

La pintura mural
en la obra de

Luis Alberto Acuña

Diego Carrizosa Posada



Prólogo de Medófilo Medina

Con textos críticos de:

William López, Álvaro Medina, Jorge Morales Gómez, Christian Padilla
y Eduardo Serrano

Semillero de Investigación “Los murales del maestro Acuña”.
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Paula Daniela Sierra.

Nicolás Higuera Niño, Steven Triviño Rico y Paola Torres Toro.
Cindy Caballero, Alison Chavarro, Juan Nicolás Mesa y David Ramos.

Editorial Politécnico Grancolombiano. Bogotá, Colombia

La pintura mural

en la obra de

Luis Alberto Acuña

Diego Carrizosa Posada



Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano
Calle 61 No. 7 - 66
Tel: 7455555, Ext. 1516
Bogotá, Colombia

© Derechos reservados
Primera edición, diciembre de 2023

La pintura mural en la obra de Luis Alberto Acuña

ISBN digital: 978-628-7534-23-0

Diego Carrizosa Posada
Autor

Eduardo Norman Acevedo
Director editorial

Guillermo Alberto González Triana
Analista de producción editorial

Ana Ximena Oliveros
Corrección de estilo

Huevo Frito S.A.S.
Diseño y diagramación

Fotografía del autor en solapa

Stefany Hernández M. Diseño Gráfico Valentina Vera.
Sala Contacto. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Ficha técnica de la pintura mural de la portada

Título: *La batalla de Solferino*.

Autor: Luis Alberto Acuña.

Fecha: (1979-1980).

Técnica: Óleo y acrílico.

Localización: Sede principal Cruz Roja Colombiana, Bogotá.

Fotografía: Paola Torres Toro. (2021).

Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”.
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

¿Cómo citar este libro?

Carrizosa Posada, D. (2023). *La pintura mural en la obra de Luis Alberto Acuña*. p. 476. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su tratamiento en cualquier forma o medio existentes o por existir, sin el permiso previo y por escrito de la Editorial de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Para usos académicos y científicos, la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano accede al licenciamiento Creative Commons del contenido de la obra con: Atribución – No comercial –Compartir igual.



El contenido de esta publicación se puede citar o reproducir con propósitos académicos siempre y cuando se indique la fuente o procedencia. Las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor(es) y no constituye una postura institucional al respecto.

La Editorial del Politécnico Grancolombiano pertenece a la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia (ASEUC).

El proceso de Gestión editorial y visibilidad en las Publicaciones del Politécnico Grancolombiano se encuentra CERTIFICADO bajo los estándares de la norma ISO 9001: 2015 código de certificación ICONTEC: SC-CER660310.

El contenido de los artículos de la presente antología es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la institución universitaria Politécnico Grancolombiano.

Carrizosa Posada, Diego Francisco
La pintura mural en la obra de Luis Alberto Acuña / Diego Francisco Carrizosa Posada; – Bogotá D.C.: Editorial Politécnico Grancolombiano., 2023.

476 p. : il. color ; 23 cm por 21cm.

Incluye referencias bibliográficas.

eISBN 978-628-7534-23-0

1. Pintores colombianos – siglo XX
2. Acuña, Luis Alberto, 1904 – 1993
--Crítica e interpretación 3.
Patrimonio cultural - Colombia 5.
Artes visuales - Investigaciones I.
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano II. Tít.

SCDD 927.861 Co-BolUP

Sistema Nacional de Bibliotecas - SISNAB

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Breve semblanza

Luis Alberto Acuña.

Pintor y escultor colombiano, nacido en Suaita, Santander, a quien desde muy joven se le conoció como “El maestro Acuña”. Fue un artista que ante todo amó a su pueblo, su terruño, sus gentes, sus tradiciones y su país. Y fue, precisamente, este conjunto de manifestaciones las que plasmó en su arte: el paisaje, la etnia, la historia, la mitología, el costumbrismo, a través de sus pinturas, esculturas, murales y demás expresiones de su espíritu inquieto que lo mostró a la comunidad como un notable hombre polifacético.

Acuña Cañas, Alonso. 2010. El maestro Luis Alberto Acuña (1904 -1993). Documento biográfico no publicado. Bogotá, Colombia.

Este libro es del interés de...

El libro de creación *La pintura mural en la obra de Luis Alberto Acuña* es del interés de estudiantes de pregrado, posgrado y profesionales de las disciplinas de antropología, arqueología, artes plásticas, artes visuales, estudios culturales, estudios literarios, estudios de patrimonio cultural, ciencias naturales, historia e historia del arte. Puesto que en los resultados que emergen de las metodologías de investigación histórica, pre iconográfica, iconográfica e iconológica que son implementadas para examinar los murales pintados por Luis Alberto Acuña, surgen contenidos que atañen a los estudios antes mencionados.

CONTENIDO

Prólogo de Medófilo Medina	9
Introducción	14
Propósito Investigativo	15
El estado del arte de la investigación	16
Metodología	19
Agradecimientos	25
1. Perfil histórico y cultural de Luis Alberto Acuña	39
2. ¿De qué manera recuerdan sus familiares al maestro Acuña?	51
3. Influencias de la escuela muralista mexicana en el pensamiento y en la estética de la plástica de Luis Alberto Acuña	73
4. Análisis iconográfico del mural <i>Colón descubre el Nuevo Mundo</i> (1959)	95
• Christian Padilla critica el mural <i>Colón descubre el Nuevo Mundo</i> (1959) y se refiere al legado del maestro Acuña	139
5. Análisis iconográfico del mural <i>Apoteosis de la lengua castellana</i> (1960)	143
• William López critica el mural <i>Apoteosis de la lengua castellana</i> (1960) y se refiere al legado del maestro Acuña	155
6. Análisis iconográfico del mural <i>El castellano imperial</i> (1960)	159
• Eduardo Serrano critica el mural <i>El castellano imperial</i> (1960) y se refiere al legado del maestro Acuña	171

7.	Análisis iconográfico del mural <i>Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca</i> (1963)	175
8.	Análisis iconográfico del mural <i>La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas</i> (1973)	209
	<ul style="list-style-type: none">• Jorge Morales Gómez critica el mural <i>La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas</i> (1973) y se refiere al legado del maestro Acuña	242
9.	Análisis iconográfico del mural <i>Teogonía de los dioses chibchas</i> (1974)	245
10.	Análisis iconográfico del mural <i>La batalla de Solferino</i> (1979-1980)	267
11.	Análisis iconográfico del mural <i>El origen de nuestra raza</i> (1985-1990)	293
	<ul style="list-style-type: none">• Álvaro Medina critica el mural <i>El origen de nuestra raza</i> (1985-1990) y se refiere al legado del maestro Acuña	320
12.	Análisis iconográfico del mural <i>La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico</i> (1985-1990)	325
13.	Análisis iconográfico del mural <i>Costumbrista</i> (1985-1990)	353
14.	Análisis iconográfico del mural <i>Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón</i> (1990)	375
	Conclusiones	405
	Sobre el autor	413
	Referencias bibliográficas	418
	Referencias de derechos de autor	456

Prólogo

Diego Carrizosa Posada nos invita en el libro que ahora el lector, la lectora tienen en sus manos a emprender un prometedor viaje cuya parábola la componen la vida, pensamiento y obra del pintor, muralista, escultor e historiador Luis Alberto Acuña. Nos entrega el autor Diego una obra de múltiple, compleja composición que incorpora los ensayos del autor, pero alberga también las contribuciones de Paula Daniela Sierra, así como las aproximaciones críticas, en formato de breves reportajes, a historiadores, críticos de arte y curadores sobre el artista-protagonista. A la formación del maestro Acuña y a las influencias estéticas y técnicas que su obra refleja, corresponden exploraciones interesantes.

El libro incorpora los testimonios de familiares de tres generaciones del maestro Acuña que transmiten rasgos peculiares de su personalidad y de su carisma. El autor presta atención a lo que pudiéramos llamar la arqueología en la formación del protagonista en el colegio de San Bartolomé y las influencias que allí recibió y que orientaron su atención a la filosofía y a la historia religiosa. A la etapa temprana corresponden también estudios en la Escuela de Bellas Artes en donde se vio beneficiado del magisterio artístico en 1923 de Roberto Pizano especialmente en los fundamentos del dibujo y la pintura. La poderosa inclinación por el arte en general y por la pintura en particular llevaron al joven Acuña a adelantar estudios de arte en París en la reconocida *École des Beaux Arts* del sistema educativo estatal, y en la Academia de la Grand Chaumière y de la Academia Colarossi. En ellas fue objeto de influencias académicas diversas, desde cierto formalismo conservador hasta orientaciones más flexibles y liberales.

En el libro de Diego Carrizosa la referencia a esas influencias tempranas no se reduce al suministro puntual de material factual para el análisis, sino que el lector le puede seguir el rastro a tales influencias en su huella en la obra de Acuña o también en el desvanecimiento de algunas de ellas o en la sustitución por nuevas influencias y renovados intercambios artísticos. Dos escuelas del muralismo se proyectaron internacionalmente: la de los Estados Unidos y la mexicana.

La primera no alcanzó una notable influencia internacional pero sí fue muy grande el impacto de la segunda en el mundo y en primer lugar en los países de América Latina. La influencia de México como país fue múltiple. La matriz primera de esta influencia la constituyó el proceso sin parangón en el subcontinente de la gran Revolución Mexicana (1910 -1917).

El maestro Acuña tuvo la oportunidad de trabajar en la embajada de Colombia en México entre finales del decenio de 1930 y comienzos del siguiente. Acuña construyó relaciones con los grandes muralistas David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Especialmente con Rivera se tejió cierta amistad. El tercer capítulo del libro se titula: influencia de la escuela muralista mexicana en el pensamiento y en la estética de la plástica de Luis Alberto Acuña. El derrotero en la estética es cierto, evidente. No así en el pensamiento. En efecto los muralistas mexicanos recogen y reflejan de manera explícita, consciente, los mensajes de la Revolución Mexicana y secundan los objetivos sociales y políticos avanzados del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934 – 1940). El maestro colombiano en este campo es un personaje conservador. Obviamente los contextos históricos son diferentes: una revolución social y política para México y un proceso

de violencia y autoritarismo en el caso de Colombia. Por supuesto cada artista realiza su elección y la lleva a su obra sin que el contexto histórico le impida de manera inapelable el ejercicio de su libertad creadora. Igualmente está en condiciones de rechazar encargos cuando las pautas que sugieren los clientes no cuentan con su acuerdo. El autor del libro ofrece sobre el origen y condiciones de los encargos al maestro Luis Alberto Acuña suficiente información.

La columna vertebral del libro: La pintura Mural en la obra de Luis Alberto Acuña, lo constituyen las exposiciones sobre once murales creados por el artista en el transcurso de 31 años. Desde *Colón descubre el Nuevo Mundo*, 1959 hasta *Encuentro de Martín Galeano con el Cacique Chanchón*, 1990. Cada uno de estos capítulos sobre once murales constituye un verdadero ensayo comprensivo de apreciación y análisis. Los temas de los murales son diversos, pero se destaca: la apropiación del mundo indígena precolombino: la religión, la cultura en especial relacionados con la historia de los Muiscas. Quizá es aquí en donde puede apreciarse la preferencia por la redondez, las formas voluptuosas inspiradas en el muralismo de Rivera. En Acuña en sus murales se advierte una recreación vitalista de las creencias religiosas indígenas que marca un contraste con las representaciones

con frecuencia dolientes y lastimadas del arte religioso católico.

La conquista y la colonia es otro tema que Acuña plasma en sus murales, así como una dimensión lingüística reflejada en la exaltación de la lengua castellana. No faltan las evocaciones costumbristas en uno de los murales y el registro de acontecimientos históricos preferentemente tratados para Colombia. También están presentes acontecimientos de la historia mundial como se puede observar y analizar en el mural *La batalla de Solferino*. Al respecto quien contemple este mural agradecerá la inducción del crítico del arte, Diego Carrizosa, no sólo para estudiar el mural de estructura rica, múltiple, compleja, sino que se sentirá reconocido por los conocimientos que el autor del libro suministra sobre el origen del derecho Internacional Humanitario y de manera más puntual sobre la fundación de una institución benemérita en la historia, como es la Cruz Roja. No se omite la referencia factual y literaria de Acuña, constituida por el libro del empresario suizo, Henry Dunant sobre la batalla de Solferino, publicado en 1862.

Cada capítulo sobre los murales que generalmente se denomina *análisis iconográfico del mural...* consta de dos partes que el autor despliega para el observador una vez que lo ha ubicado: “Desde una vista frontal” La primera parte está

constituida por una narrativa que resulta al mismo tiempo completa y detallada sobre cada mural: anotaciones sobre la técnica del fresco, o del óleo y el acrílico, ilustración sobre la concepción histórica que sobre el hecho, proceso, personajes puso en juego Luis Alberto Acuña, eventuales, rápidas referencias a otros muralistas colombianos como Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo. No queda por fuera del análisis y la descripción de Diego Carrizosa Posada ningún aspecto de los paisajes, personas, plantas, objetos que puso “en marcha” el pintor en cada uno de los murales incluidos en el libro.

La segunda parte de cada capítulo sobre los once murales, exhaustivamente estudiados, está dedicada a los aspectos formales de la pintura. Si en la primera parte de manera privilegiada el autor traza la narrativa estética y los elementos históricos y conceptuales de Acuña, en la segunda convoca mayormente a los lectores al tratamiento de los aspectos técnicos en cada una de las tres dimensiones incorporadas en el análisis: la composición, la luz, el color. En esta parte el lector se siente llevado de mano maestra en una inducción que le ofrecerá criterios fundamentales para estudiar, comprender y disfrutar de una obra de arte. En lo pertinente a la composición Carrizosa llama de entrada la atención sobre “(..) *la clara*

rigurosidad geométrica” que asistió al pintor en la ejecución de sus obras. Pudiéramos decir que el autor somete a laboriosa desagregación geométrica cada mural a partir de triángulos, rectángulos, líneas y planos llega a la identificación de bloques temáticos. Al final accede en ejercicio inverso a una visión total, del conjunto de la obra analizada.

A partir de la imaginación en la obra de Acuña de la luz solar el autor con pertinencia identifica para los lectores el lugar, la intensidad de las luces duras, el juego con la luz cenital o frontal, la dimensión de los espacios de luz blanca. Igualmente, en el tratamiento del color ofrece pertinentes observaciones de tal modo que ningún aspecto importante del mural queda por fuera de la advertencia del observador.

Diego Carrizosa Posada concibió y realizó el libro sobre la pintura mural de Luis Alberto Acuña desde posiciones de admiración sustentada hacia la obra del artista y también por su talante humano. La empatía se anunció muy temprano cuando en la infancia pudo ver al maestro en el espacio de su trabajo de creador. No se adentra el autor en formulaciones explícitas de crítica adversa, pero tampoco el lector se verá apremiado hacia la celebración gratuita. El autor del presente prólogo pudo sentir una distancia irreductible

con las concepciones históricas y políticas que Acuña reflejó en su obra: una visión conservadora y en momentos apologética sobre la conquista, la imposición con tecnología de cruzada del catolicismo sobre la cultura y las creencias religiosas de los pueblos indígenas.

