización de los rostros de estas imágenes es tan apacible y singular, que revela en aquellos artífices primarios un muy alto acierto al uso de los recursos figurativos más simples. Por medio de grandes planos, incisiones horizontales y un fino relieve que indica la nariz, lograron dar a los rostros que modelaron una perfecta expresión de serenidad y hasta de placidez interior. (1942a, 40-42)*

En “Notas para un ideario autobiográfico”, Acuña (1957-1958) señaló que el resultado de sus años de educación académica en París, Madrid,

*Italia y Alemania, además de una situación afectiva que sostuvo en Castilla, se constituyeron en las instancias por las cuales tomó*

*la decisión de realizar un arte en el que las figuras avasallaran por entero la superficie disponible; en que los elementos constitutivos del cuadro se hallaran arbitrados con rigorismo arquitectónico, ocupando siempre el primer plano, con prescindencia casi absoluta de la profundidad espacial, y en el color, arbitrado como en mosaico por toques y no por puntos ni otra manera, fuese no sólo importante elemento ornamental por su poder vivificante, sino también materia ópticamente moldeable, estructurada con la más rotunda plasticidad. Quedaban así planteadas las características del estilo que habría de informar la producción de veinticinco años de mi vida, características a la cuales habría que añadir una más, recibida de las láminas primero y más tarde afianzada delante de los originales: la de los fresquistas mejicanos Orozco y Rivera, cuyo contenido indigenista me resultó especialmente atrayente. (189-190)*

De acuerdo con lo anterior, es posible sintetizar que Acuña, interesado por la situación del aborigen americano, investigó, publicó y más tarde reflejó en su plástica los elementos de dación de sentido de la cultura chibcha, como resultado de sus reflexiones sobre la situación de desprecio y olvido a que había sido sometido el indio desde la Conquista, con el objetivo de rendirle homenaje a una sociedad que obtuvo un nivel alto de desarrollo cultural. Así es como se dedicó, entonces, a profundizar en los resultados de sus investigaciones, a publicar su pensamiento y a proseguir con el desarrollo de su plástica sobre el tema del universo cosmogónico chibcha, el cual representó en las diferentes facetas de su arte, que lo situaron como el único artista que trabajó en su obra —tanto en una composición que comprende una figura individual como en la disposición de un conjunto de figuras— su visión idealizada de casi la totalidad de las deidades, mitos y símbolos que hicieron parte de la cosmogonía chibcha.





*Grupo de piedras con jeroglíficos cerca de Pandí, provincia de Bogotá. Manuel María Paz. (1853-1858) Acuarela.  
Fuente: obtenida el 15 de octubre de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9112/>*

Teorías  
publicadas por  
Luis Alberto  
Acuña y  
pensamientos  
de otros autores  
en torno a la  
cultura chibcha

Con el objetivo de iniciar al lector en el pensamiento de Acuña en torno a la cosmogonía chibcha, se transcribe este texto de su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* de 1935:

*En su más elemental modalidad conviene considerar nuestro arte indígena como uno de los productos de la lenta formación de la experiencia del hombre primitivo frente a las múltiples y variantes circunstancias de la naturaleza: perplejo ante todo lo patético, extraño y mutable; impotente ante las fuerzas inexplicables del cosmos, en sus horas de angustiada meditación, intuyó la Divinidad y creó la religión, pretendió conjurar el dolor y la muerte con el extraño ritual de un oscuro chamanismo; ideó multitud de símbolos, y redujo a formas tangibles, extra-humanas e ingentes las deidades que forjó su aterrada o pueril mentalidad, o su fanática ortodoxia. Pues el Arte y Religión aparecen como creaciones congénitas, nacidas al calor de la sublime trinidad del instinto, la intuición y la sensibilidad. (8-9)*

En *La civilización chibcha* (1922), Triana mencionó que este pueblo se consideraba a sí mismo como el primer habitante de su territorio e imaginaba ser hijo de la tierra; su deidad mayor se llamaba Chiminichagua (ser bueno), llamado el señor de todas las cosas, creador de la luz y el sol, la luna y todos los elementos que conforman lo bello de la tierra. Chiminichagua no poseía ningún tipo de imagen que lo representara como tal, como tampoco se le rendía culto, pues dentro de las creencias chibchas se encontraba que se debía adorar al sol (Sua), por ser una criatura con mucha claridad, y a la luna o Chía, a la que se identificaba como la compañera del sol. Bajo estos antecedentes, apareció Bochica en la figura de un extranjero barbado a quien los chibchas interpretaron como un civilizador y maestro. Bochica, se encargó de instruirlos en las técnicas de hilar y tejer el algodón; entre sus enseñanzas, se encontraban además del arte de la bondad, como ayudar a los pobres y la importancia de llevar una vida austera. De igual manera, Bochica les enseñó sobre la inmortalidad de las almas y acerca de los premios o castigos que recibirían según sus acciones en la Tierra (Triana 1922).

Triana (1922) afirmó que, entre los entes del mal, se destacó Huitaca, quien bajo la forma de una mujer bella y joven inducía a los aborígenes chibchas en el arte de la “buena vida”, destacan-

do los placeres, la danza y el abuso de las bebidas embriagantes. Bochica, quien observó desde las alturas la destrucción de su obra de reforma moral y de las buenas costumbres, la convirtió en lechuzza, condenándola a aparecerse solo en las noches. Sin embargo, la población chibcha quedó muy afectada por las enseñanzas de Huitaca y su comportamiento no reflejó sino oscuridad, desconociendo en todo sentido los preceptos de Bochica. Así es como la deidad Chibchacún, con la ayuda de Huitaca, decidió hacer desembocar los ríos Bogotá y Tibitó en el cauce del río Funza lo que provocó que se inundara la sabana, teniendo los chibchas que refugiarse en las montañas donde no podían cultivar la tierra. Desesperados por esta situación, apelaron a la bondad de Bochica, seduciéndolo mediante clamores, penitencias y sacrificios.

El extranjero blanco conmovido por la petición se colocó sobre el arcoíris, al que se le identificaba como Cuchaviva, y lanzó su vara sobre el sitio que hoy se conoce como el Salto de Tequendama, rompiendo los peñascos para que de esta forma desaguaran las aguas represadas.

Según Julio Carrizosa Umaña (2014), en el periodo Terciario se formaron las cordilleras que nacieron de las profundidades del mar; esta afectación marina que tuvo lugar en el oriente del territorio se conjugó con los accidentes tectónicos pro-



*Piedra errática, en las cercanías del pueblo de Pandi, con jeroglíficos de los indios, provincia de Bogotá. (1853-1858)  
Manuel María Paz. Acuarela. Fuente: obtenida en octubre 15 de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9107/>*

pios del periodo y formaron un espacio en el que las aguas marinas se represaron, las cuales, con el paso de miles de años, fueron reemplazadas por “lagos, ciénagas, pantanos y ríos que conducían las aguas lluvias” (81). Los diferentes microclimas resultantes de los anteriores cambios en el medio ambiente permitieron que en grandes periodos se desarrollaran muchos microorganismos que en un lapso de varios millones de años se convertirían en las diferentes especies que hoy conocemos. “La lluvia en Colombia excede promedios internacionales por cuanto es seis veces la medida global, y la mitad de esta cifra comprende el nivel que corresponde a América Latina” (Ideam 2010, 69).

Lo anterior llama la atención acerca de la complejidad del territorio colombiano respecto de su riqueza ecológica, puesto que los chibchas se ubicaron en un espacio geográfico que comprendía abundantes recursos hídricos, al igual que de fauna y flora, y así se posibilitó la creación de una cosmogonía basada en el agua, como la que estructuraron para ser guiados en su espiritualidad. Como resultado de los pliegues formados en la tierra, el agua lluvia encontró sus nichos que permitieron la formación de lagunas, como es el caso de la que se conoce como Iguaque, que hoy hace parte del Santuario de Fauna y Flora de Iguaque, al igual que la laguna de Guatavita, que conforma el Parque Na-

tural Laguna del Cacique de Guatavita. En los entornos hídricos mencionados y en otros lugares que hacen parte del lugar de asentamiento de la cultura chibcha, se concibieron aspectos de su religiosidad, tales como el proceso de procreación de la sociedad chibcha, atribuido a Bachué e Iguaque, y la realización de la ceremonia del cacique de Guatavita. Al agua de las lagunas se le otorgó el nombre de una deidad, como es el caso de Sía, a las ranas se les atribuyó la representación del alma de los chibchas y a las serpientes el papel de guardianas de las lagunas. Las lluvias, en conjunción con el sol, permitieron el fenómeno óptico y meteorológico del arcoíris; a este espectro de frecuencias de luz los chibchas le otorgaron el nombre de Cuchaviva, al que las mujeres encintas le otorgaban elementos de ofrenda, con el objetivo de facilitar su proceso de fecundación. Los accidentes tectónicos mencionados pudieron permitir la creación de otros mitos chibchas, como el referido a un ser extranjero barbado, que por medio de su vara rompió unas rocas y permitió que la sabana de Bogotá desaguara el agua que la inundaba, debido al represamiento formado por los cauces de los ríos Bogotá y Tibitó, producido a causa de los repliegues que conformaban la estructura física de aquella zona.

Según Carrizosa (2014, 91), “las características físicas y biológicas del territorio fueron una

novedad para los primeros caminantes que llegaron a América del Sur desde Asia”, grupos que se distinguieron por poseer diferentes lenguas y organizaciones sociales, adaptaron su forma de vida de acuerdo con lo que les proveía uno de los ecosistemas más biodiversos del planeta.

De acuerdo con Restrepo ([1895] 1972), los chibchas tenían muchos sitios de adoración situados en montes, caminos, ríos y ciertas lagunas sagradas. Ellos ingresaban a estos lugares con el mayor respeto y devoción para realizar su culto y hacían reverencias, con la cabeza baja y mirando hacia el suelo, situación que se repetía cuando salían del lugar. ¿A quién le realizaban devociones estos aborígenes? Al cacique respectivo, al sol, a la luna y a sus dioses. ¿Qué buscaban con estas plegarias? Todo tipo de favores, como los que tienen que ver con las necesidades de agua, las cosechas, el alivio de enfermedades, etc. Por otra parte, cada indígena poseía un dios en su casa y llevaba consigo siempre pequeñas versiones del ídolo ofrendatario de su devoción, con el fin de no encontrarse nunca desamparado: tenían una deidad para cada necesidad humana. Mencionaba fray Pedro Simón ([1626] 1953) que los indios, al ver a los europeos, huyeron llenos de temor hacia los montes cercanos, y que cuando tuvieron un primer acercamiento con los conquistadores, les obsequiaron variados

tipos de regalos, como las mantas que tenían características sagradas, esmeraldas u objetos en oro, que eran utilizados como elementos ofrendados, al igual que alimentos, con el objetivo de no ser dañados por estos seres de desconocido origen. Una vez se estableció el contacto con aquellos visitantes, tuvo lugar el siguiente acontecimiento:

*[...] al fin sería la dicha u otra la razón, de verse los indios sin barbas y a los nuestros con ellas se causaban admiración y de estos y su blancura muy grandes errores como estos de Guachetá los tuvieron. Porque luego concibieron en su pensamiento que hombres de aquella manera y traza no podían ser hijos de otro que su gran dios el sol, porque llamándose al sol Sua, a los españoles llamaban Sué, que quiere decir hijo del sol. Y pasando estos guachetáes, adelante con su ignorancia la tuvieron en decir que los enviaba el sol, sus hijos para que castigaran a ellos y a los demás indios de sus muchos pecados de que le tenían ofendido y para que tuvieran mayores fuerzas había hecho aquellos animales tan veloces o aquellos hombres con cuatro pies y talle tan nunca visto, entendiendo como los demás hasta allí que todo era de una pieza hombre y caballo. (Simón [1626] 1953 1:273-274)*

*La laguna de Guatavita*, departamento de Cundinamarca. Fotografía: HJCU-BILLOS. (2014) Fuente: Obtenida en octubre 15 de 2018, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diosa\\_Guatavita.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diosa_Guatavita.jpg) Licencia CC-BY-SA-4.0







De acuerdo con lo planteado por Márquez et al. (1975), es posible afirmar que una vez los españoles se familiarizaron con los aborígenes americanos y con su territorio, estos últimos presentaron pequeñas batallas y toda suerte de emboscadas, con el objetivo de bloquear el recorrido de los dominadores. Es en ese sentido que se destacaron los caciques de Zaquezazipa, Quemuenchatocha, Aquimínzaque, Tundama, Tisquesusa y Nemeque-ne, como los principales defensores de la sociedad chibcha.

Arango Ferrer (1965-1986) sostuvo que los cronistas se constituyeron en las fuentes primarias para indagar sobre los periodos de Conquista, evangelización y Colonia, así como sobre las culturas prehispánicas. A Arango Ferrer le llamó especialmente la atención lo sucedido en el primer encuentro entre los dos mundos, en el que conquistadores y evangelizadores, primeros protagonistas del contacto, tuvieron pocas técnicas de procedimiento, para conocer cómo era el pensamiento del aborígen americano, respecto de su cosmogonía, organización social, política y económica, debido a que los españoles ya venían con ideas preconcebidas sobre las acciones que debían adelantar, en parte por su vocación evangelizadora y por sus afanes de conquista y riqueza. Por esta razón, es difícil conocer que por medio de la tradición oral

no hayan variado de una forma u otra los contenidos de aquellos recuentos históricos y crónicas de evangelizadores. Por esto, se considera de especial relevancia reflexionar sobre la posibilidad de que, por ejemplo, el zipa Tisquesusa (señor de Bacatá, asesinado por soldados españoles en una emboscada, y quien evitó por todos los medios posibles someterse a los designios de Jiménez de Quesada), o el cacique Quemuenchatocha, hubiesen podido entablar un diálogo con los conquistadores, para hablar sobre el origen de sus ancestros. O en el caso de Sugamuxi, máximo jerarca de los chibchas y los jeques poseedores de la memoria cultural ancestral, hubiesen podido narrar a los conquistadores la historia chibcha, con sus dioses y héroes. Es, de esta manera, como se hubiese podido conocer de mejor forma el universo de esta sociedad prehispánica, el cual se encontraba organizado dentro del perfil de una cultura y era poseedor de una sabiduría metafísica.

Acuña (1965-1986) estimó que el surgimiento del arte prehispánico coincidió con la primera época de la Edad Media europea, y situó a los chibchas en los altiplanos andinos, donde dieron fin a su proceso migratorio. Sostuvo que, con el paso del tiempo, esta sociedad fue forjando sus tradiciones, constituyendo sus instituciones, desarrollando su arte, es decir, estableciendo su cultura. Al

referirse a los trabajos realizados por los chibchas en arcilla, Acuña (1965-1986) señaló que los vasos cinerarios representan manifestaciones antropomorfas, cuyos diseños son proyectados antes de ser ejecutados. Afirmó también que en los trabajos en cerámica se pueden observar figuras humanas voluminosas, que poseen rasgos de gran anchura en la cabeza y en el tronco, con brazos y piernas que se resaltan por su delgadez y que conforman el cuerpo del elemento utilitario. Y acerca de los rostros puntualizó que su concepción responde a un estereotipo, cuya estructura base es la nariz, en la que los brazos constituyen las cejas, mientras los ojos y la boca son incisiones horizontales apenas sugeridas. De igual manera, la forma de los párpados y los labios, que se resaltan por su relieve, corresponden a un trazo horizontal.

Sobre estos rasgos escultóricos de la cerámica chibcha, Acuña reflexionó y aclaró que ni siquiera la representación de los ojos “ni la nariz, ni la boca, así estilizados corresponden al tipo etnosomático del chibcha, con el cual solo se avienen lo ancho y plano del moldeado de esas caras, por lo demás denotativas de una fría e impenetrable expresión” (86-87).

Acerca de los rasgos de la indumentaria chibcha, Acuña (1965-1986) indicó que la escultura figurativa chibcha hace posible identificar las re-

presentaciones de los caciques y deidades, pues aparecen allí instrumentos de jerarquía. Sostuvo que es posible observar elementos como gorros, collares, narigueras, pectorales y bandas anchas que sobresalen sobre el pecho y los hombros, en los que se hacen visibles diseños geométricos. Y aseveró que los objetos realizados en piedra, barro cocido y metales, al ser manufacturados por los aborígenes americanos, se convierten en elementos de estudio sobre el nivel de evolución cultural logrado por estos artistas.

En torno al tema de los trabajos realizados en orfebrería, Acuña (1942b) resaltó el talento y la habilidad de los orfebres chibchas, puesto que el oro bruto trabajado y convertido en joyas y exvotos era de magnífica calidad, originalidad y diseño.

Asimismo, manifestó que los mejores artesanos pertenecieron al cacicazgo de Guatavita, donde habitaron cerca de tres mil orfebres en tiempos de la llegada de Sebastián de Belalcázar que venía del sur, y de Gonzalo Jiménez de Quesada que procedía del norte, en busca ambos del famoso Dorado, que ellos imaginaban en la forma de oro bruto fundido en figuras macizas de gran tamaño, y no como en la forma de pequeñas figuras votivas guardadas en gazofilacios, y que dichos orfebres producían elementos con los más elevados procesos de fundición, amalgama y laminación, cuyos

*Las lagunas de Siecha y Guasca*, departamento de Cundinamarca.

Fotografía: Philipp Weigell (2010) Fuente: Obtenida el 15 de octubre de 2018, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lagunas\\_de\\_Siecha.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lagunas_de_Siecha.jpg) Licencia CC BY 3.0





resultados de delgadez y sutileza correspondían a una realización con la más alta tecnología disponible para la época. Además, aseveró que los logros de estos maestros eran el resultado de procesos de repujado efectuados sobre pequeñas matrices en piedra, que se transformaban en figuras de detallado relieve, puesto que eran peritos en los métodos de vaciado, soldadura y bruñido.

Acuña (1942b) sostuvo, además, que el amor por el trabajo dotaba al orfebre de un esmero en el oficio de la filigrana y del proceso de entrelazado, que convertía el oro en el más dócil y sumiso material; que esta forma, toda producción artística realizada en oro por los chibchas, se tornaba en elementos de gran popularidad, puesto que se trataba de un pueblo con una gran sensibilidad artística, de gran espiritualidad, que utilizaba para sus ritos de adoración figuras de pequeños íconos y representaciones de figuras votivas, las cuales se turnaban entre aborígenes creyentes.

La visión de Acuña sobre la cosmogonía chibcha se vio reflejada en el siguiente texto:

*El tan complejo ritual funerario de los chibchas, con el más fino y bien labrado oro se servía. En oro macizo de la más alta ley estaba esculpida, de tamaño natural, en su templo de Iguaque, la imagen de aquel niño*

*que sacara Bachué, de entre las aguas de la laguna sagrada, el que años más tarde la fecundara e hiciese compañía, por lo cual fue exaltado en el panteón chibcha a la categoría de deidad genitora de la raza. Las mujeres en trance de maternidad a Cuchaviva —el arco iris— en acción propiciatoria ofrézcanle el oro de sus fíbulas, ajorcas y arrancadas. Las representaciones de Bochica, el más popular de sus dioses por haber sido su héroe civilizador, tan sólo en oro eran forjadas, Atha, la rana sagrada, símbolo de la humanidad, y las serpientes acuáticas en que reencarnaran la madre Bachué y el padre Iguaque, caramente los guardaba el pueblo en prolijas representaciones áureas. (Acuña 1942a, 1039)*

Fray Pedro Simón ([1626] 1981) relató la siguiente anécdota que le sucedió a un padre doctrinero a propósito de los primeros brotes de sincretismo en el pueblo de Cagua. Comentó que, habiendo convivido con un indio que había dado muestras de ser muy cristiano, este, estando próximo a morir, solicitó a su párroco los buenos oficios para obtener un buen viaje a la muerte. Para tal efecto, el prelado hizo uso de una cruz hecha en palma, que era utilizada durante el Domingo de Ramos, y que estaba en posesión del sobrino del indio; una vez



*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1973)  
Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.



*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (s.f.)  
Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.



*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1983)  
Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

inició la ceremonia y mientras movía la cruz de un extremo al otro, cayó de ella la figura de Bochica elaborada en oro. De este testimonio, se deduce que la idea del indio era morir en la adoración de su dios Bochica, y desde luego consintiendo con las exhortaciones cristianas.

Acuña (1965-1986) explicó que, con la llegada de los españoles, las deidades, los mitos y los símbolos chibchas sufrirían el comienzo de su fin, determinando, muy a pesar de esta sociedad, otra ruta por seguir con sus preceptos sobre cristianidad e imponiendo a la fuerza la cultura occidental. Asimismo, señaló que la escultura religiosa española actuó entonces como transmisora del ideario cristiano adaptándose a su nuevo rol y despojando a las deidades americanas de sus mágicos y míticos poderes. Los frailes encargados de realizar el proceso de evangelización en las capillas doctrineras utilizaron de manera efectiva la estatuaria religiosa cristiana como vía de conversión hacia una nueva creencia que dejaron a los indígenas estupefactos y convencidos, gracias a esta efectiva dialéctica. Además, termina su relato con el siguiente pensamiento, que permite al lector interpretar de mejor manera las implicaciones de este acontecimiento:

***Pronto la deidades indígenas se van trocando por las del santoral católico y es así como San***

***Cristóbal suplanta a Chibchacún, divinidad que sustenta la tierra según el mito chibcha; San Agustín, Santo Domingo o San Francisco toman el puesto que hasta ahora ocupara en las mentes indígenas el anciano Bochica, su héroe civilizador; y hasta Huitaca es remplazada por el mismísimo demonio. (27)***

Así fue como paulatinamente la cultura chibcha, antigua habitante de lo que es hoy el altiplano cundiboyacense, tuvo que renunciar a sus deidades, y por ende cambiar su imaginaria religiosa por otra totalmente ajena a sus creencias ancestrales que dio inicio al proceso de retiro de la cosmogonía chibcha de los saberes de la humanidad, el cual tuvo como consecuencia la destrucción del nivel cultural alcanzado.

Los resultados de las investigaciones publicadas por Acuña, que tienen como fuente los hallazgos publicados por los diferentes investigadores de la cultura chibcha, y que se reflejaron en su visión artística, buscaron evitar el proceso de retraimiento de la visión cosmogónica de esta sociedad y otorgarle su justo lugar en los anales de las expresiones culturales de las sociedades precolombinas. Es en este sentido que deseó preservar para la historia los conocimientos tradicionales desarrollados por esa sociedad, en cuanto a su in-



terpretación sobre lo místico y su visión de la naturaleza, por medio de la representación plástica de algunos elementos de especial significación de la organización social y religiosa chibcha.

Dentro de la siguiente clasificación se encuentran las figuras que trabajó Acuña conforme a la tendencia bachuística de temas precolombinos. Deidades: Bachué, Bochica, Chaqué, Chibchacún, Chía, Cuchaviva, Chiminichagua, Huitaca, Iguaque, Nemcatacoa o Fo, Sía y Sua); jerarcas: el cacique, el jeque, el zaque y el zipa); animales con representación mitológica: serpientes y ranas; elementos de ofrenda: aves, esmeraldas, textiles y oro.



*Chaqué*. Carboncillo sobre papel. Luis Alberto Acuña. (1980) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

# Nociones sobre el concepto de expropiación del universo simbólico de una sociedad prehispánica

**E**n virtud de lo expresado por Acuña, se considera importante reflexionar, por medio de nociones que giran dentro del pensamiento eurocéntrico, sobre las razones que motivaron la destrucción de los universos simbólicos de las sociedades prehispanicas por parte de los conquistadores españoles.

Aníbal Quijano (2000) expuso que los conquistadores en América encontraron una gran diversidad de poblaciones, cada una con historia, lengua, cultura, identidad y memoria propias, algunas con mayores niveles de desarrollo, principalmente los aztecas y los mayas en Centroamérica, y los chimús, aimaras, incas y chibchas en Suramérica.

Como es conocido, el dogma de la fundamentación de las religiones reside en la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, de ahí que el planteamiento europeo radicó en interpretar los dioses prehispanicos como malignos, que inducían al error a quien los adoraba, puesto que no se trataba de dioses buenos sino de entidades malignas que trasladarían al infierno a las ánimas. Señaló, además, Quijano (2000) que tres centurias después todos ellos continuaban siendo identificados bajo una identidad común que sería denominada “indios”. Esta nue-

va tipología que proveía identidad era de características raciales, coloniales y negativa en todos los sentidos. Las consecuencias de lo anterior se traducían en la anulación de la identidad histórica que caracterizaba a cada sociedad como única. De ahí que la nueva identidad racial, colonial e impuesta de manera negativa, significaba su retiro de la historia de la producción cultural global. Desde entonces los “indios” eran considerados pertenecientes a razas inferiores, con capacidad solo de crear culturas igualmente inferiores.

A partir de lo expuesto, es posible deducir que la inclusión de esas diferentes culturas en un mundo dominado por Europa dio como resultado un nuevo patrón de orden mundial, que expropió a las sociedades prehispánicas de sus procesos de producción de conocimiento, destruyó los conocimientos adquiridos y, por ende, su universo simbólico.



*Mariposas.* Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña (1988). Fuente: Colección Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.

¿De qué manera  
emergen el arte  
rupestre y las  
representaciones  
cosmogónicas  
chibchas en  
la obra  
literaria  
y plástica  
de Luis  
Alberto Acuña?

Los chibchas le rendían culto a casi todas sus deidades, a excepción de Chiminichagua, el supremo dios creador, a quien, por su importancia, no se lo adoraba de manera directa sino por interpuesta figura, como es el caso de Sua y Chía. Fray Pedro Simón se refirió al tipo de representaciones de las diferentes deidades que podían ser realizadas por los chibchas en el texto *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales* ([1626] 1953):

*Las figuras de estos dioses hechas al modo de cada uno que los adornaba o mandaba hacer y otras que imaginaban, tenían en templos comunes y particulares, pero todos sin ornato ni grandeza, al fin como para quien eran, pues sólo era una casa o bohío muy ordinario lleno de barbacoas y poyos a la redonda, donde están puestas varias figuras de diversos metales y materias, ningunos pintados, porque eran de oro, y éstos usaron más después entraron los españoles, por haberles visto estimarlo en tanto. Tenían en los templos comunes dos maneras de cepos o gazofilacios, en que metían las ofrendas que se les hacían: la una era*

*una figura de hombre hecha de barro, sin pies, toda hueca, abierto todo el casco de la cabeza, por donde echaban las ofrendas, que eran hechas de oro con figuras de varios animales, como culebras, ranas, lagartijas, mosquitos, hormigas, gusanos, leones, tigres, monos, raposas, y toda suerte de aves. Estas sólo las ofrecía el jeque.*

*Otras [eran] de madera, otras de hilo de algodón, otras de barro blanco, otras de cera. Pero de todas había macho y hembra revueltos en mantas, unas sin cabellos, otras los tenían muy largos, unas con largas colas de dos o tres varas, otras las tenían muy pequeñas; pero todas en rostros y talles de figuras tan abominables que representaban bien a quien estaban dedicadas. (3:378)*

Del texto anterior es posible deducir que cada chibcha construía sus propias deidades de acuerdo con sus imaginarios estéticos y cosmogónicos o sus propias necesidades y deseos.

*Ningún sacrificio ni ofrenda se podía hacer sino por su mano, particular ni común, porque todavía en las ofrendas comunes y por causas graves, sacrificaban al sol, que, como hemos dicho, era el principal a quien adoraban, no en*

*templos, porque decían era imposible meter tanta majestad entre paredes, sino en altas cumbres a la parte que miraban al oriente, a donde llevaban los jeques, juntándose muchos para esto [...] No todos tenían sus adoraciones en los templos, pues la de muchos las tenían dedicadas en lagunas, arroyos, peñas, cerros y otras partes de particular y singular compostura y disposiciones, no porque tuviesen estas cosas por dioses, sino que por la singularidad que tenían, les parecía ser dignas de mayor veneración o porque pasando por ellas, les había sucedido alguna singular cosa [...] Cuando se iban acabando, mandaba el jeque se hiciese de oro, cobre, hilo o barro la figura que habían de ofrecer, que solía hacer de una águila o serpiente, mono o papagayo o de otras así. (3:384-386)*

A partir de lo escrito por fray Pedro Simón, y de acuerdo con Edith Jiménez de Muñoz (1951), quien expuso la razón por la cual es difícil tener hoy en día muestras de piezas completas o segmentos que puedan dar una idea de las formas que pudieron haber tenido esas deidades (deterioro, por el paso del tiempo, de materiales como la madera, el hilo de algodón, la cera y, en algunos casos, el barro), se puede inferir que probablemente existie-

ron representaciones de deidades chibchas como Chibchacún, Bochica, Huitaca, Cuchaviva, Nemqueteba, Nemcatacoa y Chaquén, entre otras, pero que no se conoce su iconografía, porque no se ha encontrado hasta ahora ninguna imagen que los represente. ¿Cómo lucían entonces estas deidades? ¿Cuáles eran sus formas? Las respuestas a estas preguntas podrían sustentarse con la siguiente noción: los dioses efectivamente sí fueron representados pero en formas simbólicas, puesto que con las aves personificaron al dios sol, con las serpientes a Bachué y con el gato montés significaron al dios Nemcatacoa, principalmente (Jiménez 1951, 189).

De acuerdo con la reflexión anterior, probablemente los conquistadores no comprendieron el significado de las representaciones que, como bien lo mencionó Acuña, eran muy esquemáticas, con énfasis en las formas geométricas. Sin este tipo de interpretación sobre la relación que se presenta entre el contenido representante de una imagen (su forma) y su contenido significativo (lo que significa esa forma), es muy probable que en los museos hoy en día no encontrásemos figuras como las aves, las serpientes o el gato montés, entre otras más, por cuanto probablemente los conquistadores o los evangelizadores las hubiesen destruido o mandado destruir.

A continuación, se presenta una serie de reproducciones de arte rupestre y arte prehispánico en la forma de dibujos, fotografías y pintura mural, sobre los cuales se realiza un análisis iconográfico en concordancia con los resultados de las investigaciones de otros pensadores y de Acuña, con el propósito de reflexionar en torno a los aspectos comunes y no comunes, que se pueden encontrar entre las figuras investigadas y reproducidas en los textos y la manera en que ellas se reflejan dentro del ejercicio de la plástica de Acuña.

## El arte rupestre

Miguel Triana, quien fuese miembro numerario de la Academia Colombiana de Historia desde 1924, hasta el año de su muerte acaecida en 1931, puede ser considerado como el pionero de la investigación en el país sobre lo que hoy se conoce como arte rupestre. Triana, como resultado de sus investigaciones, atribuyó la autoría de los pictogramas a los chibchas y consideró a los panches como los autores de los petroglifos, en razón de que durante sus exploraciones solo encontró petroglifos en territorio panche y piedras pintadas en tinta roja en territorio chibcha, además porque “sospechó” que los panches “tenían un desarrollo mental superior al de los chibchas y que consiguientemente, poseían un acopio de ideas

de carácter científico más abundante que el de éstos” (1922, 175). Esta aseveración, que concuerda con el saber específico existente en Colombia a inicios de la década de 1920 sobre este tipo de temas, se da en un momento histórico en el que disciplinas como la investigación arqueológica no tenían mucho desarrollo en Colombia. Las fuentes utilizadas por Triana fueron el padre jesuita José de Acosta, Vicente Restrepo, fray Pedro Simón y Liborio Zerda, escritores respetados que publicaron en diferentes periodos históricos relatos sobre la cosmogonía del pueblo chibcha. Tanto en *La civilización chibcha* (1922) como en *El jeroglífico muisca* (1924) Triana se refirió al contenido grabado y dibujado en las piedras que sirven de soporte al arte rupestre como jeroglíficos. Asimismo, documentó la localización geográfica del arte rupestre, reprodujo los diseños simbólicos encontrados en los petroglifos y la escritura planteada por medio de imágenes de los pictogramas, habló de su técnica de elaboración, y explicó las razones de su conservación a lo largo del tiempo. El resultado de estas investigaciones hoy puede ser considerado como una base importante de información, para que, a partir de esos contenidos, se profundice en el estudio de arte rupestre existente en el altiplano cundiboyacense. Acuña interpretó el arte rupestre de la siguiente manera:

*Las pinturas sobre piedra que abundan en algunos lugares de Colombia [...] son de una morfología tan curiosa y de un abstracto tan sugerente, que por estas muy principales circunstancias, y por las no menos importantes de estar trazadas con tintas rojas indelebles, en lugares especialmente visibles, en una orientación determinada, con una repetición insistente figuras o caracteres (aún en lugares situados a muy considerable distancia) y con tal semejanza unos de otros que parecen trazados todos por la misma mano, nos atrevemos a pensar que tales pinturas no son otra cosa que signos escriptorios. Pero es lo cierto que estos productos de la cultura chibcha (algunos juzgan como pertenecientes a la cultura caquesia o prechibcha), tienen un muy diferente valor si se los juzga como signos escriptorios, o como mero y vulgar pasatiempo según la versión de Restrepo ([1895] 1972). (Acuña 1942a, 50-54)*

Como se puede deducir del texto anterior, Acuña denominó el arte rupestre como signos escriptorios. Una vez revisada la palabra escriptorio en el *Diccionario de la lengua española* se encontró que no existe. Se presume, entonces, que Acuña, para identificar el arte rupestre, pudo haber utilizado un

neologismo a partir del vocablo *scriptorium*,<sup>1</sup> que se origina del latín medieval y que se refiere a la habitación de los monasterios en la cual los escribas monásticos copiaban textos medievales. La cita de Acuña, referida a los signos escriptorios, termina así: “Abundan entre estas pinturas los triángulos, los rombos, los círculos, las espirales, las figuras concéntricas, las paralelas y meandros, y representaciones en extremo esquematizadas de la figura humana, del sol, la rana, la serpiente, y algotros [sic] animales” (50-54).

En la **figura 3**, se puede observar el mapa realizado por Acuña en el que ilustra la región habitada por los chibchas, en la cual se encuentran las “pinturas sobre piedra”, y en la **figura 4**, los triángulos, rombos y círculos, que Acuña identifica como signos escriptorios, según un dibujo realizado por Triana (1924).

1. Obtenida el 21 de julio de 2015, de <http://cartulariosmedievales.blogspot.com.co/2010/09/el-medieval-el-taller-en-el-que-se.html>

**Figura 3.**  
La región habitada por los chibchas,  
según carta trazada por Acuña a  
modo de guía geográfica.  
Fuente: (Acuña, 1942a).