Yo no podría sustraerme al impacto positivo de la dimensión monumental del mural *Colón Descubre el Nuevo Mundo*, tampoco no podría ocultar mi rechazo al artificio de juntar la ostentación que se pretende armoniosa entre la cruz y la espada en las manos del Almirante, así como el recurso ingenuo de cubrir una parte del cuerpo del personaje con el sayal de los frailes de San Francisco y la otra con el uniforme y los arreos de conquistador para idealizar a Colón como evangelizador guerrero.

El mural Encuentro de *Martín Galeano con el cacique Chanchón* estuvo pensado por el maestro Acuña en el proyecto de reflejar “el encuentro de dos Mundos” En verdad el mural es a medias la única escena pacífica del comienzo de una guerra brutal de conquista que condujo al asesinato masivo, a la tortura, al aplastamiento de la cultura y al exterminio casi total de la etnia de los Guanés. Tan atroz guerra fue conducida por el conquistador Martín Galeano. En el mural si bien se exhiben las armas domina la representación de la palabra

de los protagonistas. De manera sintomática es un indígena el que es representado en ademán de disponer la flecha en el arco para el ataque.

Si bien, el autor evita las posturas críticas, la profusa información histórica por él usada le permite al lector formarse su propia visión y entrar en discusión con Acuña y eventualmente con el mismo autor. Acuña adelantó investigación histórica a la cual acudió en la selección de los temas de los murales. Guardo reservas con la anotación que hace Carrizosa de que se trató de *un gran historiador*. En este campo al pintor le faltaron elementos críticos que exige el análisis histórico riguroso y no pasó de la condición de autodidacta.

Cada espectador hará su propia elección de las preferencias. Las mías destacan los bellos y complejos murales: el *Origen de nuestra raza*, el *mural costumbrista*, la *batalla de Solferino*.

Al término de la lectura del libro de Diego Carrizosa Posada: *La Pintura Mural en la Obra de Luis Alberto Acuña*, los lectores sin duda harán el reconocimiento de haber sido conducidos con generosidad, erudición y sensibilidad artística en un viaje que los dispondrá para caracterizar intelectualmente y apropiarse estéticamente de la obra del maestro Luis Alberto Acuña. Pero más allá sin dificultad alguna aceptarán que la lectura

del libro les ha significado un curso intensivo de historia y crítica de arte que los ha preparado metodológicamente para el disfrute y estudio de las obras de cualquier artista plástico. Ello es así por el talento del crítico de arte y por el conocimiento acumulado por el autor en un vasto y prolongado ejercicio de la investigación y la docencia.

Me resta sólo desearle al libro del profesor Diego Carrizosa Posada una feliz y fecunda travesía por el mundo de los lectores para lo cual la obra ostenta los mejores títulos.

Medófilo Medina
Bogotá, 27 de junio 2023

Introducción

La presente obra de creación complementa la información del primer libro que publicó este autor por medio de la Editorial Politécnico Grancolombiano en 2018, sobre el pensamiento y obra del maestro Luis Alberto Acuña, el cual tiene como título *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*. En el anterior libro el lector puede perfeccionar la información que en este documento se presenta sobre el maestro Acuña en lo que se refiere a los siguientes temas: bosquejo intelectual y artístico de Luis Alberto Acuña, trabajos históricos en la Academia Colombiana de Historia; el desarrollo de los movimientos nacionalistas en América Latina, contexto político, social y artístico; la revolución visual planteada por los artistas europeos, reflexiones de Luis Alberto Acuña; los estudios de Luis Alberto Acuña, la búsqueda por una expresión nacional; el universo chibcha según varios pensadores; y la visión de Luis Alberto Acuña como historiador y artista.

Además, el impacto de los estudios de Luis Alberto Acuña en la estética de su plástica, y la influencia de los pintores muralistas mexicanos; la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica de la pintura *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c.1937); la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica de la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938); y la descripción pre iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica del mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974).

En este texto se presentan nuevamente los resultados del proceso de investigación realizado por este autor bajo la modalidad de análisis iconográfico de Erwin Panofsky, así como las fotografías obtenidas del mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), las cuales fueron publicadas en el libro *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2018). De igual manera, en lo que se refiere al mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), que se encuentra en la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva (Boyacá), se desea comunicar a quien lee estas líneas que la fundamentación teórica inherente a los significantes de los mitos y deidades chibchas que aparecen en dicho capítulo, corresponden a los conceptos indagados que emergen en el texto que atañe al mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974).

Lo anterior obedece en primera instancia al objetivo que se persigue en esta nueva obra, que consiste en tener un epítome razonado que comprende el análisis iconográfico de la totalidad de los murales realizados por el maestro Acuña durante su vida artística; y en segunda instancia, se considera que el maestro Acuña deseó tener una versión propia del mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974) en el patio interior de su casa museo, por lo que incluyó la totalidad del “Olimpo” chibcha, más la figura del cacique Idacanzás.

El libro *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2018) puede ser consultado por el lector sin restricciones en el siguiente enlace: <https://alejandria.poligran.edu.co/handle/10823/2205>

Propósito investigativo

La propuesta de investigación que se ha desarrollado con destino a este libro de creación incluye los siguientes aspectos: el problema a investigar consiste en ¿Cómo se manifiesta en la obra de pintura mural de Luis Alberto Acuña el tratamiento de temas de utilidad pública, que emergen como resultado de la influencia del ejercicio pedagógico recibido de la escuela muralista mexicana?

El objetivo general reside en examinar mediante la metodología histórica e iconográfica la manera en que Luis Alberto Acuña representó plásticamente dentro de su obra mural, temas de utilidad pública, que son el resultado de la influencia recibida del ejercicio pedagógico de la escuela muralista mexicana.

Los objetivos específicos son conocer a Luis Alberto Acuña como ser humano, e indagar sobre sus posturas intelectuales y artísticas mediante la realización de entrevistas a sus familiares, así como a historiadores y críticos de arte.

Analizar las enseñanzas que recibió Luis Alberto Acuña de la escuela muralista mexicana y la manera en que la estética de su plástica influyó su pensamiento y estilo para la concepción de un arte mural monumental con utilidad pública y capacidad educativa.

Examinar mediante el análisis histórico e iconográfico si la obra de pintura mural monumental de Luis Alberto Acuña cumple con los objetivos de utilidad pública y de capacidad educativa, que son reflejo de la influencia recibida de la escuela muralista mexicana.

El estado del arte de la investigación

Con el ánimo de conocer acerca de cuáles fueron los murales que Luis Alberto Acuña realizó durante su vida artística y poder contar con información sobre el acervo documentario con el fin de proceder a dar resolución al problema, al objetivo general, así como de los objetivos específicos, se revisaron las publicaciones efectuadas por el maestro Acuña, se examinó la bibliografía que se refiere a su vida y obra; y fueron indagados textos que pueden hacer referencia a los temas que desarrolló el maestro Acuña en la narrativa de sus obras de pintura mural, así como otras fuentes bibliográficas.

Una vez se ubicaron los murales que comprenden el legado artístico del maestro Acuña, se procedió a obtener las fotografías y a desarrollar el análisis histórico, e iconográfico (Erwin Panofsky, Instituto Warburg) sobre el acervo encontrado.

En Bogotá existen los siguientes murales: *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), Centro Médico Almirante Colón; *Apoteosis de la lengua castellana* (1960) y *El castellano imperial* (1960), Academia Colombiana de la Lengua; *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), Palacio de San Francisco; *La historia de la cultura*

circunscrita a las artes gráficas (1973), Imprenta Nacional de Colombia; *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), Hotel GHL Tequendama; y *La batalla de Solferino* (1979-1980), Sede Principal de la Cruz Roja Colombiana. En la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva, departamento de Boyacá, se encuentran los murales: *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). En Suaita, departamento de Santander, en la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña, se ubica el mural titulado, *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990). Se conoció que el maestro Acuña había pintado el mural *Dejad que los niños vuelvan a mí* (1930), para la Iglesia de la Sagrada Familia de Bucaramanga, pero de acuerdo con lo escrito por Álvaro Medina en su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (1995), en conversación realizada entre el historiador, curador y crítico de arte con el maestro Acuña, le fue informado que dicho trabajo que representaba “un modesto maestro de escuela rodeado de niños campesinos desarrapados” y que en consecuencia, el mismo fue borrado años más tarde en virtud a que “el mural no gustó porque los niños eran mestizos, negros y blancos” (Medina, 1935:150). De acuerdo con lo anterior, de los doce murales que el maestro Acuña realizó durante el desarrollo de su praxis, solamente once

trabajos (que comprenden la totalidad de su producción de pintura mural) son estudiados en este libro de creación.

En la revisión bibliográfica realizada fueron ubicados los siguientes documentos que examinan de manera formal y rigurosa algunos de las pinturas murales que realizó el maestro Acuña. En primera instancia se menciona la Monografía de Grado para optar al título de Antropóloga escrita por Melba María Pineda García, la cual se titula *Los muros de la Nación: La construcción de la identidad nacional a través de los murales* (2003). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes. En su tesis de grado la antropóloga Pineda examina mediante la modalidad de análisis iconográfico de Erwin Panofsky, los siguientes murales realizados por el maestro Acuña: *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), *Apoteosis de la lengua castellana* (1960) y *Teogonía de los dioses chibchas* (1974). En segundo término, se conoció la tesis de grado *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo* (2015), mediante la cual Raúl Andrés Motta Durán optó al título de historiador por la Facultad de Ciencias Sociales del Departamento de Historia, de la Pontificia Universidad Javeriana. Motta Durán examinó bajo la noción de *representación* de Roger Chartier los murales *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), *Apoteosis de la lengua*

castellana (1960), *El castellano imperial* (1960) y *Teogonía de los dioses chibchas* (1974). Por último, fue ubicada la publicación de veintisiete páginas en la que se realiza un análisis iconográfico completo de uno de los once murales que son objeto del presente estudio, se trata del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973), el cual se encuentra en el Museo de Artes Gráficas de la Imprenta Nacional de Colombia de Bogotá. El texto impreso por el Fondo Rotatorio del Ministerio de Justicia, que lleva como título *Interpretación del mural cuadro por cuadro*, fue escrito por Tarcisio Higuera y Eduardo Santa en el año de 1975.

El Centro Médico Almirante Colón de la ciudad de Bogotá, posee para sus visitantes, así como para los observadores del mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), un folleto informativo de dos páginas en el cual se describen todas las figuras y elementos que comprenden el mural. La Academia Colombiana de la Lengua de la capital de la República, también dispone para sus convidados un *brochure* informativo de cuatro páginas en el cual se puede conocer sobre los murales *Apoteosis de la lengua castellana* (1960) y *El castellano imperial* (1960). En dicho impreso se encuentra información que versa acerca de la entidad patrocinadora de los dos murales, sobre las dimensiones de las pinturas, el contexto bajo

el cual fue ordenada su ejecución, así como la descripción de todas las figuras y elementos que comprenden dichas obras de arte. Por su parte, la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva, departamento de Boyacá, posee para los turistas un *flyer* de seis páginas mediante el cual los visitantes del museo conocen un breve perfil del maestro Acuña, la razón de ser del museo, la organización y contenido de sus salas, así como la descripción de las figuras y elementos que atañen a los murales: *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *Costumbrista* (1985-1990) y *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985 y 1990).

Todas las instituciones privadas y públicas antes mencionadas conservan, exhiben y mantienen con gran cuidado y orgullo el patrimonio pictórico que ha dejado para Colombia el maestro Acuña.

El propósito que responde a la utilidad de este libro de creación es otorgar una fuente de consulta unificada que comprende los resultados obtenidos de los exámenes realizados a los murales que el maestro Acuña ejecutó durante su vida artística, bajo las modalidades de análisis histórico e iconográfico.

Este libro de creación incluye, además de las explicaciones pertinentes, fotografías registradas en primeros planos, planos medios y planos generales de todas las figuras y elementos

que comprenden los temas desarrollados por el maestro Acuña en los murales que son objeto de estudio, imágenes que fueron autorizadas para su publicación por parte de las entidades poseedoras de las pinturas murales, con excepción de las que corresponden al mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973).

La investigación y escritura de este libro de creación tuvo lugar el 25 de marzo de 2020, momento en el que inició el Aislamiento Preventivo Obligatorio en Colombia, su redacción terminó en noviembre 30 de 2022. Para este tiempo y como se ha dicho, solamente han sido examinados de manera rigurosa los siguientes cinco murales: *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959) por parte de la antropóloga Melba María Pineda García y por el historiador Raúl Motta Duran; *Teogonía de los dioses chibchas* (1974) fue estudiado de igual manera por Melba María Pineda García y por Raúl Motta Duran; *Apoteosis de la lengua castellana* (1960) fue analizado por Pineda García; el mural antes nombrado y *El castellano imperial* (1960) fueron indagados por Motta Duran; y *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973) fue inquirido por Tarcisio Higuera y Eduardo Santa.

La justificación para la existencia de este libro de creación se hace presente en vista que este autor examina las pinturas antes mencionadas, así como los otros seis murales que comprenden el

acervo de pintura mural del maestro Acuña como son, *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), *La batalla de Solferino* (1979-1980), *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990), el mural *Costumbrista* (1985-1990) y *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990), de los cuales al momento de culminación de la escritura de este libro de creación, no se conoce de publicaciones en las que hayan sido indagadas dichas obras de manera formal por algún antropólogo, crítico de arte, escritor o historiador.

De igual manera se considera pertinente mencionar que de los murales *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), *La batalla de Solferino* (1979-1980), *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990), el mural *Costumbrista* (1985-1990) y *El encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990), en la fecha en que se cerró la composición de estas páginas, no se advierte de publicación alguna en las que se encuentren fotografías de las pinturas antes mencionadas.

Este libro de creación no solo busca que un mayor número de personas conozcan la existencia de los once murales, sino que quienes ya los han visitado comprendan más profundamente el

mensaje que contienen dichas obras y el significado histórico de las figuras y elementos que emergen en los mismos. El objetivo es entregar a cada una de las entidades custodias de las pinturas murales un ejemplar virtual de este libro de creación, para consulta del público en general.

Metodología

Los referentes y las gráficas en su mayoría fueron obtenidas de fuentes electrónicas como es el caso de Wikipedia, ente sin ánimo de lucro regido por la Fundación Wikipedia y creado por Jimmy Wales y Larry Sanger. A quienes les agradezco la creación de una enciclopedia colaborativa que me permitió realizar muchas consultas, citar fuentes de información y publicar fotografías mediante el uso de instancias como el dominio público y diferentes licencias, como es el caso de Creative Commons Attribution 3.0 Unported, Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic, Creative Commons Attribution 2.0 Generic y Creative Commons Attribution 1.0 Generic, cuyo objetivo pretende ilustrar la intención de esta obra literaria, que radica exclusivamente en fines académicos y pedagógicos, sin ningún tipo de ánimo de lucro, razón por la cual este libro de creación no será comercializado. Las referencias literarias como son la información del archivo, su descripción, fecha, fuente

y autor obtenidas de archivos de Wikipedia, así como de otras fuentes que fueron utilizadas por este autor para obtener información sobre un determinado tema, se pueden observar debajo de los párrafos correspondientes que atañen al ítem en cuestión. En la versión e-book o libro electrónico de esta publicación, si el lector desea ampliar conocimientos sobre el tema tratado, podrá consultar los hipervínculos o enlaces referenciados. En el caso de las imágenes publicadas que fueron tomadas de Wikipedia y en lo que concierne a los datos del archivo utilizado como la información del autor, la fecha, la descripción del tema, la reseña de la fotografía utilizada, así como la fecha en que fue obtenida la información y su respectivo hipervínculo, las referencias se encuentran detalladas debajo de la reproducción citada. Y en lo que comprende al tipo de licencia utilizada mediante la cual se validó la divulgación de una imagen, las características de su licenciamiento se encuentran debidamente consignadas en el acápite denominado referencias de derechos de autor. La identificación y relación entre la información del archivo visual utilizado y la que comprende su licenciamiento, se realiza mediante una numeración consecutiva enmarcada entre corchetes que se encuentra consignada debajo de la imagen publicada y al inicio de la citación de la fuente de la imagen. Tal numeración concuerda

con la que se halla colocada al comienzo de los párrafos que se refieren a las particularidades de la licencia utilizada, que como fue mencionado, su contenido se halla ubicado en el capítulo referencias de derechos de autor.

Por otra parte, se considera pertinente presentar al lector el pensamiento publicado por el reconocido antropólogo y académico Carl Henrik Langebaek Rueda quien en su libro *Los muisca. La historia milenaria de un pueblo chibcha* (2019), se cuestiona si se deben llamar chibchas o muisca a los “antiguos habitantes de los Andes Orientales que vivían en parte en los actuales departamentos de Cundinamarca y Boyacá” (Langebaek, 2018: 35). De acuerdo con lo anterior, a continuación, se cita parte de la argumentación presentada.

Si se quiere decir que no conformaban una unidad política o cultural, basta decirlo expresamente: “los muisca no conformaban una unidad política o cultural”, y punto. Además, la mejor excusa para seguir usando el término es que sirve igual que cualquier otro que se pueda imaginar, y por lo menos es corto y bien conocido. De nuevo, y a riesgo de ser reiterativo, es mucho mejor decir muisca que “indígena de origen chibcha, habitante de los Andes orientales y que no era ni guane ni lache, y tampoco culturalmente homogéneo”, por ejemplo. En fin, muisca fue tan útil para los conquistadores como para mí: simplemente sirve para identificar grupos que, a ojos de sus con-

quistadores, tenían ciertos rasgos culturales en común y que encontraron conveniente diferenciar de sociedades vecinas en mayor o menor grado. Esto por ahora. Como ya quedó dicho, en el curso este libro propondré que, lo “muisca” sí tenía un sentido cultural, relacionado, como es el caso de los u’wa, con cierta identidad dentro de la diversidad. En todo caso, sirva la digresión sobre el nombre de los muisca para aceptar que no se trataba de una población homogénea.

Es cierto que existieron aspectos comunes a los antiguos habitantes de los Andes orientales, aunque nadie ha defendido la idea que fuera una población homogénea. Quizá algunos dieron rienda suelta para pensar en cierta unidad política o subestimaron las diferencias lingüísticas y culturales (Langebaek, 2018: 38-39).

En este libro de creación se utiliza la palabra chibcha para mencionar a dichos pobladores de los Andes Orientales, en razón al título que otorga al mural el maestro Acuña al mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), así como a los elementos, personajes y entorno que comprenden el trabajo mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), en el cual se efectúa una clara referencia pictórica a los chibchas. Se ratifica lo anterior, en razón al pensamiento de los autores que consultó el maestro Acuña para hacer la investigación que permitió una elaboración coherente de todos

los elementos, personajes y entorno que emergen en los murales que contienen temáticas de la cultura chibcha, quienes también identifican como chibchas al antiguo grupo poblacional. En otras palabras, se trata de ser consecuente con el pensamiento y obra del maestro Acuña, que los denomina como tales.

Sin embargo, este autor está de acuerdo con los argumentos mediante los cuales el investigador Langebaek resolvió la pregunta antes planteada, por cuanto “muisca” se refiere a los “... miembros de las comunidades indígenas que los españoles encontraron adecuado señalar con ese nombre” (Langebaek, 2018: 38). En consecuencia, cuando el lector se tope con las palabras chibcha o chibchas puede entenderse como si se hiciera referencia a los muisca.

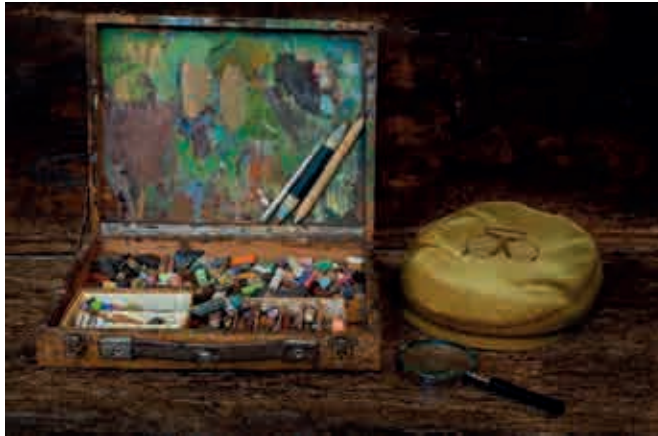
Sobre la metodología que se aplica para estudiar los once murales que hacen parte del objeto de estudio en este libro de creación, como se dijo, se utiliza la modalidad de análisis iconográfico de Erwin Panofsky que consiste en la identificación de las figuras y objetos, captar sus relaciones mutuas, acontecimientos o cualidades, en otras palabras, se busca describir lo que perciben los sentidos. El segundo nivel analítico se basa en el anterior conocimiento, puesto que se trata de identificar los atributos que se desprenden de las personas y objetos, con el fin de construir

las historias y las alegorías. El tercer nivel es el iconológico, mediante el cual se descubren e interpretan los valores simbólicos de una obra de arte, en esencia se trata de descubrir los significados ocultos o valores simbólicos de una obra de arte (Ramírez, 2010, 122-123).

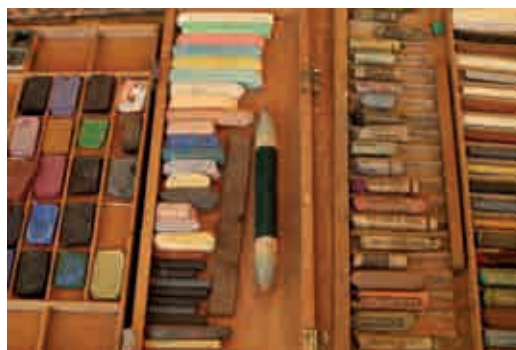
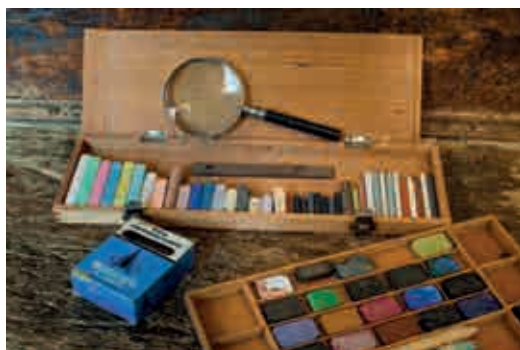
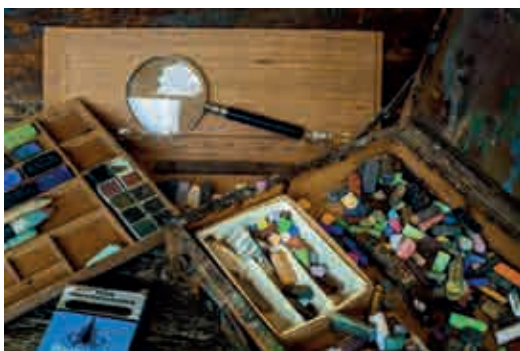
Sobre la significación primaria o natural, instancia en la que se determinan los contenidos formales y expresivos de los murales, como es el caso de la composición, la luz y el color, no sobra aclarar lo siguiente. En lo que comprende el tema de la composición, una vez es examinada la estructura compositiva del mural, de acuerdo con los valores de encuadre que comprenden el peso visual y los puntos de interés, se divide la obra mural en retículas horizontales, verticales y oblicuas mediante líneas de color rojo. Una vez hecho esto, se procede a realizar los recortes de la obra de acuerdo con el esquema planteado, con el objetivo que el lector encuentre que dentro de la rigurosidad geométrica demostrada por el maestro Acuña, en cada cuadrícula se halla una composición de gran

armonía matemática. Sobre el tema de la luz, se indaga en los murales examinados las fuentes artificiales de luz que utilizó el maestro Acuña, las que emergen de la naturaleza misma, como es el caso de la luz del sol y de la luna, y la manera que estas inciden en la naturaleza, arquitectura, personajes y objetos. También es examinada la luz simbólica, que normalmente es utilizada para resaltar el carácter alegórico de un personaje o elemento. En cada mural los colores son estudiados en virtud de la connotación que les puede ser atribuida de acuerdo con sus significantes, tanto de origen occidental, como oriental, así como en referencia al quehacer del hombre en las artes, ciencias, creencias religiosas e historia. Como también se reflexiona de manera intuitiva sobre su posible razón de ser y sentido dentro de la obra.

De acuerdo con lo mencionado, los puntos anteriormente expuestos se encuentran enmarcados bajo los parámetros de la investigación histórica que permiten reconstruir la experiencia pasada.



Elementos de trabajo de Luis Alberto Acuña. (2021). Casa Museo Luis Alberto Acuña. Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografías: María Margarita Casas.



Elementos de trabajo de Luis Alberto Acuña (2021). Casa Museo Luis Alberto Acuña. Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografías: María Margarita Casas.

Agradecimientos

Le agradezco a mi familia en cabeza de mi padre Julio Carrizosa Umaña a quien le reconozco sus guías y consejos en el tema de la investigación, así como a mi madre María Cristina Posada Díaz, quien desde mi juventud me incentivó el interés por las artes plásticas, a los dos les debo el haber sembrado en mí la vocación por el sector audiovisual, como es el caso del cine y la televisión. De igual manera muchas gracias para mi esposa María Luisa Hernández quien realizó sobre estas páginas una primera corrección de estilo, gratitudes para mi hijo Tomás Carrizosa Hernández, quien, junto con María Luisa, siempre me impulsaron y nunca desfallecieron para que este libro de creación fuese realidad, sacrificando tiempo de vida familiar, en razón a la dedicación que invirtió este autor en los procesos de investigación redacción y producción.

Mis gratitudes para el rector del Politécnico Granacolombiano Juan Fernando Montañez y para Carlos Augusto García decano de la Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad del Politécnico Granacolombiano, quienes siempre han buscado en la investigación académica el desarrollo del pensamiento crítico y la creación de nuevo conocimiento. Muchas gracias al Prof. Harvey Murcia director de

la Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales, quien siempre ha impulsado la realización de proyectos de investigación en los profesores del Departamento de Medios Audiovisuales. Invitación de la que se desprendió la semilla que dio pie para que se desarrollara el presente libro de creación, que respondió al resultado otorgado por jurados externos de la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia en la Convocatoria de Cofinanciación de Proyectos de Investigación con Aliados externos 2020, realizada por el Departamento de Investigación del Politécnico Granacolombiano, en la categoría de Investigación/Creación.

Con la bolsa otorgada al proyecto fue posible financiar la obtención de las fotografías de los tres murales localizados en la Casa Museo Luis Alberto Acuña, de Villa de Leyva, departamento de Boyacá, del acervo cultural pictórico y arquitectónico allí existente, así como las imágenes del mural *El encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990), obra del maestro Acuña que se encuentra en la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña, en Suaita, departamento de Santander.

Posteriormente, con los resultados de la investigación realizada este autor entró a concursar en el Plan Nacional de Convocatorias Editoriales del Politécnico Granacolombiano, bajo la categoría número 3, “Creación”, y en virtud de los resultados

obtenidos por parte de los jurados fue autorizada la publicación de este libro de creación.

De acuerdo con lo anterior, se le agradece de manera muy especial a los funcionarios del Departamento de Investigación, Innovación y Desarrollo del Politécnico Grancolombiano, como son: Jenny Fabiola Hernández Niño su directora, por fortalecer en la comunidad grancolombiana el interés por la investigación. Al líder de Fomento a la Investigación David Ricciulli Duarte, quien desde hace algunos años cuando me inicié en la investigación y publiqué mis primeros artículos en la revista Poliantea, siempre me brindó su asesoría. No sobra anotar que su consejo todavía sigue siendo de gran ayuda. A la líder de Iniciación Científica, María Alejandra Tequia Guerrero, quien me colaboró mucho para crear el Semillero de Investigación “Los murales del maestro Acuña”. Al Analista de Investigación, Winston Steven González Quimbayo, quien siempre estuvo muy atento para asesorarme en toda la cuestión de contratación y pagos de los fotógrafos María Margarita Casas y Andrés Cárdenas, quienes realizaron un estupendo trabajo. Al director de la Editorial Politécnico Grancolombiano, Eduardo Norman Acevedo quien, con sus conocimientos sobre corrección de estilo, diagramación e impresión, siempre estoy muy agradecido. De igual

manera agradezco para Guillermo González, analista editorial, por su orientación y asesoría en las fases previas del proceso editorial de este nuevo libro. No debe quedar por fuera de estas líneas el Dr. Sergio Hernández, secretario académico de nuestra Institución, a quien le agradezco el impulso que le otorgó a mi anterior libro *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2018), puesto que siempre ha tenido claro que es vital la continua generación de espacios académicos que provean nuevo conocimiento.

Sobre los estudiantes de la primera generación del Semillero de Investigación “Los murales del maestro Acuña”, quienes pertenecen a la carrera de Medios Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano, Cindy Caballero, Alison Chavarró, Juan Nicolás Mesa y David Ramos, muchas gracias por las fotos que tomaron de los murales *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963) y *La batalla de Solferino* (1979-1980). Puesto que gracias a sus imágenes fue posible realizar los análisis iconográficos, antes de entrar a obtener las fotos profesionales.

Sobresale el trabajo de Paula Daniel Sierra del Semillero de Investigación “Los murales del maestro Acuña”, quien, en su rol de investigadora y autora, realizó los análisis iconográficos de los

murales de la Academia Colombiana de la Lengua, *Apoteosis de la lengua castellana* (1960) y el *Castellano imperial* (1960). En torno a la segunda generación del Semillero de Investigación “Los murales del maestro Acuña”, se le agradece de especial manera a los estudiantes del Énfasis de Fotografía de la carrera de Medios Audiovisuales, quienes obtuvieron las fotografías profesionales de los murales que son examinados en este libro de creación. Como es el caso de Paola Torres Toro, quien tomó unas maravillosas fotografías del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973), las cuales lamentablemente no pueden ser presentadas en este libro de creación, pero que fueron muy útiles para realizar el análisis iconográfico del mural en mención, de igual manera la estudiante Torres efectuó el registro fotográfico del mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), imágenes que sí son divulgadas. Muy reconocido el trabajo de los estudiantes del semillero de investigación “Los murales del maestro Acuña” Nicolás Higuera Niño y Steven Triviño Rico, quienes obtuvieron las fotografías de los murales *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), *El castellano imperial* (1960) y *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), así como las imágenes de la sede de la antigua sede

de la Fundación Cultura Alonso Acuña Cañas. Sea este el momento para agradecer al profesor Jaime Romero, director del Énfasis de Fotografía del Politécnico Grancolombiano quien me recomendó a los estudiantes de su énfasis, quienes se convirtieron en una ayuda invaluable. De igual manera se les agradece al director y funcionarios del Centro de Medios Audiovisuales, quienes facilitaron los excelentes equipos de fotografía, iluminación y accesorios que permitieron el trabajo de los estudiantes.