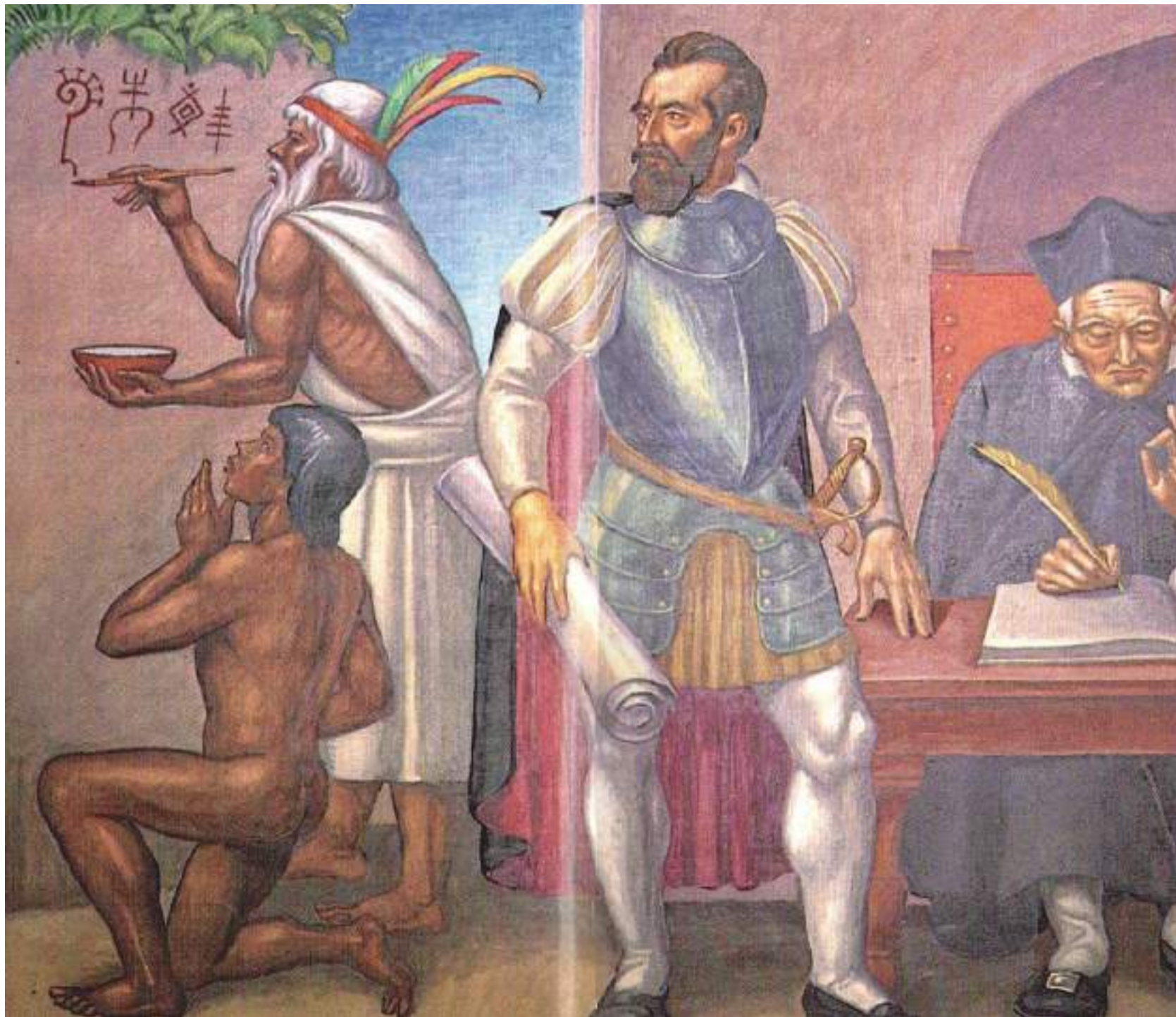


De acuerdo con lo expuesto, se puede deducir que Acuña tenía dudas sobre si estos signos escriptorios (pictogramas) pertenecían o no a la cultura chibcha, por cuanto habla de una cultura caquesia o prechibcha, como sus posibles autores. Las inquietudes que planteaba Acuña pueden responder al conocimiento existente en el país sobre la sociedad que pudo haber realizado el arte rupestre en lo que hoy se conoce como el altiplano cundiboyacense, puesto que en ese determinado periodo histórico no existían las técnicas modernas de investigación que hoy en día se utilizan. Martínez y Botiva (2007) identificaron como arte rupestre las pinturas realizadas sobre las rocas (pictogramas) y los grabados elaborados sobre ellas (petroglifos).

Los diferentes términos: jeroglíficos, signos escriptorios y arte rupestre (pictogramas y petroglifos), que se refieren a un mismo tipo de representación, son utilizados dentro de este libro de acuerdo con el vocablo utilizado por los autores consultados. Respecto de la posible atribución a la cultura chibcha como autora de los pictogramas o petroglifos que se han encontrado, Martínez y Botiva (2007) sostuvieron que, en lo que fue el territorio chibcha, todavía no es posible determinar a qué grupo poblacional se puede adjudicar su creación. Sin embargo, se sabe que pueden datar desde 16 500 años, hasta algunos años después

del encuentro entre los dos mundos, un término demasiado amplio. Si se remite a los cronistas, de acuerdo con lo citado por Martínez Celis (2008), el naturalista español Bernardo Vargas Machuca (1951), se puede saber que los chibchas negaron ser autores de estas manifestaciones artísticas rupestres, y que atribuían su autoría a ancestros lejanos, por lo que se considera relevante señalar a continuación la manera en que el cronista Vargas registró el hecho en los *Apologías y discursos de las conquistas occidentales*:

*Como a dos leguas o menos de la ciudad Vélez está un río y en él está una peña. Y en ella, esculpida labrada, una cruz, y yo la he visto; queriendo el dicho general (Jiménez de Quesada), saber este secreto de ella, maravillándose mucho de hallarla, le fue hecha relación por indios muy viejos, que de ello más que otros tenía noticias de sus padres y antepasados, que de mano en mano debía venir de más de mil quinientos años, conforme a la cuenta quedaban por lunas, como es si dijésemos meses. (citado por Pérez de Barradas 1951, 326)*





**Figura 5.**

Óleo Bochica pintando en las rocas y el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada. (s.f.)

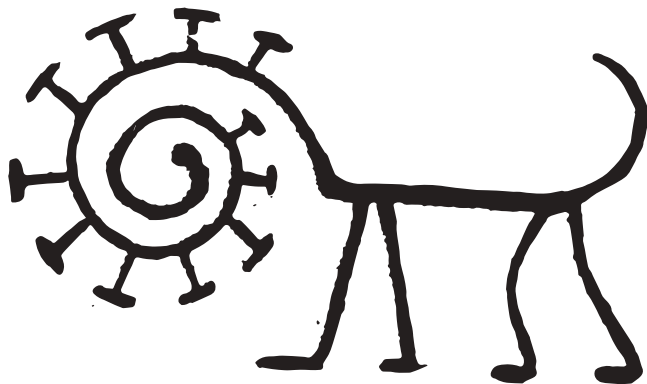
Luis Alberto Acuña.

*Fuente: Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/tmyc.html>*

*Fotografía obtenida por P. Rouillard, tomada del libro Ximénez de Quesada el caballero de El Dorado. Lucena, Manuel, 1981.*

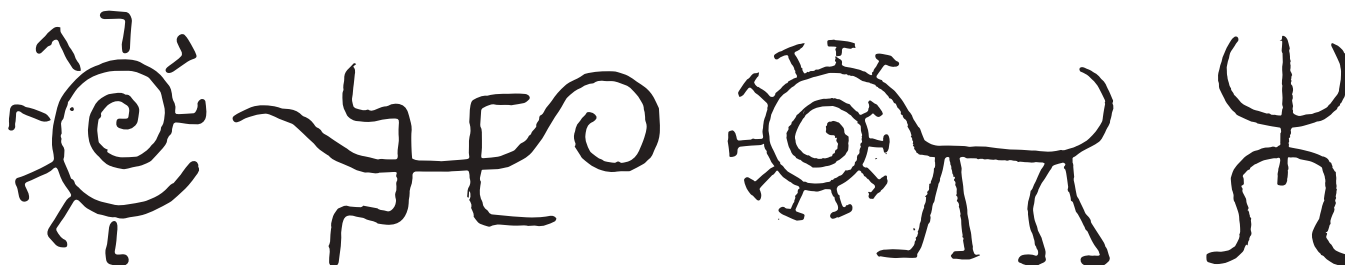
**Figura 6.**

*Detalle de signo escriptorio,*  
dibujo sobre papel.  
Fuente: Acuña (1942).



**Figura 7.**

*Signos escriptorios realizados por Luis*  
*Alberto Acuña. Dibujo sobre papel.*  
Fuente: Acuña (1942).



La lectura sobre el contenido de la imagen que se observa en la **figura 5** posiblemente hace referencia a una interpretación fantástica que hace Acuña sobre el mito de Bochica, que, en su rol de maestro, pudo haber pintado muchísimos años atrás los signos escriptorios o pictogramas (**figura 6**), con el objetivo de transmitir alguna enseñanza a la sociedad chibcha. La mirada que posa de Jiménez de Quesada sobre Bochica posiblemente busca comprender el significado de los pictogramas.

En lo que atañe a los dibujos realizados por Acuña sobre las representaciones de arte rupestre, las cuales fueron publicadas en el libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* de 1942 (**figura 7**), se puede evidenciar que Acuña utilizó las imágenes que obtuvo como resultado de sus indagaciones en su plástica. Como es el caso de la **figura 7**, en la cual se encuentra una escena que, según la mitología

chibcha, y los relatos de los cronistas, no tuvo lugar. Acuña, probablemente, hace uso de una licencia creativa para crear una puesta en escena, que posiblemente él hubiese querido que sucediera. Si se indaga sobre las motivaciones por las que se realizó arte rupestre en lo que hoy es Colombia, por cuanto no solo se encuentra en la región habitada por los chibchas, Martínez y Botiva (2007) sostuvieron varias hipótesis: que se trató de instancias de pasatiempo o fantasía realizadas por parte de sociedades de poca evolución, que pueden ser el resultado de intenciones de expresividad simbólica o manifestaciones comunicativas o que fueron prácticas rituales efectuadas por sociedades complejas. En razón de que los grupos humanos que las realizaron ya no existen, es muy difícil tener conocimiento acerca de tal intencionalidad. Sin embargo, hoy en día, los lugares donde se encuentra arte rupestre son utilizados por comunidades indígenas y de campesinos como espacios sagrados o con connotaciones mágicas. Esta nueva manera de reinterpretar los sitios donde se encuentra el arte rupestre, por parte de los grupos poblacionales mencionados, da a conocer nuevas formas de pensar y de reflexionar sobre la inclusión de manifestaciones artísticas del pasado, en el mundo de hoy.

Una vez se han sustentado las anteriores teorías de acuerdo con Martínez y Botiva (2007), es

posible observar de igual manera que se encuentran varias similitudes de tipo iconográfico entre ciertos motivos de arte rupestre encontrados en el altiplano cundiboyacense —lugar de existencia de los chibchas— y algunas manifestaciones artísticas atribuidas a artistas pertenecientes a la civilización chibcha que habitaron entre 600 y 1600 d. C.

## El arte rupestre: “el animal encorvado”

Como se puede notar en la **figura 8a**, se encuentran varias versiones de un animal encorvado, diseño que pertenece al arte rupestre, el cual, según Martínez y Botiva (2007), es muy común encontrarlo en representaciones de arte prehispánico chibcha, como elementos textiles, piezas de orfebrería, vasijas y copas. Tal es el caso de la vasija muisca-guane (**figura 8b**), en cuyos diseños centrales se puede observar la cabeza del animal encorvado, así como en la **figura 8c**, es posible detallar el lomo en forma de ángulo del animal encorvado, con la cola enroscada. “La correspondencia entre estos diseños podrá estar indicando que todos estos objetos fueron realizados por un mismo grupo humano, o que se trata de una misma tradición cultural” (Martínez y Botiva 2007, 45).



**Figura 8a.**

*Tabla de pictogramas y petroglifos rupestres.* Fuente: Martínez y Botiva Introducción al arte rupestre (2007).  
Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>.



**Figura 8b.**

Vasija, alfarería muisca-guane, cordillera oriental. Fotografía: Clark Manuel Rodríguez, Museo del Oro del Banco de la República. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Ref: C00442.



**Figura 8c.**

Copa, alfarería muisca. Pieza de la colección en tenencia del Museo Arqueológico MUSA. Fotografía: Roberto García Poveda- Museo MUSA. Ref. M-09865.



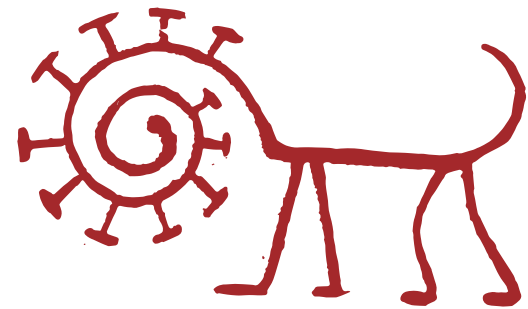
**Figura 9.**

*Petroglifo encontrado en Gámeza, departamento de Boyacá. Fuente: Martínez y Botiva Introducción al arte rupestre (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>*



**Figura 11.**

Detalle del fragmento del óleo Bochica pintando en las rocas y el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada (s.f.). Obtenida el 21 de Septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/tmyc.html> Fotografía obtenida por P. Rouillard, tomada del libro Ximénez de Quesada el caballero de El Dorado. Lucena, Manuel, 1981.



**Figura 10.**

*Detalle de dibujo de signo escriptorio, realizado por Luis A. Acuña para el libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* de 1942.*

En las **figuras 10 y 11**, se puede observar en detalle la imagen del animal encorvado de Acuña, en la técnica de dibujo y óleo, respectivamente. La realización de Acuña, que se encuentra en la **figura 10** y en parte en la **figura 11**, por cuanto el signo escriptorio se encuentra en proceso de pintura, presenta algunas similitudes con lo representado en la figura rupestre, como es el caso de la cabeza formada mediante un círculo de espiral creciente, la cual se encuentra acompañada por varios elementos en forma de T. Sin embargo, la dirección de la espiral creciente que comprende la cabeza de la **figura 9**, gira hacia la derecha, en contraste con la dirección de la cabeza de las **figuras 10 y 11**, que gira hacia el lado izquierdo. Además, la **figura 11** no cuenta con una angulación sobre su lomo, ni con una larga cola enroscada, pero se encuentra apoyada sobre las cuatro extremidades, en contraste a como se presenta la imagen en el petroglifo de la **figura 10**, con solo dos patas, y apoyada sobre las dos extremidades.

Es posible que Acuña se haya inspirado en el petroglifo encontrado en Gámeza (Boyacá), que se observa en la **figura 9**, para realizar el signo escriptorio que emerge en la **figura 10**, así como en la obra en que Jiménez de Quesada observa a Bochica pintar sobre una pared la imagen del animal encorvado (**figura 11**).

Como se señaló, a partir de este encuentro fantástico, se puede deducir que Acuña, mediante una

licencia creativa, agrupó dos periodos históricos diferentes, que correspondieron al tiempo en el que se realizó el arte rupestre, con la presencia de Jiménez de Quesada en el territorio chibcha durante la Conquista, situación que conjugó con el mito chibcha que corresponde a la persona del dios civilizador Bochica.

Según Martínez y Botiva (2007), esta imagen del animal encorvado se refiere a la apropiación de la imagen del mono con cola, cuyo culto se dio en un asentamiento chibcha, en la frontera de Tenusucá, el cual se conoce como resguardo de Boyacá, que está situado en las proximidades de la laguna Pedro Palo, lugar en el que el zipa descansaba. En el centro de este resguardo, existía una piedra con la figura de un mono con cola entorchada, cuya imagen no estaba representada en la forma de pictograma, sino en la manera de petroglifo.

## El arte rupestre: “el animal encorvado” emerge en el diseño textil chibcha

Acuña (1942a) explicó que los chibchas decoraban con pincel las mantas, con lo cual demostraban gran habilidad en el oficio. Sostuvo, además,

Figura 12.

Dibujo de petroglifo (arte rupestre), encontrado en Gámeza, Boyacá. Fuente: Martínez y Botiva, *Introducción al arte rupestre* (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupes-treweb.info/introduccion.html>

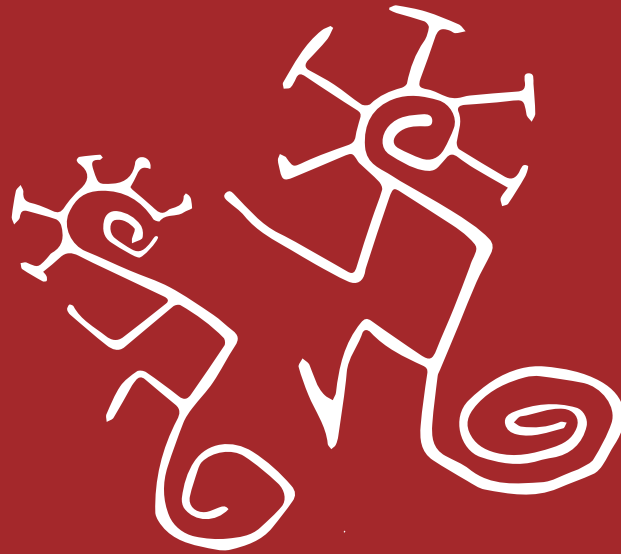
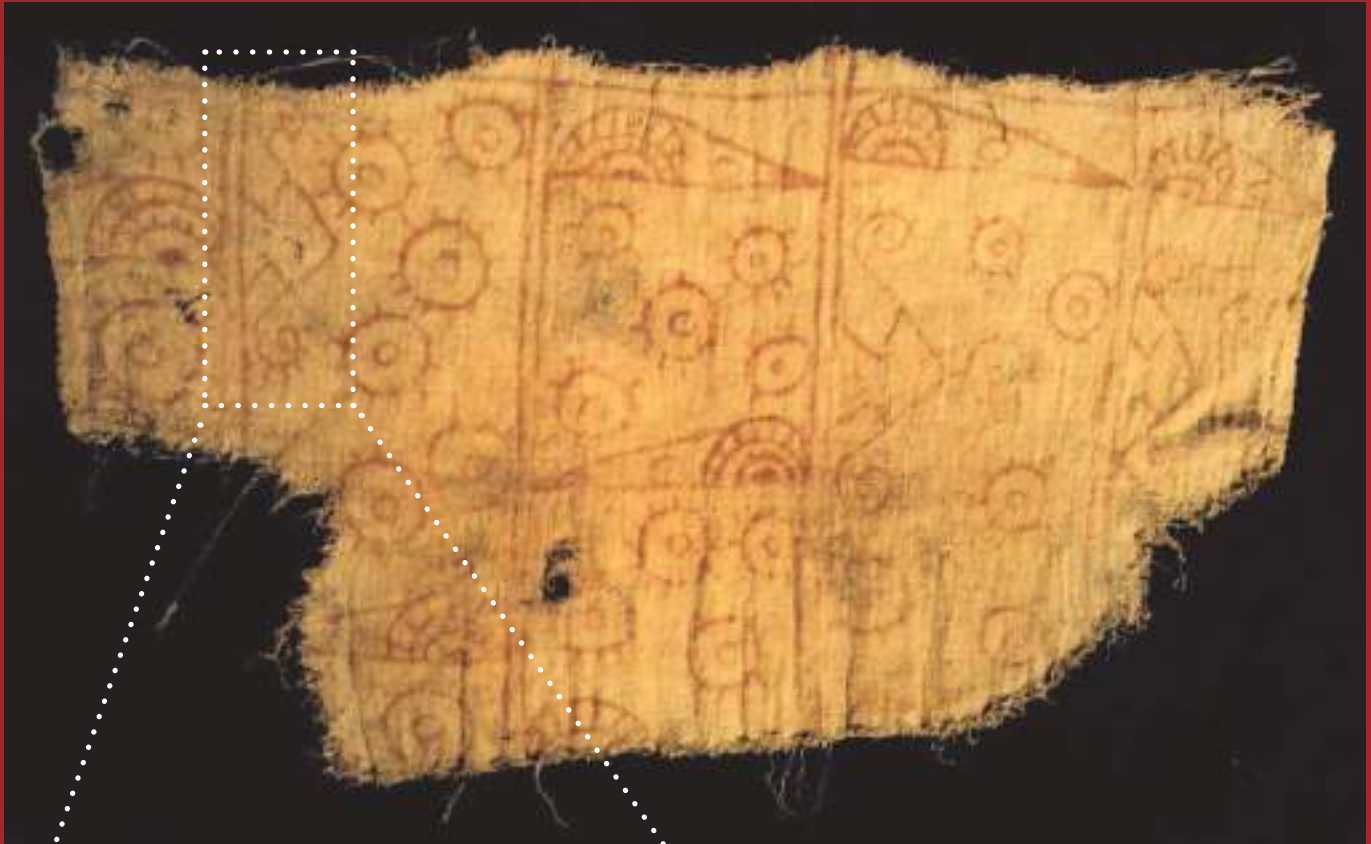


Figura 13.

Dibujo de Acuña en el que se observa un diseño ornamental chibcha, encontrado en una manta. Fuente: Acuña (1942).





**Figura 14.**

*Detalle de una manta chibcha, en la que se destaca el diseño ornamental. Belén, (Boyacá). Fuente: Martínez y Botiva, *Introducción al arte rupestre* (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>*

que es muy difícil encontrar muestras de arte textil chibcha, por cuanto estas prendas y los motivos pintados en ellas se deterioraban debido a la humedad y al paso del tiempo. En la **figura 12**, se encuentra un dibujo de un petroglifo del animal encorvado, encontrado en Gámeza (Boyacá) (Martínez y Botiva 2007). Este dibujo se reproduce con el propósito de resaltar elementos de diseño concordantes con algunas piezas de tejido de la cultura chibcha, tales como el ejemplo de tejido de la **figura 13**, reseñado por Acuña (1942), y con la pieza de tejido chibcha (**figura 14**), encontrada en Belén (Boyacá). En los tres diseños, se pueden observar elementos afines, como la cabeza que comprende varios elementos en forma de T.

Otros elementos comunes comprenden lo siguiente: en la **figura 13**, se encuentran dos representaciones del animal encorvado, una a la izquierda del diseño y otra a la derecha. La cabeza del animal encorvado, que se encuentra a la izquierda en la **figura 13**, gira en la misma dirección que la cabeza del animal encorvado, que se observa en la **figura 14**.

La cabeza del animal encorvado, que se encuentra a la derecha en la **figura 13**, gira en la misma dirección que la cabeza del animal encorvado que se observa en la **figura 12**. Respecto del lomo del animal, tanto en la **figura 12** como en la **figura 14**, se

observa en forma de ángulo, mientras que en la **figura 13** se detalla el lomo en forma de curva. Entre los elementos discordantes, se encuentra el número de patas, dos en la **figura 12**, cuatro en las dos representaciones que se detallan en la **figura 13** y dos en la **figura 14**.

En virtud de las coincidencias que se presentan entre estos aspectos, y como han afirmado Martínez y Botiva (2007), las investigaciones arqueológicas han dado a conocer evidencias de poblamiento humano en lo que hoy es Colombia desde hace 16.500 años. Los arqueólogos han determinado periodos en los cuales emergieron, se desarrollaron y adaptaron al entorno especies vegetales, grupos de cazadores y recolectores, sociedades de agroalfareros, como el periodo formativo temprano conocido como Herrera o prechibcha, hasta el establecimiento de sociedades complejas, como a las que pertenecieron los grupos humanos de la cultura chibcha. A partir de los saberes obtenidos sobre la presencia humana en lo que hoy es el departamento de Cundinamarca, no ha sido posible para los expertos establecer relaciones entre las manifestaciones rupestres con culturas como la chibcha-guane. Sin embargo, es posible afirmar que el conocimiento sobre el arte rupestre data desde el siglo XVI, y que este tipo de arte fue realizado por sociedades que poblaron nuestro territorio antes

de la Conquista española. De acuerdo con lo expuesto, se puede afirmar que las representaciones rupestres emergieron a causa de contextos rituales y cósmicos, elementos que proveyeron instancias para la creación de un arte con características de magia. Así es como esta imaginería estaría basada en creencias sobrenaturales, en universos no completamente humanos, así como en relaciones cósmicas.



*Piedra grabada de Gámeza*, Provincia de Tundama. Carmelo Fernández. (1850-1852). Acuarela. Fuente: Obtenida en octubre 15 de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9032/#q=chibchas&q|a=es>

Ofrendatario representante de poder. Región arqueológica muisca, altiplano cundiboyacense. 1000 d.C. (Cronología relativa) Cerámica. Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pieza exhibida en el Museo Nacional de Colombia. Cód. ICAHN 38-I-189 / 38-I-184. Fotografía: Diego Carrizosa.



## Representación cosmogónica chibcha

### El zipa

Como se ha expresado, Acuña investigó el arte precolombino, divulgó los resultados de sus investigaciones por medio de publicaciones e interpretó y representó plásticamente los trabajos que eran de su interés, entre ellos, las figuras que hacían parte de la organización política de la sociedad chibcha. Tal es el caso de la imagen del zipa (**figura 15**), dibujada por Acuña a partir de la observación de una pieza de orfebrería chibcha (**figura 16**), cuya interpretación, según la visión creativa de Acuña, se puede observar en la **figura 17**.



**Figura 15.**

Dibujo de la imagen de un zipa, realizado a partir de la orfebrería chibcha. Fuente: Acuña (1935).



**Figura 16.**

Representación de una figura votiva.  
Orfebrería muisca-guane. Banco de la República - Colección del Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa.





**Figura 17.**

Un zipa. Fragmento del mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (Luis Alberto Acuña 1967).  
Localización: Centro Médico Almirante Colón, Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.

Sobre el referente de la imagen del zipa elaborada en oro (**figura 16**), Acuña anotó:

*Pues para la representación de divinidades y caciques se procedía de manera muy esquemática, trazando con hilo de oro, sobre plancha recortada del mismo metal, formas muy estilizadas y lacónicas pero suficientes para una impresión de lo que el artífice quiso representar. En la confección de los pectorales, las ajorcas, pulsos, arracadas, y otras joyas, la lámina sometida a mínima delgadez era repujada con puntos sucesivos, rayados paralelos, animales esquematizados y otros motivos, todos muy simples, los más simples de todo su repertorio ornamental. (1935, 57)*

En la **figura 17**, se puede observar un fragmento del mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1967), que representa a un zipa y donde se pueden rastrear

los rasgos de un rostro ovoide, pómulos salientes, boca relevante, ojos oblicuos y tronco ancho. El dibujo es preciso y su paleta comprende colores fríos; la figura contiene los elementos de mando, como es el caso del bastón, de los collares ceremoniales, así como las plumas de ave, que eran utilizadas en la forma de ofrenda.

## El jeque

Los sacerdotes de los chibchas eran llamados jeques y no se presentaba entre ellos el caso de diferenciaciones de tipo jerárquico. Y según Uricoechea (1984),

*[...] eran los depositarios de todo el saber abstracto de los chibchas, el cual se extinguió con ellos inmediatamente después de la Conquista, pues esta clase fue necesariamente la más perseguida por falta de hombres bastante instruidos entre los españoles, para hacer la distinción entre lo que tocaba a la idolatría que convenía extirpar, y lo que decía en relación con materias útiles al conocimiento de su historia y las antigüedades. (52)*



**Figura 18.** Representación del jeque en posición de meditación. Orfebrería muisca-guane. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa.

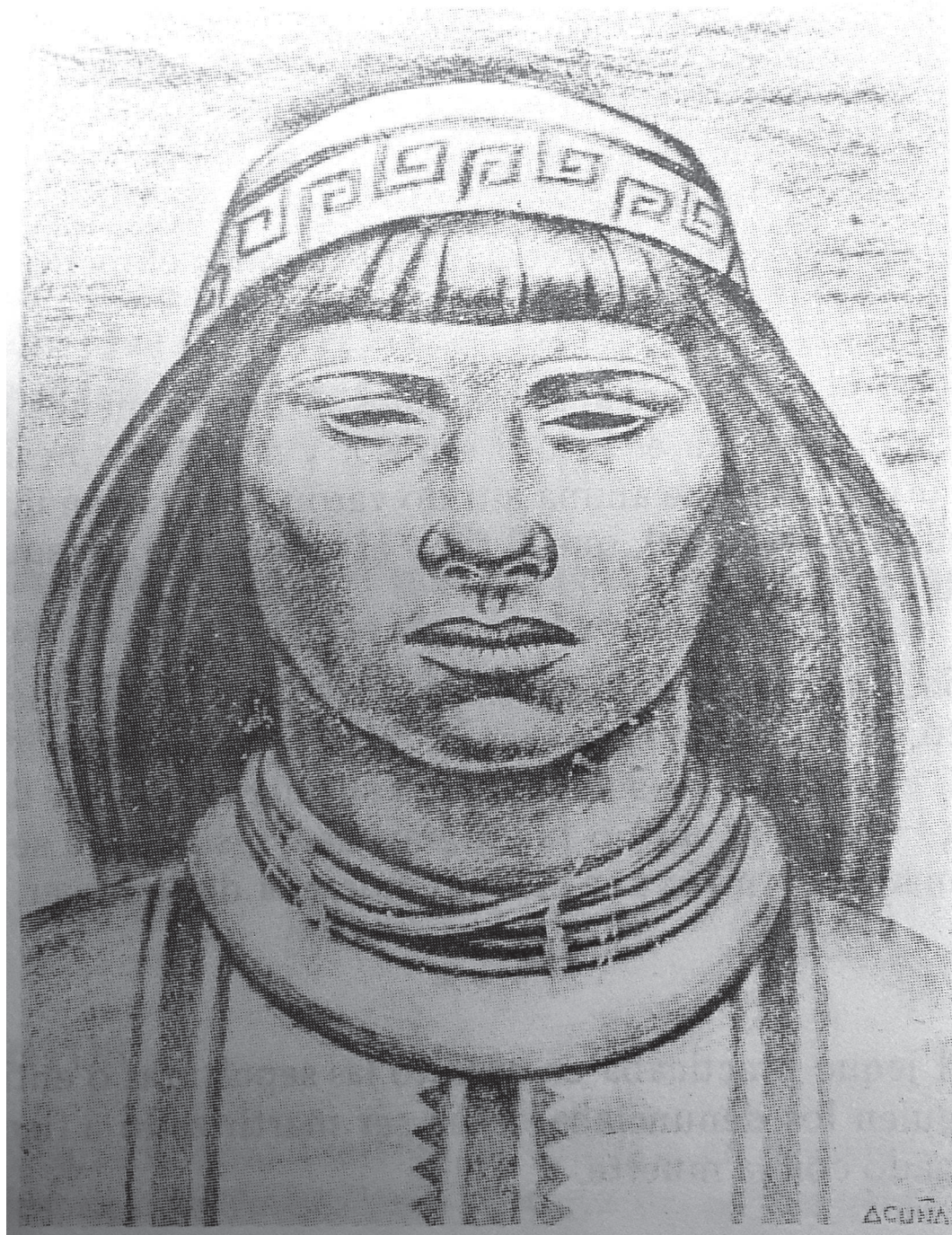
**Figura 19.**

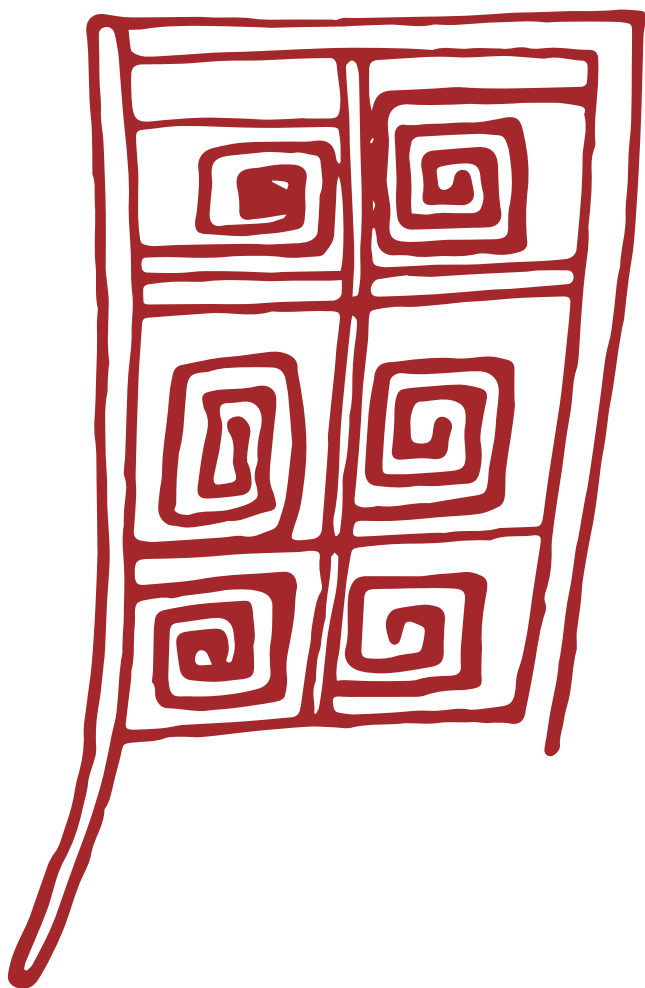
Representación del Jeque en posición de meditación. Cerámica chibcha. Colección ICANH. Fotografía: Diego Carrizosa.



**Figura 20.**

*Jeque muisca*. Dibujo de Luis Alberto Acuña (s.f.). Fuente: Camargo (1991)





**Figura 21.**

Dibujo de un fragmento de arte rupestre.  
(Plancha XVII) Pandi, Cundinamarca.  
Fuente: Triana (1924).

En las tres figuras que se aprecian en la página anterior, aparecen tres versiones diferentes de esta autoridad religiosa chibcha; en la **figura 21**, se encuentra un dibujo de un fragmento de arte rupestre. En las **figuras 18 y 19**, se puede observar la representación de un jeque chibcha en estado de trance. La **figura 18** que se encuentra en la colección del Museo del Oro en Bogotá está acompañada por el siguiente texto que pertenece a su ficha museográfica:

*“Los pensadores prehispánicos [...] desarrollaron técnicas corporales para mediar y comunicarse con el mundo sobrenatural. Al sentarse en determinadas posturas adquirían estados de intensa concentración y evocaban conceptos cosmológicos”.*

Tal es el caso de los brazos entrecruzados y posiblemente la posición de las piernas de las figuras del jeque que se observan en las **figuras 18 y 19**. Además, para lograr el estado de intensa concentración, el jeque recurría a la ingestión del yopo, un poderoso alucinógeno que le permitía entrar en estados alterados de conciencia, con el fin de consumir sus obligaciones de adivinación, curación y comunicación con los seres que hacían parte de su cosmogonía. Acuña (1935) habló sobre la representación en cerámica de un jeque y connotó el arte

prehispánico como estancado y pleno de exotismo, detenido porque los chibchas no llegaron a la Edad de Bronce y, por ende, no tuvieron la posibilidad de diseñar y utilizar en su arte herramientas fabricadas en metal, situación que les otorgaría un mejor dominio sobre su trabajo. Lo exótico responde a que la cosmogonía de esta sociedad era el resultado de una extraña mezcla de lo supremo con lo extravagante. Respecto de la función religiosa de los jeques, Acuña (1935) sostuvo que esos sacerdotes educaban al zipa sobre aspectos como ser un buen gobernante, acerca de cómo leer los astros, sobre las formas en que se debía adorar a sus dioses y sobre su tradición cultural ancestral. El dibujo del jeque realizado por Acuña (**figura 20**) mantiene los rasgos fenotípicos del chibcha, resaltando los ojos pequeños, enmarcados por los párpados alargados muy semejantes a los que se observan en las piezas de cerámica y oro. Sin embargo, la cabeza, la boca y la nariz del jeque difieren en su forma en las **figuras 18, 19 y 20**, razón que obedece a la posición de autor que se reserva cada uno de los creadores de las obras. En este sentido, el filósofo Francisco Posada Díaz (2014) se refirió a los trabajos realizados en cerámica por parte de los chibchas en los que resalta la manera estilizada en que representaban las figuras de caciques y dignidades, mediante la cual buscaban efectos determinantes (**figura 19**).