Deseo dedicar este trabajo a todos los familiares y descendientes de Luis Alberto Acuña Tapias, quienes gracias a su amable colaboración hicieron que este libro de creación fuese posible. Puesto que me autorizaron su publicación, y además se tomaron un tiempo importante para responder a la pregunta ¿Qué recuerdos tiene usted de su padre o abuelo? y de esta manera honrar muy especialmente la memoria de un gran ser humano, sus respuestas fueron acompañadas de fotografías de sus álbumes familiares. Ellos son, Martín Alonso Acuña González nieto del maestro Acuña a quien le agradezco mucho su texto sobre la manera en que recuerda a su abuelo, la generosa asesoría que me brindó, como también el liderazgo que asumió para convocar a los miembros de su familia con el objetivo de unirse para

recordar por escrito al maestro Acuña. Como es el caso de su hermana Charito Acuña González, con quien poseo gratitud por cuanto escribió un bello texto sobre su abuelo y me facilitó la obtención de fotografías de la antigua sede de la Fundación Cultural Alonso Acuña Cañas, imágenes que hacen parte de este libro de creación. De igual manera, estoy muy agradecido con todos los familiares y descendientes del maestro Acuña que escribieron textos recordando momentos memorables con el maestro Acuña como Aurora Acuña de Acuña, hija del maestro Acuña, así como con sus nietos Luis Alberto José Gabriel Acuña González, María del Pilar Acuña Martínez, Andrés Ferrando Acuña Martínez, Marta Lucía Acuña Acuña y José Gabriel Acuña Acuña, a quienes les agradezco mucho su deferencia. De igual manera en este libro de creación se recuerda y agradece a María Carolina de los Ángeles Acuña González, a Juan Manuel Acuña Acuña, a María Cristina Acuña Acuña y a Aurora Acuña Acuña, nietos del maestro Acuña quienes también hicieron posible la realización de este libro de creación.

También deseo expresarle mis agradecimientos a Gabriela Acuña Torres, así como a su hermana Marta Lucía Acuña Torres hijas del maestro Acuña, quienes le dieron su bendición a este libro de creación, y juntaron esfuerzos para escribir de

manera conjunta un bello texto en homenaje a su padre el maestro Acuña. Muchas gracias para Gabriela, puesto que gracias sus buenos oficios pude ver por primera mediante fotografías el mural *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990) y conocer que don Horacio Rueda es la persona que se encuentra a cargo del cuidado y protección de la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña en Suaita, Santander donde se encuentra el mural en mención. A Marta Lucía mi gratitud por cuanto me colaboró de manera muy especial para que yo pudiera dictar la clase espejo “El arte tribal europeo y Luis Alberto Acuña” a los estudiantes del grado en historia de Gloria Espinosa Spínola, quien es profesora Titular del Área de Historia del Arte y Coordinadora del grado en Humanidades de la Universidad de Almería en España. De esta manera el pensamiento del maestro Acuña que resultó en la concepción teórica y pictórica del mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974) de nuevo trascendió fronteras y se hizo presente en la península Ibérica.

También estoy muy agradecido con Yolanda Guerra, viuda de Luis Alberto Acuña Tapias y con sus hijas Juana y María Victoria Acuña Guerra. Puesto que sin la amable colaboración de Juana quien junto con su familia aprobó con entusiasmo la realización de este libro de creación,

tuvo la bondad de abrir de manera generosa las puertas de la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva, departamento de Boyacá, para poder registrar fotográficamente los murales *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990), el mural *Costumbrista* (1985-1990) y el mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), así como diferentes obras y aspectos arquitectónicos de la Casa Museo Luis Alberto Acuña cuyas imágenes aparecen en este libro de creación. De igual manera quedo muy agradecido con Juana por haberme ayudado con la ubicación de la fotógrafa María Margarita Casas, quien registró de manera virtuosa los dos primeros murales antes mencionados y por colaborar con el trámite del permiso con don Horacio Rueda para que María Margarita Casas pudiera lograr las excelentes fotografías del mural *Encuentro de Martín Galiano con el cacique Chanchón* (1990), que se encuentra en la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña en Suaita, departamento de Santander. De nuevo mis infinitos agradecimientos a todos los familiares y descendientes del maestro Acuña, puesto que sin su generosa ayuda este libro de creación no hubiese podido ser realizado.

Sea este el momento para agradecer de igual manera al reconocido fotógrafo Andrés Cárdenas recomendado por María Margarita Casas, quien, por medio de una avanzada tecnología en foto-

grafía, registró imágenes en la técnica de 360 grados del mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), así como de la plazoleta central e interior de la casa museo. En el capítulo # 11 de este libro se encuentra el enlace mediante el cual se accede de manera libre a esas imágenes.

Estoy especialmente agradecido con los historiadores, críticos de arte, curadores y gestores culturales, a quienes nombro en orden alfabético, puesto que todos y cada uno de ellos gozan de gran prestigio y reconocimiento nacional e internacional en el ejercicio de su profesión. Ellos son: William López, Álvaro Medina, Jorge Morales Gómez, Christian Padilla y Eduardo Serrano, quienes conocen y respetan profundamente el pensamiento y obra de Luis Alberto Acuña. Todos ellos muy amablemente atendieron la invitación realizada, con el objetivo de responder las preguntas: ¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano? Por favor describa al artista y al historiador y de manera individual cada uno dio respuesta a la siguiente pregunta ¿Qué aspectos destaca usted del mural...? Álvaro Medina escribió sobre el mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), Jorge Morales Gómez se refirió al mural *La Historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973), William López trabajó sobre el mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), Christian Padilla indagó sobre el mural *Colón descubre el*

Nuevo Mundo (1959) y Eduardo Serrano inquirió acerca del mural *El castellano imperial* (1960). Para este autor es un honor que hayan accedido a compartir sus pensamientos este documento, con ustedes mi gratitud. Por otra parte, este autor agradece muy especialmente al notable historiador y humanista Medófilo Medina, quien es licenciado en Historia de la Universidad Nacional, PhD en Historia de la Universidad M.V. Lomonósov de Moscú, profesor emérito de la Universidad Nacional de Colombia y actual Director General del Instituto Caro y Cuervo el haber escrito el prólogo de este libro de creación.

Sobre el mural *El encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990), obra que se encuentra en Suaita lugar de nacimiento del maestro Acuña, se considera pertinente destacar la amable colaboración recibida por parte de don Horacio Rueda, quien facilitó la obtención de las fotografías del mural antes mencionado, puesto que sin su autorización, y como se dijo, en virtud de la solicitud cursada por Juana Acuña Guerra y con la colaboración de la fotógrafa María Margarita Casas, este mural jamás hubiera podido ser registrado fotográficamente. De igual manera se le agradece muy especialmente a Tatiana Bautista Henao quien hace parte de la Mesa de Ayudantes de la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña, quien facilitó los contactos para hacer posible el

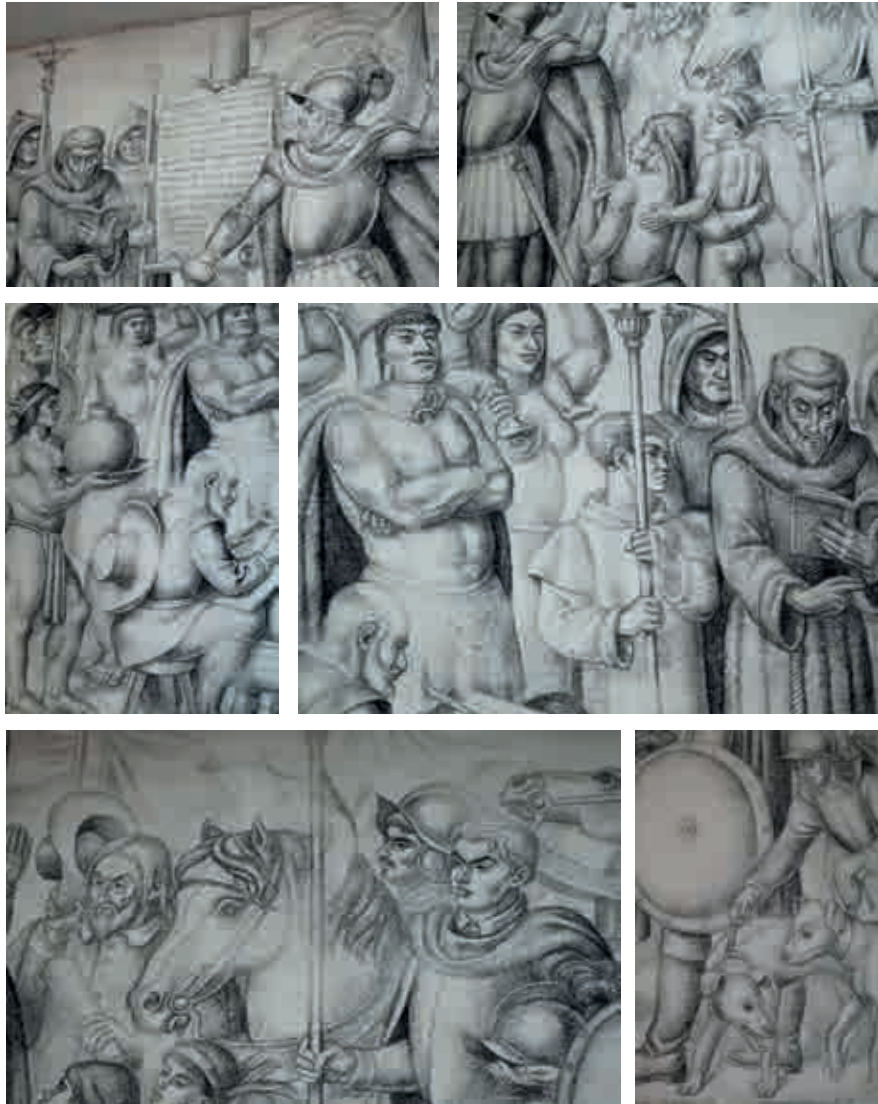
registro fotográfico. Este autor reitera nuevamente que en este libro de creación es la primera vez que se dan a conocer públicamente fotografías del mural *El encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990).

En torno a las entidades que hicieron posible la obtención y publicación de las fotografías de los murales objeto de estudio en este libro de creación, se destacan los siguientes entes con las cuales me encuentro muy agradecido: La Academia Colombiana de la Lengua, el Centro Médico Almirante Colón, la Cruz Roja Colombiana, la Gobernación de Cundinamarca – IDECUT y el Hotel GHL Tequendama.

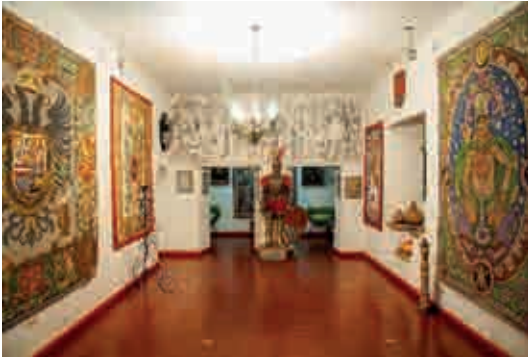
Para finalizar, deseo expresar mi reconocimiento y agradecimiento a la maravillosa diagramadora Ana María Sánchez fundadora de Huevo Frito, quien realizó un estupendo trabajo de diagramación, así como a la excelente correctora de estilo Ana Ximena Oliveros Gonzalez, de cuya labor se desprendió que este libro de creación tuviera un texto pulcro.



Sin título. Interior de la sede de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Fotografías: María Margarita Casas.



Sin título. Acuña. (s/f). El maestro Acuña utilizó el rostro de Luis Alberto José Gabriel Acuña González como modelo para representar al conquistador español que porta una lanza con su mano derecha.



*Interior de la sede de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá.
Fotografías: María Margarita Casas.*



Sin título. (s/f). Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. Fuente: Colección Privada Yolanda Guerra Vda. de Luis Alberto Acuña, cortesía Juana Acuña Guerra. Fotografía: Manuel María Villate.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña. Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña.

Fuente: Cortesía José Gabriel Acuña Acuña.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña.

Fuente: Cortesía José Gabriel Acuña Acuña.



Busto de *Manuel Quintín Lame*. (s/f). Talla sobre piedra. Luis Alberto Acuña.
Fuente: Cortesía archivo privado familia Hernández de Alba.



Fotografía álbum familiar(s/f). En la fila superior, en una lectura de izquierda a derecha aparecen el embajador de México, Luis Alberto Acuña, Guillermo Hernández de Alba y Helena Hernández de Alba. En la segunda fila se observa a la hija del Embajador de México, a la señora esposa del Embajador de México, a la señora esposa del maestro Acuña, Aurora Cañas de Acuña. No fue posible identificar a la señora que se encuentra en el extremo derecho. En la tercera fila se hallan Carlos y Gonzalo Hernández de Alba. Fuente: Cortesía archivo privado familia Hernández de Alba.



CAPÍTULO 1

Perfil histórico y cultural
de Luis Alberto Acuña

(Suaita, Santander, 1904 / Tunja, Boyacá 1993)

Por considerar de gran interés para el lector, y con el objetivo que se conozca un semblante y una visión crítica del arte de Luis Alberto Acuña, la cual fue realizada por el gran intelectual Casimiro Eiger en la manera de una charla divulgada por la Radio Nacional en el año de 1949, cuando el maestro Acuña contaba con 45 años, continuación se cita una transcripción que fue publicada por el Banco de la República, en el libro “Crónicas de arte colombiano 1946-1963”.

Luis Alberto Acuña y el rigor de una vocación, abril 26 de 1949.

“Entre estos últimos, ninguno más importante que el pintor, preceptor y crítico colombiano Luis Alberto Acuña, ampliamente conocido dentro y fuera del área patria, cuya exhibición se ha clausurado en el día de ayer en las Galerías de Arte.

Suerte curiosa la suya, ensalzado por unos, combatido e incomprendido por otros y, finalmente, alabado por aquellos mismos que consideran supera la época cuya más perfecta expresión es la obra del renombrado artista. Y curiosa resulta también la ubicación de esta entre lo clásico y lo moderno, entre lo social y lo individual, entre los sintéticos y los minuciosamente circunstancial, elementos todos que parecen contradecirse y que, sin embargo, forman esta realidad incontrovertible: el estilo de Luis Alberto Acuña.

Si hay un hecho reconocible a primera vista, y que el más profano entre los espectadores pueda advertir, es que las líneas, los colores, la técnica y la concepción general de sus cuadros poseen algo personal y característico que los distingue entre todos los logros de los demás pintores de Colombia.

Ni siquiera aquellos que hablan del modernismo de manera despreciativa e incluyen sin discriminar bajo esta denominación todos los esfuerzos pictóricos de la época actual que se quedan sin hacer una excepción con Luis Alberto Acuña, a quien, sin quererlo, ni aceptar su manera de laborar, colocan en un lugar muy distinto, complementario, pero no idéntico, a las demás búsquedas estéticas de nuestros tiempos.

¿Cuál, es pues, este estilo y en qué reside el secreto de la visible originalidad del artista? para comprenderlo tenemos que remontarnos al instante preciso en el cual comenzó a pintar Luis Alberto Acuña. Era éste el momento de la desorientación suprema en el arte nacional cuando en los últimos rezagos de las penúltimas corrientes estéticas europeas venían a estrellarse a librar su combate en estas tierras de América, en las cuales parecían doblemente anacrónicas: por lo extemporal y por la nula relación que presentaban con las realidades materiales y espirituales de los países cuya esencia debían interpretar. Los eclécticos pintores, algunos de ellos no desprovistos del talento y pericia personales, amaestrados en academias extranjeras y amanerados, antes que lograr un estilo, continuaban débilmente los empeños de sus antecesores, restándoles toda su fuerza de persuasión y todo su valor interno. Nada se creaba en esa atmósfera de repetición; ni siquiera los genios más audaces y vigorosos, como el Andrés de Santa María,

lograban sobreponerse al ambiente mortecino y tenían que expatriarse antes que cometer un suicidio artístico o - cómo le fue impuesto en otro dominio espiritual a uno de los más insignes poetas - un aniquilamiento real.

Pero en ese entonces, en ese ámbito letal y falta de esperanzas surgieron de súbito algunos pintores jóvenes, cuyo mérito jamás podrá ponderarse lo bastante y cuyos nombres, entonces desconocidos, eran Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña. Ellos resolvieron romper con la rutina de lo viejo e inexpresivo, retraerse a las mismas fuentes de la cultura, ajena y autóctona, e indagar por un estilo nuevo, intérprete fiel de la realidad. De la realidad artística, por supuesto, es decir, transformada, depurar sus inútiles detalles y magnificada, elevada a la dignidad de lo único perdurable y grandioso en el arte: la dimensión monumental. Veracidad y magnitud: ambiciones más altas, lemas de fácil pronunciación, pero cuán difíciles de realizar en una obra definida.

En primer término, era menester para los pintores de aquellos días desprenderse de todo lo conocido, de todos los falsamente admirado y cursi, que venía de tiempo atrás a opacar la esencia de la naturaleza y del hombre colombiano, sustituyéndola por unas imágenes aprendidas e inconsistentes. Y, tarea más difícil, resultaba prioritario discriminar el camino hacia una visión propia, hacia el discernimiento de un mundo genuino, basado en la historia y

el espíritu de la nación, todo esto sin perder de vista los grandes principios perpetuos del arte y de la pintura, que conservan su vigencia a través de todas las transformaciones.

Para lograr esta síntesis tan complicada, Luis Alberto Acuña decidió por su parte volver sus ojos hacia los grandes maestros primitivos de la pintura europea. Desdeñando todo lo decorativo, todo lo fácil pero también genuinamente pictórico, pasando por encima del romanticismo y del barroco, con sus derroches de colores, de movimientos, de dramáticas perspectivas, el joven investigador colombiano resolvió más bien pedir consejo y ayuda a los maestros que dentro de su mundo se encontraron en una posición semejante a la del arte americano en nuestra época: a los artistas prístinos y severos, de índole más plástica que pictórica, que despreciaron - por desconocerlo aún - todo efectismo fácil, ceñidos a lo esencial y lo robusto, y qué impusieron, por medio de sus volúmenes unificados y sus líneas simplistas, una síntesis a la realidad confusa del mundo, otorgándole de tal modo como una categoría superior, hecha de dignidad y limitaciones.

Aquellos que, como Giotto o Juan van Eyck o Rogelio van der Weiden o Lucas Cranach, supieron obtener el máximo de provecho y eficacia de la suma parquedad de los medios empleados o, más exactamente, de la irrevocable austeridad estética que lograron difundir a sus formas, renunciando a todos los efectos contingentes

del arte, que están en el origen de una ingenua e ignorante admiración. Una escuela de disciplina, eso apetecía de tales modelos el joven Luis Alberto Acuña, para olvidarse todos los hábitos naturalistas, y ellos le enseñaron esa línea severa y la postura recogida y unitaria que distinguieron a sus figuras y les conceden - tal vez de un modo un poco voluntarioso - su talante monumental. Con todo, a esta humilde subordinación a aquel conjunto de virtudes negativas había que prestarle vida, es decir, animarla pictóricamente por medio de una técnica y de una visión.

Acuña ha creído encontrarlas en el método divisionista de la escuela derivada del posimpresionismo francés, al que acaso debe sus formas simplificadas y geométricas, resultantes de la más delicada grabación de los coloridos. El artista, desde luego, niega tal influencia y pretende no tener nada en común con los experimentos de los impresionistas. Le cabe la razón, por cierto, si del objeto mismo de la técnica divisionista se trata. Los impresionistas disociaron los tintes de la paleta para conseguir más luz, para acrecentar la diafanidad de sus cuadros, imitando en ello el comportamiento mismo de la naturaleza, que produce matices complejos por la superposición y la amalgama de los tonos espectrales, puros y complementarios, qué sencillos en su origen, forman en la retina los colores compuestos que perciben nuestros ojos. Su técnica no era pues un mero recurso

manual, obedecía al deseo de corresponder a la luminosidad del mundo con la nitidez cromática de sus lienzos.

No sucede lo mismo con Luis Alberto Acuña, quién no divide los colores compuestos en primarios para obtener de su fusión una síntesis refulgente, sino que reduce las pinceladas a unos puntos finos, de tinte ya mezclado, que en ocasiones forman, junto a sus vecinos, una armonía de exquisitas tonalidades. Es un procedimiento contradictorio, que une a la severidad de la mancha cromática separada el encanto, un poco accesible, de la superficie matizada y enriquecida con una gama descendente. Incluso parece incompatible frente a la índole voluntariamente monumental de la forma de Acuña, sus volúmenes severos y exagerados de manera expresiva con el objeto de - cómo lo asegura a veces - dar un carácter épico a su pintura, dividiendo el interés y el acento pictórico, para constituirse en una sensible disarmonía, que no por tener su justificación teórica deja de ser un tanto enfadosa y desagradable. Y este defecto primordial se advierte aún más en cuadros que, como los paisajes, carecen de la severidad de líneas de las figuras humanas y se pierden en lo adjetivo y fácilmente reparable, mudados en unas composiciones de puro encanto decorativo, en las que la técnica escogida aumenta la impresión del esparcimiento original.

Cierto es que el pintor, para justificar su método o para fundamentar sus preferencias, pretende haber derivado los mosaicos bizantinos el proceder que emplea; tal razón nos parece, sin embargo, del todo aceptable. En primer término, porque un cambio de materiales siempre transforma por completo la técnica escogida (tal como ocurre en la arquitectura, que no permite realizar un mismo género de construcciones con materiales distintos, razón principal del nacimiento de la arquitectura moderna), y el mosaico se compone, como todos lo saben, de pequeños fragmentos de piedra, vidrio y metal, de tonos simples pero fraccionados hasta el punto que crean la impresión de unidad y dan lugar a las más delicadas transiciones. En segundo término, porque los pedazos empleados en los mosaicos se adhieren estrechamente uno a otro, formando así un total ininterrumpido, mientras que las manchas cromáticas de Acuña están separadas por un pequeño espacio que las delimita y construye, a la vez, el fondo: un fondo bruñido y unitario, tan característico del autor, que todas sus obras muestran, pese a la riqueza y al fino desenvolvimiento de sus colores, una condición uniforme y voluntariamente apagada, la cual le resta sus valores color históricos y las baña en un ambiente grisáceo de inconfundible desolación. Esto, sin embargo, agrada a muchos, quienes lo consideran como un indicio de la discreción y del buen gusto del maestro y les permite acoger sus

composiciones aún de carácter más violento y antiburgués por su temática; en caso contrario la rechazarían, sin duda, con horror.

Porque, y este es el último punto que nos proponemos tratar, el arte de Acuña es notable tanto por su objeto como por la técnica aceptada. Pintura americanista - se ha dicho muchas veces - o al menos inspirada, en sus varios aspectos, en el hombre americano. Pintura social - musitan otros - o con una intención de crítica a la sociedad vigente, a sus inconsistencias y debilidades. Pintura surrealista, por ende, por el derroche de sus símbolos, unidos a veces en la superficie con el tono general - imperturbable y frío - de la composición. No podemos adentrarnos en esta disquisición, por lo demás ardua en demasía; nos atenemos a puntualizar que el carácter un tanto ceniciento

de la pintura Acuña es signo infalible su visión global del hombre y del mundo y, si no representa una rebelión genuina, aunque sea traduce la inconformidad del hombre americano ante su destino secular (o lo que de él resiente), más sentimental que razonada, más simbólica que efectiva. Y esa actitud, con toda su nobleza, pero también con su rasgo de impotencia y de resolución desintegrada, distinto artístico (a menos en cuanto a la pintura se refiere, pues su escultura posee cualidades muy distintas) de Luis Alberto Acuña, pintor desalentado y leal de una América sin médula espiritual definitiva. Por su misma honradez en representar, sin más, este cuadro desolado y transitorio, por su rechazo adoptar elementos ajenos para lograr una armonía presurosa y falsa, se coloca entre los artistas más característicos y significativos de las Américas en el momento actual”.



Antigua sede de la Fundación Cultural Alonso Acuña Cañas. Bogotá. Fotografías: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. "Los murales del maestro Acuña". Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



Antigua sede de la Fundación Cultural Alonso Acuña Cañas. Bogotá. Fotografías: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. "Los murales del maestro Acuña". Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



Antigua sede de la Fundación Cultural Alonso Acuña Cañas. Bogotá. Fotografías: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. "Los murales del maestro Acuña". Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



Antigua sede de la Fundación Cultural Alonso Acuña Cañas. Bogotá. Fotografías: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



CAPÍTULO 2

¿De qué manera recuerdan sus familiares al maestro Acuña?

Con el objetivo de conocer al maestro Acuña como ser humano, fueron entrevistados los siguientes familiares del maestro Acuña.

**Aurora Acuña de Acuña, hija de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta:
¿Qué recuerdos tiene de su padre?**

“ Recuerdos de mi vida en familia compartidos con mi padre hay muchos, pero he escogido el que fue más significativo para mí y por eso quiero compartirlo.

Cuando era pequeña, de unos nueve años, un día me oyó leer y le gustó mi manera, así que me pidió que lo hiciera mientras él pintaba el sábado por la tarde ya que por su trabajo le tocaba ser pintor de fin de semana.

El primer libro que le leí fue Don Quijote de la Mancha en una edición muy grande con ilustraciones de Miró, que me costaba trabajo cargar, pero era un gusto leerlo ya que mi papá hacía comentarios que amenizaban la lectura y me enseñaban muchos detalles especiales. Pero además de eso, como también era amante de la música, debía ponerle discos en una vitrola a la que tocaba darle cuerda, de manera que eso se convirtió en mi trabajo, que me hacía sentir importante y desear con ansia la llegada del sábado.

Después del Quijote, leí toda clase de ediciones de autores colombianos y españoles, aprendiendo sobre sus personajes, de manera que cuando le encargaron su primer mural en la Real Academia de la Lengua titulado Apoteosis de la Lengua Castellana, y fuimos a su inauguración, yo pude identificar, por los libros que le leí los personajes del mural como son el Quijote y Sancho Panza, Caupolicán, Don Juan Tenorio, La Celestina, Efraín y María, El Lazarillo de Tormes, etc.

Así que esos sábados, educativos y especiales que duraron varios años, formaron un lazo estrecho y especial, además de marcar en mí el amor por la lectura y la música, el cual perdura hasta hoy”.

María del Pilar Acuña Martínez, nieta de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Recuerdos de mi abuelo”.

“Para el año 1985 tuve la fortuna de pasar las vacaciones de verano con mi papá Ferrando y mi abuelo Luis Alberto. Que afortunada fui, pasando 15 días a mis 16 años en la casa museo de Villa de Leyva viendo pintar a mi abuelo y a mi padre. Mi papel fue de espectadora y acompañante de la dinámica entre padre e hijo, maestro y alumno.

Mi abuelo era un gran personaje, en todos los sentidos; captaba la atención con sus historias de vida y sus chistes muy bien actuados, atendía personalmente al público visitante del museo y les hacía historias maravillosas de cada pequeño o gran detalle que se exhibía en el museo.

Me invitaba a caminar por las carreteras alejadas al pueblo al caer la tarde, para buscar fósiles abriendo las piedras del camino y recogiendo cualquier tronco que a su imaginación fuera interesante para decorar el patio interior del museo, y terminar de regreso comiendo helado en la plaza del pueblo, su favorito era el de Feijoa.

La música clásica invadía todos los ambientes y yo me perdía embelesada en su biblioteca

llena de libros de piso a techo, mi colección favorita era “La historia del vestido”.

Pasaron muy rápido esos 15 días, pero siempre los he atesorado en mi corazón porque fue vivir la cotidianidad de ese momento con mi abuelo y mi papá.

Siempre fue un abuelo muy cariñoso conmigo, atento a mi conversación, pendiente por cartas o teléfono de nosotros, pues siempre vivimos lejos de él.

Y me nombraba de una manera que nadie más lo ha hecho en mi familia, me decía con cariño... “mi Pilicita”.

Andrés Ferrando Acuña Martínez, nieto de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Recuerdos de la familia Acuña Martínez con el abuelo Luis Alberto”.

“Conocida como el Estudio del Maestro, era una habitación normal como la de muchos apartamentos de ese tiempo. Podría ser de 3 x 4 metros, en un tercer piso, con una ventana de pared a pared, por la que entraba la luz del norte. Sí, varias veces escuché decir a mi abuelo que esa era la mejor luz.

Cierto día fuimos a visitar a mis abuelos. Era el año 68, lo sé por qué mi hermana aún no había nacido. A pesar de que mi abuelo no estaba en ese momento en su Estudio, yo entré a la habitación. Ahí estaba yo, en su taller, su lugar de trabajo, su mundo. Recuerdo haber visto caballetes, violines, una mesa de trabajo, paletas y tubos de óleo, muchos pinceles dentro de frascos y una fuente de porcelana llena de dulces. El espacio se llenaba de música clásica que salía de un tocadiscos medio escondido entre algunos libros y el ambiente se impregnaba con una mezcla de olores de trementina con aceite de linaza y barnices con disolventes.

Me rodeaban un atardecer en la Amazonía, una estatua ecuestre en medio de la plaza de un pueblo, el retrato de alguna persona célebre, una madre indígena con su hijo en el pecho. Eran algunos de los cuadros en las paredes laterales del taller. Sobre unas tablas comenzaban a aparecer algunos personajes, entre ellos Bochica, Chía, Súa y Chaquen. Unos apenas bocetados y otros ya con color, que posteriormente serían colgados en el lobby del Hotel Tequendama.

A mis siete años, en ese momento, ahí solo y rodeado por todas imágenes, pensé: “Todo esto sale de dentro de mi abuelo. ¿Esto está en su mente y sale por sus manos?” Sentí entre temor y

admiración. Toda esa creación era concebida ahí, dentro de esa habitación. Me pregunté: “¿cómo hace él para saber cómo hacerlo?”.