*Como rasgo sobresaliente, puede señalarse el de su notable valor espiritual, que se marca en el hecho de que son obras donde, según Acuña (1952a), hay “serenidad y placidez interior”. Se estaba operando, pues, el proceso de divinización del hombre (Posada 2014, 665).*

Sobre la balaca tejida que lleva el jeque en su frente, es importante mencionar que Acuña (1942) sostuvo que en la comunidad chibcha todos tejían, y que el arte de hilar era ejercido tanto por las mujeres sin rango como de casta, y que según Triana (1924) este tipo de producto gozaba de gran importancia dentro de su industria. Acerca del diseño que posee la balaca (**figura 21**), se cree que la fuente que posiblemente pudo haber utilizado Acuña para basar su dibujo fue la representación rupestre reseñada por Triana (1924), hallazgo documentado por los miembros de la Comisión Corográfica en 1852 en Pandi (Cundinamarca).

Sobre las críticas que se realizaron sobre la obra de Acuña, según Friede (1946), se puede mencionar que hubo contradicciones fuertes, como es el caso del texto escrito por un crítico del periódico *El Excelsior* de México sobre la exposición realizada por Acuña el 16 agosto de 1940 en el salón de la Galería de la Universidad Autónoma de México:

*Acuña es un buen pintor a pesar de la falta de emoción directa, de matrices de movimiento, de proceso sentimental que hay en cada uno de sus cuadros. Lo es, porque dibuja con pureza y precisión raras [...] Los cuadros “académicos” de los dioses chibchas, dice el mismo crítico, son exponentes de una insinceridad casi total y de una autolimitación estética, que se traduce lo mismo en la composición monótona de las figuras, que en el egoísmo y sentimental uso de los colores, de tonos exorbitantes. (citado por Friede 1946, 48)*

Se estima, sin embargo, en contra de la opinión del crítico mexicano, que la pintura de Acuña es sincera, por cuanto es considerada como el resultado de la interpretación de sus investigaciones acerca de la cosmogonía chibcha y su sueño creador. Su poética obedece a un concepto de figuras de gran volumen al cual ha llegado el artista después de una búsqueda sobre un lenguaje plástico propio mediante el que representa las diferentes formas de su arte. Su aparente composición monótona es posible que responda a una estructura concebida a partir de la ley de tercios (organización de objetos dentro de una imagen), herencia de sus enseñanzas de tipo académico recibidas en las academias europeas; sus colores con “tonos exor-

bitantes” son los colores del trópico, que provienen de la misma luz que iluminó a las sociedades prehispanicas y que se reflejó de igual manera sobre la tierra americana de Acuña.

Sobre su posición como artista, Acuña sustentó el siguiente pensamiento veintisiete años después de la aparición del artículo del mexicano:

*De otra parte y como quiera que el arte es un ejercicio de la libertad, justo es concebir al artista como un ser autónomo cuyo albedrío no admite cortapisas; hallándose expedito para escoger su camino, el artista puede inclusive, siguiendo las leyes ancestrales, enderezar sus pasos por la senda de la tradición [...] ¿Es que constituye acto de autonomía el aceptar las modernas, las más avanzadas y ultraístas expresiones que nos llegan de fuera, incondicionalmente y sin someterlas a la rigurosa cuarentena de la adecuación al medio y del condicionamiento las propias y muy personales convicciones?*

*La rebeldía de la joven generación bachué del año 30 radicó precisamente en no aceptar de las corrientes entonces en boga nada que no fuese consecuente con las circunstancias históricas y ambientales del momento en que actuó. Pero la rebeldía de las generaciones*

*posteriores ¿en qué se origina y fundamenta y contra qué se dirige? Se dirá que contra todo principio establecido y contra toda formalidad académica, lo cual es decir gran cosa, y no decir nada; pues el academicismo posee en sus fundamentos sólidos, invulnerables conocimientos de oficio y principios técnicos tradicionales de evidente sabiduría, para lograr, lo cual es indispensable, el sometimiento a largas y dolorosas disciplinas. (Acuña 1965-1986, 48-49)*

Se desea terminar este capítulo con una frase de Juan Friede, quien escribió, en 1946, desde la tierra de la antigua cultura de San Agustín, lo siguiente: “El papel que juega la obra de Luis Alberto Acuña en este renacimiento cultural de Colombia, sólo lo apreciarán las generaciones futuras” (52).







6.

**El impacto de los estudios de Luis Alberto Acuña en la estética de su plástica y la influencia de los pintores muralistas mexicanos**

**Figura página anterior.**

Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993) *Las bañistas*. 1945. Pintura (Óleo / Tela). 69 x 59 cm. Colección: Museo Nacional de Colombia, reg. 6897. Fotografía: © Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.

*Las bañistas del Zulia*. Acrílico y carboncillo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1981) Fuente. Colección privada. Fotografía: Martín Acuña



**E**n “Notas para un ideario autobiográfico” (1957-1958), Acuña afirmó que, cuando terminó sus estudios en Europa, regresó a Colombia y que, una vez se familiarizó con la realidad nacional (refiriéndose al estudio de la problemática colombiana, y más exactamente, a lo que atañe al proletariado y al sector del campo), comenzó a sentir lo que denominó “el llamado de la tierra”. Y que, a causa del paso del tiempo, “esta selección de elementos” obtenidos de lo vernáculo y del diario vivir, se enriquecieron mediante el estudio de los textos de los antiguos cronistas, en busca de información sobre las creencias ancestrales, la pervivencia de los mitos de la cosmogonía y los enigmáticos templos de los chibchas y caribes.

*[...] desde mi punto de enfoque y dentro de mi radio de acción, este resultó ser mi modo de colaborar con el común anhelo de exaltar y redimir al ente de las clases inferiores. Algunos años después, y merced a este sentimiento indigenista y terrígeno, germinaba en mí una firme preocupación por todo lo tropical americano. (190)*

Acuña sabía que, para crear un lenguaje plástico y ser parte de las soluciones que buscaban los diferentes manifiestos y movimientos latinoamericanos de carácter nacionalista, que tenían como objetivo romper con la academia y crear un nuevo tipo de arte que respondiera a una expresión americana, era necesario investigar y divulgar teorías propias que coadyuvaran a solucionar las problemáticas planteadas.

Después de una estancia de dos años, en 1941, Acuña deja México, y dieciséis años después de esa experiencia, reflexionó sobre el tema de la americanidad y sostuvo que la pintura de la gran América, de la América tropical y de nuestra América, le permitió observar su historia, mitos y símbolos. Afirmó, además, que las imágenes plasmadas por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron el resultado de un ejercicio sobre una temática eminentemente americana, la cual se realizó mediante un certero lenguaje plástico. Aseveró que tal lenguaje, expresado por medio del dibujo, el color, la composición y la técnica, se originó exclusivamente de Europa. Sin embargo, dejó totalmente claro que, cuando este lenguaje era expresado por artistas americanos, sufría de una modificación importante al asumir ciertas particularidades, puesto que esa historia, y de sobremanera esa mitología y simbología eminentemente

originarias de América, requerían, para su lógica puesta en escena, una forma, un concepto y un estilo manifiesto de clara fortaleza. De acuerdo con esto, los jóvenes pintores americanos que viajaron a Europa en busca de conocimiento en academias y museos obtuvieron los paradigmas que les sirvieron para el acogimiento de un lenguaje plástico acorde con las necesidades de su ideario.

Acuña (1957-1958) señaló, además, que, para que fuese posible la existencia del “arte americano”, no bajo la connotación de razón, sino en la forma de “verdad a medias”, no era suficiente con que la obra de arte estuviera planteada en América por parte de un artista oriundo de América que representara un tema vernáculo. Tenía que ver con los resultados de un proceso de búsqueda estética que se encontrara íntimamente relacionado con una dialéctica americanista, que ubicara al artista como un producto racial y social propio de este continente, diferenciándose del europeo, del asiático, del africano y del oceánico. Es en ese sentido que Acuña (1957-1958) se cuestionó si acaso era fácil puntualizar en qué consistía la americanidad, y sobre la posibilidad de conocer la forma de obtenerla. La respuesta planteada por él radicó en la posible asociación de cierto exotismo, del gusto y de una poderosa energía en la dicción, que se encontrara al servicio de un tema propio de nuestro entorno;

su resultado, si no era totalmente americano, podía ser una obra que se le pareciese mucho. Fue de esta manera como los artistas americanos buscaron de manera “intuitiva o deliberada” poseer los recursos o las formas de expresión convenientes a su propia idea de la americanidad.

Medina afirmó que el ingreso de Acuña al bachuismo estuvo determinado más por una búsqueda plástica que temática, puesto que una vez el artista examinó que “en las proporciones anatómicas de los indígenas, presentes ya en la pintura de Diego Rivera, había una redondez y una sensualidad que correspondían al ideal humano que había estado buscando” (1995, 136).

Asimismo, se refirió a Juan Friede (1946), cuando habló acerca de la fisonomía de los cuerpos humanos definida por Acuña, en torno al ideal estético que se identificaba con el bachuismo: “Una cabeza grande; la cara ancha con pómulos salientes, nariz y boca fuertes y pronunciados; grandes y oblicuos ojos oscuros; el tronco corto y macizo, las extremidades anchas y gruesas” (citado por Medina 1995, 139).

*[...] Acuña definió así la corteza exterior de su pintura, abrazando la corriente latinoamericana que fundó Diego Rivera y que prolongaron los brasileños Calvacanti y Portinari, el ecua-*

*toriano Kingman, el cubano Mariano Rodríguez y el venezolano Héctor Poleo. (139-140)*

Por otro lado, Cabañas Bravo (2001) sostuvo que la influencia de los pintores muralistas mexicanos en América Latina, en temas como el nacionalismo y la expresión individual del arte de los creadores de los diferentes países durante las primeras décadas del siglo pasado, se reconoció de acuerdo con las problemáticas específicas de cada región, particularmente con los asuntos etnográficos, culturales, geográficos, climáticos y políticos.

La historiadora e investigadora peruana Natalia Majluf (1997), citada por Cabañas (2001), indicó que los modelos educativos implementados por las academias de arte, controladas por instancias estatales y que en consecuencia respondían a objetivos públicos determinados, coadyuvaron a propiciar el sentido nacionalista en la América hispana.

*[...] los artistas americanos sirvieron como intermediarios entre el Estado y la colectividad, comprendiendo su misión como labor colectiva de creación de símbolos y temas inteligibles a una comunidad. Por esto, la narrativa, la historia y la alegoría, elementos rechazados por el modernismo europeo, serían en América*

*los principales soportes de la plástica. Sobre esta base se instaló el fenómeno indigenista, que, hasta mediados de siglo, dominó el discurso artístico en aquellos países americanos con comunidades indígenas importantes y con poco poder. (239-240)*

En palabras de Cabañas (2001), el indigenismo como lo ha visto Majluf, se trató, entonces, de una vasta estratagema para llenar las necesidades de forjar una identidad basada en la cultura autóctona de cada país. Sin embargo, los temas que algunos artistas representaron en su obra tenían que ver con instancias indigenistas que provenían de las clases urbanas, con objetivos muy diferentes de los que requerían las comunidades indígenas.

Además, el indigenismo recuperó del pasado la estética prehispánica y le otorgó la connotación de arte, por lo que las creaciones artísticas que se nutrieron de ese arte prehispánico fueron realizadas en algunos casos por fuera de los entornos de las etnias, es decir, a distancia.

Entonces es posible afirmar que en lo plástico sobresalió la influencia de Diego Rivera en la obra de Acuña en cuanto a las formas redondas y sensuales que emergieron en su obra. Las temáticas tratadas por Rivera sobre la historia mexicana bajo nociones ideológicas y sociopolíticas basadas en

el pasado precolombino fueron asumidas por Acuña de diferente manera, puesto que se basó en lo prehispánico, pero con el fin de explorar sobre el pasado cosmogónico chibcha, sin tocar instancias políticas ni ideológicas, situación que Acuña complementó con el desarrollo del tema que se refirió al campesinado colombiano. Sobre el contenido de la representación plástica que se observa en los cuerpos y rostros de los personajes que representa Acuña (principalmente desde finales de la década de 1930 y hasta finales de la década de 1950), se destaca su interés en temas como los fenotipos como elementos plásticamente aprovechables, los tipos étnicos, los rasgos anatómicos mestizos y los entornos ambientales, circunstancia que sitúa el costumbrismo como un dato, documento o anécdota que nunca fue objeto de su interés.

En el estilo pictórico de Acuña, sobresalió, principalmente, la técnica del brochazo, que se manifestó mediante toques separados en los que buscó acentuar lo firme y contundente de sus personajes, bajo pinceladas ejecutadas por medio de trazos pequeños y separados de pintura, que se unifican mediante un color neutro en el fondo. Este estilo se puede observar en obras de temática bachué, como *Bachué* (1937), *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), *El bautismo de Aquimínzaque* (1950) y los murales *Colón descu-*

*bre el Nuevo Mundo* (1959), *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), *Teogonía de los dioses chibchas* (1974) y *El origen de nuestra raza* (1979-1985), entre otras. Además, la técnica del divisionismo utilizada por Acuña en la pincelada, para resaltar el volumen en sus figuras, no tiene nada que ver con las nociones sobre la visión, la luz y la combinación de colores levantadas por Paul Signac y Georges Pierre Seurat, quienes fueron sus maestros en Europa.

Acuña pintó *El bautismo de Aquimínzaque* (1950) (**figura 22**) obra con la que participó en el VIII Salón Nacional de Artistas, en el que obtuvo el primer puesto en pintura; este trabajo de tipo indigenista sería de los últimos en realizarse dentro de esta temática en algún tiempo. Según Padilla (2008), Walter Engel, a propósito de las modificaciones que se presentaban en el arte de Acuña, escribió en la Revista Plástica un artículo titulado “¿Arte viejo? ¿Arte nuevo?”, donde comentó acerca de la obra Toril (**figura 23**), pintada por Acuña en 1956, lo siguiente:

*Una renovación total de su estilo busca el maestro Luis Alberto Acuña. Están eliminados los volúmenes esculturales, abultados, redondos. Subsiste la composición de masas, con un mayor acento en el ritmo de estas masas, construidas en planos. Un movimiento y*

*contra-movimiento especialmente afortunado está logrando en el lienzo Toril. (252)*

La pintura de Acuña, influenciada por las corrientes artísticas internacionales que aparecieron durante la década de 1950, experimentó nuevas formas, cuyo resultado le trajo al artista críticas muy adversas. Padilla (2008) citó un texto de Marta Traba (1961) en el que la crítica sostuvo que Acuña, después de haber incursionado en una etapa nacionalista, trabajó otra que se identificaba con el abstraccionismo geométrico, estaba vinculada con la figuración, la cual fue asumida por el artista en 1961, relacionada con el informalismo:

*[...] En 1955 el cronista se rebela en contra de su antiguo oficio. Las figuras se abren, se re-tuercen, se ubican en el extremo opuesto de la redonda inercia puntillista [...] pero de nuevo las intenciones expresivas son traicionadas por el resultado plástico. Pero esa selva inquieta y áspera de líneas y planos curvos carece del organicismo barroco y de su infaltable sensualidad. Por el contrario, las espinas, las aristas, y los ángulos martirizan inútilmente las formas. Otra vez una sequedad cruel, agraria, llena de aspiraciones excesivas, esteriliza la creación pictórica.*





**Figura 22.**  
*El bautizo de Aquimínzaque.* (1950). Óleo sobre  
madera. Fuente: Colección  
particular. Fotografía: Diego Carrizosa.

*En este caso es obvio que Acuña ya no quiere describir, sino que ambiciona simbolizar el caos, la esencia intrincada y paradójica del hombre americano. Pero de nuevo las intenciones expresivas son traicionadas por el resultado plástico. (253)*

El texto anterior podría corresponder a la obra que se reseña a continuación (**figura 24**), puesto que su plástica se identifica con las características descritas por la crítica argentina.

Sin embargo, cuatro años antes de la publicación de la crítica de Traba, Acuña (1957-1958), consciente de los cambios que estaba experimentando su obra, escribió el siguiente texto en el que pareciese dar respuesta a la crítica argentina:

*Las influencias que en forma consciente o inadvertida se infiltren en mi obra no tienen importancia con tal que se fundan y alíen armónicamente en la integración de la manera con la cual tengo de expresarme [...] Cuando la vida profesional de un artista rebasa los veinte años suele acontecer que se hace un alto para efectuar una doble labor de decantación y revisión. Es entonces cuando se advierte que es corto el tiempo que aún resta para producir lo me-*

*yor de la cosecha, y que nunca como entonces tenemos que ser más exigentes con nosotros mismos. Las experiencias acumuladas nos permiten muchas audacias, inclusive la mayor de todas, cual es pretender renovarnos totalmente. Más a esta máxima prueba no se llega sino estimulados por una profunda convicción y merced a muy complejas circunstancias.*

*Existe la fatiga de repetir lo dicho y el peligro de que la producción se convierta en mera sucesión cuantitativa [...] y es entonces cuando advertimos que la naturaleza, la eterna inspiradora, nos propone no ya una sola y única, como antes, “manera” de ser vista e interpretada, sino que nos revela la posibilidad de traducirla en múltiples versiones. Estas consideraciones fueron las que me indujeron a lanzarme en la búsqueda de otras modalidades y, en consecuencia, a variar en absoluto mi manera.*

*Al emprender este viraje sentí como si una sangre nueva hubiese invadido mis venas, y no puedo negar el entusiasmo jubiloso con que me inicié en esta segunda y quién sabe si definitiva posición. (194)*

Padilla (2008) cuestionó el trabajo de Acuña de la siguiente manera:



**Figura 23.**

*Toril.* (Óleo sobre lienzo). Luis Alberto Acuña. 1956. Fuente: Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=501&pest=obras>

*¿Deberíamos ver a Acuña como un artista inquieto o inconforme, siempre en busca de nuevas fórmulas expresivas, o como un artista perdido, indeciso, maleable y fácilmente manipulable ante la inminente amenaza que provoca el advenimiento de una nueva vanguardia? (254)*

Padilla, como respuesta al anterior interrogante, afirmó que tiempo después de que Acuña realizó el tipo de obra que se enmarcaba dentro de las vanguardias antes mencionadas, volvió de nuevo a su “etapa nacionalista” dentro de la cual desarrolló su obra hasta su muerte, tras lo cual se convirtió en un artista que fue recordado como “coherente y fiel a su estilo” (254).

En Medina (1995), se explica que la temática bachué, en la forma de representaciones indigenistas en la obra Acuña, se origina a destiempo, a causa de sus estudios sobre temas prehispánicos y étnicos; que es difícil conocer acerca de las razones que motivaron su marginamiento del discurso bachué cuando este se encontraba en su furor; que el movimiento concebido por Rómulo Roza, que interesó por poco tiempo a Ramón Barba en lo escultórico y a Luis B. Ramos en lo pictórico, termina siendo absorbido por Acuña, quien a lo largo del tiempo se convierte en el abanderado más desta-

cado de la vertiente chibcha del discurso bachué, situación que lo sitúa como un artista coherente con su ideario, que escuchó tardíamente “la llamada de la tierra” y “que a la larga terminó por convertirse no sólo en el exponente más conocido del bachuismo sino en su historiador y propagandista más entusiasta” (135-140).

Los cambios producidos dentro de las diferentes escuelas pictóricas que trabajó Acuña pueden ser el resultado del momento en el que el artista vislumbró que el planteamiento plástico de la escuela mexicana ya no tenía vigencia. Acuña buscó su camino y lo encontró en lo propio y en lo local, dudó como cualquier otro artista ante el advenimiento de las nuevas tendencias, experimentó y llegó a la conclusión de que no debió haberse salido de la ruta inicial.

Su obra representó la pervivencia de la mitología chibcha, la identidad y la reivindicación del campesino mestizo, como un ser importante dentro del proceso de construcción de país. Así es como Acuña por medio de sus planteamientos teóricos y plásticos dio a conocer los diversos aspectos que hicieron parte de la cultura ancestral de los chibchas, como fue el caso de su cosmogonía. Hizo parte de una serie de instancias que buscaron una expresión nacional, así como lo hicieron vertientes intelectuales, culturales y liberales, que procura-



**Figura 24.**

*Sin título.* Luis Alberto Acuña (s. f.). Localización: Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.

ron el bienestar de los descendientes de los aborígenes americanos y de la población campesina. El discurso bachué, además de ser un inspirador de emociones culturales y sociales, influenció a una generación de artistas que emergió y se concretó entre los inicios de la década de 1920 y mediados de la década de 1930.



7.

**Descripción pre  
iconográfica,  
análisis iconográfico  
e interpretación  
iconológica de la  
pintura: *Bachué, madre  
generatriz de la raza  
chibcha* (c.1937)**





**Figura página anterior.**  
*Sin título.* Óleo sobre tela.  
Luis Alberto Acuña. (s.f)

**Figura 25.**  
*Bachué, madre generatriz de la raza chibcha.* Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá.  
Fotografía: Diego Carrizosa.

Una vez presentada en la “Introducción” la explicación de los puntos que comprenden la disciplina académica de Panofsky (1995) y la metodología que se ha implementado para trabajar estas nociones en el corpus teórico, en los capítulos siguientes se desarrollan los ítems que corresponden a la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. Además, se amplían los argumentos acerca de la selección de las siguientes obras sobre las cuales se realizan las reflexiones que atañen a los temas mencionados. También se aclaran las razones por las que otras obras de Acuña no fueron incluidas para ser estudiadas. Para tal efecto, se ha seleccionado un óleo y dos murales, en los que se trata el tema del universo cosmogónico chibcha:

- *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*, c. 1937. Óleo sobre tela, 191 x 97 cm. Colección de Arte del Banco de la República.
- *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, 1938. Óleo sobre madera, 200 x 300 cm. Colección del Museo Nacional de Colombia.

- *Teogonía de los dioses chibchas*, 1974. Acrílico y óleo sobre madera, 360 x 1664 cm. Hotel Tequendama (Bogotá).

Fueron elegidas las obras antes mencionadas en razón de lo siguiente: el primer trabajo representa a la diosa Bachué, que es considerada la madre gestora de la raza chibcha. Este óleo fue pintado aproximadamente dos años después de la publicación del libro *El arte los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* (1935).

La pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), ejecutada tres años después de la publicación de este libro, representa por primera vez en el arte colombiano en una sola composición cinco deidades chibchas, en la forma de un “panteón” cosmogónico.

Y por último, el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), que corresponde a una época de plena madurez del artista, en el que rinde un homenaje —veinte años antes de su muerte— a casi todas las deidades de la mitología chibcha en un mural de gran envergadura.

Se trata, entonces, de tres obras en las que emergen de manera visual los resultados de las investigaciones publicadas por Acuña durante su carrera como teórico de las deidades y elementos que hacen parte del universo cosmogónico chib-

cha. Esto se complementa con el excelente mantenimiento y cuidado que brindan a las obras las instituciones que las exhiben y con la facilidad de acceso dispuesta para el público en general, situación que permite realizar un estudio de manera rigurosa.

No se trabajaron otras obras reseñadas a lo largo de este libro, en razón de la imposibilidad de un análisis debido al desconocimiento de su paradero y porque su acceso es por medio de fotografías o por vía internet. Tampoco se hace referencia al mural *El origen de nuestra raza* (c. 1985-1990), localizado en la *Casa Museo Luis Alberto Acuña* de Villa de Leyva (Colombia), en el que Acuña presenta las principales deidades de la mitología chibcha y una temática de figuras, animales y símbolos, ya que se encuentran pintados en las obras seleccionadas para ser estudiadas y porque la plástica de este mural es de inferior calidad con respecto al mural que se encuentra en el Hotel Tequendama.

Sobre las obras que representan imágenes de culturas indígenas diferentes de la chibcha, y las que sí se refieren a la cultura que habitó el altiplano cundiboyacense, no fueron del interés de este escritor, porque en su mayoría presentan a Bachué con el niño, y para este efecto fue seleccionado el óleo que se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Descripción  
preiconográfica,  
significación primaria o  
natural de la pintura:  
*Bachué, madre generatriz  
de la raza chibcha* (c.1937)

Dentro de la descripción preiconográfica que se realiza sobre el óleo de la referencia (**figura 25**), que pertenece a la tendencia de temas prehispánicos del bachuísmo, se trabajan temas que tienen que ver con determinar el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo, y describir lo que perciben los sentidos. Además, se desarrollan instancias como la configuración de los aspectos formales representados por medio de la luz, el color y la pincelada que aparece en los motivos artísticos.

Figura 26. a



Figura 26. b



Figura 26. c

Figura 26. d



Figura 26. e



Figura 26. f



**Figura 26.**

*Bachué, madre generatriz de la raza chibcha.* Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Mosaico en el que se pueden apreciar en lectura de izquierda a derecha los siguientes aspectos: **a.** *Detalle sobre Bachué de medio cuerpo con el bebé.* **b.** *Detalle sobre los senos de Bachué.* **c.** *Detalle del seno izquierdo y él bebe.* **d.** *Detalle de la mano izquierda de Bachué sujetando el pie izquierdo del bebé.* **e.** *Detalle del muslo izquierdo de Bachué.* **f.** *Detalle del pie derecho de Bachué.* Fotografías: Diego Carrizosa.

En la obra *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c. 1937), se observa a una mujer de piel color cobrizo, posicionada sobre un semicírculo de color marrón, que amamanta a un bebé, cuyo color de piel también es cobrizo; detrás de ella, se aprecia un fondo de color verde claro (**figura 25**). El rostro de la mujer está inclinado hacia el bebé, cuyos ojos se encuentran cerrados, al igual que los de ella, quien posee una boca de contextura gruesa y una nariz de facción aguileña. El cabello de la mujer, que se extiende casi hasta el suelo, es de color negro, está arreglado en la manera de trenza, y cae entre sus piernas. Su cuerpo es de gran volumen, y con su brazo derecho, en el que se destaca un músculo casi masculino, sujeta una manta blanca tejida en algodón que cubre su cabeza y llega hasta su espalda. La mujer con su brazo izquierdo sostiene al bebé en una posición horizontal y con su mano le sujeta los pies, que se apoyan sobre su rodilla derecha. La pierna derecha de la mujer mantiene una posición de apoyo, mientras la pierna izquierda descansa en el suelo. Los senos se observan muy firmes y bien desarrollados para poder dar alimento al bebé; el seno derecho se encuentra levantado hacia arriba, en respuesta a la posición del brazo, mientras que el seno izquierdo se encuentra en disposición de amamantar. El bebé sostiene con sus dos manos el seno izquierdo de la mujer, y se

encuentra lactando con los ojos cerrados (**figura 26 a, b, c, d, e y f**).

A continuación, se habla de la percepción sobre lo formal que se obtiene de la luz, la composición y la pincelada que emerge en la plástica de Acuña.

## La luz

Acuña trabaja dos fuentes de luz principales o duras, con haces de luz direccionados. La primera fuente tiene un origen cenital y se ubica en la composición mediante un brillo que se observa específicamente en el hombro izquierdo, seno izquierdo y piernas de la mujer, así como en la cabeza, el brazo y la pierna izquierda del bebé. Asimismo, la luz incide en la franja del textil que cubre la parte izquierda del cuerpo de la mujer. La segunda luz se origina desde el lado derecho de la composición y afecta con un brillo que incide específicamente en el brazo derecho, el seno derecho y la pierna derecha de la mujer, al igual que el costado de la manta que cubre su hombro derecho, situación que se deriva en la producción de sombras internas en el textil. Estas dos luces fuertes, combinadas con una tercera fuente de luz abierta y muy suave que incide en un ángulo frontal sobre toda la figura de la mu-

jer, el bebé, la manta y sobre los dos elementos que hacen parte del fondo, balancean la composición en un punto medio ideal entre la oscuridad y la luz y otorgan a la obra una atmósfera visual rica en luces y sombras.

## La composición

La composición de la obra se encuentra estructurada en ley de tercios horizontales, y emerge de la siguiente manera en el cuerpo de la mujer: en el primer tercio, se puede apreciar el brazo derecho, la cabeza y la parte superior de la manta; en el segundo tercio, se observan los senos, el bebé, el brazo izquierdo, la rodilla derecha, el pelo y la manta; y en el tercio inferior, se encuentra parte de la pierna derecha, la pierna izquierda y el pelo (**figura 27**).

## La pincelada

En cuanto a la pincelada, Acuña utiliza un color neutral de fondo sobre el cual aplica cortos brochazos de delgado grosor, unas veces unidos y otras separados, con el objetivo de proveer avenencia entre los diferentes colores y así luz y forma a los personajes y objetos que hacen parte de la composición, como se puede apreciar en el mosaico de imágenes que comprenden la **figura 26 a, b, c, d, e y f**.



**Figura 27.**

*Bachué, madre generatriz de la raza chibcha.* Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.



Análisis  
iconográfico,  
significación  
secundaria o  
convencional  
de la pintura:  
*Bachué,  
madre  
generatriz  
de la raza  
chibcha  
(c.1937)*

**E**n el análisis iconográfico que se realiza sobre el óleo que aparece en las **figuras 25, 26 y 27**, en el que se observa en la manera de una maternidad a la diosa Bachué con Iguaque, imagen que representa, según la mitología chibcha, la creación de esta sociedad. Se procede a estudiar las siguientes instancias: razonamiento de los elementos que acompañan la obra, análisis de sus diferentes atributos o características, así como los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de los personajes y objetos que se encuentran en la composición de la pintura.

Se habla de igual manera de la relación que se presenta entre la Bachué de Acuña y las representaciones de las maternidades chibchas realizadas en orfebrería que hacen parte de la colección permanente del Museo del Oro, nociones que se complementan con la visión teórica del artista sobre el arte orfebre precolombino. Se cita a Walter Engel, quien reflexiona sobre el fenotipo con el que Acuña refleja su ideal del cuerpo femenino por medio de la Bachué. La lectura de la obra se efectúa de arriba abajo.

Acuña (1935) se refirió al mito de Bachué de la siguiente manera:

*Tras estas divinidades astrales venía la madre Bachué, doncella que triste y solitaria deambulaba por estos prados cuando oyó llover bajo las aguas de la laguna de Iguaque a un niño; librándolo del frío y del agua, llevólo a su vivienda, lo crió y cuando fue ya hombre se desposó con él y hubieron tantísimos hijos, nietos y bisnietos que a su muerte hallábanse pobladas gran parte de estas tierras.*

*Sintiéndose ya muy viejos, Bachué y su esposo congregaron su prole en torno a la misma laguna, y despidiéndose y aconsejando a todos, adentráronse en ella hasta desaparecer; de allí eleváronse al punto dos grandes serpientes, por lo cual los circunstantes las tuvieron por sagradas, alegando que sus progenitores habían reencarnado en aquellos reptiles. (33-34)*

Dentro de las normas de comportamiento de la cultura chibcha estaba prohibido el incesto, y en virtud de lo citado se confirma que Acuña conocía el mito de manera fehaciente. De ahí se presume que el artista hiciera gala de un recurso creativo de autor y modificara el carácter de la leyenda y pusiera la puesta en escena de Bachué en situación

de madre, amamantando a su hijo, en vez de en una actitud de protección y compañía.

En torno al tema de la representación de la manta, Acuña (1935) anotó:

*Refiriéndonos a las artes textiles de los indios colombianos en la llamada época [...] precolumbina, sólo diremos que aunque las noticias históricas dan fe de la extraordinaria habilidad con que los chibchas [...] practicaron el tejido de las mantas... contadísimos ejemplares hemos podido ver de aquella industria [...] débese ello en mucha parte a que la humedad de los sepulcros de donde fueron extraídas, [...] reblandeció la textura destruyéndola en gran parte [...] Entre todas las industrias chibchas fue la de los tejidos la más popular. Todas las mujeres hilaban, inclusive las damas nobles; y todos los hombres y mujeres, conocían el arte de tejer. (69-70)*

Asimismo, Acuña sostuvo:

*Este producto de su industria, dice don Miguel Triana (1922) , tenía para los indios una importancia extraordinaria. Todos los acontecimientos de la vida los festejaban con regalos de mantas: al consagrarse los jeques, el Caci-*

*que les obsequiaba con finas telas pintadas [...] Las solicitudes de matrimonio se hacían con presentes de mantas y comestibles donados al padre de la novia. (70)*

Como se puede deducir del texto anterior, la manta gozaba de un papel preponderante dentro de los eventos ceremoniales de la sociedad chibcha, razón por la cual se concluye que Acuña, haciendo eco de su texto, optara por fortalecer la importancia de los personajes que darían origen a la sociedad chibcha, colocando sobre Bachué un elemento de especial significancia ceremonial.

Es posible también intuir que Acuña cubre a Bachué con una manta con el objetivo de protegerla presumiblemente del frío en un acto de solidaridad con su personaje, emulando posiblemente las pinturas que representan a las vírgenes Marías lactantes, como es el caso del ejemplo de la *Maria lactans*, óleo sobre madera del siglo XVII (**figura 28**), de autor desconocido, en la que la Virgen no está desnuda, pero se encuentra dando seno a su bebé cobijada por una manta.

Acerca del objetivo de ubicar y reconocer imágenes precolombinas que puedan interpretarse como la Bachué con un niño, que más tarde será conocido como Iguaque, se encontraron



**Figura 28.**

*Maria lactans*. Autor desconocido. Óleo sobre madera (c. 1700). Obtenida el 1 de marzo de 2014, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\\_lactans\\_17th\\_century\\_Antwerp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_lactans_17th_century_Antwerp.jpg)

dos piezas realizadas en oro, que hacen parte de la colección de orfebrería prehispánica del Museo del Oro de Bogotá. Estas representaciones corresponden a una mujer con un niño en brazos (**figura 29**), y de acuerdo con las fichas museográficas que acompañan dichas imágenes, se puede afirmar que las dos piezas pertenecen al periodo muisca-guane, y que no son identificadas bajo el nombre de Bachué, sino como figuras votivas. De acuerdo con Uricoechea (1984), “muchas veces, sin embargo, representaban los chibchas a Bachué en figura humana, en estatuas de madera y de oro, como una mujer con un niño” (86). Según Friede (1946), “el Arte Precolombino, [...] es un arte estilizado a base de la compenetración con las condiciones americanas de vida” (34).

Dentro de las similitudes que se observan entre las tres imágenes de las mujeres con un niño en brazos (**figura 29a**), y la pintura de Acuña (**figura 29c**) se encuentran las siguientes: en las dos figuras prehispánicas, la mujer carga al niño con la mano izquierda (**figuras 29a y 29b**), y la *Bachué* de Acuña (**figura 29c**) es representada de igual manera soportando al niño con la mano izquierda. De este escenario, es posible inferir que el orfebre prehispánico colocaba al niño siempre sujeto por el brazo izquierdo de la mujer y que Acuña hace eco a la misma situación, en virtud de sus investigacio-

nes. Respecto de la posición de sostén del crío en las dos obras prehispánicas, el ángulo corresponde a la misma disposición, a diferencia de la puesta en escena de Acuña, en la que se observa el brazo de la Bachué más inclinado hacia abajo, en un ángulo más abierto. El rostro de la mujer pintada por Acuña apunta hacia el niño mientras le da seno, y ella se encuentra aparentemente sentada en el suelo, a diferencia de las dos obras prehispánicas, en las que la figura de la mujer se encuentra de pie.