A mí me resultaba difícil dibujar algo que se podía ver y tocar. Pero esto iba más allá, era evidenciar cómo eso, que estaba en su mente y nadie más había visto ni tocado, cobraba expresión a través de sus manos. Esa fue mi epifanía para comprender por qué le decían Maestro. Sin embargo, siempre le dije abuelo y él me dijo mi chatico”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha fila superior: Hilda Martínez, esposa de Ferrando Acuña Cañas; el maestro Acuña; Ferrando Acuña Cañas, hijo del maestro Acuña. Abajo de izquierda a derecha se encuentran Andrés Ferrando Acuña Martínez, nieto del maestro Acuña y María del Pilar Acuña Martínez, nieta del maestro Acuña. Fuente: Cortesía familia Acuña Martínez.

Martín Alonso Acuña González, nieto de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Infinitos recuerdos de cariño, olores, sonidos, sensaciones e imágenes que cobraban movimiento con sus obras en cuadros, murales, libros, artesanías y esculturas, siempre con barro, acrílicos, óleos, madera, telas que nos fascinaban en su transformación, su compañía con esa actitud tranquila como cuando interpretaba el violín, envuelto en sus historias que hacía revivir con especial pasión y agrado, nos hacían volar la imaginación y la creatividad, una humildad que lo acogía a uno con mucha calidez y atención, maravilloso humor y muy pero muy respetuoso.

Largas caminatas por el barrio la Candelaria, visitando el teatro Colón, el museo Colonial, la Biblioteca Luis Ángel Arango y muchos sitios de este emblemático centro histórico donde había dirigido la cultura y expuesto sus obras. Largas caminatas dominicales hasta el Barrio Chapinero hasta conquistar el parque de Lourdes y rematar con los famosos bizcochos de la pastelería Cyrano y entrar a ver una película de Cantinflas. Largas caminatas por su querida Villa de Leyva y desierto de la Candelaria quien lo acogió como a su hijo, con sus anécdotas e historias, me hacían ver

esta pequeña pero hermosa ciudad como si fuera la más grande, acompañarlo a Ráquira a dar clases de Arte Artesanía se convertía en momentos muy divertidos; larga fue su vida, larga sus caminatas por el mundo, larga y ancha su polifacética obra; siempre regresaba uno feliz y luego en la noche, la satisfacción del día bien vivido lo dormía a uno placenteramente. Siempre recordaré el éxtasis que le producía estar frente al caballete, siempre me impactó ver su dedicación a un pequeño cuadro como a los grandes y maravillosos murales. Larga su trascendencia entre costumbres, sus queridos campesinos, admiración por sus Bolívares, fe profunda en Cristo, Ángeles y su amada teogonía Chibcha, la historia y la literatura universal plasmada en obras pictóricas, escultura, arte artesanía, mapas, libros y más”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña. Fuente: Cortesía familia Acuña González.

**Luis Alberto José Gabriel Acuña
González, nieto de Luis Alberto Acuña,
responde la siguiente pregunta: ¿Qué
recuerdos tiene usted de su abuelo?**

“El Bolívar de Acuña”.

“Imposible olvidar esas escenas. Fueron hace muchos años y aunque están algo borrosas en mis recuerdos las tengo muy presentes en mis sentimientos. Fueron 3 pero recuerdo sobre todo dos y una adicional pero especial. No se cual fue primero y cuál de último en el tiempo, pero sí sé que ahí estuve y que le pasé los pinceles y los acrílicos. Recuerdo como unos paneles que yo veía como gigantes de madera fueron surgiendo figuras por los trazos de carboncillo que con las horas y los días se convirtieron en imágenes coloridas gracias a su amor por los acrílicos. “Mi chatico, es que mira la intensidad del color...” y yo poco entendía. Al final era muy pequeño, pero me divertía mucho estando a su lado.

De uno de esos paneles de repente surgió Gutenberg. Y me contó la historia de ese mago impresor que nos regaló la posibilidad de tener libros a la mano. La obra terminó siendo el Mural de la Imprenta. Hoy existe y se conoce poco.

De otro panel surgió una ambulancia en la cual tuvo a bien usar mi figura para ilustrar al

conductor. “Abuelo... ese señor se parece a mí” exclamé medio incrédulo y medio estupefacto. “Si, mi chatico... ese eres tú”.



Fragmento del mural *La batalla de Solferino*. Acuña. (1979-1980). Luis Alberto José Gabriel Acuña González, aparece en la pintura conduciendo la ambulancia.

“Nunca entendí por qué lo hizo, pero fui feliz, muy feliz. Esa ambulancia es hoy el centro del mural de la Cruz Roja en Bogotá. Y eso mismo sentí cuando me encontré en otro mural con armadura de conquistador. No sé por qué lo hizo, pero me inmortalizó en silencio en dos de sus obras. Lo que sí sé es que me hizo muy feliz. Ese mural está hoy en su casa en Villa de Leyva y puede ser apreciado por los visitantes.

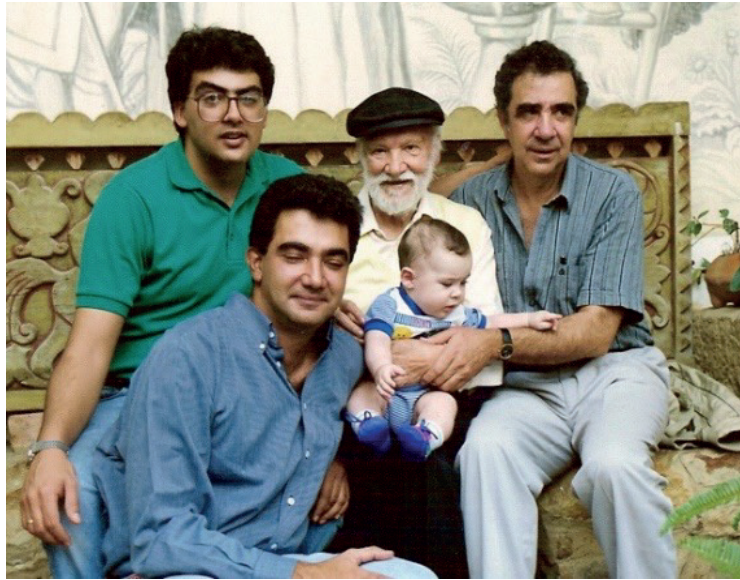


Fragmento de la obra *Sin título*. (s/f). Casa Museo Luis Alberto Acuña, Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Como se dijo, el maestro Acuña utilizó el rostro de Luis Alberto José Gabriel Acuña González como modelo para representar al conquistador español que porta una lanza con su mano derecha.

El tercer mural fue una suma de varios paneles de “quintuplex” que él mismo “trató” para que la madera perdurara en el tiempo con técnicas que siempre guardó en su mente. Técnicas parecidas, por ejemplo, al uso de agua de panela para fijar sus carboncillos y pasteles. De ese mural surgieron imágenes maravillosas. Un tal Chiminchagua, un Chaquen, Bochica y Bachué y demás miembros de esa teología chibcha que expresó de distintas formas pictóricas, literarias y esculturales, y que nos recuerdan quienes somos y de dónde venimos.

Y hay un recuerdo imborrable en mi mente de la cual hasta me río hoy en día. “Qué pasa mi chatico, me preguntó” y yo le respondí sin ningún temor: “es que tengo que hacer una cartelera sobre Simón Bolívar para el colegio y yo no pinto como lo haces tú, y los niños me dicen que tú eres pintor de Brocha Gorda”. Pues el “viejo” tomó una cartulina tamaño pliego y con un par de carboncillos dibujó rápidamente un Bolívar magistral. Y yo solo soplé por una especie de pitillo una sustancia dulce para “fijar” el carboncillo y que fácilmente reconocí: ¡panela! Y llegué al salón de 4 de primaria al otro día y orgulloso puse mi cartelera. Y presenté a mi Bolívar que era de mi abuelo, y me saqué un “magistral 5”. Y me burlé de los niños que me decían que mi abuelo era pintor de brocha gorda.

El 5 de mi abuelo, mi 5 por herencia. Y hoy en día sonrío al recordar la escena, pero me entristezco por no haber guardado la cartelera. De haberlo hecho, hoy tendría un Bolívar pintado por mi abuelo...”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto José Gabriel Acuña González, el maestro Acuña, el niño Pablo Acuña Cuervo, Alonso Acuña Cañas y abajo Martín Alonso Acuña González. Fuente: Cortesía familia Acuña González.

María del Rosario Acuña González, nieta de Luis Alberto Acuña, quien es conocida como Charito, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Recuerdo especialmente los domingos cuando el abuelo nos abría la puerta y nos mostraba el gran baúl lleno de disfraces que había coleccionado para nosotros. Toda la tarde los nietos nos encerrábamos para ensayar la obra de teatro que luego presentábamos a los adultos. En su estudio siempre se oía música de la HJCK su fiel compañera mientras pintaba. Si entrábamos a saludarlo nos ofrecía de un pequeño pote de cerámica las famosas “esponjitas” o “utis” como él había bautizado los más deliciosos dulces que marcaron nuestra infancia. Hacía pausas y entonces tocaba su violín. Lo alternaba con el canto y era muy gracioso porque inflaba las olletas y producía un sonido bastante nasal y original. De igual manera contribuyó con sus composiciones al repertorio navideño.

No perdonaba la changua al desayuno o el consabido banano bien pecoso antes de almorzar.

Sus manos temblaban de manera pronunciada en la vejez, pero al tomar el pincel entraba en un estado de completa tranquilidad y sus trazos

eran perfectos y uniformes. Pintar lo conectaba con su alma.

Hipnotizaba con su sabiduría y conocimiento. Era tan versado que hablaba tan bien de Simón Bolívar como de Napoleón. Conocía de las estrellas y la vía láctea, cómo de las capas geológicas. Reconocía las obras musicales del barroco a la perfección como los bambucos y guabinas de su tierra santandereana. Y como buen sabio la sencillez lo acompañaba. Su producción pictórica, escultórica y literaria fue tan fértil, gracias a esa creatividad ilimitada.

Pero lo que más extraño y recuerdo de mi adorado abuelo Pabeto son sus preciosas y doradas manos consintiendo mi cabeza con infinita ternura”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Se observan en la fila de arriba: Carolina González de Acuña, Pedro Federico Cortés, Luis Alberto José Gabriel Acuña González, Charito Acuña González, el maestro Acuña, María Carolina de los Ángeles Acuña González y Alonso Acuña Cañas. Se observan en la fila de abajo: Juan José Durán, Martín Alonso Acuña González, Holy Cuervo Lockwood, y el niño Pablo Acuña Cuervo. Cortesía: Familia Acuña González.

Martha Lucía Acuña Acuña, nieta de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Las vacaciones que pasamos con mi abuelo Pabeto fueron siempre espectaculares llenas de acción y emoción que creaba a partir de su arte. Aunque la foto que pongo es de unas vacaciones en la Villa de Leyva, de la que más me acuerdo es de una que pasamos en la base de helicópteros de Melgar.

Un día mi abuelo fue a pasear y cuando regresaba traía caminando a su lado, un animal curiosísimo el cual llamó “El Calabosorum Totumatum”, lo traía amarrado con una cuerda alrededor del cuello y lo iba halando suavemente para acercarlo a nosotros. Cuando llegamos donde estaba su fabuloso animal, no era más ni menos que un totumo cogido de un árbol al que le talló el cuerpo de un armadillo, de orejas de colocó unas hojas y sus patas eran ramas de árboles. Ese “juguete” que nos construyó fue nuestra diversión durante todas las vacaciones. Fue increíble y uno de mis mejores recuerdos gracias a su infinita creatividad”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha, Aurora Acuña Cañas con Martha Lucía Acuña Acuña en brazos, el maestro Acuña con José Gabriel Acuña Acuña en brazos y en la parte inferior María Cristina Acuña Acuña. Fuente: Cortesía familia Acuña Acuña.

José Gabriel Acuña Acuña, nieto de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su abuelo?

“Mis recuerdos de niño me llevan al apartamento de mi abuelo Luis Alberto y entrar a escondidas a su estudio de pintura donde él tenía en un ponchera los dulces que él los llamaba los “utis” y que le daba a sus nietos en las visitas de los fines de semana, la anécdota va en que en uno de estos domingos de visita mientras yo sacaba un dulce a escondidas y como era usual yo me quedaba mirando los cuadros que iban en progreso y los recién terminados, esto me cautivaba, veía el color, la forma (esto sin duda me llevo a ser artista hoy día), pero por la curiosidad infantil se me ocurrió tocar un cuadro y como el óleo estaba fresco lo manche, obviamente a los 6 años de edad que tendría yo y con la posibilidad de un fuerte regaño no dije nada, no paso mucho para que mi abuelo se diera cuenta y salió de su estudio furioso seguro que había sido uno de sus nietos, buscaron al que debería tener un dedo untado de óleo, yo me lo había lavado previamente y por esto negando el hecho y viendo que no había un culpable me salve de un castigo, pero como justos pagan por pecadores el regaño y un castigo menos fuerte

que fue dejarnos sin onces fue aplicado a todos los nietos presentes ese día, hasta el día de hoy confieso esta pilatuna que embraveció al abuelo como yo nunca lo había visto pues si algo lo caracterizaba era su temperamento amable, calmado y sosegado”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Aparecen en la fotografía de izquierda a derecha en la fila superior, Aurora Acuña de Acuña, el maestro Acuña con José Gabriel Acuña Acuña en brazos, Aurora Cañas de Acuña (esposa del maestro), en la fila inferior de izquierda a derecha, Martha Lucia Acuña Acuña, María Cristina Acuña Acuña, Juan Manuel Acuña Acuña y Rodrigo Acuña Acuña. Fuente: Cortesía familia Acuña Acuña.

Gabriela Acuña Torres y Marta Lucía Acuña Torres, hijas de Luis Alberto Acuña, responden de manera conjunta la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tienen ustedes de su padre?

“Sírvase este pequeño escrito para rememorar el recuerdo y la memoria de nuestro amado Padre quien cumplió 28 años de fallecido el pasado 24 de marzo de 2021”.

“Las dos hermanas, Gabriela Acuña Torres y Marta Lucía, recordamos de nuestro padre partes de nuestra niñez, dándoles tiernamente cabida en nuestras mentes para siempre.

Evocamos, no sin nostalgia, la figura y pequeñas anécdotas. Por ejemplo, lo bien que iba elegantemente vestido con su traje oscuro, camisa blanca, corbata, su sombrero impecable y sus manos blancas preciosas, siempre dibujando caras de personas.

Nos viene la imagen aquella tan afable y sencilla cuando saludaba a la gente, dando la mano y haciendo un gesto de cabeza para levantar el sombrero.

Su visión abierta de la vida trasteaba con su alma de artista. De pequeñas nos describía algunas de sus aventuras y hacía que sintiéramos emociones fantásticas. Cuando salió, como él

decía “estudiante pobre” de Suaita con destino a Europa, hizo la travesía desde Suaita hasta Santa Marta a caballo con la sola compañía de un hombre de confianza de su padrastro y, acabados los víveres, comió carne de serpiente y bebió agua estancada de los arroyos tropicales llenos de mosquitos. Usando como filtro un pañuelo blanco. No me pasó nada decía...

En otra ocasión habló de su primer embarque. Fue en segunda clase, tuvo muchos mareos, pero una vez establecida la confianza con la tripulación, iba haciéndoles dibujos, como una forma de distracción. Dos meses después llegó a España, desembarcó en un pequeño pueblo: Santander. Mismo nombre que su Departamento natal eso le impactó muchísimo. Entonces era un pueblo pequeño con casitas blancas y una bella bahía. Sigue siendo muy lindo Santander.

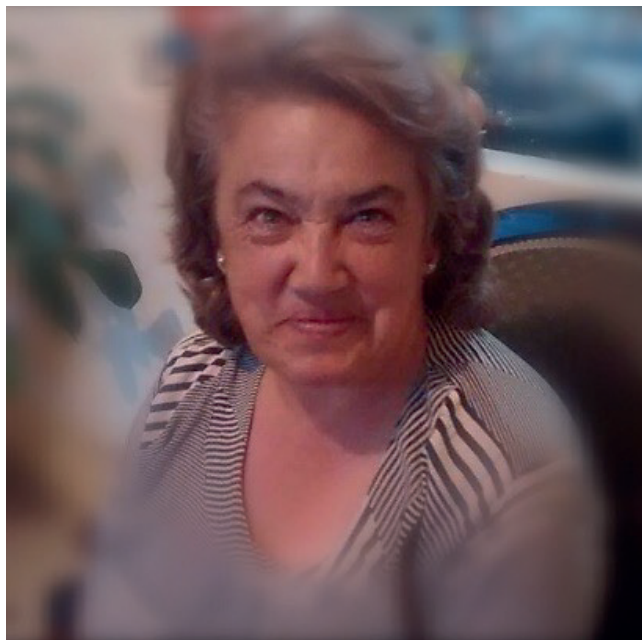
En España conoció a célebres personajes entre otros a Pablo Picasso, destacaba que siempre lo vio haciendo dibujos en el primer papel que tuviera a mano, admiraba muchísimo su estilo modernista. Sería allá por 1925.

También nos contó y con mucho orgullo que, en Madrid una familia muy rica, lo llamaba “estudiante colombiano”, cosa muy exótica en esos tiempos, y también allí habló con el ilustre filósofo y pensador Don Miguel de Unamuno sobre

la pureza del español que se habla en Colombia. Le impresionó que, aunque se dijese que era un nombre ateo, llevara un gran crucifijo, por debajo del suéter.

Nos hablaba con mucho amor y mucha ternura de su vida en España, de las grandes cosas que había en ese país, y de Francia cuando estuvo estudiando en París o de Bélgica cuando hizo su exposición. Decía, también, que durante la noche circulaba un tren uniendo Madrid y París, y que él aprovechaba siempre que podía.

Nosotras éramos unas niñas inocentes pero estas cosas que nos contaba nuestro padre nos hicieron abrir la mente para conocer nuevos mundos, nuevas personas. También nos enseñaba inglés y francés en sus ratos libres. Una de sus lecciones más importantes que aprendimos de él fue su consejo de futuro: debéis ser unas mujeres libres e independientes. Este es el recuerdo más emotivo que tenemos de nuestro padre que nos abrió la mente, nos dio la capacidad intelectual y crítica sobre la vida”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Gabriela Acuña Torres, hija del maestro Acuña. Fuente: Cortesía Gabriela Acuña Torres.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña, Marta Lucía Acuña Torres, hija del maestro Acuña y Alberto Pablo López Acuña, nieto del maestro Acuña. Fuente: Cortesía Marta Lucía Acuña Torres.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña, Marta Lucía Acuña Torres, hija del maestro Acuña y Alberto Pablo López Acuña, nieto del maestro Acuña. Fuente: Cortesía Marta Lucía Acuña Torres.

**Yolanda Guerra, viuda de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta:
¿Qué recuerdos tiene usted de su esposo?**

“Momentos con mi esposo”.

“Tengo momentos muy agradables en mi corazón, con mi esposo, empezando por el amanecer, levantarse muy de mañana, ocuparse de sus matas, rociarlas, quitarles la maleza, consentirlas y hablarles. Esto era tarea de todos los días sin faltar, luego organizarse, desayunar su fruta y la famosa changua caballuna: agua con ajo, cebolla, cilantro y calado, huevos fritos, té, café o chocolate. Este era el desayuno de casi todos los días, leía el periódico y se ponía a dibujar. Después descansaba un rato y se disponía a comer a la media mañana, esta se componía de fruta, café y mogolla.

Pintaba, oía música clásica. Esta no podía faltar. De 12:30 m a 1:30 p.m., almorzábamos, tomaba la siesta, de quince minutos máximos, era sagrada para él. Después tocaba la guitarra o él violín, dibujaba y lo que no le gustaba lo rompía, otras veces pintaba por ambos lados diferentes cuadros, a veces le gustaba oír música guasca carrilera. No era de extrañar encontrarlo bailando esa música. Salíamos casi todas las tardes a tomar onces con las niñas.

A las 6 p.m. tomaba la cena y jugábamos parqués o damas chinas.

Recuerdo también los paseos con las niñas, llevábamos almuerzo o meriendas y salíamos al campo, buscábamos fósiles y nos contaba la historia del territorio, era un momento muy emocionante cuando los encontrábamos. Cansados, regresábamos a la casa cargados de piedras, con las cuales fuimos formando una pequeña colección que fue exhibida en el Museo Prehistórico, espacio que fue su última obra y en la cual realizó esculturas de dinosaurios a gran escala”.



*Fotografía álbum familiar. (s/f). De izquierda a derecha aparecen en la fotografía Yolanda Guerra Vda. de Acuña, en el centro Julio DaCunha Cañas, hijo mayor de Luis Alberto Acuña y el maestro Acuña en la Casa Museo Luis Alberto Acuña en Villa de Leyva. Al fondo se observa un fragmento del mural *Costumbrista* (1985-1990). Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.*



Fotografía álbum familiar. (s/f). De visita en el Museo Prehistórico o “Jardín Encantado” como lo llamaba el maestro Acuña, el cual conforma la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva. Al fondo se observa la escultura de un dinosaurio realizada por el maestro Acuña en ferro concreto. Aparecen en la fotografía Luis Alberto Acuña en el centro, a su lado sus hijas Juana (niña pequeña) y María Victoria Acuña Guerra (niña más grande). En una vista frontal a la fotografía, a la izquierda del maestro Acuña se encuentra Andrés Acuña, y al lado derecho del maestro se observa a José Gabriel Acuña. Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.

“De vez en cuando íbamos a Moniquirá y nos quedábamos 8 días felices en un lugar que tenía piscina y a las niñas les encantaba.

A veces salíamos al campo y llevamos el almuerzo, nos quedábamos todo el día buscando fósiles y jugando.

Como mencioné anteriormente regresábamos a la casa cargados de maravillosas piedras, solíamos ir hasta Sáchica, visitábamos las termales o íbamos al santo o al cerro a traer cactus, él amaba los cactus.

Le encantaba que saliéramos a caminar, respirar aire puro.

Cuando venían grupos de universitarios al museo, lo llamaban para saludarlo. Muchas veces salía, le preguntaban cosas de su vida personal y artística, de sus viajes a otros países, sus exposiciones, experiencias con otros artistas como Picasso, Diego Rivera y a otros les hablaba del movimiento Bachué. Era feliz cuando le preguntaban cosas. La gente lo saludaba con mucho respeto y admiración, le encantaban los chistes. Cuando yo me ponía de mal humor, él me salía con un chiste o una broma, era una persona educada, jamás le oímos una sola palabra grosera, muy prudente y hasta este momento lo sigo extrañando. Hoy más que nunca y en este momento quisiera tenerlo a mi lado”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). Luis Alberto Acuña y Yolanda Guerra Vda. de Acuña. En la Casa Museo Luis Alberto Acuña en Villa de Leyva. Al fondo se observa un fragmento del mural *Costumbrista* (1985-1990). Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.

Juana Acuña Guerra, hija de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su padre?

“Gracias Diego por llevarme a revivir la memoria de mi padre, ha sido muy interesante recorrer los pasillos de la Casa Museo y sentir tan presente a mi padre, me deleito con sus creaciones, me conmueve y tengo gran admiración del universo tan rico que desplegó en sus creaciones.

Tengo recuerdos muy especiales de mi papá, era un hombre culto, talentoso, amoroso, con un manejo de lenguaje impecable, amante apasionado de la vida y de todas las manifestaciones de la naturaleza, un ser que realmente disfrutaba el presente. Tenía gran sentido del humor, aunque yo estaba muy pequeña, recuerdo gente reunida alrededor de él escuchando sus historias y riendo, tenía unas historias buenísimas. Siento como si para él, su vida fuera poesía (bueno estás son mis apreciaciones) disfrutaba su cotidianidad, siempre estaba enseñando, le gustaban los niños. Su vida era creativa y floreciente y hacía que la de los que lo rodeábamos fuera igual.

Lo recuerdo creando sus Museos en Villa de Leyva, el Museo Prehistórico y el Museo Acuña, en un pueblo muy diferente al que es ahora, subido

en andamios, pintando Murales de gran tamaño, a pesar de su avanzada edad, también lo recuerdo leyendo, era algo que hacía diariamente...disciplinado, y constante”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). El maestro Acuña, con sus hijas Juana (niña pequeña) y María Victoria Acuña Guerra (niña más grande). Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.

María Victoria Acuña Guerra, hija de Luis Alberto Acuña, responde la siguiente pregunta: ¿Qué recuerdos tiene usted de su padre?

“Recuerdos con mi padre”.

“A mi padre lo recuerdo con mucha admiración, siempre con una tranquilidad que lo caracterizaba a pesar de sus años y con las edades que teníamos con mi hermana.

Un ser que me llenó de dulzura, el amor a sus plantas.

Tengo un recuerdo cada vez que salíamos al campo, la canasta, las arepas, el compartir en familia.

Los paseos a Barbosa, piscina, mi hermana, son recuerdos muy lindos.

El escuchar y ver la admiración de la gente, cuando llegaban a la casa y él salía por el balcón con una gran sonrisa, tres palabras llenas de sabiduría, eso me hacía enorgullecer.

Fueron muy buenos y gratos momentos.

Gracias, padre”.



Fotografía álbum familiar. (s/f). El maestro Acuña, con sus hijas Juana (niña pequeña) y María Victoria Acuña Guerra (niña más grande). Fuente: Cortesía Juana Acuña Guerra.



CAPÍTULO 3

Influencias de la escuela

muralista mexicana en el

pensamiento y en la estética de

la plástica de Luis Alberto Acuña

Luis Alberto Acuña, en el año de 1922, mientras estaba matriculado en el Colegio de San Bartolomé se interesó en el estudio de temas religiosos, en la historia colombiana y universal, en la palabra escrita y en el pensamiento filosófico, también demostraba muchas dotes para la investigación.

Para 1923, Roberto Pizano en la Escuela de Bellas Artes instruyó al joven Acuña en el dibujo y en la pintura, competencias que fortaleció con la observación y lectura de libros sobre los grandes maestros del arte. De estas experiencias Acuña comenzó a desarrollar destrezas en la observación, en la indagación, en la escritura, así como en el dibujo y en la pintura.

Entre 1924 y 1929, Luis Alberto Acuña adelantó estudios en arte en la influyente *École des Beaux Arts* ente de carácter estatal, así como en la Academia Julian, en la Academia de la Grand Chaumière y en la Academia Colarossi, afamadas escuelas privadas en París.

La Escuela de Bellas Artes fue fundada en 1648 por el Cardenal Mazarino con el fin de otorgar educación a personas que se destacaran por sus talentos en dibujo, pintura, escultura, grabado y arquitectura, entre otras disciplinas. Su plan de estudios comprendía las secciones de “Academia de pintura y escultura” y “Academia de Arquitectura”, dichas instancias propendían por los estudios de las “artes clásicas” y la arquitectura de la “Antigua Grecia y Roma”. Como dato curioso, es posible mencionar que Luis XVI, realizaba una selección de los graduados a quienes les otorgaba la responsabilidad de decorar los apartamentos privados de Versalles. De la *École des Beaux Arts* son egresados Edgar Degas,

Eugène Delacroix, Jean - Honoré Fragonard, Théodore Géricault, Dominique Ingres, Claude Monet, Gustave Moreau, Pierre-Auguste Renoir, Georges Seurat y Alfred Sisley, entre otros célebres artistas.



[1] Fuente: Autor fotógrafo no identificado. (c. a fines de siglo XIX). École des beaux-arts (from the live).jpg Ateliers dessin peinture lausanne, cours adultes lausanne, cours enfants lausanne. [Photograph titled in French Ecole des Beaux-Arts - Atelier de Peintre (School of Fine Arts - Painter Workshop). Showing students painting “from life”]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2023, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

Fuente: École des Beaux-Arts. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_des_Beaux-Arts



[2] Fuente: Artista desconocido. (c. 1885). Academie Julian, Paris, group of art students.jpg [Academia Julian, Paris, grupo de estudiantes de arte]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academie_Julian,_Paris,_group_of_art_students.jpg

De la Academia Julian se graduaron los notables artistas colombianos Francisco Antonio Cano, Epifanio Garay y Efraím Martínez, así como reconocidos artistas de la talla de Marcel Duchamp, Fernand Léger, Henri Matisse, Robert Rauschenberg y Diego Rivera. Allí el maestro Acuña recibió enseñanzas de Pablo Landovsky.



[3] Fuente: Autor Bashkirtseff, Marie. © (1881) Bashkirtseff – En el estudio.jpg [Marie Bashkirtseff en el estudio, en la Académie Julian de París, persona representada María Magdalena Real de Sartre]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg

En 1867, Rodolphe Julian fundó la academia que lleva su apellido, dicho centro de enseñanza de las artes permitió que tanto mujeres como hombres tomaran de manera conjunta clases de pintura y escultura con modelos al desnudo. Para tener una idea de la clase de formación alternativa

que ofrecía esta escuela privada, vale la pena recordar que en la *École des Beaux Arts*, solamente hasta el año de 1897 fueron aceptadas estudiantes del género femenino. En la Academia Julián de París se reunían los pintores Nabis, tal grupo inspirado por Paul Gauguin y dirigido por Paul Sérusier, del cual hacían parte Puvis de Chavannes y Odilon Redon, entre otros artistas, se interesaba por el manejo del color y por explorar nuevos caminos en las artes plásticas. El maestro Acuña tuvo la oportunidad de nutrirse de tal legado académico.

Fuente: Academia Julian. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Julian

En la Academia de la Grand Chaumière el maestro Acuña tomó clases con Antoine Bourdelle, de esta academia se graduaron los reconocidos artistas colombianos Luis Caballero, e Ignacio Gómez Jaramillo, y destacados artistas internacionales como Alexander Calder, Fernand Léger y Joan Miró. Su nombre traducido al español significa “Academia de la gran casa con tejado de paja”.