Acuña (1965-1986) escribió lo siguiente sobre el diseño y la técnica de realización de la orfebrería prehispánica, cuyos referentes se pueden observar en las dos imágenes de orfebrería prehispánica:

*El laminado homogéneo y parejo, el cual fue obtenido por medio del martillo, en frío o caliente; el recorte contorneado en exacto trazo geométrico, de láminas y planchas; la confección de alambre, en forma finísima y pareja; las múltiples aplicaciones de ese alambre inclusive en filigranas, para producir los más variados y decorativos efectos; el empleo la soldadura autógena (sic), especialmente en la superposición y agregado de elementos ornamentales y suplementarios; el repujado de láminas sobre matrices; las incisiones, perforaciones, abolladuras, calados y otros curiosos*



Figura 29. a



Figura 29. b



Figura 29 c

*recursos semejantes [...] y demás primores propios del oficio. (96)*

En torno a la manera de forjar el fenotipo femenino que emerge en la *Bachué de Acuña*, Engel (1944), citado por Padilla (2008, 124), sostuvo: “Todo lo representado en sus obras demuestra esa característica plenitud de volumen, la redondez de las formas, el sentimiento, el peso corpóreo y la sustancia maciza”.

Friede (1946) afirmó que Acuña resaltó su ideal de belleza femenina, con una voluptuosa sensualidad terrígena, de gran fortaleza y elementalidad, características que emergen de manera clara en la pintura de *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c. 1937).

**Figura 29.**

**a.** Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fuente: Catálogo publicado por el Museo del Oro, Exposición temporal: Historias de ofrendas muiscas. Fotografía: Laboratorio de Arqueología, UCL. **b.** Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fotografía: Clark Manuel Rodríguez, Museo del Oro del Banco de la República. Colección Museo del Oro, titular de los derechos patrimoniales de autor. Ref: C00442.

**c.** *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*. Óleo sobre tela Acuña (c.1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.

Interpretación  
iconológica,  
significación  
intrínseca o  
de contenido  
de la pintura:  
*Bachué,  
madre  
generatriz  
de la raza  
chibcha  
(c.1937)*

Este último procedimiento de la metodología de Panofsky (1995) contempla revisar la obra dentro de su contexto cultural, con el objetivo de comprender lo que ella significó en el tiempo en el cual se realizó. Su objetivo es llevar a cabo una síntesis que habla de la historia de los “síntomas culturales” o “símbolos” de una manera general, para estudiar la forma en que las diferentes situaciones históricas fueron expuestas por medio de “temas y conceptos específicos”. Como se ha mencionado, en América Latina, a comienzos del siglo XX, se inició un proceso de indagación sobre la realización de un arte que se nutriera de temas relacionados con el entorno geográfico, el origen étnico, las tendencias políticas, la problemática social, que dejara atrás la pintura académica de la cual emergían temáticas costumbristas y paisajistas. Las nociones marxistas, herencia de la Revolución rusa, combinadas con los planteamientos que se derivaron de la revolución mexicana, otorgaron una connotación política al tema de la búsqueda de la identidad, situación que conllevó cuestionarse la línea que debía seguir el artista en cuanto a la temática y a la estética que podría asumir durante el ejercicio de su praxis; del resultado de esta inquietud nacieron las posturas teóricas del movimiento muralista mexicano.

En los planteamientos de David Alfaro Siqueiros publicados en 1921, bajo el título “3 llamamientos de organización actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en la revista *Vida Americana*, se puede leer el llamamiento que hace el mexicano en torno a crear una conciencia en los pintores latinoamericanos, la importancia de tratar plásticamente temáticas vinculadas directamente con las culturas prehispánicas, así como con las etnias descendientes, con el propósito de fortalecer el legado de su cultura.

*La comprensión del admirable fondo humano del “arte negro” y del arte “primitivo” en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos sé [sic] energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”,*

*“primitivismo”, “americanismo”), que tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de la vida efímera.*

En 1922, un año después de haber sido dado a conocer el anterior documento, se encontraron en México José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Tiempo en el coincidieron con la publicación por parte del periódico *El Machete* del manifiesto programático del movimiento muralista, creado por el Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, que fue firmado por los tres pintores muralistas, quienes, entre otras personalidades, abogaron por temas como la exaltación de la raza, una manifestación artística primordial, que debía emerger en la forma de un arte monumental, en razón de su utilidad pública y de su capacidad educativa.

Estas nociones que iban en contravía del pensamiento generalizado de la época en Colombia (primeras décadas del siglo XX), momento en el que se connotaba como “inferior” todo lo que se relacionara con lo indígena, buscaron reivindicar y otorgar la importancia debida a las sociedades prehispánicas y rescatar de la subyugación a las que estaban sometidas a las comunidades descendientes.

Sin embargo, las posturas del *Manifiesto de Barcelona*, al igual que las nociones emanadas del



manifiesto del Sindicato, así como otras voces importantes de Perú y de Colombia, fueron escuchadas por parte de políticos, intelectuales y artistas nacionales. Así es como las bases fundamentales de ese pensamiento americanista emergieron en el contenido teórico de la “Monografía del bachué”, documento publicado en el diario El Tiempo de Bogotá, en 1930.

Acuña, mediante la obra a la que se hace referencia en la **figura 25**, hizo eco de este llamamiento de los pintores muralistas mexicanos y de las personalidades colombianas que se adhirieron al bachuismo, casi dieciséis años después de dado a conocer el manifiesto publicado en México y aproximadamente siete años más tarde de haber sido publicada la “Monografía del bachué”, en un momento de Colombia, en el que se objetaba toda noción y obra que se originara de las sociedades prehispánicas y de sus descendientes. Así es como a las manifestaciones creativas de las antiguas sociedades no se les reconocía la categoría de creaciones artísticas, como tampoco se les otorgaba el carácter científico debido.

Sobre lo que significaron para el país los hechos políticos, económicos, sociales y artísticos acontecidos durante las primeras décadas del siglo pasado, se puede hacer referencia a lo afirmado por Rubiano y Gallo de Bravo (1981), quienes resumieron

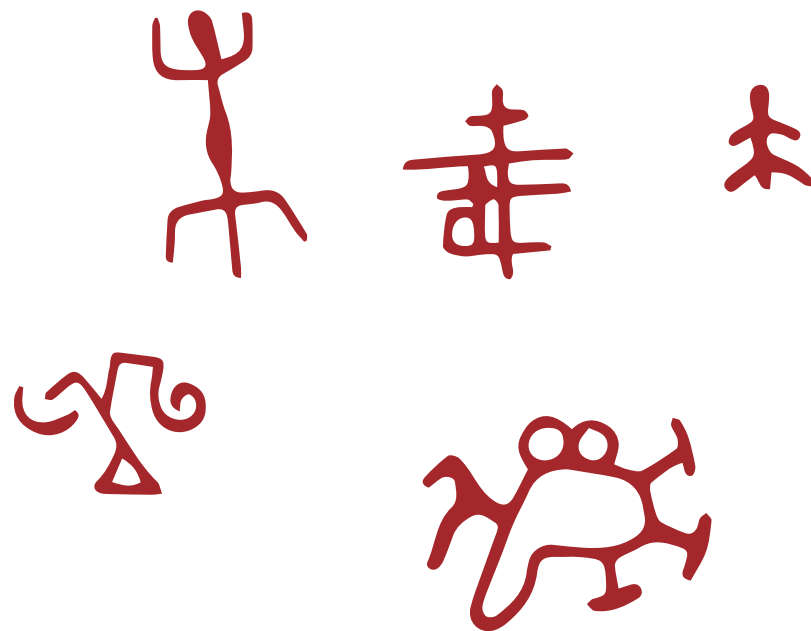
en el siguiente texto la connotación, la búsqueda de temáticas y los aportes al arte del bachuismo:

*Se tendría entonces que denominar “bachué”, al movimiento cultural que abarcó todos los campos de la actividad y no sólo el artístico, a partir de la tercera década del siglo [pasado], cuyo acicate era el romper con la rigidez académica y con el dictado de las escuelas europeas, con el fin de buscar voluntaria y tozudamente una expresión nacional: la instauración de gobiernos liberales en 1930, con mentalidad modernizadora; la presentación en 1932 del primer proyecto de reforma universitaria inspirada en el movimiento estudiantil de Córdoba en 1910, por Germán Arciniegas; el inicio de un proceso de industrialización nacional; el cuestionamiento de la propiedad territorial en el campo y la conciencia de los conflictos laborales y las necesidades sociales. Dicha búsqueda, encontraría en la plástica varios caminos: la mitología prehispánica, las tradiciones, el paisaje, el trabajo, las necesidades sociales e incluso fórmulas políticas, con una acentuada tonalidad en sus producciones: protesta, lamento, grito, remembranza, entusiasmo, que desembocaría a su vez en una “modernidad” en todos y cada uno de los campos de acción (46).*

En los aspectos expresivos de la obra objeto de estudio, cuyas dimensiones son casi dos metros de alto, por un metro de ancho, se habla de un mito de la cultura prehispánica chibcha. En la pintura, se destaca la relación que establece Acuña entre el color de la piel de Bachué e Iguaque con el color cobrizo propio de la alfarería chibcha. Es de esta manera como Acuña relaciona los resultados de sus indagaciones sobre la cerámica chibcha y los vincula con el color de la piel de los dos personajes de la obra.

Sobre el volumen del cuerpo de la Bachué, no se presenta relación alguna con los rasgos anatómicos propios de los chibchas, como la cabeza grande, con pómulos pronunciados, ojos rasgados y cuerpo corto. El arquetipo que se resalta corresponde con una visión estética idealizada de Acuña, mediante la cual interpreta las características propias de los chibchas, como brazos y piernas robustas, y en el caso de la mujer, caderas anchas que denotan facilidad para dar a luz, y senos grandes que permiten una alimentación adecuada para el recién nacido. En el óleo *Bachué*, madre generatriz de la raza chibcha (c. 1937), Acuña se refiere al mito que habla sobre cómo se pobló la sociedad chibcha, por lo que *Bachué* representa la fertilidad, la madre tierra, e *Iguaque* hace eco de la posibilidad de multiplicar una descendencia. Si se relacionan

las figuras de *Bachué* e *Iguaque* con lo escrito en Gn 1, 28, en el que se refiere el mandato de Dios, en la acción de enviar a Adán a la Tierra para reproducirse con Eva, queda clara la escena que insinúa el mestizaje hispanoamericano. En una segunda interpretación de la obra, también dentro de la órbita de la religión católica, se puede observar la imagen de una madona o Virgen con el niño, se trata de uno de los temas más trabajados del arte cristiano, situación que puede resultar en el deseo de Acuña de fortalecer la imagen de unos personajes destacados de la mitología chibcha, con la importancia que merece la Virgen María como la madre de Jesús.





*Sin título.* Carboncillo sobre tela. Luis Alberto Acuña. (1983). Fuente: Colección privada: Fotografía: Diego Carrizosa.

*Bachué e Iguaque.* Carboncillo sobre madera. Luis Alberto Acuña (1982) Fuente: Colección privada. Fotografía cortesía de Bogotá Auctions. Fotografía: Camilo Monsalve.





**Figura 30a**

*Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Acuña (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

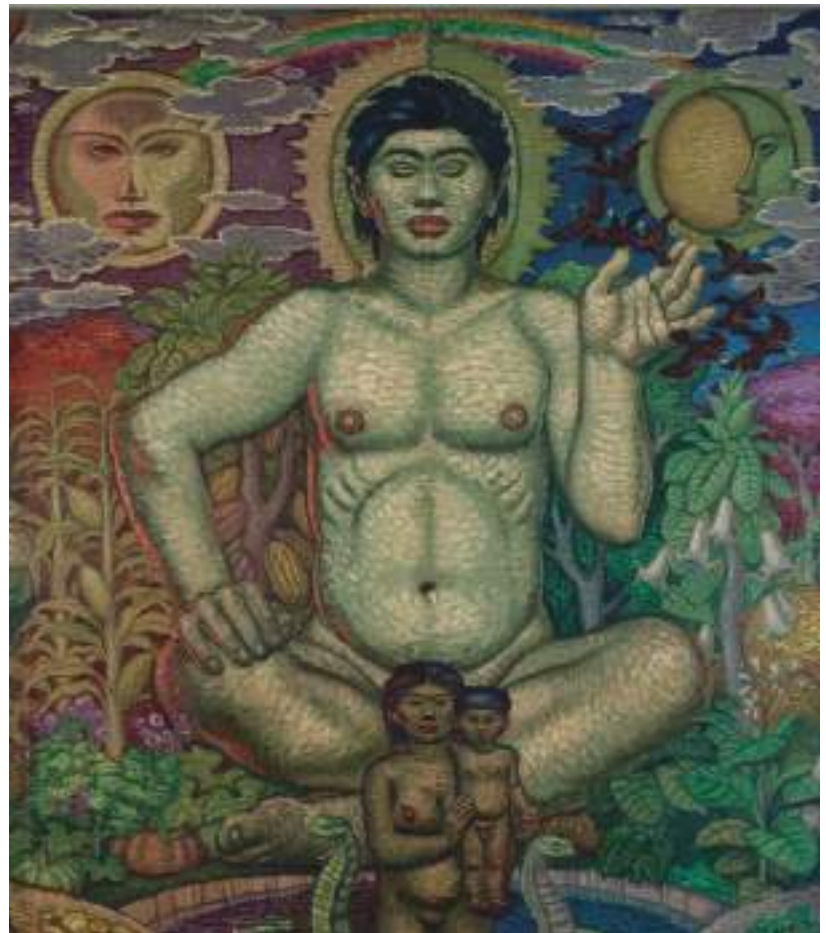
8.

**Descripción  
preiconográfica,  
análisis iconográfico  
e interpretación  
iconológica de la  
pintura *Retablo de los  
dioses tutelares de los  
chibchas* (1938)**



Figura 30b

Figura 30c



### Figura 30

**b.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Detalle de Chiminichagua. Acuña (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

**c.** Boceto para la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Lápiz sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

Descripción  
preiconográfica,  
significación  
primaria o  
natural: de la  
pintura *Retablo  
de los dioses  
tutelares  
de los  
chibchas*  
(1938).

Dentro de la descripción preiconográfica que se realiza sobre el óleo de la referencia (**figura 30**), que pertenece a la tendencia de temas prehispánicos del bachuísimo, se determina el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo, se describe lo que perciben los sentidos y se desarrollan temas como la configuración de los asuntos formales representados por medio de la composición, la luz, el color y la pincelada que emergen en los motivos artísticos.

La lectura es realizada de izquierda a derecha en dirección horizontal sobre la franja superior, y posteriormente de la misma manera, pero sobre la franja vertical de la obra. A la izquierda de la composición se encuentra Chibchacún desnudo, con el rostro inclinado hacia abajo, tiene los ojos ligeramente oblicuos, los cuales se encuentran cerrados, está sentado como si fuese en posición de flor de loto, sosteniendo con sus dos manos una gran roca; a su lado derecho se encuentra una planta verde de tipo de hoja entera de difícil identificación. El sol que se presenta bajo un rostro masculino se puede ver a su lado izquierdo. Chiminichagua, que destaca por su mayor tamaño,



ocupa el centro de la obra, se encuentra desnudo observando hacia el frente con los ojos semiabiertos. Un delgado círculo verde rodea su cabeza, sobre el cual se observa una aureola, que se encuentra dividida por mitades en dos colores; del lado derecho de la deidad es amarilla, y del lado izquierdo es verde. Encima de la aureola se observa un arcoíris que representa a Cuchaviva, cuyos colores responden al amarillo, el azul, a una pequeña franja de color blanco y al violeta; el extremo izquierdo del arcoíris —en una vista de frente al mural— se conecta con el sol, y el extremo opuesto de este se enlaza con la luna.

Chiminichagua se encuentra sentado en una posición de flor de loto, su mano derecha está apoyada sobre su rodilla y su mano izquierda parece que estuviese en posición de acogimiento. Encima de la mano izquierda de Chiminichagua, se encuentran en vuelo nueve aves de color negro, y sobre las ellas se observa la luna representada mediante un rostro femenino de perfil, en posición de cuarto creciente.

Al extremo derecho de la composición se encuentra Bochica, cuya figura guarda concordancia con el tamaño de Chibchacún. Bochica se observa con la cabeza inclinada hacia abajo, con los ojos cerrados, posee barbas largas de color blanco, se encuentra vestido con una túnica de tono violeta,

sostiene con su mano izquierda un bastón de mando, cuyo extremo inferior se encuentra posicionado a la altura del pie derecho, y su mano derecha presenta un gesto de amparo. Sobre toda la franja superior, a la altura de las cabezas de los tres personajes, aparecen varias nubes de pequeño tamaño.

Entre Chibchacún y Chiminichagua se observan cinco tipos de especies vegetales, una planta de color rojo, un árbol de hoja entera, un espécimen de cacao, una especie con flores de color violeta, y lo que parece ser una planta de calabaza. Al lado del pie derecho de Chibchacún, se encuentra ardiendo un fuego, el cual se origina con el combustible de cinco maderos. Entre Chiminichagua y Bochica, se observan una planta de borrachero o *Brugmansia*, una planta con flores de color violeta, un elemento de perfil circular de difícil identificación de color dorado, una planta de hojas acorazonadas de color verde y un arbusto sin identificar de flores de color blanco opaco, con un tipo de hoja penninervia. Al lado del pie derecho de Bochica, se puede ver una pequeña planta de flor roja.

En la franja inferior izquierda de la composición, debajo de Chibchacún, se puede observar un aborígen americano desnudo recostado bocabajo; su rostro presenta una expresión de reflexión y su mano derecha se apoya sobre la izquierda.

Este personaje, que está acompañado por unas piezas de oro, se encuentra posicionado sobre un borde de tierra que apunta hacia una pequeña laguna. En medio de la laguna, está una mujer desnuda que se identifica como Bachué, cuyo tamaño se asemeja al del aborigen americano y al de la figura humanoide con rostro de zorra que se encuentra en el extremo opuesto de la laguna. El niño que Bachué sostiene desnudo en brazos responde al nombre de Iguaque; ella, al igual que el niño, dirigen su mirada hacia el frente, y ambos se encuentran rodeados por dos serpientes, cuyas cabezas sobrepasan en altura el codo de Bachué. El nivel de la línea del agua de la laguna alcanza la altura de la mitad de los muslos de Bachué, y sobre el agua flotan varios nenúfares, de los cuales cuatro están florecidos.

La figura desnuda del humanoide que se encuentra al frente del aborigen americano en la orilla opuesta de la laguna se identifica con el nombre de Fo. Él se observa recostado de medio lado, presumiblemente se encuentra durmiendo, sostiene la cabeza con su mano derecha y apoya su mano izquierda sobre una manta de color blanco. Al lado de la cabeza de Fo, se ven unas piezas de esmeralda, y al frente de sus rodillas, aparecen dos objetos utilitarios realizados en cerámica, que, al parecer, sirven para almacenar y servir líquidos. A continua-

ción, se diserta sobre los aspectos formales que se observan en este mural, a partir de la luz, la composición y la pincelada.

## La luz

La luz que trabajó Acuña para iluminar la obra mural está compuesta por dos partes. La primera consiste en el resultado de un diseño y una proyección de diferentes fuentes e intensidad de luces que inciden sobre la obra, para que los personajes, objetos y entorno se puedan ver en la manera en que el artista estimó conveniente. De este primer esquema, se deriva la segunda parte, que consiste en la manera en que Acuña planteó que, instancias como la luna, el sol, o el fuego, por medio de la luz que cada uno de ellos produce, incidiera de determinada forma sobre los personajes, objetos y entorno.

La primera parte del esquema consiste en una iluminación compuesta por tres fuentes de luz frontal semidifusas, que destacan el volumen y la textura de cada una de las figuras. La primera luz apunta a Chibchacún, y al aborigen americano, la segunda se dirige a Chiminichagua, a Bachué e Iguaque, y la tercera a Bochica y a Fo, es decir, a la totalidad de la composición principal. Sin embargo, Acuña realzó la intensidad de la luz que se cen-

tró principalmente sobre Chiminichagua, y que se observa en su cara, torso y vientre. Las otras dos deidades, Chibchacún y Bochica, así como el aborigen americano, Bachué, Iguaque y Fo, también tienen el mismo tipo de iluminación, pero graduada en menor intensidad que la de Chiminichagua. Se presume que Acuña lo planteó de esta manera para resaltar la importancia del dios creador Chiminichagua sobre las otras deidades.

Ninguno de los personajes, ni los demás elementos que hacen parte de la composición, proyecta algún tipo de sombra sobre personaje u objeto alguno que se encuentre a sus espaldas en el fondo de la composición. Pero lo que sí es posible evidenciar acerca de la interpretación de este diseño de atmósfera lumínica es que sobre todos los personajes, especialmente en los contornos que rodean sus cuerpos, Acuña pintó unas sombras oscuras en la forma de líneas difusas, para separar las figuras del fondo.

El segundo tipo de luz se originó desde la misma connotación y acción que producen en la naturaleza los elementos que pintó Acuña, y que inciden con su propia luz natural a los personajes, a los objetos y al entorno. Como es el caso del sol que presenta un rostro masculino de color dorado, el cual se encuentra enmarcado dentro de un círculo del mismo color. Los ojos son de color negro

y los labios son rojos, la frente, los pómulos y las cejas poseen un color marrón claro, y estas últimas se prolongan hasta el borde izquierdo y derecho del círculo.

El sol aclara con su luz dorada el tono del color magenta de las nubes, el cielo, así como toda la franja vertical de elementos vegetales de la composición hasta donde se halla el oro en la orilla izquierda de la laguna, instancia que se puede comparar con el color magenta opaco que rodea a Chibchacún. También la luz del sol le otorga un color dorado a la aureola que se encuentra en el lado derecho de la cabeza de Chiminichagua.

El arcoíris no produce ningún tipo de luz resplandeciente sobre la cabeza de Chiminichagua, como tampoco sobre los elementos circundantes. El fuego que se encuentra al lado derecho de Chiminichagua incide con un reflejo rojo sobre el extremo derecho del pómulo, el pecho, la cintura, el brazo, la rodilla y parte de la pierna de esta deidad.

El rayo de la luz del sol le otorga un tono dorado a la franja vertical de elementos de la composición que se encuentran localizados desde la posición del sol hacia abajo y que cubre el entorno vegetal, el oro y el borde de la laguna, situación que contrasta con el tono opaco que presenta el resto de la playa donde se encuentra el aborigen americano.

La luz dorada del sol cae también sobre el agua de la laguna y le otorga un tono magenta claro parcial al color de sus aguas, así como aclara el color verde del ofidio que se encuentra al lado derecho de Bachué, el cual produce con su cuerpo un reflejo de color verde oscuro sobre el agua de la laguna. El color de la piel de Bachué y el de Iguaque es afectado parcialmente por brillos de luz dorada que probablemente son el resultado del reflejo de los rayos del sol sobre el agua. En el agua, se puede percibir un reflejo verde oscuro producido por el efecto de la luz, que se acentúa sobre la pierna derecha de Bachué. Además, un efecto lumínico similar también se puede apreciar en lo que pareciese ser la incidencia de la luz natural que produce la luna, que aclara el tono del color cian, el cual otorga más iluminación al cielo que se observa al lado izquierdo de Chiminichagua, que rodea a las aves negras, y que incide con su luz sobre el borrachero o *Brugmansia*, así como sobre las esmeraldas que se encuentran en el extremo izquierdo del borde de la laguna que resulta en una franja vertical de luz de mediano grosor. Situación que se puede comparar con el tono más oscuro que afecta a Bochica y a su entorno. Además, la luz verde que emite la luna incide sobre el brazo izquierdo de Chiminichagua, y provee de igual manera un color verde a la aureola que se encuentra en el lado izquierdo de su cabeza.

El rayo de luz de la luna le provee resplandor al entorno vegetal que se encuentra en línea vertical desde la posición del satélite natural de la Tierra, hacia abajo de la composición, al igual que sobre las esmeraldas y el borde de la laguna, estado que contrasta con el tono opaco, que presenta el resto de la playa donde se encuentra Fo con sus objetos.

La luna que aparece en una fase de cuarto menguante posee un rostro de color verde, con ojos negros y labios rojos, su perfil, que está diseñado en la forma de elipsis, se encuentra terminado contra un espacio amarillo de pequeñas vetas de color marrón claro, y toda su cara se encuentra enmarcada dentro de un círculo de color verde. La luz de la luna parece caer sobre el agua de la laguna, que en este caso se torna de color cian claro, presenta un reflejo de brillantez en el extremo inferior del agua, que produce un reflejo del mismo color sobre el costado izquierdo de Chiminichagua y sobre el tallo de un pequeño árbol que se encuentra a su lado izquierdo. El color cian incide sobre la piel verde de la serpiente, quien produce sobre el agua de la laguna un reflejo de color verde más claro que el de su cuerpo. Como dato adicional respecto de la incidencia de la luz de la luna sobre el agua, se considera igualmente pertinente subrayar el reflejo de color verde claro que genera en el agua la pierna izquierda de Bachué.

Chibchacún, deidad que sostiene la roca, que se destaca por un tono de piel verde más oscuro que el de Chiminichagua, es afectado de manera muy ligera con un color dorado opaco sobre sus pómulos y brazos por la luz que produce el sol, aunque este se encuentra a sus espaldas. Sobre Bochica, cuyo color de piel difiere en gran manera de las otras dos deidades en razón de su mismo origen foráneo, se puede afirmar que no se observa sobre su figura, como tampoco sobre el cuerpo de Fo y el aborigen americano, los efectos de luz que por su misma razón de ser emiten los elementos pintados por Acuña.

## La composición

La composición de la obra se puede leer en cinco franjas verticales, así como en tres franjas horizontales como se observa en la **figura 31**. En el plano vertical, la primera franja corresponde a Chibchacún y al aborigen americano, la segunda al sol, la tercera a Chiminichagua, Bachué, Iguaque, y a las dos serpientes, la cuarta a las aves negras y la luna, y la quinta a Bochica y a Fo. Si se observa la obra de manera horizontal, en el primer tercio, se encuentran la cabeza y el pecho de las tres deidades, así como el sol y la luna. En el segundo tercio horizontal, se detalla el vientre y parte de las pier-

nas de Chibchacún, el vientre de Chiminichagua y sus brazos, y la mano derecha, el brazo izquierdo, el vientre y parte de las piernas de Bochica.

El tercer tercio horizontal es ocupado por el aborigen americano, Bachué, el niño, los dos ofidios y Fo. De lo anterior se deduce que Acuña utilizó la ley de tercios de composición y se otorgó la licencia de estructurar en su obra cinco líneas verticales, en vez de tres, y así modificó la forma mediante la cual se plantea la división formal de los elementos que hacen parte de una obra pictórica.

### Figura 31.

*Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



## La pincelada

Respecto de la técnica de aplicar el óleo con el pincel, se puede observar que Acuña aplicó en forma de líneas su pincelada, cuyos trazos resultantes se comparan con el efecto de la acción de la gubia sobre un trozo de madera. Es decir, la mano de “Acuña el escultor” emergió en la forma de pinceladas

de color, de trazos delgados y anchos sobre fondos de colores neutros. Esta técnica permite el efecto óptico de traslucir entre las diferentes pinceladas los distintos tonos de colores que son colocados en la base de la pintura, para dar forma a los elementos que comprenden la composición, como se puede observar en los tres ejemplos de detalles (**figura 32**) de la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938).

Figura 32. a



Figura 32. b



Figura 32. c



**Figura 32.**

*Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. 1938. Óleo sobre madera.

**a.** Detalle del costado izquierdo del pecho de Chibchacún. **b.** Detalle del pecho y vientre de Chiminichagua. **c.** Detalle del codo izquierdo de Chiminichagua. Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022.

Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

Análisis  
iconográfico,  
significación  
secundaria o  
convencional:  
de la pintura  
*Retablo de los  
dioses tutelares  
de los chibchas*  
(1938)

El tema tratado en la obra corresponde a un conjunto de dioses que hicieron parte de la mitología politeísta de los chibchas, cuyo “panteón” está compuesto principalmente por las siguientes deidades: Chibchacún, el sol o Sua, Chiminichagua, Bachué, Iguaque, un aborígen americano, la luna o Chía, Bochica y Nemcatacoa o Fo. Chiminichagua, conocido como el señor de todas las cosas, está ubicado en el centro de la composición, él, junto con las aves negras, el sol y la luna, conforman lo que se llama la “creación”. De la “descendencia”, hacen parte Bachué, Iguaque, las serpientes, el agua o Sía y el aborígen americano. Chibchacún con la roca sobre sus hombros representa al dios de los terremotos, y Nemcatacoa o Fo al que se le observa con cabeza y cola de zorra, se lo identifica como el dios de la embriaguez, de los pintores y de quienes tejían mantas, ellos comprenden parte principal del “panteón” chibcha, junto con Bochica al que se le conoce como un dios civilizador. El oro y las esmeraldas hacen parte de las ofrendas que realizaban los chibchas a sus dioses. El sistema ambiental en el que Acuña situó a las deidades antes mencionadas puede corresponder a las



montañas y altiplanicies boyacenses, por cuanto se intuye que se hace referencia a la laguna hoy conocida como Iguaque, lugar donde se origina el mito de la “descendencia”.

Respecto del análisis iconográfico de la obra de la referencia, se estudian, mediante fuentes literarias producidas por Acuña y otros autores, instancias que involucran lo siguiente: razonamiento de los elementos que acompañan la obra, análisis de los diferentes atributos o características y de los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de los personajes, animales, elementos y símbolos que se encuentran en la composición de la pintura.

## Los valores simbólicos de las figuras representadas

Sobre el tema que versa acerca de la interpretación de las funciones que atribuían los chibchas a las deidades que conforman la composición mural, en el centro de ella se puede observar a Chiminchagua dios creador, en el que, según Acuña (1935), se encerraba la luz, la cual fue difundida en el uni-

verso por medio de unas aves negras, por lo que el mundo quedó claro e iluminado, como lo está ahora. Acuña pintó sobre la cabeza de esta deidad la aureola, signo característico de iluminación divina que durante los inicios del arte cristiano era de uso restringido para la representación de la imagen de Jesús. Se presume que Acuña hace uso de este recurso para resaltar el valor divino de esta deidad principal de la cosmogonía chibcha, con el objetivo de comparar su importancia con la del Hijo de Dios Padre, de la religión católica.

Al lado derecho de Chiminchagua, sobresale un planta de cacao o *Theobroma cacao* L., y que, de acuerdo con las condiciones agroclimáticas que demanda su cultivo, de 100 a 1200 metros sobre el nivel del mar, no pudo ser cultivado por los chibchas, en razón de la mayor altura en que se encontraba su asentamiento. Se presume que Acuña utiliza una licencia de autor para hacer una referencia a una especie, cuyo fruto era utilizado como moneda y como parte importante en la alimentación de algunas culturas prehispánicas, como los aztecas y taironas, puesto que producía fortaleza y euforia, gracias a su principal compuesto, la teobromina. Al lado izquierdo de Chiminchagua, se observa una especie vegetal conocida por su nombre vulgar borrachero o *Brugmansia*, cuyos compuestos principales, la atropina y escopolamina,

fueron utilizados por los chibchas como anestesia, para matizar el dolor en las intervenciones “quirúrgicas” que realizaban de manera regular en el cráneo de los miembros de su comunidad, cuando se encontraba la necesidad de extirpar a los malos espíritus.

Cuchaviva, representado en la forma de un arcoíris, prometía a los chibchas el perdón por las lluvias; su culto se originó de manera posterior al milagro de Bochica. Chibchacún corresponde al dios de los terremotos, sostiene la Tierra sobre sus poderosos hombros como castigo por haber producido movimientos telúricos, que tuvieron como consecuencia que los ríos Sopó y Tibitó inundaran las tierras de la sabana, pues, cuando la deidad se fatiga de un lado, cambia la posición de la roca, y es en este momento cuando se producen los terremotos.

Sobre las demás deidades, Acuña sostuvo lo siguiente: el dios sol era llamado Sua, y a este se le ofrecían sacrificios humanos y de animales, su creación obedece a Chiminichagua; la compañera de Sua era la luna o Chía, a la que se le adjudicaba la responsabilidad de “los huérfanos, las viudas, las doncellas, los enfermos y las mujeres en trance de maternidad” (Acuña 1935, 33).

Sobre el personaje de Bochica, Acuña (1935) se refirió de la siguiente manera:

*Predicó este apóstol al pueblo chibcha las nobilísimas virtudes de la caridad, del desprendimiento y del amor al prójimo; enseñóles cómo el alma es inmortal, y cómo después de esta vida terrenal y mezquina, otra venturosa y eterna espera a los justos [...] Aún después de su muerte siguió el espíritu de Bochica, según leyendas chibchas, velando sobre su pueblo y haciéndole bien. Cuando por espacio de varios meses diluvió en la altiplanicie y las aguas inundaron hogares y sementeras, y la algidez y esterilidad de los páramos mataron de hambre y frío a millares de indios, los sobrevivientes invocaron el espíritu de su maestro y éste apareció en el cénit del arcoíris, desde donde descendió al boquerón del Tequendama golpeando sus rocas y precipitando por aquella garganta las aguas estancadas. (32-33)*

Acuña describió a un personaje —que puede ser Bochica— de la siguiente forma: “Una rica indumentaria completa las figuraciones humanas de los chibchas, indumentaria que permite ver en ellas caciques o deidades, pues aparecen portando cetros o insignias de rango” (1965-1986, 87). El bastón de mando, con el cual emerge Bochica representado, fue con el que rompió las rocas. Este milagro, que devolvió a la normalidad la vida de los

chibchas, convirtió a este extranjero —pintado por Acuña con un aspecto de oriental— en deidad principal del “panteón chibcha”.

En el plano inferior izquierdo de la composición, se encuentra situado, en el borde de la laguna, un aborigen americano en actitud de reflexión, al parecer, sobre la importancia del oro que cuida, el cual representa la base del balance económico de la civilización chibcha, elemento que se connota a su vez como un objeto de ofrenda.

Bachué y el niño están localizados en la franja inferior central de la composición; la figura femenina corresponde a la madre generatriz, por cuanto se “casaría” con Iguaque cuando este llegase a la edad adulta, con el objetivo de procrear toda la sociedad chibcha. Una vez cumplen con su cometido la pareja de Bachué e Iguaque, desaparecen en una laguna y se convierten en serpientes, asumiendo un nuevo papel de protectores de las lagunas; de ahí que dos ofidios se encuentran a lado y lado de Bachué e Iguaque.

Sía representa a la diosa del agua. Las lagunas que eran consideradas sagradas se constituían en los principales santuarios utilizados por los chibchas para realizar sus ceremonias. Las serpientes fungían el papel de dueñas de las lagunas. Al extremo derecho de la orilla de la laguna, se puede observar a Nemcatatoa o Fo, del

que fray Pedro Simón se refirió de la siguiente manera:

*Este era dios de las borracheras, pintores y tejedores de mantas. Ayudaba a traer arrastrando los maderos gruesos para los edificios, apreciase en figura de oso cubierto con una manta, la cola de fuera. Bailaba y cantaba con ellos en las borracheras. No le hacían ofrecimientos, porque decían le bastase hartarse de chicha con ellos, ni él pedía otra cosa. Y esa era la razón por qué se hallaba a la rastra de los palos, porque en aquella ocasión se bebe mucho. Llamábanle otros el Fo, que quiere decir zorra, porque en figura de este animal se aparecía algunas veces para que correspondiese la zorra con la borrachera. ([1626] 1981, 3:378)*

Detrás de la cabeza de Fo, se pueden observar unas esmeraldas, las cuales eran utilizadas, entre otras circunstancias, para colocarlas sobre los ombligos de los personajes acaudalados durante sus entierros. Sobre el origen de las esmeraldas, Triana (1922, 95) sostuvo que las piedras eran originarias de Muzo, cuyas minas eran explotadas por los caribes, y que su comercio con los chibchas tenía lugar en una feria que se celebraba en el pueblo de Bella-

vista, localizado al occidente de Chiquinquirá. De acuerdo con lo planteado, a continuación se reflexiona sobre los vínculos que se presentan entre algunos motivos de arte prehispánico y la manera en que se relacionan sus formas con los rostros del sol y de Chiminichagua, que se encuentran en la obra sujeta al proceso de análisis iconográfico. Además, se analizan los orígenes de los colores utilizados por los chibchas y de qué manera se reflejan en la pintura. Para hablar sobre las diferentes instancias que componen la obra, se realizará una lectura izquierda a derecha, según la composición estructurada por Acuña por medio de cinco franjas verticales, y tres horizontales, como se mencionó.

## El arte prehispánico: la representación del sol

Dentro de las representaciones de arte prehispánico (**figura 34**), publicadas por Acuña (1942), se puede observar la representación del dios sol. Si se realiza un ejercicio de comparación con la forma en que Acuña pintó la imagen del sol (**figura 33**) en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), es posible encontrar ciertos elementos concordantes dentro del trazo de ambas figuras.



**Figura 33.**

*Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Detalle del sol. Acuña (1938).  
Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia.



**Figura 34.**

Representación del sol, arte prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).

Nótese, en primera instancia, el rostro del sol que pintó Acuña (**figura 33**). En él, se destaca la acentuación de la expresión de las cejas, la línea delgada de la nariz, la boca y su inexpresividad, en relación con la figura del sol realizada por los aborígenes prehispánicos (**figura 34**). Al sol se le representaba mediante círculos y por medio de todo tipo de aves, y se le rendía culto solo en entornos abiertos. Al sol también se le relacionaba con los objetos vinculados con ceremonias religiosas, con actividades de origen divino, al igual que con insignias de superioridad social. Así es como el mérito de la imagen prehispánica del dios sol no se encontró de manera única en la forma en que era representada, como tampoco en la estructura que lo componía. Su virtud radicó en que su forma de representación, o sea, su arte, facilitó las necesidades espirituales de la cultura chibcha.

## El arte prehispánico: la representación del rostro de Chiminichagua

Respecto de la figura de Chiminichagua (**figura 35a**), que se observa arriba a la derecha, es posible notar cierto parecido con el rostro realizado por el

artista prehispánico (**figura 35b**), en especial de los ojos y el óvalo que forma su contorno, la nariz ancha y la boca gruesa.



**Figura 35.**

*Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* (1938).  
**a.** Detalle rostro de Chiminichagua. Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia. **b.** Representación de Rostro prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).

Es posible observar, en el detalle de la **figura 35a**, la manera en que Acuña reinterpretó plásticamente la mayoría de las deidades de la cosmogonía chibcha, inclusive a la más importante que es Chiminichagua, que, como se ha mencionado, se le representó y adoró solo por interpuesta persona, es decir, por medio del dios sol o Sua. El proceso de elevación de Chiminichagua como una divinidad creadora, se debe a que se le reconoce como el padre de la creación y de las aves negras que esparcieron luz por el universo por medio de su pico, con el objetivo de iluminarlo y sacarlo de la oscuridad en la que se encontraba; al él también se le debe la creación del sol y de la tierra. Según Jiménez de Muñoz (1951), los caciques eran considerados hijos del sol, de ahí que en sus vestidos ceremoniales, coronas, pectorales y narigueras se utilizaba el símbolo del ave. En sus cultos ceremoniales, los chibchas utilizaban aves para enviar mensajes al sol, o sea, a su dios supremo Sua; en otras palabras, cuando los chibchas adoraban el sol, realmente le estaban rindiendo culto a Chiminichagua.

## **El color utilizado por los chibchas emerge en el Retablo de**

## **los dioses tutelares de los chibchas**

En el libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* de 1935, Acuña afirmó en un corto relato que la pintura aborígen americana se debió a los admirables conocimientos obtenidos en el campo de la tintorería, y que este tema mereció un especial estudio por cuanto los chibchas poseían sapiencia sobre las atribuciones de la plantas y de una aguda intuición que les permitió obtener importantes adelantos en el trabajo realizado sobre los metales y en los textiles. Además, sostuvo que los colores de origen vegetal, como el azul, dorado, morado y bermellón fueron utilizados por los chibchas en sus tejidos y en la pintura de los rostros de sus semejantes.

De acuerdo con lo anterior, a continuación se procede a establecer si existe la posibilidad de que se presente una relación entre el resultado de las investigaciones publicadas por Acuña (1935), en el área de la tintorería chibcha, y la gama de colores utilizada por él en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Acuña indagó sobre el origen vegetal o mineral de los colores y sobre el uso que los chibchas les daban a estos dentro de sus diversos quehaceres artísticos, utilitarios

y religiosos. Los colores que se encuentran señalados entre comillas corresponden a las palabras exactas utilizadas por Acuña (1935) para identificarlos.

- El color verde es de origen vegetal, y se puede observar en el cuerpo de Chibchacún, que se encuentra al extremo izquierdo de la composición, en el cuerpo y el halo izquierdo de Chiminichagua que se ubica en el centro de la obra, en el rostro de la luna, en las esmeraldas, así como en las diferentes especies vegetales que se encuentran en la franja inferior de la obra, entre Chibchacún, Chiminichagua y Bochica.
- El color azul se obtuvo de la planta del añil; de ahí los chibchas produjeron dos gamas de azules: una de tono “profundo ultramarino” (que se puede observar en la franja central del arcoíris), y el color “celeste pálido” (que se encuentra en el cielo y de manera leve en las nubes entre Chibchacún y Bochica). De igual manera, el tono “celeste pálido” del agua se observa al lado del niño que sostiene Bachué.
- Entre Chiminichagua y Chibchacún, se puede apreciar el color “morado”, el cual se deriva de frotar la hoja verde de la planta púnciga. Este color emerge en el cielo, de manera leve en las nubes, en un tono opaco en la túnica que cubre a Bochica y en un matiz más encendido en la franja inferior del arcoíris. También este color se puede observar en la planta con flores de color violeta que se encuentra en la rodilla derecha de Chiminichagua, en la especie que se observa entre la mano izquierda de este y la mano derecha de Bochica, así como en el color del agua que se torna del mismo tono entre el aborígen americano y Bachué.
- El color “rojo bermejo” de fuerte tono rojo que se ubica reflejado en la planta que se encuentra al lado izquierdo entre el torso de Chibchacún y el brazo derecho de Chiminichagua, se obtiene de la maceración de las semillas de la especie vegetal llamada achote o bija, que se deriva de las “bixíneas”.
- El “amarillo”, que se origina de la orina de algunas serpientes, se observa en el espacio que se encuentra al frente de la luna y en la franja superior del arcoíris.
- El color “blanco” (que probablemente es de origen mineral) fue muy utilizado por los chibchas en la decoración de sus objetos

en cerámica. En la obra, se observa en la tercera franja del arcoíris, como también se puede encontrar en tonos opacos en la barba de Bochica, en las flores del borrachero o *Brugmansia*, en los frutos de la especie que se encuentra entre la rodilla izquierda de Chiminichagua y los pies de Bochica y en la cobija que cubre a la deidad Fo.

- De los minerales de la tierra se obtienen los colores “ocre oscuro”, el “ocre pardo” y el “azul grisáceo”. Esta serie de colores emergen de acuerdo con el orden anterior en las siguientes figuras: el “ocre oscuro” en la parte inferior de la piedra que sostiene Chibchacún; el “ocre pardo” se ve en los pómulos del sol, en las vetas de la luna y en la planta de cacao; y el “azul grisáceo” se puede notar en el tallo del borrachero o *Brugmansia*.
- El color “carmelita cálido muy prieto”, que según Acuña se logra con la sangre humana, puede reflejarse en el color de la piel del aborigen americano, de Bachué y del niño, y en un tono más claro, en el cuerpo de Fo.
- El color negro intenso que se deriva del hollín de huesos calcinados se puede ver en

el pelo de Chiminichagua, de Chibchacún, y en las aves negras que se encuentran a su izquierda.

- El color dorado se obtiene del azafrán y se puede apreciar en la figura del sol, en el halo derecho de Chiminichagua, en el oro que se encuentra en la parte inferior izquierda de la obra, al igual que en el elemento de perfil circular que se encuentra entre las rodillas de Chiminichagua y Bochica.
- El color bermellón anaranjado, que se observa en el fuego que aparece debajo de la rodilla izquierda de Chibchacún, se obtiene, según Acuña, del arbusto “trompeto”, cuyo nombre científico es *Bocconia frutescens*.

No se trata de realizar conclusiones subjetivas en torno al relato de Acuña (1935), en el cual narró la manera en que los chibchas obtenían unos tonos específicos de colores y el tipo de colores que él utilizó en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, por cuanto no es la idea de este libro. Sin embargo, se nota de manera clara la relación que existe entre la descripción realizada y la utilización específica de esta paleta cromática en la obra.



## Interpretación iconológica, significación intrínseca o de contenido: de la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938)

Dentro del contenido que comprende el desarrollo del punto de la interpretación iconológica, se revisa la pintura en el contexto cultural en la cual se trabajó. Se trata de entender lo que ella significó en el momento en el que fue dada a conocer. En otras palabras, el proceso de interpretación demanda una síntesis que se refiere a la historia de los “síntomas culturales” o “símbolos”, en una manera general para indagar sobre la forma en que diversas situaciones históricas fueron exteriorizadas mediante “temas y conceptos específicos”. El contexto político, social y cultural de las primeras décadas del siglo pasado, corresponde de igual manera con el periodo histórico en el que Acuña trabajó la obra de la **figura 31**, sobre la cual se realiza la interpretación iconológica. En los asuntos expresi-

vos que se resaltan de la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, sobresale lo cultural, que se relaciona con el pasado cosmogónico de una cultura prehispánica; lo geográfico, que exalta el entorno del altiplano andino; lo vegetal, que da cuenta de la fertilidad de la tierra; lo climático, que se observa en el exotismo del contraste del color del cielo y de las nubes; lo etnográfico, que se refleja en la presencia del aborigen americano; y en la geometría, bajo la cual está estructurada la presencia de las deidades que comprenden la composición. Estas deidades representan la creación del “universo” chibcha, mediante la alegoría que se refiere a un gran creador, a los elementos de veneración, a un profeta y civilizador, a una divinidad que controla los movimientos telúricos, a una figura que les permite entrar en un estado alterado de conciencia y a la madre y el padre de los chibchas, que son considerados como hijos del agua, acompañados por dos símbolos de la fertilidad. Este conjunto de figuras representó, para la sociedad chibcha, la explicación de la razón de ser de su existencia. La pintura de tres metros de alto, por dos metros de ancho, se constituye en una de las realizaciones de Acuña que hace parte importante del arte moderno colombiano iniciado por los artistas de la generación de 1930 que llegaron de estudiar en Europa en las primeras décadas del siglo xx,

quienes, una vez establecidos en el país, adoptaron nuevas visiones teóricas y plásticas, originadas del discurso bachuista, que se nutrió de las nociones del movimiento muralista mexicano, y que emergieron plásticamente en la forma de temáticas relacionadas con lo prehispánico y con el interés por lo social. En el capítulo número 3 se conocieron los nombres de los pintores y escultores colombianos de esta generación que trabajaron temas inherentes a las dos vertientes del discurso bachuista, que versaron sobre los temas prehispánicos y la valoración de campesino. Es entonces cuando se formula la pregunta si destacados pintores y escultores de la generación de Acuña en el ámbito latinoamericano, que trabajaron en su obra temas de índole nacionalista, trataron temáticas relacionadas con las culturas prehispánicas, y específicamente con la cosmogonía de alguna sociedad en particular. Para dar respuesta, se debe conocer, en primera instancia, la manera en que las nociones de la corriente muralista mexicana se distribuyeron e influenciaron a algunos artistas de América Latina. Según Cabañas (2001), el área de influencia comprende una estructura de tres delimitaciones geográficas y culturales. Primero, una zona tropical y caribeña, en la que se enmarcan los países de Cuba, Venezuela y Brasil. La segunda corresponde a la zona andina, Colombia, Ecuador,

Perú y Bolivia. Y la tercera al Cono Sur, en la que surge Argentina, principalmente. En virtud de lo anterior, de cada zona mencionada (a excepción de Colombia), son seleccionados creadores que se destacaron en sus respectivos países durante las décadas de 1920 y 1930, por trabajar temáticas influenciadas por el movimiento muralista mexicano. En segunda instancia, se busca indagar sobre si alguno de ellos trabajó dentro del ejercicio de su oficio temáticas vinculadas con la cosmogonía de una sociedad prehispánica determinada. Sin prejuicio sobre su importancia histórica, no se hace referencia aquí a los artistas de Chile, por cuanto a inicios del siglo XX se presentó en sus trabajos una fuerte influencia del arte académico europeo, como tampoco a los creadores de Paraguay, puesto que se observó en su obra una tímida presencia de desarrollo de temáticas vinculadas con el indigenismo, y en el caso de los pintores de Uruguay, se vislumbró un tratamiento de tópicos relacionados con el paisaje, con énfasis en lo vernáculo. De acuerdo con Cabañas (2001), en Cuba sobresale Mariano Rodríguez (1912-1990), cuya obra se enmarca junto con la de otros creadores isleños, por trabajar sobre la búsqueda de lo autóctono, especialmente en temas de leyendas y del campesinado. En Venezuela, se da a conocer Héctor Poleo (1918-1989), quien, junto con otros creadores como

Pedro León Castro, Gabriel Bracho y Bárbaro Rivas, trabajó temáticas del campo y creo personajes en los que se resaltaban sus rasgos de personalidad, mediante un tratamiento en el que sobresalen los grandes tamaños. De Brasil se destaca Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), quien hizo parte del movimiento “antropofagista”, junto con Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Vicente y Joaquim do Rego Monteiro, cuyo objetivo consistía en vincular lo moderno con lo autóctono. En la obra de Cavalcanti emerge una síntesis estilística que se refleja en temáticas de tipo social, de gran colorido, con énfasis en las escenas de cotidianidad de los estratos bajos brasileños. También de Brasil surge Cándido Portinari (1903-1962), quien se destacó en el Salón Revolucionario de 1931, junto con otros artistas, por su interés sobre los temas de índole social. En este artista, se evidencia claramente la influencia muralista mexicana, instancia que trabajó durante las décadas de 1930 y 1940, por medio de representaciones sobre escenas del trabajo multi-racial agrícola brasileño, con un énfasis en la monumentalidad. En Ecuador, durante la década de 1930, sobresalió la influencia del muralismo mexicano, combinada con un tipo de indigenismo de origen peruano, de la mano del artista Eduardo Kingman (1913-1997). Kingman trabajó en su pintura un claro realismo social, en el que fortalece su posi-

ción en torno a la denuncia sobre la problemática indígena del país andino. En Perú, José Sabogal (1888-1956) trabajó temáticas de sencilla composición y gran riqueza cromática, que hablaban sobre el costumbrismo y el paisajismo. Sus motivos pictóricos y el de sus compañeros artistas que se identificaban como indigenistas, como Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Camilo Blas, entre otros, no tuvieron como objetivo identificarse con la esencia combativa de la pintura mural mexicana, por lo que buscaron documentar pictóricamente la realidad social de su país. En Bolivia, el artista Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950), junto con los creadores Jorge de la Reza, Víctor Cuevas Pabón y Arturo Borda Gosalvez, sobresalieron por una pintura en la que emergió el propósito de realizar una búsqueda para encontrar una postura tanto estética como simbólica del indígena boliviano, enmarcada en los paisajes andinos, con claros objetivos pedagógicos. En Argentina, estuvo de visita David Alfaro Siqueiros en 1933, donde tuvo la oportunidad de pronunciar varias conferencias a los artistas australes, entre los que sobresalió Antonio Berni (1905-1981). La pintura de tipo social fue del interés de Berni, así como de una serie de artistas que trabajaron esa temática durante la década de 1930. Berni buscó instancias de renovación de su arte, por medio de la exhibición en espacios abier-

tos de un arte de tipo monumental. Como se puede apreciar en el breve panorama artístico esbozado, Acuña puede ser el único pintor colombiano que dentro del contexto latinoamericano trabajó en su plástica, tanto en una sola composición, como en un conjunto, una visión idealizada de la imagen de varias deidades, mitos y símbolos que hacen parte de la cosmogonía de una cultura prehispánica, como es el caso específico de la sociedad chibcha. Así es como en la obra de los artistas referenciados sobresalió un interés por un arte que de manera principal hablaba sobre lo vernáculo, el paisajismo, el costumbrismo, la problemática indígena, el campesinado, el trabajo agrícola y sobre los estratos socioeconómicos menos favorecidos. De lo anterior, prevalecen las variadas dimensiones que conforman la diversidad, que se encuentra determinada por las características propias que se presentan en el entorno geográfico, político, económico, social y cultural de cada nación que conforma Suramérica. En otras palabras, cada artista reflejó en su obra lo que en lo personal otorgaba una respuesta al proceso de búsqueda de una identidad, cuya fuente de inspiración correspondió al origen de su cultura nacional.



Figura 36. a



Figura 36. b



9.

**Descripción**

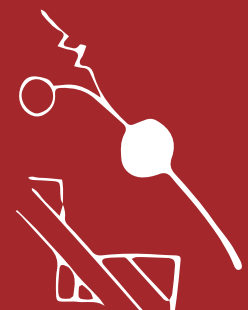
**preiconográfica,**

**análisis iconográfico**

**e interpretación**

iconológica del mural

*Teogonía de los dioses  
chibchas (1974)*



Descripción  
pre iconográfica,  
significación  
primaria o  
natural del  
mural:  
*Teogonía  
de los dioses  
chibchas (1974)*

**Figuras 36.**

- a. Boceto para el mural *Teogonía de los dioses chibchas*. Lápiz sobre papel. Luis Alberto Acuña (s.f.). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
- b. *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña. (1974) Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama, Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

**E**n 1974, treinta y seis años después de haber realizado la obra Retablo de los dioses tutelares de los chibchas, Acuña pintó el mural *Teogonía de los dioses chibchas*, el cual se encuentra en el hall del Hotel Tequendama en Bogotá (**figura 36b**).

En la descripción preiconográfica, que comprende, entre otros temas, determinar el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo y describir lo que perciben los sentidos, se desarrollan instancias como la configuración de los aspectos formales representados por medio de la composición, la luz, el color y la pincelada que componen los motivos artísticos.

La obra que pertenece a la tendencia de temas prehispánicos del bachuismo fue realizada por fuera del momento histórico que le correspondió al discurso bachué, décadas de 1930 y 1940. Acuña retornó a la temática y a la estética bachué, después de haber trabajado un abstraccionismo geométrico vinculado a la figuración y relacionado con el informalismo, situación que lo confirmó como un artista maduro en su pensamiento y en su plástica.



**Figura 37. a**



**Figura 37. b**

**Figura 37.**  
*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fragmento de Chibchacún. **b.** Chibchacún, Bochica, Chaquén y Fo. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.



La lectura que se efectúa sobre este mural es realizada de izquierda a derecha. En la extrema izquierda, se sitúa Chibchacún (**figura 37a**), que presenta un color pardo en su cuerpo; se encuentra desnudo sosteniendo con sus dos manos una gran roca de la cual brotan hacia abajo lo que pareciesen ser unas raíces. Su cabeza está inclinada sobre su brazo izquierdo y sus ojos aparecen cerrados; las facciones de su cara presentan ligeros rasgos femeninos, al igual que el corte de su pelo negro; en sus labios, se resalta el color rojo encendido. En la posición de sus piernas, se encuentra cierto amañamiento, puesto que los muslos se hallan uno junto del otro, pero con sus pantorrillas separadas, en una posición típicamente femenina; detrás y abajo de su brazo derecho, se aprecian tres especies vegetales, una planta con hojas elípticas de color amarillo; debajo de esta se observa otra especie de hoja lobulada y un arbusto rosado de hoja oval. A los pies de Chibchacún, se observa una cascada natural (**figura 37b**), con el agua color azul claro; una roca situada al lado izquierdo divide la corriente de agua en dos ramificaciones durante la caída. La referencia del accidente geográfico se puede identificar como el salto del Tequendama. Al lado izquierdo de Chibchacún, se encuentra Bochica (**figura 37b**), que aparece de tez blanca y presenta el cabello largo al igual que su barba, con canas blancas y grises.

**Figura 38. a**



**Figura 38. b**



**Figura 38.**

*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá.

**a.** Detalle del rostro de Bochica. **b.** Detalle de los pies de Bochica junto al Salto de Tequendama. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Bochica (**figura 38a**), cuyo color de cuerpo presenta un color pardo más claro que el de Chibchacún, se encuentra observando ligeramente hacia abajo con una expresión reflexiva. En su cabeza, se observa una cinta blanca que se identifica como una diadema, y tiene puesta una túnica blanca. Sus ojos no se encuentran pintados, puesto que Acuña utiliza un color negro en reemplazo de la esclerótica, de la pupila y del iris, efecto que produce —desde una visión lejana— la ilusión de la presencia de los ojos, por lo que no se requiere su pintura en detalle. Bochica está sentado en un trono de piedra, el cual presenta al frente del apoyabrazos derecho unas representaciones de arte rupestre; con la mano derecha sostiene su bastón, y apoya su mano izquierda sobre su rodilla. El espaldar de su trono es más alto de lo normal para indicar la importancia de la investidura de su cargo. Al lado derecho de Bochica, se puede observar una planta de color rosado, otra especie de hoja lineal de tono verde claro y un arbusto de tono verde oscuro con hoja acorazonada. Como se dijo, debajo de los pies de Bochica, se encuentra un pequeño río que puede referenciarse como el río Bogotá (**figura 38b**), el cual más adelante se convierte en una pequeña cascada; se puede identificar como una referencia al salto del Tequendama.

Al lado izquierdo de Bochica, está localizado Chaquén (**figura 39a**), que se encuentra sentado, sus pies descansan sobre una roca, y está rodeado por diferentes especies vegetales. Su cuerpo es de color castaño rojizo y presenta una mirada profunda e inquisidora hacia su lado derecho, agudizando su vista con la sombra que produce su mano derecha (**figura 39b**). El color de la piel de su cara presenta visos dorados, y en este caso Acuña tampoco define los ojos, sino que los reemplaza por un color negro, probablemente en busca del efecto de agudizar la asertividad de su visión. Está vestido con una túnica color rojo claro, anudada al cuello. Un pequeño lazo rodea su cintura, en su cuello se observa un collar de oro con una esmeralda en el centro, el cual cuenta con aproximadamente veintituna decoraciones de forma ovoide. Complementan el atuendo un casco de oro, sujetado a la cabeza por un lazo, con una tela blanca que cubre el cabello y que remata en la parte superior con veintiocho plumas de ave de colores azul claro, blanco, amarillo, rojo y algunos tonos de violeta y rosado. Chaquén, además, luce en cada una de sus muñecas una pulsera de oro, al igual que una tobillera en su pie izquierdo. Respecto del armamento propio de su cargo de protector, Chaquén sostiene con su mano izquierda un arco, una flecha de doble punta y un escudo que le provee protección. Detrás de



**Figura 39. a**

**Figura 39. b**



**Figura 39.**

*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá.  
**a.** Detalle del cuerpo de Chaquén. **b.** Detalle del rostro de Chaquén. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Figura 40. b



Figura 40. a

**Figura 40.**

*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá.  
**a.** Fragmento de Chaquén y la figura de Fo. **b.** Detalle de Fo. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Chaquén —en lectura de arriba abajo— se observa un árbol de doble tronco, de hojas ensiformes de color amarillo oscuro, una palmera que parece estar más lejos que los árboles, y en un plano más cercano, una palmera más pequeña. Sobre el brazo derecho de Chaquén se aprecia una planta con hojas elípticas de color amarillo y un arbusto rosado de hoja oval. Sobre la mano izquierda de Chaquén se observa una planta verde de hoja entera, y debajo de su brazo derecho se encuentran dos especies de hoja lineal de color verde claro, otra especie de hoja oval de color rosado, y al costado derecho de su cadera se hayan dos plantas de tipo de hoja oblonga, una de color verde opaco y la otra de color verde claro.

Nemcatacoa o Fo (**figura 40a**), que adopta la forma de zorro, pintado en un color pardo oscuro, se observa arriba y a la izquierda de Chaquén. Se encuentra arrodillado al borde de una laguna, de frente a la falda de la montaña; su rodilla izquierda colinda con unas raíces de árbol y a su lado derecho está una múcura que se presume está llena de chicha y que posiblemente corresponde al líquido que bebe de un platón, el cual está sostenido con sus dos manos. La forma corporal de Fo (**figura 40b**) corresponde a un cuerpo, al parecer humano, con una cabeza y una cola de zorra que alcanza el piso. Al frente de esta deidad se haya una manta

blanca de gran tamaño, que se encuentra apoyada sobre las rocas que hacen las veces de la ladera de la montaña.

Chiminichagua (**figura 41a**) se encuentra en el centro de la composición, su cuerpo totalmente desnudo es de color pardo claro, sus brazos se levantan en posición de júbilo, con las palmas de las manos dirigidas hacia arriba, su pierna derecha se encuentra un paso adelante de la izquierda. Su rostro está ligeramente inclinado hacia arriba y su mirada se dirige hacia el horizonte derecho de la composición. Acuña utiliza color negro para la órbita ocular de Chiminichagua, cuya boca es de contextura gruesa y de color rojo oscuro, su cabello de color siena, cae a la altura de los hombros y se desplaza hacia atrás por el efecto del viento. Entre Chaquén y Chiminichagua se presenta un conjunto de palmeras de tonos verdes y siena, así como otra especie de color marrón oscuro. A la derecha de estas, se observa una especie vegetal de difícil identificación de color azul grisáceo y una planta de color verde claro de hojas lineales.

El cielo que rodea a Chiminichagua (**figura 42a**) —que corresponde a un atardecer— está compuesto por lo que pareciesen ser nubes de color amarillo en diferentes tonalidades y de colores rosados y verdes. Sobre Chiminichagua se observan lo que parecen ser dos planetas (**figura 42b**).

Figura 41. a



Figura41. b



**Figura 41.**

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fo, fragmento de los pies de Chaquén, Chiminichagua, las aves negras y la luna. **b.** Fragmento del brazo izquierdo de Chiminichagua, grupo de aves negras, un planeta, la luna y la ráfaga de viento. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Figura 42. a



Figura 42. b

**Figura 42.**

*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Chiminichagua, montañas, laguna, aves negras, luna, ráfaga de viento, Bachué e Iguaque.

**b.** Chiminichagua, montañas, aves negras, dos planetas, luna y ráfaga de viento. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Acuña los pinta en la forma de media circunferencia sobre el extremo superior central de la composición, justo contra el marco de madera del mural. El planeta de color amarillo claro que se encuentra entre el brazo derecho y la cabeza de la deidad es un poco más grande que el que se localiza arriba de la mano izquierda de la deidad, cuyo color es marrón oscuro. Cinco aves negras levantan vuelo hacia el lado izquierdo de la composición, y otras tres aves del mismo color realizan una acción similar sobre el arcoíris hacia el lado derecho (**figura 42b**); los colores de este último corresponden al rojo, amarillo, azul y violeta. La luna, que es de gran tamaño, está pintada bajo diferentes tonalidades de amarillo con tonos rosas en los cráteres; se encuentra rodeada de unas estelas amarillas y rosadas que parecen ráfagas de viento y que colindan —en una lectura de de arriba abajo— con dos árboles: el que se encuentra en un nivel superior posee hojas de color violeta y el que se observa más abajo presenta hojas rosadas; complementan la anterior descripción, una palma de cera, otra especie diferente de palmera y un arbusto de color verde oscuro con tonos de color café.

Al fondo de la composición se aprecia una cadena de montañas que tienden a desaparecer en el horizonte, compuestas por tonos marrones y ocre, con faldas de vegetación de color verde. El

nivel del agua de la laguna se sitúa un poco arriba de los tobillos de Chibchacún, y el color del agua corresponde a una combinación de tonos azules, violetas, rosados y amarillos. Al lado inferior izquierdo de esta deidad, se encuentra el otro extremo de la laguna, en la cual se presentan dos plantas que brotan sobre un manto vegetal: la primera de difícil identificación, con hojas de tipo lineal, y la segunda corresponde a una palmera. Debajo de ellas, sobre una roca redonda, se encuentran frente a frente dos ranas de color verde, las cuales están asentadas sobre una roca; la rana de la izquierda se destaca por que tiene la pata derecha descolgada sobre el borde de la roca, y la rana de la derecha se encuentra en su posición normal de descanso.

En una vista frontal del mural, a la derecha de los batracios mencionados en el párrafo anterior, se encuentra Bachué (**figura 43a**) sentada en la roca en posición de alzar al niño, y este último estira los brazos para abrazarla; ambos se encuentran desnudos, y sus cuerpos son de color pardo oscuro.

Bachué tiene los ojos cerrados y cuenta con una expresión muy tierna, que se complementa con una ligera sonrisa. El infante se encuentra igualmente con los ojos cerrados y está a la espera de ser alzado. Bachué tiene el pelo lacio, de color negro, y a la altura de los hombros; el niño tiene el



**Figura 43.**

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera.  
Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Bachué, Iguaque y dos serpientes. **b.** Bachué, Iguaque, dos serpientes, un papagayo, una lechuza y dos aborígenes americanos. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.



**Figura 43. a**



Figura 43. b

pelo corto, también de color negro. El cuerpo de Bachué es fuerte, sus senos son acordes con el volumen de su cuerpo y se destaca un abdomen delimitado por una línea de piel arriba de su sexo. Ella se halla de frente, inclinada hacia donde se encuentra el niño, con los pies dentro del agua a la altura de la pantorrilla y el infante se observa de perfil, arrodillado sobre una roca.

A espaldas del niño se pueden observar dos serpientes enrolladas en un tronco de árbol: la primera, que se encuentra en una posición inferior apoyada sobre la rama izquierda, presenta un color violeta, posee manchas ovoides de color marrón claro, su cabeza está dirigida hacia el lado derecho de la composición, cuenta con ojos color verde claro y su parte inferior se halla sumergida en la laguna. La serpiente que se encuentra más arriba del tronco, sostenida por medio de la rama derecha del árbol, posee un color verde claro, al igual que sus ojos, y su cuerpo tiene óvalos de color marrón en un tamaño más pequeño que el ofidio mencionado. La vegetación que acompaña a Bachué, al niño y a las dos serpientes —en una lectura desde la pierna de la mujer en semicírculo de 180° hacia arriba de ellos y terminando al lado derecho de las serpientes— comprende dieciséis especies vegetales, de las cuales sobresalen dos tipos de palmeras, dos especies vegetales de flor

rosada y violeta y el tronco del árbol donde se encuentran sostenidas las dos serpientes.

Al frente del cuerpo de la serpiente que se encuentra soportada en la parte superior del árbol, se observa una franja de la laguna pintada en diferentes gamas de azules que abarca casi la totalidad del espacio disponible desde la parte superior de la composición, en la que se encuentran dos papagayos apoyados en unas ramas, cuyos colores corresponden al amarillo, azul y rojo, hasta la franja inferior que remata con el cuerpo semisumergido en el agua de la serpiente que se observa en la rama inferior del árbol y con los pies de un hombre desnudo en la orilla opuesta.

Al lado derecho de esta pequeña franja de agua, se observa una pareja de jóvenes adultos aborígenes americanos, desnudos (**figura 43a**), la cual está compuesta por el hombre mencionado en el párrafo anterior y por una mujer.

El hombre posee un color de piel pardo, en un tono más oscuro que el de su compañera. Está dormido al pie de la laguna sobre unas plantas de hoja lineal de diferentes gamas de color verde, su mano derecha cubre su vientre y su mano izquierda descansa sobre las plantas mencionadas. Una luz azul afecta el perfil izquierdo de su cara, brazo y torso izquierdo, el cual se puede originar del reflejo de la luz de la luna sobre la laguna.

La mujer presenta en su cuerpo un color pardo más claro que el de su compañero; se encuentra sentada, al parecer, sobre el tronco de un árbol con la espalda erguida, su rostro se encuentra dirigido hacia el lado izquierdo de la composición y su expresión facial pareciese estar en una situación de rechazo en torno a la presencia de la lechuza sobre su brazo derecho. El ave nocturna que presenta una mirada asertiva se observa en posición de aterrizaje, en razón del ángulo que poseen sus alas. La joven tiene el cabello largo, de color marrón claro, que a primera vista pareciese que flotase en el aire, aun cuando se intuye que lo sostiene con el perfil de sus dos manos.

Las especies vegetales que acompañan a la pareja son dos plantas de hojas de forma lineal, ubicadas donde está acostado el hombre y donde están los pies de la mujer. Al lado del muslo y la pantorrilla izquierda de la mujer, se observa una planta de cartucho blanco, cuyo nombre científico es *Zantedeschia aethiopica*. Arriba de la composición se encuentra un tronco verde de difícil identificación, una planta de helecho, unas orquídeas, un tronco grande de un árbol de color marrón claro y una planta de borrachero o *Brugmansia*. Al lado derecho de esta última, se observa una especie vegetal de flores violetas, que sobresale al lado derecho de la segunda ramificación del tronco mencionado.

## La composición

En la plástica que Acuña desarrolla en este mural, sobresale de especial manera el diseño de la composición (**figura 44**), construida con rigurosidad geométrica en el sentido estricto de la palabra, pues, como se señaló, se divide en tres secciones verticales y en dos secciones horizontales.

Respecto de la composición en dos franjas horizontales, la división realizada por Acuña de puesta en escena de personajes se basó en una línea central que divide el mural en dos mitades, una superior y otra inferior, en las que se encuentran las siguientes figuras. Se observan en la franja superior las cabezas de Chibchacún, de Bochica, de Fo, las ocho aves negras, los dos planetas, la luna, la cabeza y el pecho de Chiminchagua, una franja de la serpiente de color verde, la cabeza de la mujer americana desnuda, los dos papagayos y la lechuza.

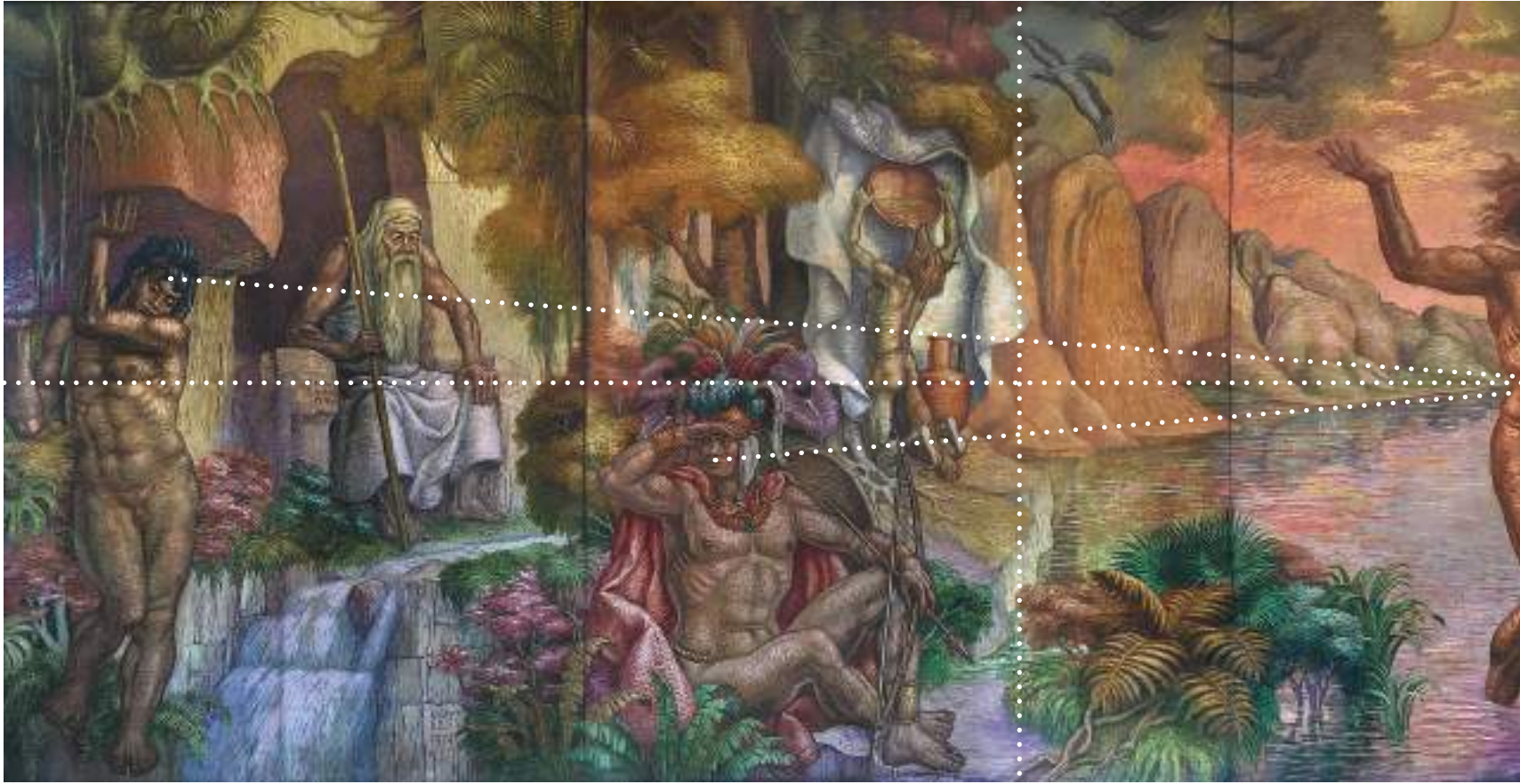
En la franja inferior, se observa el cuerpo de Chibchacún visto desde el pecho hacia abajo, el cuerpo de Bochica desde la cintura hacia abajo, el cuerpo completo de Chaquén, el cuerpo de Chiminchagua, desde el pecho hacia abajo, y Bachué y el niño, ambos de cuerpo entero. La cabeza y una franja del cuerpo de la serpiente de color verde, la serpiente de color violeta, el cuerpo completo del

hombre aborigen americano desnudo y la mujer aborigen americana desnuda, pero vista desde los senos hacia abajo de su cuerpo. De este tipo de composición se destaca el equilibrio y la simetría que se halla en el emplazamiento de sus personajes y elementos.

El punto de fuga central de la composición se origina en Chiminchagua, que se encuentra en el centro de ella. Lo anterior se comprueba mediante el trazado de cuatro líneas rectas imaginarias desde el pecho de la deidad, dos que se dirigen hacia el extremo izquierdo de la composición con un ángulo de apertura de  $3^\circ$  y dos hacia el extremo derecho de ella, con un ángulo de apertura de  $3^\circ$ . Una vez delimitadas las posiciones y medidas, es posible observar que hacia la izquierda la línea horizontal se dirige a los brazos de Chibchacún, y la línea inferior apunta a la cabeza de Chaquén. Al extremo derecho de la composición, la línea recta superior que se origina desde el pecho de Chiminchagua va hacia los brazos la mujer aborigen americana desnuda, y la línea inferior apunta en dirección a la cabeza de Bachué.

## La luz y el color

La luz que utiliza Acuña para iluminar la escena corresponde a la luz idealizada del trópico, y consiste





**Figura 44.**

*Teogonía de los dioses tutelares de los chibchas.* Acuña. (1974) Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama, Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A. Retoque digital Final Touch 1 César Rodríguez,

en una luz cálida diseminada de manera suave y pareja dentro de toda la composición. No se observan sombras producidas por los personajes, ni por ningún otro tipo de componente.

Dentro de las instancias que utiliza Acuña para producir y reflejar la luz mediante elementos pintados por él dentro de la composición, y de acuerdo con la función que debe desempeñar ese determinado elemento de la naturaleza dentro de la creación divina, se destaca la luna, el cielo, las nubes, el arcoíris y la ráfaga de viento que rodea la luna, cuyos colores son diferentes tonos de amarillos, rosados, azules y violetas.

El río que desemboca en una cascada (a los pies de Chibchacún), de acuerdo con la incidencia de la luminosidad del cielo, puede producir un reflejo de color azul que incide sobre el cabello negro de la deidad, sobre sus brazos, en el lado derecho de su cuerpo, sobre la roca que sostiene, así como en las raíces que se encuentran sobre ella.

Chaqué, por su parte, recibe una fuerte influencia de luz dorada sobre su cara, que se origina, al parecer, de su brazalete, efecto que puede tener su fuente en la incidencia de la luz del cielo, que se refleja sobre las aguas azules del río encontradas al costado del brazo derecho de la deidad. La túnica de color rojo claro incide con su color sobre los

cachetes de Chaqué, al igual que en la pulsera de oro que se encuentra en su mano derecha.

No es posible determinar de manera exacta el origen del fuerte brillo que afecta la parte derecha del casco de Chaqué, puesto que su mano derecha bloquea el reflejo del agua del río; sin embargo, se puede presumir que la fuente de luz podría venir de la luna y de las ráfagas de color amarillo que la rodean.

El color azul que se refleja sobre el apoyabrazos derecho del trono de Bochica es producido por el agua del pequeño río que se encuentra a los pies del anciano barbado. El color blanco con visos azules que incide sobre el costado izquierdo de Fo y sobre su manta blanca es causado por la luz del cielo que se refleja sobre el agua de la laguna. El color azul que afecta el lado izquierdo de Chiminichagua es ocasionado, en primera instancia, por la franja azul del arcoíris que desciende sobre su clavícula y el cuello, y por el reflejo del color azul del agua que incide en el torso y muslo izquierdo, así como en el muslo y pierna derecha de la deidad. También Bachué recibe sobre su cabello, piernas y cadera un reflejo azul originado por el agua de la laguna, y el niño de manera leve sobre sus piernas y en una forma más fuerte sobre su cabello. De manera similar, el hombre desnudo es afectado por el mismo tipo de reflejo sobre el lado izquierdo de su cuerpo,

al igual que las pantorrillas y muslos de la mujer desnuda. La serpiente de color violeta recibe una fuerte luz blanca; se presume que la fuente de este reflejo viene del cielo.

De la iluminación planteada por Acuña para este mural emerge lo afirmado por Friede: “Es la luz tropical, la atmósfera diáfana de su propio país; es la misma luz que favoreció el surgimiento de los precisos planos colorísticos y las geométricas formas y estilizaciones del arte indígena (1946, 40).

De acuerdo con la gama de colores descrita, el color que maneja Acuña en este mural es fuertemente emotivo y corresponde a un colorido tropical idealizado. Se trata de la forma de expresarse del artista, en la cual emergen los resultados perceptivos de sus investigaciones sobre el universo cosmogónico chibcha (**Figura 45**).



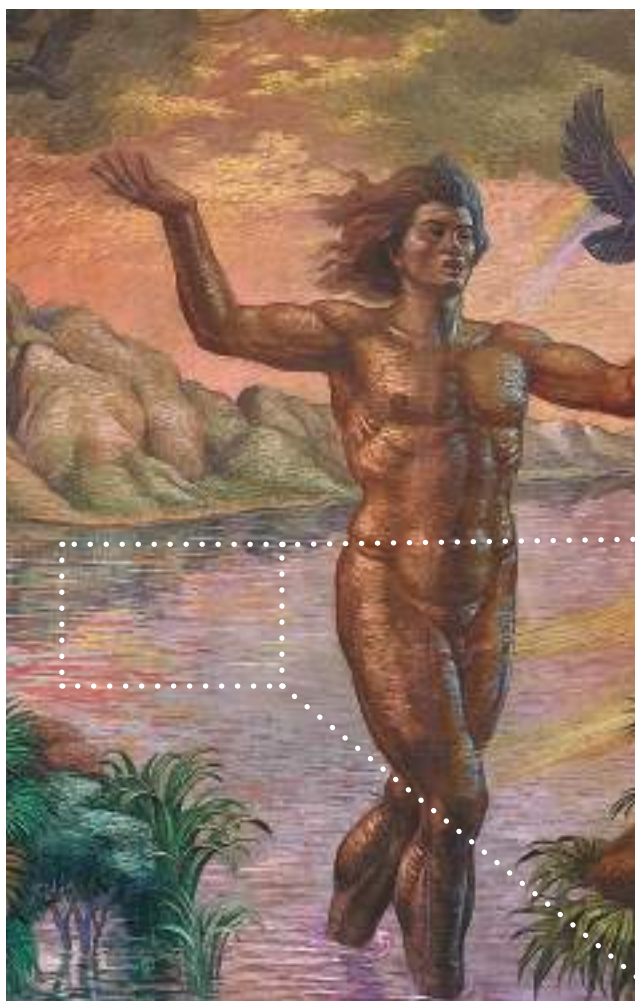
## La pincelada

Los trazos cortos y largos de líneas de pintura de colores fuertes, aplicados separadamente en la forma de brochazos anchos y delgados sobre fondos de colores neutros, permiten el efecto óptico de traslucir entre las pinceladas las diferentes gamas de colores y así admiten dar forma a los elementos que hacen parte de la composición. Esta técnica es posible observarla en la forma del agua de la laguna (**figura 46**), en los objetos, así como en la redondez y contorno de los cuerpos de los personajes que se encuentran en la pintura mural.

**Figura 45.**

*Teogonía de los dioses chibchas*. Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Acuña (1974). Localización: Hotel Tequendama. Bogotá. Vista del mural con referencia al emplazamiento en madera que lo apoya en la parte superior e inferior. En la imagen se aprecia el color idealizado por Acuña, en virtud de su interpretación emotiva de la luz del trópico. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.





**Figura 46.**

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Imagen izquierda: Chiminchagua en la laguna. Imagen derecha: Detalle del agua de la laguna. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Análisis  
iconográfico,  
significación  
secundaria o  
convencional  
del mural  
*Teogonía de  
los dioses  
chibchas*  
(1974)

Las instancias que se estudian en el análisis iconográfico de este mural comprenden lo siguiente: razonamiento de los elementos que acompañan la obra y análisis de sus diferentes atributos o características y de los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de los personajes, animales, elementos y símbolos que se encuentran en la composición del mural. Como es el caso del significado que dentro de la cosmogonía chibcha comprenden las figuras de serpientes, ranas y aves y las relaciones que se pueden presentar entre estas imágenes y otras de similar connotación realizadas en oro por parte de artistas chibchas. Además, se examina la representación de una figura lagartiforme perteneciente al arte rupestre, su posible significado dentro de la obra, así como las probables fuentes de inspiración de las que se puede haber nutrido Acuña para pintarla. Temas que son estudiados a través de las posturas de Acuña y de diferentes autores.

El tema que se observa representado en el mural corresponde a una visión de Acuña sobre un conjunto de dioses que hicieron parte de la mitología politeísta chibcha. La obra está dividida en tres secciones temáticas verticales, las cuales se pueden apreciar en una lectura de izquierda a derecha. En la extrema izquierda, se encuentra lo que se puede denominar el “panteón chibcha”, pues Acuña agrupa allí a cuatro deidades chibchas, como son Chibchacún, Bochica, Chaquén y Nemcatacoa o Fo.

En el centro se halla el tema que corresponde a “la creación”, y allí se encuentra Chiminichagua con las aves negras, la luna, un arcoíris y lo que parecen ser dos planetas.

En la extrema derecha, se localiza lo que se denomina “la descendencia”, que comprende a Bachué con Iguaque, dos serpientes y una pareja de aborígenes americanos desnudos, quienes se hallan acompañados por dos ranas, dos papagayos y una lechuza. Todo el escenario anterior se encuentra rodeado por una amplia vegetación, que se complementa con una laguna, una cadena de montañas y un cielo nublado. Para Acuña (1935), la interacción del hombre con su medio ambiente era muy importante, puesto que consideraba que tanto los ríos, los bosques y los valles servían como un espacio para que los chibchas consolidaran altos niveles de expresión cultural.

La cultura chibcha habitó en el sistema ambiental central en el que se destacan los páramos y el que corresponde a las montañas y altiplanicies boyacenses, donde sobresale el clima frío y húmedo. En estos dos sistemas ambientales, Acuña emplazó a las deidades chibchas que corresponden al denominado “panteón chibcha”, que se observa en el extremo izquierdo de la composición, y a la “creación”, que se encuentra en el centro del mural donde está ubicado Chiminichagua. La escena donde se localizan Bachué e Iguaque puede corresponder a los sistemas ambientales denominados del medio Magdalena, selva amazónica y orinoquense y valle del Cauca. La razón para que Acuña proyectara la escena mitológica de la “descendencia” en un entorno de selva húmeda tropical, la cual según indica la leyenda chibcha tuvo lugar en el ecosistema que hoy se denomina montañas y altiplanicies boyacenses, posiblemente se puede encontrar en el siguiente texto:

*El clima tropical excesivamente cálido y húmedo, propio de nuestra zona indo hispana, ha engendrado en el reino vegetal una flora de poderosa fecundidad; consecuentemente el habitante de esta latitud habrá de concebir en los reinos de su espíritu que son el intelecto y la sensibilidad, un extraordinario mundo*

*de frescas, potentes y novedosas imágenes.*  
(1942a, 12)

Si se indaga sobre las razones por las cuales Acuña planteó en todo el mural una gran riqueza cromática en el que idealiza la luz de los sistemas ambientales mencionados, hace hincapié en el tiempo atmosférico, como es la gran ráfaga de viento, magnifica el tamaño de la luna y, además, le otorga al espectador del mural la posibilidad de observar de día dos planetas a simple vista, la respuesta obedece a una posición creativa del autor.

De acuerdo con lo expuesto en párrafos anteriores, a continuación se procede con el análisis iconográfico de cada una de las deidades representadas en el mural *Teogonía de los dioses chibchas*, se identificará la figura y mencionará el rol que tenía asignada la deidad dentro de la concepción cosmogónica chibcha.

En lectura de izquierda a derecha sobre el mural, se puede observar a Chibchacún, a Bochica, y abajo hacia la derecha a Chaquén, que estaba a cargo de proteger los límites de los sembrados, puesto que allí, en los primeros meses del año, tenían lugar las fiestas animistas para obtener beneficios en las cosechas. Chaquén también era la deidad encargada de la protección de estos eventos festivos. Acuña (1965-1986) se refirió a la

indumentaria que utilizaban las representaciones de deidades, como los gorros de variada forma, decorados con amplios plumajes, collares y pulseras que otorgan la idea de un rango. Las plumas de ave denotan al personaje que las utiliza, como un símbolo de una divinidad que ampara y protege a su comunidad. De este texto y de la manera en que Acuña representa a esta deidad en actitud vigilante, se puede deducir que el artista trabajaba tanto la palabra como la obra pictórica, de manera equivalente.

Arriba de Chaquén se encuentra Nemcatacoa o Fo, que, como se ha mencionado, se presenta cubierto por una manta, por cuanto protegía a los tejedores y pintores de mantas, y mediante la figura de una zorra, en razón de que algunas veces asumía la imagen de ese animal, al que se le observa tomando chicha, puesto que los chibchas eran muy dados a esta bebida, que disfrutaban con cantos y bailes. A su derecha, se observa una vasija que probablemente contiene chicha. En el centro, se encuentra el gran dios creador Chiminichagua, caminando entre las aguas de una laguna, que como se sabe es sagrada. Arriba de los brazos derecho e izquierdo de la deidad, se observan las aves negras que se relacionan con el dios sol, y encima del brazo izquierdo se puede apreciar la luna o Chía.

De acuerdo con Triana (1922):

*El mito de Bachué, madre de los hombres; el de Bochica, su protector y organizador social; el de Cuchaviva, que en el arco iris les prometía el perdón de las lluvias y la enhorabuena de las madres, todos son hijos del agua viva, como divinidad placentera y benéfica [...] cuya influencia era inmediata y cuyo favor estaba al alcance de las plegarias de los hombres (1922, 39).*

El final del mito que atañe a Bachué e Iguaque, según lo narrado por Ezequiel Uricoechea, tuvo lugar cuando “Bachué y su esposo después de haber poblado el mundo, se volvieron a la laguna de Iguaque y allí se convirtieron en serpientes” (1984, 86).

Casi al frente de Bachué y a espaldas de Iguaque, se encuentran dos aborígenes americanos desnudos, un hombre y una mujer; el hombre se encuentra recostado sobre la hierba en posición de descanso, mientras la mujer está sentada, con la espalda erguida y el brazo izquierdo levantado; el brazo derecho que está doblado en un ángulo cercano a los noventa grados sostiene una lechuzca en posición de aterrizaje. Esta ave nocturna representa la deidad del mal Huitaca, que pareciese que continúa con su rol de ofrecer tentaciones, en este caso a la joven mujer chibcha, con situaciones

como el placer carnal; ella, por su parte, presenta aparentemente una actitud de rechazo.

En otras palabras, toda la fundamentación teórica sobre la concepción del universo cosmogónico de los chibchas, que da razón sobre el origen del género humano, está construida sobre los mitos originados a partir del agua, que se consideraba sagrada y que se encontraba en las quebradas, los ríos y las lagunas que comprendieron el entorno geográfico de esta cultura.

## La representación de las serpientes

Sobre el tema de la representación de las serpientes en la técnica de orfebrería, Acuña sostuvo:

*Entre los muchos pueblos que habitaron el territorio colombiano en la época precolombina, cuatro sobresalieron como metalúrgicos: los quimbayas, sinúes, tayronas y chibchas [...] Su orfebrería: el de la plana, laminada, en el cual el metal escatimado, se usó con mucha tasa; [...] cuyas producciones artísticas en oro fueron generalmente planas, realizadas en bien delgadas láminas, reservándose el macizo para las hechuras de dijes y miniaturas*

como renacuajos, pececillos, ranas y culebras.  
(1935, 56-57)

Según Jiménez de Muñoz:

*Las imágenes desprovistas de los rasgos naturalistas son las que predominan en la iconografía chibcha. En ellas solamente se conservan elementos, que a juicio del artista, son los necesarios para identificar el tema, con todo su significado emotivo. De esta manera, las representaciones reducidas a formas mínimas conservan todo el valor de la representación naturalista. El efecto puramente formal cede*



Figura 47. a y b



Figura 47. c

*el campo al efecto emotivo, logrado con símbolos de una máxima simplicidad. (1951, 182)*

Las serpientes realizadas en orfebrería eran utilizadas en la forma de ofrenda por los chibchas. Estos trabajos son considerados hoy en día representaciones de carácter votivo<sup>1</sup>. La palabra tunjo, de acuerdo con la mitología chibcha, se refiere a una figura de estilo esquemático, usualmente plana y triangular. Estas características se pueden observar de manera clara en la serpiente realizada en oro (**figura 47a**) y en el dibujo realizado por Acuña que representa una pieza de orfebrería chibcha (**figura 47c**). En el mural Teogonía de los dioses

---

1. “Votivo: se deriva del latín votum, que significa votar, prometer, expresar un deseo o hacer una ofrenda”. “Exvoto: objeto ofrendado. Significa en latín: a raíz de una promesa”. “Tunjo: figura humana votiva (exvoto) característica del arte muisca, de estilo esquemático, usualmente, plana y triangular” (texto tomado de una ficha museográfica del Museo del Oro de Bogotá).

#### Figura 47.

**a y b.** Representación de dos serpientes realizadas en oro, periodo muisca – guane. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. (Exposición temporal Historias de ofrendas prehispánicas). Fotografía: Diego Carrizosa. **c.** Dibujo efectuado por Acuña a partir de una figura realizada en oro por orfebres de Guatavita. Fuente: Acuña (1942a).



**Figura 48 a**



**Figura 48. b**



**Figura 48. c**

**Figura 48.**

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Detalle de Bachué e Iguaque, con dos serpientes.

**b. y c.** Fragmentos de serpientes. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

chibchas (1974), se encuentran dos serpientes al frente de Bachué (**figura 48a**); se deduce que Acuña presenta la última escena del mito que habla sobre el origen y poblamiento de la cultura chibcha, mediante la conversión de la pareja en dos ofidios.

En el tratamiento naturalista que Acuña imprime a las víboras (**figuras 48b y 48c**), se puede afirmar que, una vez son seleccionados los colores neutros que sirven como fondo de la pintura, sobre estos se aplican los tonos y las cadencias duras, mediante fuertes pinceladas de corto y largo alcance, entre las cuales se traslucen los valores cromáticos utilizados en la base. Esta técnica que fortalece la línea y el volumen en los cuerpos les otorga también a las serpientes sensaciones de ritmo y movimiento.

## La representación de las ranas

Como se puede observar en el mural *Teogonía de los dioses chibchas*, abajo y al lado derecho de Bachué (**figura 49**) e Iguaque se encuentran dos ranas.

Acuña (1942b.) identificó a la rana dentro de la mitología chibcha con el nombre de “Atha, la rana sagrada, símbolo de la humanidad” (1039). Asimismo, se puede observar en la siguiente página la representación de la rana del periodo muisca-guane,

Figura 49. a

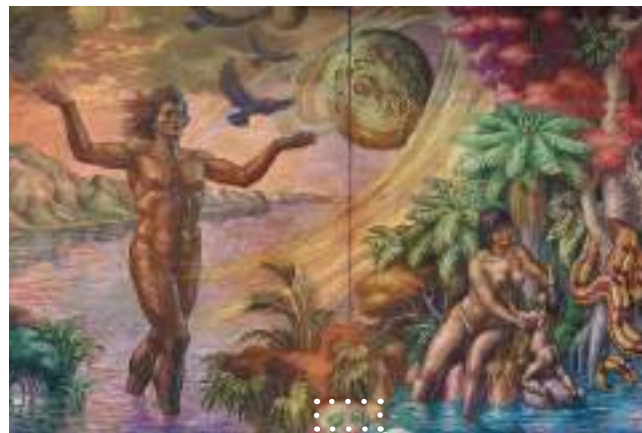


Figura 49. b



Figura 49.

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá.  
**a.** Vista del extremo derecho del mural. **b.** Detalle de dos ranas. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.



realizada en oro (**figura 50a**), la cual pudo haber sido ejecutada para ser otorgada en la manera de ofrenda en un espacio sagrado, como puede ser el caso de una laguna, puesto que en este espacio se tejían vínculos sagrados con el agua y se inducía a prácticas de devoción y respeto.

En la imagen de la derecha se puede observar la representación de la rana del periodo muisca-guane, realizada en oro (**Figura 50a**), la cual pudo haber sido ejecutada para ser otorgada en la manera de ofrenda en un espacio sagrado como puede ser el caso de una laguna, puesto que este espacio se tejían vínculos sagrados con el agua, y se inducía a prácticas de devoción y respeto.

Sobre las representaciones de las ranas realizadas en orfebrería, Acuña (1942b.) escribió lo siguiente:

*[...] Dos típicos productos de la orfebrería chibcha debieron ser muy populares ya que aparecen frecuentemente en las tumbas o guacas, en los escondrijos, y en los lugares de adoración a Bochica su héroe civilizador, o a Chibchacún, el Dios que sostenía la tierra sobre sus hombros, divinidad tutelar de los orfebres.*

*Son estos productos las representaciones de pequeñas ranitas por lo general hechas en oro macizo y de muy ingeniosa estilización. (90)*

**Figura 50. a**



**Figura 50. b**



**Figura 50. c**



**Figura 50.**

**a.** Representación de la rana. Periodo muisca – guane. Banco de la República – Colección del Museo del Oro – titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa. **b.** Dibujo realizado por Acuña, a partir de la orfebrería chibcha. (1942a). **c.** Fragmento de la imagen de la rana en el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Acerca de las relaciones plásticas que se pueden encontrar entre las tres representaciones reseñadas, se observa, en primera instancia, los ojos de los tres batracios, cuyo diseño los hace sobresalir de su cuerpo. Además, es posible observar una similitud entre la forma de la boca de la rana muisca-guane realizada en oro (**figura 50a**) y la manera curva en que Acuña dibujó la boca de la rana en la **figura 50b**, al igual que en la forma y el desplazamiento de las patas que se puede observar en ambas representaciones.

Respecto del detalle de la rana que se encuentra al lado derecho de la composición del mural (**figura 50c**), es posible encontrar coincidencias con el dibujo que corresponde a la **figura 50b**, en aspectos como la línea que separa el lomo izquierdo y la línea que marca el centro del cuerpo de ambos batracios. De la rana de la **figura 50c**, se destaca una posición más acorde con los esquemas de descanso del batracio y la pertinencia con su entorno. En cuanto a su forma y color, la pincelada es más uniforme, menos separada y los colores reflejan una luz fría propia de las atmósferas visuales de los páramos.

## La representación de las aves

En el mural Teogonía de los dioses chibchas, se encuentran pintados tres tipos de aves. Las aves negras (**figura 51a**), que, por orden de Chiminichagua el dios creador, dieron origen a la luz del universo y al dios sol al que se le conoce como Sua.

El sol era la única deidad al que se le hacían sacrificios humanos, como también se le enviaban aves en un rol de mensajeras. Sobre el brazo derecho de la joven mujer, se puede observar una lechuza (**figura 51b**), ave nocturna que se identifica como Huitaca, la personificación del demonio. Sobre la significación de la lechuza, Restrepo refiere:

*[...] Cuentan que vino una mujer de gran belleza, conocida con los nombres de Huitaca [...] Esta les predicaba vida ancha, placeres, danzas, y borracheras, en una palabra, todo lo contrario de lo que les había enseñado Bochica. Seguían la gran multitud de gentes que se avenían muy bien con la laxitud de sus doctrinas. Indignado Bochica que desde el cielo contemplaba la destrucción de su obra de reforma, la convirtió en lechuza [...] Los*



Figura 51. a

Figura 51. b



Figura 51. c



Figura 51.

*Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fragmento de Chiminichagua y las aves negras. **b.** Joven mujer con una lechuzca. **c.** Detalle de dos papagayos apoyados en unas ramas. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

*cronistas están de acuerdo en ver en Huitaca, un ser imaginario, una personificación del demonio. ([1895] 1972, 73-73)*

Sobresale de manera especial el caso de los papagayos (**figura 51c**), los cuales eran adiestrados para hablar, y una vez lo hacían, eran ofrecidos en sacrificio a los dioses, bajo el precepto de cumplir de mejor manera el objetivo del sacrificio y así evitar la muerte de un ser humano. Las plumas de los papagayos fueron utilizadas en las prendas y los elementos de ornamentación de los caciques.

Según Jiménez de Muñoz (1951):

*La naturaleza fue, sin duda, la inspiradora de los motivos decorativos. Especialmente en lo que dice relación con las formas iconográficas; porque comprobado está que los chibchas no representaron los seres de la naturaleza sino como símbolos de otros y sus representaciones las utilizaron en las composiciones ornamentales como temas representativos. (1951, 183)*

En el universo cosmogónico chibcha, las aves hacían parte del mundo de arriba. Las formas de este ser alado pueden emerger en diversas maneras, en virtud de la inspiración artística del orfebre y del tipo de ave



**Figura 52. a**



**Figura 52. c**



**Figura 52. b**

**Figura 52.**

**a.** Representación en orfebrería de la cabeza de un ave. Período muisca-guane. **b.** Representación de un ave (elaborada en oro) Período muisca-guane. Las figuras de las aves eran utilizadas en ceremonias religiosas. **c.** Representación del sol (pieza elaborada en oro). Período muisca-guane. Banco de la República, Colección del Museo del Oro, titular de los derechos de autor. Fotografías: Diego Carrizosa.

seleccionada para hacer la representación, como puede ser el caso de la cabeza del ave de la **figura 52a** o las aves de cuerpo completo de ala ancha forjadas en oro (**figura 52b**). Respecto de lo expresado por Jiménez de Muñoz (1951), la **figura 52c**, que corresponde a un círculo, se debe interpretar como la representación del dios sol o Sua, que etimológicamente significa ave. Hoy en día, los investigadores del Museo del Oro han podido identificar mediante estudios morfológicos efectuados por microscopía óptica la autoría de figuras votivas realizadas en oro por parte de un mismo orfebre.

Sobre la orfebrería chibcha, Acuña escribió para el Boletín de Historia y Antigüedades de la Academia Colombiana de Historia:

*[...] Los chibchas, los que presentaban una orfebrería en un todo peculiar y de más extraña calidad y estilo. Procediendo esencialmente por formas de esquematizado dibujo, en absoluto convencionales, estereotipando las formas y reduciéndolas a un mínimo de elementos, el chibcha crea la joyería más característica y por lo mismo la más original que hasta ahora nos haya sido posible conocer. (1942b, 1038)*

## La representación del arte rupestre

Respecto de las representaciones de arte rupestre que emergen en el mural Teogonía de los dioses chibchas en la forma de pictogramas, en la **figura 53** se puede observar en detalle la representación de una figura lagartiforme, pintada por Acuña en el trono de piedra sobre el cual apoya su brazo Bochica.

Se estima conveniente a continuación destacar la relación que se presenta entre la representación de la figura lagartiforme que aparece en el trono de Bochica y la serie de dibujos realizados por el mismo artista en *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico) de 1942, en el que aparece la figura lagartiforme. Acuña se pudo haber inspirado en la imagen del petroglifo de Usanema, departamento de Boyacá, que se observa en la **figura 54a**, para crear el pictograma que acompaña a Bochica en su trono (**figura 54b**) o probablemente en los jeroglíficos dibujados por Triana (1924) a partir de sus observaciones sobre arte rupestre (**figura 55**).

La razón por la cual Acuña pintó a Bochica con su brazo recostado sobre una piedra con el símbolo de la figura lagartiforme podría estar justificado de la siguiente forma. En este caso, Acuña, mediante una licencia de autor, se apropió de una imagen del



**Figura 53.**

*Teogonía de los dioses chibchas.* Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera.

Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **Imagen izquierda:** Bochica sentado en su trono.

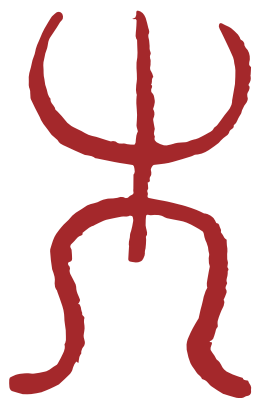
**Imagen derecha:** Detalle de pictogramas en los que se observa la representación de una figura lagartiforme.

Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.

Figura 54. a



Figura 54. b



**Figura 54.**

**a.** Petroglifos de Usamena, departamento de Boyacá. Figura lagartiforme. Fuente: Laura López E., 2011. Obtenida el 16 de septiembre de 2014, de <http://www.rupestreweb.info/topandopiedras2.html>. **b.** Signo escritor, dibujo realizado por Acuña. El detalle representa la figura lagartiforme. Fuente: Acuña (1942a).

Jeroglífico incompleto sobre  
la fuente termal de "El Bujío"

Municipio de Corrales

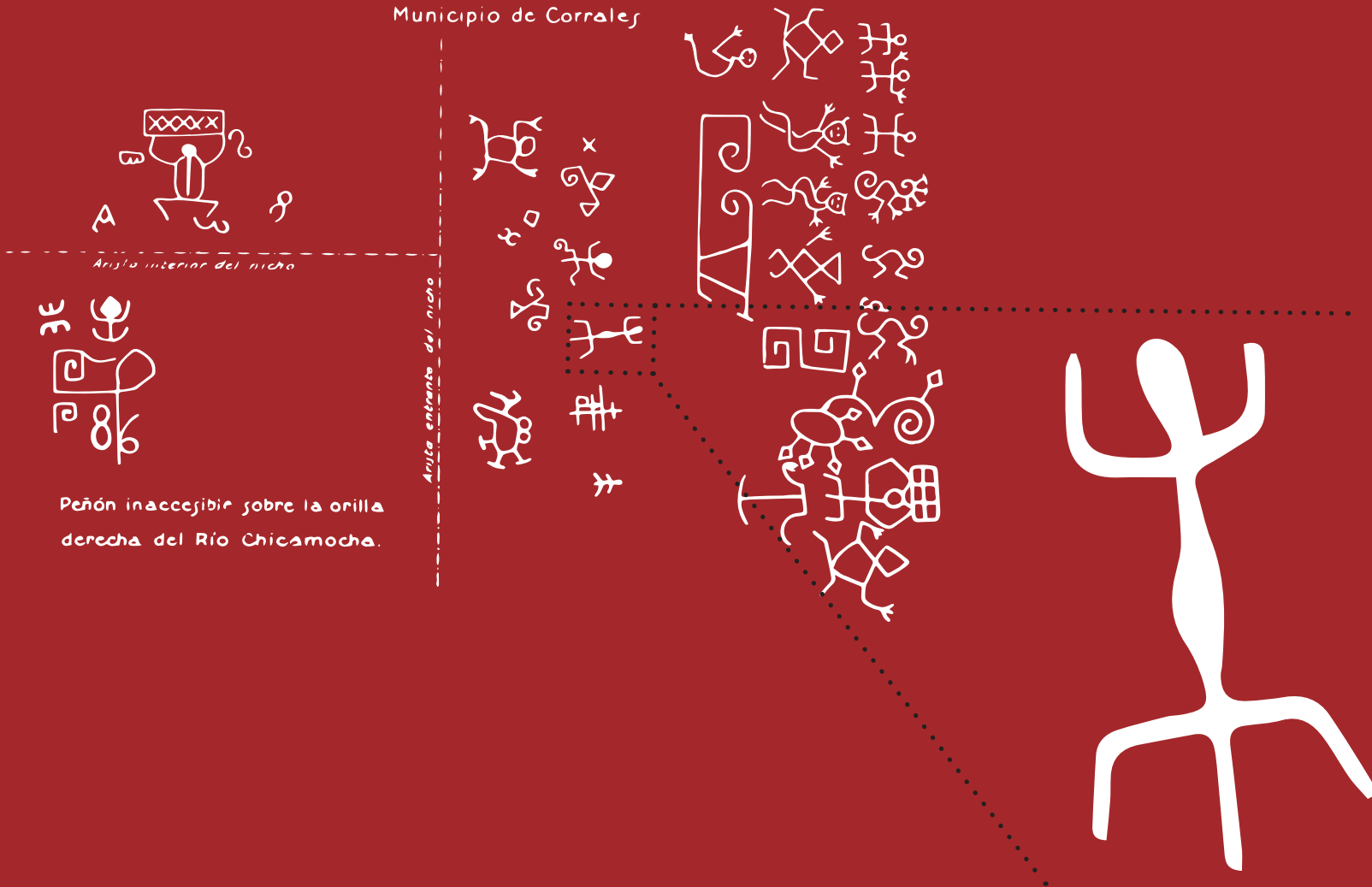


Figura 55.

Jeroglíficos de carácter narrativo. Plancha XXII. "El Bujío", municipio de Corrales, departamento de Boyacá. Fuente: Triana (1924). Imagen derecha: El detalle representa a la figura lagartiforme.



arte rupestre para hacer una referencia a las enseñanzas de Bochica (**figura 53**), probablemente con el objetivo de hacer hincapié en la importancia que tenía el agua dentro de la mitología chibcha y de los seres que viven en ella: “En adelante, el agua en todas sus manifestaciones y los reptiles y batracios que en ella habitan fueron tenidos por sagrados” (1935, 34). El jeroglífico en el que se observa la figura lagartiforme (**figura 55**) es publicado en la plancha número XXII del libro *El jeroglífico muisca*, de Triana (1924). La fuente de la cual se nutrió el ingeniero para realizar el dibujo de la figura hace parte de una manifestación de arte rupestre que se encuentra sobre una piedra en la fuente termal de El Bujío, en el municipio de Corrales, departamento de Boyacá.

Para Acuña, era claro que las imágenes pueden representar nociones abstractas, que la cosmogonía de las diferentes culturas ha sido un principio importante para el desarrollo de este tipo de imaginaria, puesto que crea sus personajes, les atribuye un mito y, a su vez, selecciona los motivos mediante los cuales pueden ser representados. Así es como los resultados que emergen en su obra, como puede ser el caso de la figura lagartiforme, imagen de gran sencillez, puede haber representado para quien la creó su visión acerca de la naturaleza, su noción de lo bello o su idea de lo sagrado.

Interpretación  
iconológica,  
significación  
intrínseca o de  
contenido del  
mural: *Teogonía  
de los dioses  
chibchas* (1974)

Sobre la última obra seleccionada para estudio bajo el punto que atañe a la interpretación iconológica, que involucra un proceso de revisión del mural dentro del contexto cultural en el que fue trabajado por Acuña, se examina la creación artística, con el propósito de percibir lo que ella significa dentro del momento histórico que le correspondió. El objetivo es sintetizar la historia de los “síntomas culturales” o “símbolos”, en una forma amplia, para conocer cómo variadas situaciones históricas fueron exteriorizadas por medio de los “temas y conceptos específicos”. Sobre el mural en acrílico y óleo referenciado en la **figura 56**, cuya fecha de ejecución se remonta a 1974, se puede afirmar que su realización se encuentra por fuera del momento histórico en el que floreció el discurso bachuista. Si se realiza una breve indagación sobre lo acontecido en el mundo artístico internacional después de la década de 1940, se encuentra que las dos tendencias pictóricas más importantes durante las décadas de 1950 y 1960 fueron el expresionismo abstracto y el pop art. En la década de 1970, las vanguardias cumplen de manera tardía sus anhelos, como las pro-





**Figura 56.**

*Teogonía de los dioses tutelares de los chibchas.* Acuña. (1974) Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama, Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A. Retoque digital Final Touch 1 César Rodríguez,

puestas de arte conceptual que propenden a valorar el pensamiento como un elemento inherente al proceso de creación, las manifestaciones en el cuerpo, las cuales, en su rol de objeto de arte, tienen como objetivo resaltar la representación de lo artístico, y las acciones de recreación en el cuerpo, que transmiten una experiencia humana, mediante todo un abanico de características expresivas, acto en el cual la audiencia cumple un papel primordial.

Una vez visto de manera breve lo que acontecía en el “mundo artístico internacional”, una vez Nueva York se convirtió en la capital mundial del arte, se plantea la siguiente pregunta: ¿qué sucedía en las artes en Colombia durante la década de 1970 y por qué Acuña pintó un mural de gran envergadura bajo una temática, estética y tendencia artística que no estaba en boga en ese momento en el país?

Según Rubiano et al. (1978), durante la década de 1970 en Colombia se trabajaba bajo diversas estéticas y temáticas que tenían que ver con un reconocimiento por un arte con influencia del pasado y con el arte académico. Se presentaba un interés por el desarrollo de temas que se referían a las costumbres y los contenidos de índole nacional y por el arte político. Se dio el florecimiento del arte erótico, y el arte conceptual tuvo una fuerte presencia. Dentro de la escultura sobresalieron artistas con

una marcada influencia de la arquitectura. El arte figurativo se desarrolló dentro de las técnicas del dibujo, el grabado y la pintura. Se trabajó el tema del paisaje, emergió la abstracción dentro del tratamiento de la naturaleza, se conocieron trabajos que observaron el tema de los interiores y las temáticas relacionadas con el arte de pintar objetos y variados tipos de caracteres humanos.

El sitio de emplazamiento del mural de Acuña corresponde al tradicional Hotel Tequendama de Bogotá, el cual fue construido en 1953 por la prestigiosa firma de arquitectos Cuéllar, Serrano, Gómez. Hoy en día, el hotel pertenece a la Caja de Retiro de las Fuerzas Militares de Colombia, es administrado por la Sociedad Hotelera Tequendama S. A. y hace parte de la zona de Bogotá que se conoce como el Centro Internacional Tequendama, que comprende el conjunto arquitectónico conformado por el edificio Bochica, las Residencias Bachué, el edificio que lleva el mismo nombre de la diosa chibcha, así como el antiguo cine Tisque-susa. Como se puede deducir de los nombres de las construcciones que comprenden el conjunto arquitectónico, se deseaba rendir un homenaje por parte de la firma de arquitectos a las deidades, los mitos y las tradiciones de la sociedad chibcha, casi trece años después que termina el auge del discurso bachuista en Colombia. La obra le es encomen-

dada a Acuña, casi veintiún años después de terminada la construcción del Hotel, y le toma un año la realización del mural.

El argumento que atañe a las razones por las cuales no se consideró el llamado a otro artista de reconocida importancia del momento artístico del país, diferente de Acuña, para realizar una obra mural de gran envergadura que ocupara el amplio espacio occidental del hall principal del hotel, obedecen a, en primera instancia, lo que representan y significan los nombres adjudicados a los edificios que comprenden el Centro Internacional y el que corresponde al hotel. Y como segundo argumento, se puede sustentar que Acuña contaba con una reconocida trayectoria en el mundo del arte, y era tal vez el único artista —con experiencia en la técnica de la realización de pintura mural— que todavía continuaba trabajando en su arte deidades, mitos y símbolos chibchas, en el panorama artístico colombiano.

Así es como en la órbita artística nacional de la década de 1970, no se encontraba vigente una tendencia temática que se relacionara con el argumento requerido, que se hallaba predeterminado por el discurso bachuista. Se presume, entonces, que las personas encargadas de la selección del artista y del tema, la estética, la técnica y el soporte que debería seguirse en la creación y el desarro-

llo de la obra pretendida tenían claro que su contenido temático debería denotarse en el futuro como una fuerza cultural importante, que significara la existencia de unas ideas y expresiones que merecían ser continuamente conocidas y recordadas por todo aquel que visitara el hotel, en otras palabras, que la obra representara un hecho histórico.

¿Pero en qué consistía específicamente esa situación? El hotel, muy reconocido en el ámbito latinoamericano, hoy en día es uno de los de mayor tradición en Colombia; allí se han hospedado personajes destacados de la política, la sociedad y del mundo de los negocios, como también han tenido lugar allí hechos relevantes de la historia del país. Entonces un segmento de la historia de Colombia y un importante número de visitantes extranjeros han presenciado durante casi cuarenta y dos años, en el hall principal del hotel, un mural mantenido en excelente estado de conservación, de casi diecisiete metros de largo por cuatro metros del alto, que narra varios hechos culturales de singular importancia de la cosmogonía de la cultura prehispánica chibcha.

El tema del mural, como se ha mencionado, se encuentra basado en los relatos de los cronistas, referidos a los mitos que hablan del origen de la creación de la sociedad chibcha, es decir, refleja mediante el arte del testimonio las leyendas y los

símbolos de la religión politeísta chibcha. En la estructura compositiva del mural, se observa una clara simetría, equilibrio y proporción en el emplazamiento de los personajes y objetos. Las imágenes consignadas en el cielo describen y exaltan los efectos mágicos y fantásticos de los astros que tienen una especial significación mitológica.

Se valora el entorno vegetal que comprende el lugar donde se ubican los personajes, mediante la pintura de diversas especies vegetales, construidas a partir de líneas, formas y colores que producen una atracción rítmica entre sí.

Se realiza la apropiación de un elemento del arte rupestre y se le denota como un símbolo de relevancia de acuerdo con las atribuciones de una determinada deidad. Las figuras humanas son diseñadas y pintadas de una manera realista y por fuera de todo arquetipo que se relacione con el cuerpo promedio del hombre y la mujer chibcha, visto en las obras estudiadas correspondientes a c.1937 y 1938. La razón para que surja esta modificación puede encontrarse en la manera en que se estaba representando el cuerpo humano en el arte colombiano durante la década de 1970, puesto que se estaba trabajando un realismo fotográfico de la mano de los pintores hiperrealistas de tendencia académica como Darío Morales y Alfredo Guerrero, principalmente, cuyas obras pudieron, en cierta

medida, haber influenciado a Acuña en la creación de un cuerpo humano mucho más realista bajo los cánones anatómicos estéticos de los anteriores artistas, formas que Acuña matizó con una fuerte dosis de idealización en la belleza (**figura 57**).

De acuerdo con Acuña:

*Cuando con el descubrimiento de América ingresó a la cultura occidental la mitad restante del planeta, este continente no quedó limitado a una estática actitud receptora de cuanto del viejo mundo procedía, sino que contribuyó a su vez, con su caudalosa y eficaz aportación, a la economía y a la cultura universal. Y fue así como, mientras de una parte remitía a Europa el regalo de elementos vegetales de transcendental importancia como el maíz, la papa, el algodón, el cacao y el tabaco, de otra le ponía en evidencia un arte exótico y suntuario de inusitada novedad. Arte que lo mismo comprendía la sagrada monumentalidad de los templos, el solemne hieratismo de la estatuaria megalítica y la profusión descriptiva de la pintura mural, que las más prolijas filigranas de la orfebrería, el primor abigarrado de los plumajes tapizados o el esmero de su muy elaborada cerámica.[...] Pues si de una parte ha sido precisamente el moderno concepto*

*estético y una amplia mentalidad renovadora, los que han permitido que el arte indígena americano fuese estimado en todo su valor, de otra ha sido este mismo arte el que, con la desconcertante espontaneidad de sus soluciones, ha contribuido a la formación de esa nueva sensibilidad y al ensanchamiento prodigioso del criterio artístico, característicos de nuestro tiempo. (1965-1986, 23)*

**Figura 57.**

*Teogonía de los dioses chibchas. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera.*  
Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Detalle de una joven mujer aborígen americana acompañada por una lechuza y una planta de orquídeas. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.







*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1988)  
Fuente: Colección privada.  
Fotografía: Diego Carrizosa.



*Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1989)  
Fuente: Colección privada.  
Fotografía: Diego Carrizosa.

## Conclusiones

**E**n Colombia, durante la Administración del presidente conservador Pedro Nel Ospina (1922-1924), tuvieron lugar dos hechos importantes en torno al tema del inicio de los estudios de las sociedades prehispánicas. La publicación en 1922 del libro *La civilización Chibcha*, de Miguel Triana, y el descubrimiento, en 1924, de la zona donde se había construido el templo del Sol en Sogamoso, lugar sagrado de los chibchas. Cultura que se distinguió por sus logros en materia artística, por solucionar sus necesidades espirituales por medio de una cosmogonía que daba razón sobre el origen del universo y por poseer una clara organización política y social.

En el Gobierno del último presidente de la hegemonía conservadora, Miguel Abadía Méndez (1926-1930), se desarrollaron fuertes represiones sindicales, que se vieron reflejadas en la huelga de trabajadores petroleros organizada en Barrancabermeja en 1927; en la masacre de los trabajadores en la zona bananera de Ciénaga en 1928, resultado de la acción del ejército que tenía como objetivo

terminar con una huelga promovida en contra de la United Fruit Company; y en la huelga que se dio en Bogotá en 1929, por parte de ciudadanos que protestaron en contra de la corrupción administrativa del Gobierno central, la cual tuvo como saldo varios heridos y un estudiante muerto.

Las acciones represivas tomadas por la Administración de Abadía Méndez, en contra de las demandas laborales presentadas por parte de la clase trabajadora colombiana a las multinacionales, así como el sometimiento del Gobierno a los intereses de los empresarios norteamericanos, influyeron en la fundación en 1930 del Partido Comunista Colombiano, del cual hicieron parte obreros y campesinos motivados por la falta de justicia social. Este Gobierno terminó en medio de un déficit económico, de un gran desorden administrativo y con la división del Partido Conservador, situación que permitió el inicio de los Gobiernos liberales (1930-1945).

En las tres primeras administraciones de la República Liberal, se desarrollaron reformas modernizadoras, como el primer proyecto de reforma universitaria de 1932, promulgado por Enrique Olaya Herrera (1930-1934), la Reforma Constitucional de 1936, promovida por Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y la creación de diferentes entidades de orden nacional dedicadas al estudio del legado de las culturas prehispánicas y a la preservación

de las sociedades indígenas que aún habitan en Colombia, gestión que se dio durante el Gobierno de Eduardo Santos (1938-1942).

Durante el Gobierno de López Pumarejo, que se conoció como la Revolución en Marcha, se impulsaron reformas sociales por parte del Estado, como las modificaciones realizadas en la legislación laboral, instancias que permitieron la creación de organizaciones sindicales, el derecho a la huelga y el fortalecimiento de la economía nacional con un discurso de justicia social.

El mandato de López Pumarejo estaba dotado de un espíritu renovador, de ahí que se iniciaron los primeros trabajos de exploración arqueológica en Tierradentro y San Agustín en el departamento del Huila, por parte de los investigadores George Burg, José Pérez de Barradas y Gregorio Hernández de Alba, en 1936. Este último investigador tuvo a cargo, en 1938, la organización de la primera exposición sobre temáticas que se refirieron a la arqueología y etnografía en Bogotá, evento que fue auspiciado por el Ministerio de Educación, y realizado con motivo de la celebración del cuarto aniversario del centenario de la fundación de la capital de la República.

El estudio de las sociedades antiguas fue uno de los intereses de la gestión del presidente liberal Eduardo Santos (1938-1942), razón por la cual

el arqueólogo Gregorio Hernández de Alba organizó, en 1938, la primera exposición de arqueología y etnografía, evento en el que se exhibió la colección de orfebrería prehispánica que se encontraba en la sala de juntas del Banco de la República, y que posteriormente, en 1944, haría parte de la entidad que se conoce hoy como el Museo del Oro. En 1940, Paul Rivet, quien había sido director del Museo del Hombre en París, y el propio Hernández de Alba, crearon el Museo Arqueológico y Etnográfico a partir de las piezas encontradas de la cultura agustiniana por Hernández de Alba, y un año después fundaron el Instituto Etnológico Nacional, ente encargado de otorgar formación profesional sobre las disciplinas de la arqueología y la etnología.

Los sucesos antes mencionados suscitaron el interés de intelectuales, artistas e investigadores, para que paulatinamente comenzara el proceso de indagación de las sociedades prehispánicas y de los grupos indígenas que habitan en Colombia, con el fin de estudiar sus creaciones artísticas, valorar y respetar su legado ancestral, y procurar preservar la cultura de las diferentes comunidades indígenas que aún sobreviven.

La primera obra realizada por Acuña, en la que se observó el tratamiento de un tema en el que se indagó sobre una expresión nacional por medio de una valoración del campesino, se presentó en el

Primer Salón de Artistas Colombianos de 1931; se trató de la escultura *Mi compadre Juan Chanchón*. Acuña continuó su periodo de búsqueda artística, y en 1934 realizó una pintura en la que se observó un primer trabajo relacionado con la temática indigenista, como *Cacique rojo*. El interés teórico de Acuña sobre las culturas prehispánicas quedó definido con la publicación de su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* en 1935, cuyas nociones sobre la cosmogonía chibcha se pudieron observar de manera plástica en varias obras, entre las que sobresalen *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c. 1937) y la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938).

Los sucesos artísticos y culturales que tuvieron lugar mientras Acuña estudiaba en Europa, y durante los primeros años en que vivió en Colombia, y que pudieron haber ejercido un ascendente sobre su pensamiento, correspondieron con el periodo de influencia que ejerció el movimiento muralista mexicano en la órbita latinoamericana y con la época en la que se publicaron textos sobre los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos y artísticos en la revista literaria peruana *Amauta*, fundada por el pensador marxista José Carlos Mariátegui en 1926.

Periodo similar en el que se conoció lo más importante del pensamiento latinoamericano y uni-

versal en la revista *Universidad*, publicación creada por Germán Arciniegas en 1921.

Asimismo, se resalta la destacada participación que tuvo Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, evento en el que Rómulo Rozo fue encargado de la decoración del pabellón de Colombia y en el que presentó en el ámbito internacional la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas*, trabajo realizado por Rozo en París en 1926. Se trató de una obra que se consideró pionera de la modernidad en Colombia, que se apartó de los paradigmas académicos y neoclásicos vigentes a mediados de la década de 1920 en el arte colombiano, y que interpretó el mito chibcha de acuerdo con sus elementos simbólicos, bajo una iconografía nunca antes vista en el continente. La escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* originó el nombre que tomó el discurso bachué en 1930, cuyas nociones en las artes confluyeron en el tratamiento de temas que versaban sobre la representación de los temas prehispánicos y la valoración del campesino.

Sin embargo, a pesar de lo anterior, no son claras las razones por las que Acuña no se vinculó de manera inmediata al discurso bachué en 1930, cuando se publicó la “Monografía del bachué”, y a los planteamientos artísticos de los creadores de su generación.

Dentro de los argumentos que se pueden esgrimir para otorgar una explicación al cuestionamiento anterior, se puede mencionar que Acuña no tuvo la oportunidad de vivir lo acontecido en el país en términos políticos, sociales y artísticos entre 1924 y 1929, razón por la cual probablemente no comprendió el momento histórico que vivía el país, y por esto no manifestó en su momento un interés en el bachuismo. Pues contaba con apenas 25 años, había estado alejado de Colombia durante cinco años y venía lleno de conocimientos e influencias obtenidas en Europa.

Cuando Acuña tuvo interés por la temática prehispánica y campesina, reconoció de forma debida las problemáticas sociopolíticas que aquejaban al país, y encontró la fundamentación teórica y plástica del arte que desarrollaría durante la mayor parte de su carrera, procedió a estudiar con mucho rigor y seriedad la cultura chibcha, resultados que fueron conocidos por medio de su producción literaria y plástica.

Así es como durante las décadas de 1920, 1930 y 1940, y bajo las anteriores circunstancias, comenzó a desarrollarse en Colombia el espíritu indigenista, la indagación sobre las nociones sobre la identidad, el interés por crear una conciencia sobre lo social, resultado de las reformas modernizadoras de la República Liberal (1930-1945).

Se obtuvo el ingreso de las artes colombianas al modernismo, instancia lograda por la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* de Rómulo Rozo, y fortalecida por el grupo de artistas que trabajó en las dos tendencias del bachuismo: los temas prehispánicos y la valoración del campesino. Probablemente, las nociones teóricas y la plástica bachuista coadyuvaron a generar el interés por el estudio de disciplinas de las ciencias sociales que atañen a la indagación de los restos materiales dejados por sociedades prehispánicas y del ser humano.

Acuña, efectivamente, adelantó acciones serias y rigurosas con los materiales disponibles en la época, para conocer el mundo cosmogónico de esta cultura, como fueron investigar y publicar nociones sobre sus elementos de creación de sentido.

El maestro Acuña se refirió a la cultura chibcha antes de la Conquista como una sociedad que mediante su instinto e intuición había creado manifestaciones de gran sensibilidad artística, herencia de su espiritualidad, las cuales tenían su origen en una cosmogonía compuesta por deidades, mitos y símbolos, cuya narrativa explicaba el origen del universo y de la vida.

Como escritor, en sus publicaciones, trató el tema de las nociones cosmogónicas de la cultura chibcha a partir de los relatos de varios autores,

por lo que probablemente sus indagaciones son el fruto de investigaciones realizadas en museos y bibliotecas, es decir, a distancia de las etnias, como pudo haber sido el caso de las comunidades descendientes de los chibchas que habitan hoy en día en el altiplano cundiboyacense.

De esta aseveración se puede deducir que posiblemente Acuña asumió una problemática que inicialmente no estaba vinculada directamente a él mediante un ancestro indígena, sino que probablemente surgió de un deseo que consistía en rescatar el universo cosmogónico chibcha basado en un interés personal por fortalecer el legado cultural de esta sociedad. Acción que se pudo haber derivado de una relación de poder que tuvo uno de sus antepasados de apellido Acuña, como fue el caso de don Francisco Miguel de Acuña, quien en su momento abogó por los derechos de los chibchas cuando heredó un latifundio en el pueblo de Güepesa a mediados del siglo XVII.

En sus textos, habló del origen de los diferentes mitos chibchas, de las bondades que podían realizar los dioses en pro de su sociedad y de la manera en que ellos podían representar a sus deidades de manera visual. Alcanzó a tocar el tema del inicio del sincretismo en la cultura chibcha, pero no profundizó en él, pues solo se refirió al reemplazo de la estética cosmogónica precolombina por la

nueva imaginería ritual católica del ente invasor, en razón de que su objeto de estudio radicaba en las creencias y en el arte chibcha antes de la llegada de los conquistadores españoles.

Acuña racionalizó que el conquistador, basado en creencias religiosas y de superioridad de culturas, destruyó la sociedad chibcha y sus nociones de producción de conocimiento, con la consecuencia de tener que aprender a la fuerza la cultura del ente dominador. El resultado de estos actos, sobre los cuales también Acuña teorizó en sus publicaciones, tuvo como consecuencia la destrucción de la organización política, social y religiosa de la sociedad chibcha. La Conquista significó para el aborígen americano la pérdida de su libertad, de sus derechos y del sentido de su personalidad. En otras palabras, a los chibchas les fue arrebatada su identidad cultural que los caracterizaba como una cultura única.

Es entonces como Acuña entró en contacto con nociones culturales y obras artísticas creadas por esta cultura, para extraer de allí elementos que le permitieron obtener conocimientos que después divulgó mediante sus publicaciones, saberes sobre los cuales, hoy en día, probablemente todavía falta mucho por conocer.

También es posible proponer que el libro de Acuña *El arte de los indios colombianos (Ensayo crí-*

*tico e histórico)*, publicado en 1935, antecedió a hechos de especial relevancia en Colombia, en cuanto a divulgación de conocimiento sobre el tema de estudio que atañe a las sociedades antiguas. Como es el inicio de los primeros trabajos de exploración arqueológica en Tierradentro y San Agustín (1936), dos primeras exposiciones tuvieron lugar en Bogotá en 1938, una sobre temáticas de arqueología y etnografía, y otra sobre orfebrería prehispánica. El libro de Acuña de 1935 antecedió también a la creación del Museo Arqueológico y Etnográfico (1940) y a la fundación del Instituto Etnológico Nacional (1941), entidad que formaría a una primera generación de etnólogos y arqueólogos en Colombia.

El saber que contiene el libro de Acuña (1935) se refirió a las culturas precolombinas de los chibchas, quimbayas, sinúes y agustinianos, principalmente; allí habló de los orígenes de algunas de estas sociedades y trató temas como la cosmogonía, la arquitectura, la escultura, la pintura, la orfebrería, la cerámica, los tejidos y la tintorería.

En virtud de lo anterior, se puede afirmar que las teorías publicadas por Acuña en 1935 pudieron haber contribuido al inicio del proceso de adquisición y consolidación de información por parte de investigadores pertenecientes a disciplinas nacientes en Colombia, como la arqueología y la etnología, para coadyuvar a reconocer como obras

de arte los trabajos artísticos prehispánicos, y haber incidido en otorgar el valor que merecen como objetos de investigación.

Este mismo libro propuso saberes sobre las sociedades prehispánicas a la joven comunidad científica colombiana, en un momento en el que era importante reconocer, valorar y llevar a cabo los profundos cambios políticos, sociales y culturales que se proponían las diferentes administraciones de la República Liberal.

Para Acuña, el arte precolombino fue concebido y realizado por sociedades que expresaron su concepción de lo bello y su sentimiento de lo místico, puesto que intuyeron la divinidad en los elementos desconocidos del cosmos, razón por la cual crearon manifestaciones artísticas que hoy en día son motivo de estudio y de admiración.

Acuña conoció de primera mano en Europa el arte de la primera vanguardia que se nutrió a partir de una fuente de inspiración que pertenecía a un universo particular y que emergió en un sentido global. Cuestionó el concepto de *colonialidad*, al pensar que conceptos como lo bueno, lo bello y lo verdadero no se encuentran en otro lugar, sino en su propio entorno. Acuña racionalizó que sobre creación artística, durante las décadas de 1930 y 1940, lo que los europeos esperaban de los otros países del globo no era un arte que buscara inter-

pretar la cultura europea, sino creaciones artísticas que debían indagar sobre una legítima propuesta de lo propio de las diferentes culturas.

Así es como decidió iniciar su búsqueda del espíritu de lo moderno a partir del arte tribal chibcha, al igual que hicieron los artistas europeos al inspirarse en el arte tribal oceánico y africano, como Paul Gauguin y Pablo Picasso. Acuña no creó un nuevo movimiento artístico como el cubismo, pero, como se dijo, se unió tardíamente al discurso bachué cuando comprendió su importancia.

En este punto, se puede afirmar que, de acuerdo con lo que se ha conocido en este libro, Acuña interpretó y representó las imágenes de las deidades chibchas en su pintura de caballete y mural, en virtud de los resultados de las investigaciones consignadas en sus publicaciones y en concordancia con su visión plástica.

Como modernos pueden ser clasificados los artistas de la generación de 1930, que trabajaron dentro de las dos tendencias pertenecientes al bachuismo, como los temas prehispánicos y la valoración del campesino, por cuanto buscaron realizar su obra con autenticidad, experimentaron sobre diferentes maneras de expresión plástica y trataron temas autóctonos.

Desde su regreso de Europa, Acuña trabajó durante la mayor parte de su vida artística bajo



las dos tendencias del discurso bachué, sin embargo, a comienzos de la década de 1950, ante el advenimiento del expresionismo abstracto, presintió que la temática y la estética bachuísta ya no eran vigentes. Por tal razón, Acuña sucumbió ante la abstracción geométrica, vinculada con la figuración. Sobre el resultado de estos trabajos, en 1956, Walter Engel insinuó en *Plástica* que ya no aparecen los cuerpos voluminosos y redondeados. Posteriormente, Acuña incursionó en el informalismo pictórico, y acerca de este tipo de obras en 1961, la crítica Marta Traba en *Nueva Prensa* indicó que sus temas cósmicos americanos se disipan en incertidumbres. Ante estas, y otras reacciones de la crítica en torno a esta búsqueda de Acuña por otro lenguaje plástico según las vanguardias en boga, el artista optó por retornar al bachuismo, decisión que nunca más modificó, con lo cual se convirtió en un creador que se mantuvo congruente con sus nociones y con su estética, y en el promotor más destacado del discurso bachué, aun por fuera de su momento histórico.

En cuanto a la forma artística seleccionada por Acuña para realizar el arte que corresponde a las dos tendencias del bachuismo mencionadas, se puede sintetizar que su obra se nutrió de los resultados de una búsqueda de autor en la que la obra de los pintores muralistas mexicanos, especialmente

la de Diego Rivera, desempeñó un papel determinado en la concepción del volumen torneado y sensual de los cuerpos representados en sus trabajos.

De la escuela mexicana también Acuña adoptó sus prácticas educativas, al decidir transmitir las nociones de la cosmogonía chibcha por medio de su obra plástica, cuyos conceptos se originaron a partir de su interés por el estudio de esta sociedad prehispánica.

El tratamiento de la luz y el color en la obra de Acuña consistió, principalmente, en aplicar de manera separada pinceladas anchas y delgadas de colores fuertes sobre fondos de colores neutros. Esta técnica provoca el efecto óptico de traslucir entre dichos trazos los tonos que son colocados en la base de la pintura y así da forma a los elementos que configuran la composición.

Este modo de trabajar el color y la luz colocó a Acuña en un plano destacado, puesto que brindó, en su momento, nuevas posibilidades al lenguaje artístico, que no tenían precedente alguno en el país. La pintura de Acuña se destacó igualmente por no utilizar la profundidad de campo en sus composiciones y por el uso de la geometría para resaltar el equilibrio y la simetría en el emplazamiento de los personajes y los objetos.

Según los referentes teóricos y artísticos resultado de sus investigaciones, Acuña se inspiró

para crear su visión idealizada de los rasgos anatómicos del campesino colombiano y de las deidades que hicieron parte del universo cosmogónico chibcha. Esta idealización generó unos arquetipos caracterizados por rasgos físicos, en los que se destacaron una cabeza grande con pómulos pronunciados, ojos rasgados de color oscuro, piel cobriza, cuerpo corto y robusto, piernas y brazos gruesos. En el caso de las mujeres, Acuña implementó los rasgos propios del género femenino dentro de la descripción anterior, e hizo hincapié en la presencia caderas anchas y senos sobresalientes, redondeados y firmes.

En este punto, es posible afirmar que Luis Alberto Acuña se puede considerar el único artista plástico colombiano, que, dentro del contexto nacional y latinoamericano, interpretó y representó en pintura de caballete y mural, en una sola composición y en un conjunto, una visión idealizada de casi todas las deidades que hacían parte del universo cosmogónico chibcha, inclusive las que en su propio momento histórico los propios chibchas no representaron, sino por interpuesta persona por respeto a su devoción.

La obra realizada por Acuña dentro de la tendencia de temas prehispánicos del discurso bachuista, valioso en sus nociones y en su plástica, les recordó a los lectores y observadores de su tra-

bajo los valores de una cultura casi extinguida. De igual manera, les permitió entablar un proceso de comunicación con el pasado, que dejó inquietudes en el presente en torno a los elementos cosmogónicos mediante los cuales los chibchas realizaban sus rituales, de acuerdo con los hallazgos de los diversos investigadores. Acuña buscó, entonces, a partir de estos elementos, preservar lo que consideraba era la memoria cultural ancestral de una sociedad que perdió sus nociones de producción de sentido, cuyos descendientes buscaron recuperarlas y mantenerlas.

Como parte de los resultados encontrados durante el desarrollo de la investigación que dio origen a este libro, se puede afirmar que el movimiento muralista mexicano, las posturas teóricas publicadas en la revista *Amauta*, las nociones propuestas por parte de intelectuales y artistas que hicieron parte de la corriente bachuista, así como las teorías esgrimidas por parte de los políticos liberales durante las décadas de 1920, 1930 y 1940, de una forma directa o indirecta, pudieron haber coadyuvado para que se diera inicio al desarrollo de un proceso sociopolítico en favor de la reivindicación de los valores culturales de las minorías étnicas colombianas.

Los resultados de las deliberaciones sobre asuntos indígenas que tuvieron lugar en la Asam-

blea Nacional Constituyente de 1991 buscaron fortalecer el legado cultural de las etnias en temas como identidad, religión, mitos, rituales y expresiones artísticas, nociones que se tradujeron en los textos que comprenden los artículos 96, 246, 171, 329, 330 y 357 de la Constitución de 1991. Del anterior articulado, se destaca el reconocimiento y la protección de la identidad étnica y cultural, el derecho a gobernarse en los resguardos que se constituyen en propiedad colectiva, el reconocimiento sobre las riquezas arqueológicas que se encuentran en ellos y la potestad de poder elegir dos senadores en circunscripción nacional.

¿Qué se desprende del inmenso logro anterior que tuvo lugar quinientos y tantos años después del inicio de la destrucción de la identidad étnica y cultural de las sociedades prehispánicas que habitaban

lo que hoy es Colombia? El concepto de restitución, que se derivó de las tremendas consecuencias de aquel hecho que se conoce como el encuentro entre dos mundos, que consistió en el restablecimiento de la identidad étnica y cultural de las sociedades indígenas que aún habitan en el país y su reingreso a la producción de la cultura global.

Así es como Luis Alberto Acuña mediante los resultados de una producción literaria —que se nutrió de las narraciones de los cronistas y de otros autores—, influido por la escuela muralista mexicana, desarrolló una poética plástica con la cual representó su visión de la cultura chibcha, contribuyendo de manera importante a que el país tomara conciencia de la existencia y la importancia de las culturas prehispánicas en la construcción de la nación.

Luis Alberto Acuña aparece en un homenaje realizado por Carlos Nicolás Hernández en la Biblioteca Nacional de Colombia en junio de 1991. Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás.



## Referencias

- Acha, Juan. 2008. *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Trillas.
- Acuña, Alonso. s. f. *El maestro Luis Alberto Acuña (1904-1993)*. Bogotá.
- Acuña, Luis Alberto. 1932. *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fé de Bogotá*. s. l.: Cromos.
1935. *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas.
- 1942a. *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*. México: Samper Ortega.
- 1942b. “Introducción al estudio de la orfebrería indígena colombiana”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 29.
1947. *Aspectos folklóricos del departamento de Santander*. Bogotá: Argra.
1947. *El refranero colombiano*. Bogotá: Argra.
- 1949a. “La exposición de Wiedemann”. *El Tiempo, Suplemento Literario*, 6 de julio.
- 1949b. “La pintura de Alejandro Obregón”. *El Tiempo, Suplemento Literario*, 6 de febrero.
- 1949c. “La personalidad de Andrés de Santa María”. *El Tiempo, Suplemento Literario*, 27 de marzo.
- 1949d. “Salón de artistas antioqueños”. *El Tiempo, Ventana del arte*. 5 de junio.
- 1951a. “La casa de don Juan de Vargas en Tunja: Un tesoro del arte colonial”. *Hojas de cultura popular colombiana* 11.
- 1951b. “Las antiguas madonas boyacenses”. *Hojas de cultura popular colombiana* 12.
- 1955a. “Discurso de recepción”. *Boletín de Historia y Antigüedades*.
- 1955b. “Los Acuña en la Nueva Granada”. *Boletín de Historia y Antigüedades* 493.
- 1957-1958. “Notas para un ideario autobiográfico”. *Revista Bolívar* 49.
1964. *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- 1965-1986. *Las artes en Colombia: la escultura. Vol. 43 de Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia/Lerner.
1983. *Diccionario de bogotanismos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
1984. *Facetas del arte boyacense*. Tunja, Boyacá: Academia Boyacense de Historia.
2003. *Refranero colombiano: mil y un refranes*. Bogotá: Panamericana.
- Arango Ferrer, Javier. 1965-1986. *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana: poesía desde las culturas precolombinas hasta la “Gruta Simbólica”*. Vol. 19 de *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia/Lerner.
- Bacca, Renzo. 2010. *Introducción a la teoría y práctica de la investigación histórica: guía para historiar las*

- ciencias sociales*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Botero, Clara Isabel, Luz Alba Gómez del Corral, Roberto Lleras, Eduardo Londoño, Sandra Patricia Mendoza, Juanita Sáenz, José Luis Socarrás y María Alicia Uribe Villegas. 2008. *El Museo del Oro*. Bogotá: Banco de la República.
- Botero, Clara Isabel. 2013. “La bachué, precursora de la tradición científica en arqueología y antropología colombianas”. En *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte colombiano*, 68-83. Bogotá: Editorial Bachué.
- Broadbent, Sylvia. 1964. *Los chibchas: organización socio-política*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Broadbent, Sylvia, Marianne Cardale de Schrimppff y Roberto Lleras. 2006. *Muiscas y guanés*. Bogotá: Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.
- Bushnell, David. 1996. *Colombia: una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2001. *El arte posicionado: pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Vol. 48 de *Historia general del arte: Summa artis*. Madrid: Espasa Calpe.
- Calderón, Camilo. 1990. *50 años: Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Camargo, Gabriel. 1991. *La Roma de las chibchas*. 2.<sup>a</sup> edición. Bogotá: El Búho.
- Carrizosa Umaña, Julio. 2014. *Colombia compleja*. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis/ Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt.
- Castillo, Luis Carlos. 2007. *Etnicidad y nación: el desafío de la diversidad en Colombia*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Cerda, Hugo. 2008. *Los elementos de la investigación*. Bogotá: El Búho.
- Croce, Marcela, comp. 2010. *Latinoamericanismo: historia de una geografía inestable*. Buenos Aires: Simurg.
- Correa, Aurelio. 1938. “Estudio de las religiones precolombinas en nuestra República”. *Revista de la Universidad de Antioquia* 22: 255-91.
- Cuervo Márquez, Carlos. 1956. *Estudios arqueológicos y etnográficos*. Bogotá: Kelly.
- Damiguella, Anna Maria. 1998. *Gauguin: el impresionismo y la pintura moderna*. Bogotá: Planeta.
- Dawson, A. S. (1998). From models for the nation to model citizens: Indigenismo and the ‘revindication’ of the Mexican Indian, 1920-40. *Journal of Latin American Studies*, 30(2), 279-308.
- Duque Gómez, Luis. 1967. *Prehistoria: etnohistoria y arqueología*. Vol. 1 de *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia/Lerner.
- Duque Gómez, Luis. 1967. *Prehistoria: tribus indígenas y sitios arqueológicos*. Vol. 2 de *Historia extensa de Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia/Lerner.
- Engel, Walter. 1944a. “Crónica de exposiciones: el V Salón de Artistas Colombianos”. *Revista de las Indias (segunda época)*.
- Engel, Walter. 1944b. “Luis Alberto Acuña”. *Revista de las Indias (segunda época)*.
- Engel, Walter. 1950. “El VI Salón de Artistas Colombianos”. *El Tiempo*, 22 de octubre.

- Engel, Walter. 1956. “¿Arte viejo?” “¿Arte nuevo?”. En *Plástica*, No. 11, abril-junio de 1958.
- Fajardo, Marta. 1986. *Presencia de los maestros 1886-1960*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Falchetti, Ana María y Clemencia Plazas de Nieto. 1973. *El territorio de los muiscas a la llegada de los españoles*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Fals Borda, Orlando. 1975. *Historia de la cuestión agraria en Colombia*. Bogotá: Publicaciones de la Rosca.
- Featherstone, Mike, Scott Lash y Roland Robertson. 1995. *Global Modernities*. Londres: Sage.
- Robertson, Roland. 1997. “Globalización y cultura indígena”.
- Friede, Juan. 1946. *Luis Alberto Acuña: estudio crítico y biográfico*. Bogotá: Editorial Amerindia.
- García Nossa, Antonio. 1939. *Pasado y presente del indio*. Bogotá: Ediciones Centro.
- Ghisletti, Louis. 1954. *Los mwiskas*. 2 vols. Bogotá: Editorial ABC.
- González, Lucila y Martha Segura. 1995. *El estilo de Luis Alberto Acuña: una exposición antológica*. Bogotá: Banco de la República.
- Gruzinski, Serge. 2000. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Carlos Nicolás, Cristina Salazar y Juan Manuel Pavía. 1988. *Acuña, pintor colombiano*. Bucaramanga: Fusader.
- Hernández, Guillermo. 1949. *De los chibchas a la Colonia y a la República*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ideam (Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales). 2010. *Estudio nacional del agua 2010*. Bogotá: Ideam.
- Jiménez de Muñoz, Edith. 1951. “*La representación ave, símbolo del dios Sua: el dios sol entre los chibchas de Colombia*”. Presentación en XXIX International Congress of Americanists: The civilizations of ancient America. Chicago.
- Langebaek, Carl Henriek. 2009. *Los herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. 2 t. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Leal, Fernando. 1940. *Luis Alberto Acuña*. México: Galería de Arte de la Universidad Autónoma de México.
- Londoño, Santiago. 2001. *Arte colombiano: 3500 años de historia*. Bogotá: Villegas.
- López de Mesa, Luis. 1955. “Discurso de contestación del académico numerario Luis López de Mesa al discurso del recipiendario señor Acuña”. *Boletín de Historia y Antigüedades*.
- López Estupiñán, Laura. 2012. “Topando piedras, sumercé. Narraciones en torno a las piedras de Iza y Gámeza, Boyacá, Colombia”. Rupestreweb, acceso el 16 de septiembre de 2014, <http://www.rupestreweb.info/topandopiedras2.html>
- Lozano, David. 2007. *147 maestros: exposición conmemorativa: 120 años Escuela de Artes Plásticas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lleras, Cristina, Juan Ricardo Rey, Carolina Vanegas, Beatriz González, Ángela Gómez y Juan Darío Restrepo. 2006. *Marca registrada: Salón Nacional de Artistas: Tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá: Planeta.
- Mariátegui, José Carlos. 1929. “El indigenismo”. *Universidad*, 121.
- Mariátegui, José Carlos. s. f. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas.

- Mariátegui, José Carlos. 1997. *José Carlos Mariátegui y el problema nacional*. México: Unión de Universidades de América Latina.
- Mariátegui, José Carlos. 1926. "Presentación de Amauta". *Amauta* 1 (1). <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta.htm>
- Márquez, Francisco, Mauricio Londoño, Luisa H. de Turbay y Lucía Perdomo. 1975. *Síntesis sobre la cultura muisca (chibcha)*. Bogotá: ICANH.
- Martínez Celis, Diego. 2010. "Territorio, memoria y comunidad. Aproximación al reconocimiento patrimonial del arte rupestre precolombino de la sabana de Bogotá". Rupestreweb, acceso el 21 de septiembre de 2013, <http://www.rupestreweb.info/tmyc.html>
- Martínez Celis, Diego. 2008. "Arte rupestre, tradición textil y sincretismo en Sutatausa (Cundinamarca)". Rupestreweb, acceso el 21 de septiembre de 2013, <https://www.rupestreweb.info/introduccion.html>
- Martínez Celis, Diego y Álvaro Botiva Contreras. 2007. "Introducción al arte rupestre". Rupestreweb, acceso el 21 de septiembre de 2013, <https://www.rupestreweb.info/introduccion.html>
- Martínez Celis, Diego y Álvaro Botiva Contreras. 2004. *Manual de arte rupestre en Cundinamarca (Colombia)*. Bogotá: Gobernación de Cundinamarca/ICANH.
- Martínez, Santiago. 1929. "Una hora con Luis Alberto Acuña". *Revista El Gráfico* 915.
- Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. T. 1 1810-1930. Bogotá: Colcultura.
- Medina, Álvaro. 1995. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura.
- Medina, Álvaro, Ana María Lozano y María Clara Bernal (1997-1998). *Colombia en el umbral de la modernidad*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Medina, Álvaro, Clara Isabel Botero, Ricardo Arcos-Palma y Melba Pineda. 2013. *La Bachué de Rómulo Roza, un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Fundación Proyecto Bachué.
- Meiseles, Adolfo. 1992. *Senderos*. Bogotá: Ediciones Cultural.
- "Monografía del bachué". 1930. *El Tiempo, Suplemento Literario*, 15 de junio.
- Mora, Siervo. 1992. "Entrevista con Luis Alberto Acuña". *Revista Noticias Culturales* 59: 15-16.
- Museo Nacional de Colombia. 2006. *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Paneta.
- Museo Nacional de Colombia. 2008. *José Domingo Rodríguez: el oficio del escultor*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Ortega, Carmen. 1979. *Diccionario de artistas de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Padilla, Christian. 2008. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Alcaldía Mayor/Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Palermo, Zulma, comp. 2009. *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Panofsky, Erwin. 1995. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pérez, Jacobo. 2010. *Derecho constitucional colombiano*. Bogotá: Temis.
- Pérez de Barradas, José. 1941. *El arte rupestre en Colombia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Bernardino de Sahagún.
- Pérez de Barradas, José. 1951. *Pueblos indígenas de la Gran Colombia. T. II Los muisca antes de la con-*



- quista*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pérez Silva, Vicente. 2000. "Garra y perfil del grupo de Los Leopardos: al final de la Hegemonía, ellos renovaron la política conservadora". *Revista Credencial Historia* 132. <http://www.banrepcultural.org/node/81541>
- Posada Díaz, Francisco. 2014. *Francisco Posada Díaz: textos reunidos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pratt, José. 1949. "La actualidad artística colombiana: el segundo salón de artistas". *El Tiempo*, 19 de octubre.
- Quijano, Aníbal. 2000. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander, 201-246. Buenos Aires: CLACSO.
- Ramírez, Renzo. 2010. *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica: guía para historiar en las ciencias sociales*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo, Vicente. [1895] 1972. *Los chibchas antes de la conquista española*. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular.
- Ronald, Robertson. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage.
- Rozo, José. 1984. *Los muiscas: cultura material y organización sociopolítica*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rubiano, Germán, Mario Arrubla, Luis A. Álvarez, Jesús A. Bejarano, Juan Gustavo Cobo Borda, Jaime Jaramillo Uribe, Salomón Kalmanovitz, Francisco Leal, Jorge Orlando Melo, Saúl Pineda, Carlos José Reyes, Álvaro Tirado Mejía y Miguel Urrutia. 1978. *Colombia hoy, perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Siglo XXI.
- Rubiano, Germán y Lilia Gallo de Bravo. 1981. *Aproximación nacionalista y modernista: años treinta y cuarenta*. Bogotá: Centro Colombo Americano.
- Rubiano, Germán. 1977-1982. *Nuevos rumbos del arte colombiano. Vol. 10 de Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.
- Rueda Enciso, José Eduardo. 1991. "Juan Friede (1901-1990): investigador de los indígenas y de la historia de Colombia". *Revista Credencial Historia* 14. <http://www.banrepcultural.org/node/32526>
- Samper, Darío. 1929. Carta abierta: "La afirmación de los que surgen". *Universidad* 133.
- Serrano, Eduardo. 1978. *Andrés de Santa María*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Serrano, Eduardo. 1985. *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: Villegas Editores / Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Serrano, Eduardo. 1990. *La Escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Silva, Alicia Eugenia, Doris Rojas y Alejandro Gallegos. 2006. *Muiscas y guanés: el arte de la tierra*. Bogotá: Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.
- Simón, Fray Pedro. [1626] 1953. *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Vol. 1. Edición dirigida en 1953 por Manuel José Forero. Bogotá: Academia Colombiana de la Lengua y Academia Colombiana de Historia, Editorial Kelly, Biblioteca de Autores Colombianos, Ministerio de Educación Nacional, bajo la dirección de la *Revista Bolívar*.
- Simón, Fray Pedro. [1626] 1981. *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*.

- T. 3. Edición dirigida en 1981 por Juan Friede. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos del Banco Popular.
- Siqueiros, David Alfaro. 1921. "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia* 1: 2-3. <http://tecnne.com/contextos/arte/archivos-siqueiros/siqueiros-manifiesto-barcelona/>
- Solano, Armando. 1929. *La melancolía de la raza indígena*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Stanley Rubin, William. 1984. *Primitivismo en el arte del siglo veinte: afinidad de lo tribal y lo moderno*. Nueva York: MoMA.
- Traba, Marta. 1961. "Analicemos una obra seria". *Nueva Prensa* 17: 69-70.
- Triana, Miguel. 1922. *La civilización chibcha*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.
- Triana, Miguel. [1924] 1970. *El jeroglífico muisca*. 2.<sup>a</sup> edición. Bogotá: Banco Popular.
- Triviño, Consuelo. 1999. "Germán Arciniegas: el hombre y su obra". Repertorio de Ensayistas y Filósofos. <http://www.ensayistas.org/filosofos/colombia/arciniegas/introd.htm>
- Troyan, Brett. 2008. "Re-Imagining the "Indian" and the State: Indigenismo in Colombia, 1926-1947". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 33 (65): 81-106.
- Uricoechea, Ezequiel. 1984. *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Vasconcelos, José. 1966. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Madrid: Aguilar.
- Vasconcelos, José. 1933. *Hispanoamérica frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamérica*. La Plata, Argentina: Universidad de La Plata.
- Villa, Eugenia. 1993. *Mitos y leyendas de Colombia*. Quito: IADAP.
- Wikimedia Commons. 2014. "Maria lactans", acceso el 1 de marzo de 2014, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\\_lactans\\_17th\\_century\\_Antwerp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_lactans_17th_century_Antwerp.jpg)
- Wikipedia. 2013. "Mesología", acceso el 24 de junio de 2013, <https://es.wikipedia.org/wiki/Mesolog%C3%ADa>
- Zalamea, Jorge. 1927. "Horario". *Universidad*. Bogotá. 42.
- Zalamea, Jorge. 1941. *Nueve artistas colombianos*. Bogotá: Exlibris.
- Zerda, Liborio. 1947. *El Dorado*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana/Ministerio de Educación Nacional.

## Lista de figuras

1. *Sin título*. Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1978) Fuente: Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
2. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
3. *Autorretrato*. Óleo sobre Lienzo. Luis Alberto Acuña. (1964). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
4. *Reposo*. Terracota. Luis Alberto Acuña. (1950). Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2320. Fotografía: Diego Carrizosa.
5. Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993) / Ladrillera de Pantaleón Gaitán *Mestiza*. (Ca.1949). Moldeado (Arcilla). 12.1 x 7.3 x 6 cm. Colección: Museo Nacional de Colombia, reg. 2321. Fotografía: © Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve Parra.
6. *La diosa*. Terracota. Luis Alberto Acuña. (1950). Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2325. Fotografía: Diego Carrizosa.
7. *Campesina*. Caoba ejecutada por el Taller Zárate. Luis Alberto Acuña. (ca. 1930) Colección: Museo Nacional de Colombia. Reg. 2134. Fotografía: Diego Carrizosa.
8. Fotografía del matrimonio de Luis Alberto Acuña con la Señora Aurora Cañas. La ceremonia tuvo lugar en el año de 1928 en Madrid, España. Fuente: Colección privada.
9. Fotografía de la Señora Aurora Cañas de Acuña, en el año de 1928 en Madrid, España. Fuente: Colección privada.
10. *Fotografía álbum familiar*. (s.f.) Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha: Alonso Acuña, Aurora Acuña, Ferrando Acuña, Aurora Cañas de Acuña, Luis Alberto Acuña y Julio Acuña. Fuente: Colección privada.
11. *Fotografías álbum familiar*. (s.f.) Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha: Luis Alberto Acuña, tocando el violín, arriba Ferrando Acuña con la dulzaina, abajo Aurora Acuña en el piano, y a la derecha Alonso Acuña tocando la bandola. Fuente: Colección privada.
12. *Fotografía álbum familiar*. Aparecen en la imagen de izquierda a derecha fila superior: Con la guitarra Luis Alberto Acuña, Alonso Acuña, Aurora Canas de Acuña, Aurora Cañas, María Carolina Acuña, María del Pilar Acuña, María Cristina Acuña y Aurora Acuña. Abajo a la izquierda sentados se encuentran: Marta Acuña, Francisco Cañas y Charito Acuña. Fuente: Colección privada.
13. *Fotografía álbum familiar*. (1982) Yolanda Guerra de Acuña y Luis Alberto Acuña con su hija Juana Acuña Guerra. Fuente: Cortesía Familia Acuña Guerra.
14. *Fotografía álbum familiar*. (1985) Yolanda Guerra de Acuña y Luis Alberto Acuña con la escultura *Bachué*. Trabajo realizado por el maestro Acuña entre 1979 y 1985, en cemento policromado. Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fuente: Cortesía Familia Acuña Guerra.
15. *Fotografía álbum familiar*. Luis Alberto Acuña y la escultura Coro de orfanato. (1979-1985). Cemento policromado.

- Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fuente: Colección privada.
16. *Vista nocturna de la Casa Museo Luis Alberto Acuña* en Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Al lado izquierdo se puede observar un fragmento del mural que alude a la fauna y flora del valle de Zaquenzipa en el período cretáceo (1985-1990). En el centro se encuentra la escultura *Coro de orfanato* (1985-1990) y al lado derecho se observa una parte del mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990). Fuente: Fotografía cortesía del archivo personal de Juana Acuña. Fotografía tomada por Manuel María Villate.
  17. Detalle del mural *El origen de nuestra raza*, en el que se observa a la deidad Chiminchagua. (1985-1990) Luis Alberto Acuña. Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía. Diego Carrizosa.
  18. Vista de la plaza central de la *Casa museo Luis Alberto Acuña* de Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
  19. Vista exterior de la *Casa Museo Luis Alberto Acuña*, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
  20. *Casa familia Acuña González*. Fotografía: Diego Carrizosa.
  21. *Casa familia Acuña González*. Fotografía: Diego Carrizosa.
  22. *Acuña Fotografías álbum familiar*. Luis Alberto Acuña se encuentra en la inauguración de la Casa de la Cultura. Suaita, departamento de Santander. Fuente: colección privada.
  23. *Revista Amauta*. Vol. 10. José Carlos Mariátegui. (1927). Sociedad Editora Amauta. Lima, Perú.
  24. *Universidad*. Número 133. Segunda Época. Germán Arciniegas. (1929). Ediciones Colombia/ Editorial Minerva. Bogotá, Colombia.
  25. *Monografía del Bachué*. Lecturas Dominicales. Número 349. Suplemento semanal de El Tiempo. Director - Propietario Eduardo Santos. (1930). Bogotá, Colombia.
  26. **Figura 1.** *Mi compadre Juan Chanchón*. Talla en piedra. Luis Alberto Acuña (1931). Fuente: Padilla (2007).
  27. **Figura 2.** *Cacique Rojo*. Luis Alberto Acuña. Óleo sobre lienzo (1934). Fuente: Padilla (2007).
  28. José Vasconcelos. Destacado escritor, filósofo y político de origen mexicano. Fotografía: Harris & Ewing. Fuente: Obtenida el 6 de diciembre de 2018, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Vasconcelos#/media/File:Jose\\_Vasconcelos.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vasconcelos#/media/File:Jose_Vasconcelos.jpg)
  29. *Merahi metua no Tehamana (Mea rahi metua no Teha'amana)*. Paul Gauguin. (1893). Óleo sobre lienzo. Obtenida el 3 de noviembre de 2018, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gauguin-\\_Tahamaha\\_hat\\_viele\\_Vorfahren\\_-\\_1893.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gauguin-_Tahamaha_hat_viele_Vorfahren_-_1893.jpg)
  30. *Parau Api*. Paul Gauguin. (1892) Óleo sobre lienzo. Obtenida 14 noviembre 2018, de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Paul\\_Gauguin\\_144.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Paul_Gauguin_144.jpg)
  31. *Sin título*. Serigrafía. Luis Alberto Acuña. (1942). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
  32. *Sin título*. (Boceto para un mural) Acuarela sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
  33. *Grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de París. Sentados a la derecha: Luis Alberto Acuña y Rómulo Roza. París 1925. El esqueleto a la derecha hace referencia a la Academia Julian de París*. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por parte de Her-

- nández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro *Acuña Pintor colombiano*. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.
34. *La escultura que se encuentra al fondo pertenece a Paul Landowski, se titula Los hijos de Caín, (1906) y está localizada en los Jardines de las Tullerías en París. Luis Alberto Acuña se encuentra sentado. De pie a la izquierda se observa a un periodista de Venezuela y a la derecha a Rómulo Rozo.* Fotografía: Chaumoff. París. 1925. Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro *Acuña Pintor colombiano*. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.
  35. *A la izquierda de la imagen se encuentra de anteojos Germán Arciniegas, y al lado derecho de una obra de su autoría se observa a Luis Alberto Acuña, como becario de la Fundación Guggenheim, en diálogo con el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición realizada en 1948.* Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro *Acuña Pintor colombiano*. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.
  36. *En el año de 1940, Luis Alberto Acuña se encontraba en Ciudad de Méjico ejerciendo funciones como agregado, secretario y encargado de negocios en la Embajada de Colombia. En la imagen que hace referencia a la exposición de su obra en la Universidad Autónoma de Méjico en el año de 1940, se le observa con bigote situado a la derecha, en compañía de los embajadores de Argentina Bolivia, España y Colombia.* Fuente: Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás, Juan Manuel Pavía, Cristina Salazar y Fusader. 1988. Tomada del libro *Acuña Pintor colombiano*. Biblioteca Santandereana. Fundación santandereana para el desarrollo regional. Bucaramanga. Colombia.
  37. *Bochica, héroe civilizador y maestro de los orfebres, ceramistas y tejedores.* Carboncillo sobre papel. Luis Alberto Acuña. (1980) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
  38. *Piedras del Tunjo* en Facatativa, departamento de Cundinamarca. Fotografía: Felipe Restrepo Acosta. Licencia CC BY-SA 4.0, 25 March 2016.
  39. *Piedras con jeroglíficos de los indios*, provincia de Bogotá. Manuel María Paz (1853-1858) Acuarela. Fuente: Obtenida el 15 de octubre de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9108/>
  40. *Grupo de piedras con jeroglíficos cerca de Pandi*, provincia de Bogotá. Manuel María Paz. (1853-1858) Acuarela. Fuente: obtenida el 15 de octubre de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9112/>
  41. Piedra errática, en las cercanías del pueblo de Pandi, con jeroglíficos de los indios, provincia de Bogotá. (1853-1858) Manuel María Paz. Acuarela. Fuente: obtenida en octubre 15 de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9107/>
  42. *La laguna de Guatavita*, departamento de Cundinamarca. Fotografía: HJCUBILLOS. (2014) Fuente: Obtenida en octubre 15 de 2018, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diosa\\_Guatavita.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diosa_Guatavita.jpg) Licencia CC-BY-SA-4.0

43. *Las lagunas de Siecha y Guasca*, departamento de Cundinamarca. Fotografía: Philipp Weigell (2010) Fuente: Obtenida el 15 de octubre de 2018, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lagunas\\_de\\_Siecha.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lagunas_de_Siecha.jpg) Licencia CC BY 3.0
44. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1973) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
45. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
46. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1983) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
47. *Chaquéen*. Carboncillo sobre papel. Luis Alberto Acuña. (1980) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
48. *Mariposas*. Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña (1988). Fuente: Colección Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
49. **Figura 3.** *La región habitada por los chibchas*, según carta trazada por Acuña a modo de guía geográfica. Fuente: (Acuña, 1942a).
50. **Figura 4.** *Jeroglíficos de carácter narrativo*. Piedras de Facatativá (Plancha XVI). Fuente: Triana (1924).
51. **Figura 5.** *Óleo Bochica pintando en las rocas y el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada*. (s.f.) Luis Alberto Acuña. Fuente: Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/tmyc.html> Fotografía obtenida por P. Rouillard, tomada del libro Ximénez de Quesada el caballero de El Dorado. Lucena, Manuel, 1981.
52. **Figura 6.** *Detalle de signo escriptorio*, dibujo sobre papel. Fuente: Acuña (1942).
53. **Figura 7.** *Signos escriptorios realizados por Luis Alberto Acuña*. Dibujo sobre papel. Fuente: Acuña (1942).
54. **Figura 8a.** *Tabla de pictogramas y petroglifos rupestres*. Fuente: Martínez y Botiva Introducción al arte rupestre (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>.
55. **Figura 8b.** *Vasija, alfarería muisca-guane, cordillera oriental*. Fotografía: Clark Manuel Rodríguez, Museo del Oro del Banco de la República. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Ref: C00442.
56. **Figura 8c.** *Copa, alfarería muisca*. Pieza de la colección en tenencia del Museo Arqueológico MUSA. Fotografía: Roberto García Poveda- Museo MUSA. Ref. M-09865.
57. **Figura 9.** *Petroglifo encontrado en Gámeza*, departamento de Boyacá. Fuente: Martínez y Botiva Introducción al arte rupestre (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>
58. **Figura 10.** *Detalle de dibujo de signo escriptorio, realizado por Luis A. Acuña para el libro El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico) de 1942.*
59. **Figura 11.** Detalle del fragmento del óleo *Bochica pintando en las rocas y el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada* (s.f.). Obtenida el 21 de Septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/tmyc.html> Fotografía obtenida por P. Rouillard, tomada del libro Ximénez de Quesada el caballero de El Dorado. Lucena, Manuel, 1981.
60. **Figura 12.** *Dibujo de petroglifo* (arte rupestre), encontrado en Gámeza, Boyacá. Fuente: Martínez y Botiva, *Introducción al arte rupestre* (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>
61. **Figura 13.** Dibujo de Acuña en el que se observa un diseño ornamental chibcha, encontrado en una manta. Fuente: Acuña (1942).

62. **Figura 14.** *Detalle de una manta chibcha*, en la que se destaca el diseño ornamental. Belén, (Boyacá). Fuente: Martínez y Botiva, *Introducción al arte rupestre* (2007). Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>
63. *Piedra grabada de Gámeza*, Provincia de Tundama. Carmelo Fernández. (1850-1852). Acuarela. Fuente: Obtenida en octubre 15 de 2018, de <https://www.wdl.org/es/item/9032/#q=chibchas&qla=es>
64. Ofrendatario representante de poder. Región arqueológica muisca, altiplano cundiboyacense. 1000 d.C. (Cronología relativa) Cerámica. Colección Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pieza exhibida en el Museo Nacional de Colombia. Cód. ICAHN 38-I-189 / 38-I-184. Fotografía: Diego Carrizosa.
65. **Figura 15.** *Dibujo de la imagen de un zipa*, realizado a partir de la orfebrería chibcha. Fuente: Acuña (1935).
66. **Figura 16.** Representación de una figura votiva. Orfebrería muisca-guane. Banco de la República - Colección del Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa.
67. **Figura 17.** Un zipa. Fragmento del mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (Luis Alberto Acuña 1967). Localización: Centro Médico Almirante Colón, Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.
68. **Figura 18.** Representación del jeque en posición de meditación. Orfebrería muisca-guane. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa.
69. **Figura 19.** Representación del Jeque en posición de meditación. Cerámica chibcha. Colección ICANH. Fotografía: Diego Carrizosa.
70. **Figura 20.** *Jeque muisca*. Dibujo de Luis Alberto Acuña (s.f.). Fuente: Camargo (1991)
71. **Figura 21.** Dibujo de un fragmento de arte rupestre. (Plancha XVII) Pandi, Cundinamarca. Fuente: Triana (1924).
72. Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1993) *Las bañistas*. 1945. Pintura (Óleo / Tela). 69 x 59 cm. Colección: Museo Nacional de Colombia, reg. 6897. Fotografía: © Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.
73. *Las bañistas del Zulía*. Acrílico y carboncillo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1981) Fuente. Colección privada. Fotografía: Martín Acuña
74. **Figura 22.** El bautizo de Aquimínzaque. (1950). Óleo sobre madera. Fuente: Colección particular. Fotografía: Diego Carrisoza.
75. **Figura 23.** *Toril*. (Óleo sobre lienzo). Luis Alberto Acuña. 1956. Fuente: Obtenida el 21 de septiembre de 2013, de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?i-dartista=501&pest=obras>
76. *Sin título*. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña. (s.f)
77. **Figura 24.** *Sin título*. Luis Alberto Acuña (s. f.). Localización: Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
78. *Sin título*. Luis Alberto Acuña (s. f.). Localización: Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, Boyacá. Fotografía: Diego Carrizosa.
79. *Sin título*. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña. (s.f)
80. **Figura 25.** *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa
81. **Figura 26.** *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de

- Arte del Banco de la República. Bogotá. Mosaico en el que se pueden apreciar en lectura de izquierda a derecha los siguientes aspectos: **a.** *Detalle sobre Bachué de medio cuerpo con el bebé.* **b.** *Detalle sobre los senos de Bachué.* **c.** *Detalle del seno izquierdo y él bebe.* **d.** *Detalle de la mano izquierda de Bachué sujetando el pie izquierdo del bebé.* **e.** *Detalle del muslo izquierdo de Bachué.* **f.** *Detalle del pie derecho de Bachué.* Fotografías: Diego Carrizosa.
82. **Figura 27.** *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha.* Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.
83. **Figura 28.** *Maria lactans.* Autor desconocido. Óleo sobre madera (c. 1700). Obtenida el 1 de marzo de 2014, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria\\_lactans\\_17th\\_century\\_Antwerp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_lactans_17th_century_Antwerp.jpg)
84. **Figura 29. a.** Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fuente: Catálogo publicado por el Museo del Oro, Exposición temporal: Historias de ofrendas muisca. Fotografía: Laboratorio de Arqueología, UCL. **b.** Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fotografía: Clark Manuel Rodríguez, Museo del Oro del Banco de la República. Colección Museo del Oro, titular de los derechos patrimoniales de autor. Ref: C00442. **c.** *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha.* Óleo sobre tela Acuña (c.1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.
85. *Sin título.* Carboncillo sobre tela. Luis Alberto Acuña. (1983). Fuente: Colección privada: Fotografía: Diego Carrizosa.
86. *Bachué e Iguaque.* Carboncillo sobre madera. Luis Alberto Acuña (1982) Fuente: Colección privada. Fotografía cortesía de Bogotá Auctions. Fotografía: Camilo Monsalve.
87. **Figura 30. a** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura. **b.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. Detalle del sol.* Acuña (1938). Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia. **c.** *Boceto para la obra Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Lápiz sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
88. **Figura 31.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.
89. **Figura 32.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* 1938. Óleo sobre madera. Localización: Museo Nacional de Colombia. **a.** Detalle del costado izquierdo del pecho de Chibchacún. **b.** Detalle del pecho y vientre de Chiminchagua. **c.** Detalle del codo izquierdo de Chiminchagua. Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia.
90. **Figura 33.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* Detalle del sol. Acuña (1938). Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia.
91. **Figura 34.** *Representación del sol,* arte prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).
92. **Figura 35.** *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas.* (1938). **a.** Detalle rostro de Chiminchagua. Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia. **b.** Representación de Rostro prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).



93. **Figuras 36. a.** Boceto para el mural *Teogonía de los dioses chibchas*. Lápiz sobre papel. Luis Alberto Acuña (s.f.). Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa. **b.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña. (1974) Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama, Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
94. **Figura 37.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fragmento de Chibchacún. **b.** Chibchacún, Bochica, Chaquén y Fo. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
95. **Figura 38.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Detalle del rostro de Bochica. **b.** Detalle de los pies de Bochica junto al Salto de Tequendama. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
96. **Figura 39.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Detalle del cuerpo de Chaquén. **b.** Detalle del rostro de Chaquén. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
97. **Figura 40.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fragmento de Chaquén y la figura de Fo. **b.** Detalle de Fo. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
98. **Figura 41.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fo, fragmento de los pies de Chaquén, Chiminichagua, las aves negras y la luna. **b.** Las aves negras, las montañas, dos planetas, Chiminichagua y la luna. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
99. **Figura 42.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Chiminichagua, montañas, laguna, aves negras, luna, ráfaga de viento, Bachué e Iguaque. **b.** Chiminichagua, montañas, aves negras, dos planetas, luna y ráfaga de viento. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
100. **Figura 43.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Bachué, Iguaque y dos serpientes. **b.** Bachué, Iguaque, dos serpientes, un papagayo, una lechuza y dos aborígenes americanos. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
101. **Figura 44.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a

la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A. Retoque digital Final Touch 1 César Rodríguez.

102. **Figura 45.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Acuña (1974). Localización: Hotel Tequendama. Bogotá. Vista del mural con referencia al emplazamiento en madera que lo apoya en la parte superior e inferior. En la imagen se aprecia el color idealizado por Acuña, en virtud de su interpretación emotiva de la luz del trópico. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
103. **Figura 46.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Imagen izquierda: Chiminichagua en la laguna. Imagen derecha: Detalle del agua de la laguna. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
104. **Figura 47. a y b.** Representación de dos serpientes realizadas en oro, periodo muisca – guane. Banco de la República - Colección Museo del Oro-, titular de los derechos de autor. (Exposición temporal Historias de ofrendas prehispánicas). Fotografía: Diego Carrizosa. **c.** Dibujo efectuado por Acuña a partir de una figura realizada en oro por orfebres de Guatavita. Fuente: Acuña (1942a).
105. **Figura 48.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Detalle de Bachué e Iguaque, con dos serpientes. **b. y c.** Fragmentos de serpientes. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
106. **Figura 49.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Vista del extremo derecho del mural. **b.** Detalle de dos ranas. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
107. **Figura 50. a.** Representación de la rana. Periodo muisca – guane. Banco de la República – Colección del Museo del Oro – titular de los derechos de autor. Fotografía: Diego Carrizosa. **b.** Dibujo realizado por Acuña, a partir de la orfebrería chibcha. (1942a). **c.** Fragmento de la imagen de la rana en el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
108. **Figura 51.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **a.** Fragmento de Chiminichagua y las aves negras. **b.** Joven mujer con una lechuza. **c.** Detalle de dos papagayos apoyados en unas ramas. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
109. **Figura 52. a.** Representación en orfebrería de la cabeza de un ave. Periodo muisca-guane. **b.** Representación de un ave (elaborada en oro) Periodo muisca-guane. Las figuras de las aves eran utilizadas en ceremonias religiosas. **c.** Representación del sol (pieza elaborada en oro). Periodo muisca-guane. Banco de la República, Colec-

ción del Museo del Oro, titular de los derechos de autor.  
Fotografías: Diego Carrizosa.

110. **Figura 53.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. **Imagen izquierda:** Bochica sentado en su trono. **Imagen derecha:** Detalle de pictogramas en los que se observa la representación de una figura lagartiforme. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
111. **Figura 54. a.** Petroglifos de Usamena, departamento de Boyacá. Figura lagartiforme. Fuente: Laura López E., 2011. Obtenida el 16 de septiembre de 2014, de <http://www.rupestreweb.info/topandopiedras2.html>. **b.** Signo escriptorio, dibujo realizado por Acuña. El detalle representa la figura lagartiforme. Fuente: Acuña (1942a).
112. **Figura 55.** Jeroglíficos de carácter narrativo. Plancha XXII. “El Bujío”, municipio de Corrales, departamento de Boyacá. Fuente: Triana (1924). **Imagen derecha:** El detalle representa a la figura lagartiforme.
113. **Figura 56.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Fotografías: Diego Carrizosa, obtenidas gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A. Retoque digital Final Touch 1 César Rodríguez.
114. **Figura 57.** *Teogonía de los dioses chibchas*. Acuña (1974). Mural en acrílico y óleo, montado sobre paneles de madera. Localización: Hall principal Hotel Tequendama. Bogotá. Detalle de una joven mujer aborigen americana acompañada por una lechuzca y una planta de orquídeas. Fotografía: Diego Carrizosa, obtenida gracias a la colaboración de la Sociedad Hotelera Tequendama S.A.
115. Sin título. Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1988) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
116. *Sin título.* Óleo sobre lienzo. Luis Alberto Acuña. (1989) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.
117. Luis Alberto Acuña aparece en un homenaje realizado por Carlos Nicolás Hernández en la Biblioteca Nacional de Colombia en junio de 1991. Fotografía autorizada para publicación por Hernández, Carlos Nicolás.