[4] Fuente: Autor Wikimedia Commons / Mu. © (2010) Placa Académie de la Grande Chaumière, Paris 6.jpg [Plaque de l'Académie de la Grande Chaumière, 14 rue de la Grande Chaumière, Paris 6 e]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaque_Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re,_Paris_6.jpg

Dicho centro de enseñanza de las artes pictóricas y escultóricas creado en 1904 contribuyó con el surgimiento del “Arte Independiente”, sus fundadoras fueron Marta Stettler de origen suizo,

quien se apartó de los cánones académicos tradicionales impartidos en la *École des Beaux Arts* y la ciudadana rusa Alice Dannenberg. En el año de 1957, el centro de enseñanza cambió su operador por la Academia Charpentier. Hoy la academia mantiene su nombre original y ofrece talleres, cursos y pasantías en temas como: talleres libres con modelos masculino y femenino desnudos, taller de escultura y modelaje con modelo/a en vivo, taller de pintura al óleo con modelo/a en vivo, taller de dibujo con modelo/a en vivo y un taller denominado “el cuerpo en colores” con modelo/a en vivo, entre otros.

En la página web de la Academia de la Grand Chaumière se puede leer que este centro de enseñanza, que todavía pervive a través del tiempo guarda en su memoria el recuerdo de haber sido la única institución que, a comienzos del siglo XX consintió que el arte independiente aflorara en todas las posturas estéticas, permitiendo que sus estudiantes y egresados se liberaran de las tendencias restrictivas del academicismo francés enseñado en la *École des Beaux Arts*.

Fuente: Académie de la Grande Chaumière. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re

Fuente: Académie de la Grande Chaumière. Obtenida el 14 de agosto de 2022, de <https://www.academiegrandechau-miere.com/>



[5] **Fuente:** Autor Wikimedia Commons / Mu. © (2010) Académie de la Grande Chaumière, París 6.jpg. [Académie de la Grande Chaumière, 14 rue de la Grande-Chaumière, París. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re,_Paris_6.jpg



[6] **Fuente:** Autor desconocido. Old photo. (15 de diciembre de 1908). Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg [Imagen de la Académie Colarossi de París en la Rue grand Chaumiere, Montparnasse hacia 1908]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg>

El joven Acuña también tomó clases en la Academia Colarossi, donde fue instruido por Jean Boucher y de la cual son egresados la escultora Camille Claudel y el pintor Amadeo Modigliani, entre otros artistas notables. Dicha academia fundada en el siglo XIX por el escultor italiano Filippo Colarossi, estaba localizada muy cerca de la Academia de la Grand Chaumière, en el # 10 de la Rue de la Grande Chaumière, hoy en día allí se encuentra el restaurante Wadja. Al igual que la Academia de

la Grand Chaumière, en esta escuela de arte se proyectó una enseñanza más liberal que la que se ofrecía en la *École des Beaux Arts*, como era el caso de las estudiantes del género femenino a quienes se les permitía trabajar escultura, pintura y dibujo con modelo desnudo masculino. A muchos aspirantes a artistas de otros países como Estados Unidos, además de Francia, les interesaban las diferentes alternativas académicas que brindaba este centro educativo.

Fuente: Académie Colarossi. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Colarossi

Como se puede ver, la educación artística que recibió el maestro Acuña que se reflejó con maestría en la pintura y escultura de cuerpos desnudos, así como muchos otros motivos, obedeció en gran parte a calidad de las academias en las que recibió su formación, que como se pudo ver tuvo lugar en los centros de mayor prestigio de París.

En los museos de Europa, el maestro Acuña estudió las obras de Velásquez, el Greco, Goya y Zurbarán, como continuación de su proceso de observación y estudio del arte universal.

Fuente: Ortega, Carmen. 1979. Diccionario de artistas de Colombia. Ed. Plaza y Janés. Bogotá, Colombia.

Según escribió Santiago Martínez Delgado en la *Revista El Gráfico* (1929), el maestro Acuña sostuvo

que entre los años de 1927 y 1928, recibió enseñanzas de primera mano del gran escultor español Victorio Macho.

En el año de 1929, Siervo Mora en un texto publicado por el Instituto Caro y Cuervo, relató que el maestro Acuña, aprendió la técnica del mural en Madrid con el afamado muralista vasco Aureliano Arteta.

Según lo escrito por Álvaro Medina en su libro *El arte colombiano en los años veinte y treinta* (1995), los artistas que a continuación se mencionan realizaron los siguientes murales.

El maestro Acuña pintó en 1930 el mural *Dejad que los niños vengan a mí* para la Iglesia de la Sagrada Familia en Bucaramanga, trabajo que como fue mencionado no existe. El pintor Santiago Martínez Delgado ejecutó en 1934 un mural para el Gun Club de Bogotá. En el mismo año de 1934 el fotógrafo y pintor Luis B. Ramos trabajó para la sede del diario *El Tiempo* los frescos *Río Magdalena y Frailejones*. El maestro Pedro Nel Gomez fue contratado en 1935 para pintar los frescos del Palacio Municipal (hoy Museo de Antioquia), dicha obra se constituyó en el primer trabajo de pintura mural que realizó el maestro antioqueño. Ignacio Gómez Jaramillo elaboró su primer mural *Invitación a la música* en 1938 en el Teatro Colón, y posteriormente en el Capitolio Na-

cional inició a finales de 1938 y trabajó durante el año de 1939 las pinturas murales *La insurrección de los comuneros* y *La liberación de los esclavos*. Los estudiantes de Luis B. Ramos; Marco Ospina y Edulfo Peñarete pintaron unos frescos en 1937 en la Escuela de Bellas Artes, y en 1938 el maestro Ramos ejecutó unas pinturas murales para la Escuela 20 de Julio, dichos trabajos fueron ejecutados en Bogotá entre los años de 1930 y 1939.

En referencia a lo escrito por Miguel Cabañas Bravo en *El arte posicionado: pintura y escultura fuera de España desde 1929* (2001), en México durante el bienio de 1923-1924 tuvo lugar el más fructífero período del muralismo, sobresalieron los frescos de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional Preparatoria; Diego Rivera dejó claro que su pintura era un vehículo educativo, Orozco plasmó una dura visión de la historia de su país y Siqueiros fue vehemente en el tratamiento de sus temas en la Preparatoria, ejercicio pictórico que combinó con su actividad sindicalista. Tal período de dos años conocido como la “fase heroica” del muralismo, terminó con la llegada a la presidencia de México del régimen de Francisco de Calles (1924-1928), en julio de 1924 José Vasconcelos renunció a su cargo, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros y otros fresquistas fueron retirados de sus obligaciones

públicas, el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores terminó sus funciones y estudiantes dañaron los frescos de la Preparatoria, en virtud de lo anterior, la evolución de las artes en México retrocedió. Sin embargo, Diego Rivera recibió encargos del ministro de Educación J.M. Puig Casauranc, y pudo realizar los frescos de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), los de la Universidad Autónoma de Chapingo (1926-1927), entre otros tres trabajos de igual envergadura. Más adelante en este capítulo se mencionan las influencias que pudo haber recibido el maestro Acuña de los frescos de las dos entidades educativas antes mencionadas.

A pesar de lo acontecido, el arte revolucionario mexicano de la primera mitad de los años veinte floreció de nuevo bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien con la colaboración de su ministro de Educación de ideología liberal Narciso Bassols fue implementada una política que consistió en que todas las escuelas federales tuvieran una pintura mural en sus instalaciones, de esta manera se logró el inicio de una nueva era del muralismo.

El primer desarrollo de la pintura mural en nuestro país fue posterior al “período heroico” del muralismo mexicano (1923-1924), empero, favorablemente coincidió con la difusión e influencia

de la pintura mural en Estados Unidos y en algunos países de América del Sur (1934-1940).

Sin embargo, de acuerdo con Medina (1995), la pintura mural fue muy criticada por la prensa nacional, periódicos como *El Espectador* y especialmente *El Siglo* se despacharon en críticas contra los murales de Gómez Jaramillo en el Capitolio. Pedro Nel Gómez no estuvo exento, el dirigente conservador Laureano Gómez desde las páginas de la *Revista de las Indias* destrozó el arte mural que trabajó el maestro antioqueño en el recién inaugurado Palacio Municipal. Como si fuera poco, el intelectual Jorge Zalamea escribió un sólido texto en el cual criticó la falta de orden, geometría y ritmo en la composición, así como otros aspectos que se relacionan con las formas de los personajes y el color de los frescos del Palacio Municipal. Por los años de 1948 y 1950 la política conservadora regía a Colombia, y no todo marchaba bien en relación con el arte de la pintura mural, puesto que algunos de los murales de Pedro Nel Gómez del Palacio Municipal fueron cubiertos, así como los que ejecutó en el Capitolio Nacional Ignacio Gómez Jaramillo, acciones que se debieron al “puritanismo estético, político y moral, al que no fue ajeno a Laureano Gómez como ideólogo y guía principal del gobierno de Mariano Ospina Pérez entre 1946 y 1950”

(Medina, 1995:173). En las páginas del libro antes citado, se lee que las consecuencias de los anteriores hechos dieron pie para que hasta el año de 1947 el maestro Pedro Nel Gómez volviera a pintar para antes del gobierno, como fue el caso de los frescos de la Escuela de Minas en Medellín, además, los gobiernos liberales no tuvieron en cuenta la pintura mural hasta el año de 1946. A pesar de lo acontecido, tiempo después les fueron encargados frescos a los siguientes muralistas.

Pedro Nel Gómez recibió ocho encargos entre 1947 y 1968, la mayoría de ellos para conjuntos monumentales de varios frescos. Gómez Jaramillo recibió cuatro entre 1954 y 1945. Además de estos dos pioneros, y limitándonos a los pintores de la generación del treinta, tenemos que Luis Alberto Acuña realizó cuatro entre 1960 y 1974, y Trujillo Magrenat realizó seis entre 1953 y 1962. [...] La conclusión principal la adelantó Pedro Nel Gómez al emitir su opinión sobre las implicaciones del mural: “es la pintura mural un aviso para el principio de una época nueva en la vida de un país, época sin duda iniciada políticamente antes”. A medio siglo de la contradictoria experiencia es posible afirmar que, si las condiciones sociales para su florecimiento existían medianamente, las

condiciones políticas para que se materializara no estaban dadas como en México y en últimas se tornaron adversas [...] Así nació un conflicto de tendencias que Luis Alberto Acuña definió muy bien al explicar que en el debate polemizaban dos tendencias la tradicional basada en “lo bonito, lo agradable y lo fácilmente comprensible” y la nueva caracterizada por “el vigor, la voluntad y el tecnicismo”. [...] Como puede verse la mayor actividad se registró en los años cincuenta que fue cuando se produjo el verdadero auge del mural en Colombia con los aportes de Alejandro Obregón, Enrique Grau y Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros. (Medina, 1995: 174 y 303).

Entre 1939 y 1941, el maestro Acuña trabajó en la Embajada de Colombia de Ciudad de México, en el cargo de agregado, secretario y encargado de negocios. Durante ese tiempo conoció de primera mano la obra de pintura mural de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, con quien estableció una amistad.

Según lo escrito por Marta Fajardo en su texto *Presencia de los Maestros 1886-1960* (1986), en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, el arte de la pintura mural fue enseñado y practicado por Luis B. Ramos, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio

Jaramillo y por el maestro Acuña, quien ejerció hacia 1945 el cargo de director de la escuela. La praxis del mural permitió denunciar las injusticias sociales en los muros de edificios públicos, factorías y entidades bancarias, instancia que facilitó que su mensaje visual fuese leído por muchos grupos sociales, que probablemente no hubiesen tenido la posibilidad de entrar en contacto con una obra de arte.

Las preguntas que surgen sobre la influencia que recibió el maestro Acuña de la Escuela Muralista Mexicana, si fue en el plano de lo acontecido como consecuencia de la Revolución Mexicana y la problemática social, o en virtud de las posturas estéticas de los fresquistas, o en lo que concernía a la pedagogía inherente a los grandes frescos, se pueden responder de acuerdo con lo indagado por Juan Friede en su libro de 1945 *Luis Alberto Acuña. Estudio crítico y biográfico*. Al maestro Acuña le llamó muchísimo la atención la temática que versaba acerca de la historia, la tradición, lo colonial y lo indígena. Friede además anotó, que el maestro Acuña era un hombre de paz, que no le interesaba la belicosidad de los muralistas, y que de acuerdo con esto en lo que se refiere a nuestro país, no consideraba que las consecuencias de su revolución podían connotarse con la situación colombiana del momento.

Sin embargo, se considera pertinente afirmar que en la didáctica que se desprendía de las impresionantes narrativas que contenían esos enormes frescos de los muralistas, se forjó en el maestro Acuña la aplicación del ejercicio pedagógico en el tratamiento de temas de utilidad pública.

En lo que se refiere a las posturas estéticas, de acuerdo con lo investigado por Álvaro Medina (1995), el historiador sostiene que la redondez y la sensualidad trabajadas en las formas de los cuerpos pintados por el maestro Acuña corresponden a la influencia de Diego Rivera. Tal es el caso de la redondez y la sensualidad en las formas que emergen en la mujer desnuda en estado de gravidez, cuyo panel lleva el nombre de *La tierra fecunda*, que se refiere al único momento en que la feminidad y la masculinidad se unen, instancia que denota el poder de lo natural y el ejercicio de la historia. Dicho panel se encuentra localizado en el centro de los murales de la Capilla Riveriana (1924-1927), de la Universidad Autónoma de Chapingo, se trata de un homenaje que le efectúa Rivera a la Capilla Sixtina. En la página “Cultura Genial”, se encuentra el texto titulado *5 obras fundamentales de Diego Rivera*, el cual fue escrito por Andrea Imaginario, quien es especialista en artes, literatura e historia cultural. En el siguiente enlace se puede observar el mural mencionado.

Fuente: 5 obras fundamentales de Diego Rivera. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://www.culturagenial.com/es/obras-de-diego-rivera/>

Las formas redondas, en este caso con visos de ternura, pintadas por Diego Rivera que influenciaron al maestro Acuña se pueden apreciar en el enlace de “Arteinformado. El Espacio Iberoamericano del Arte”, artículo titulado *Exposición en Nueva York, New York, Estados Unidos. Diego Rivera: Europe to Mexico, 1920 – 1948*, que se encuentra a continuación. La obra en cuestión trae como título: *Retrato de Delfina y su hijo Dimas*. Rivera, Diego. (1935). Delfina modelaba para Rivera, e hizo parte de su hogar durante los años treinta, mientras estaba casado con Frida Kahlo. Dicha obra comprendió una parte de la exposición celebrada del 20 de mayo al 28 junio de 2019 en la galería Mary-Anne Martin/Fine Art / 23 East 73rd Street / Nueva York, New York, Estados Unidos.

Fuente: Arteinformado. Espacio Iberoamericano del arte. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://www.arteinformato.com/agenda/f/diego-rivera-europe-to-mexico-1920-1948-176533>

En el siguiente trabajo de Diego Rivera se pueden encontrar ascendentes en tema, composición, luz, color y pincelada que nutrieron la forja del ideal estético del maestro Acuña, se trata de un fragmento del mural *El hogar tan querido – Corrido de la Revolución*, Rivera, Diego (1922-1926),

que se encuentra emplazado en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, de Ciudad de México. Rivera defendía la puesta en escena re-nacentista basada en una clara visión del punto de fuga, situación que no permitía el edificio de la Secretaría en virtud de su esquema arquitectónico compuesto por “dos patios con tres niveles cada uno”. Razón por la cual el muralista mexicano optó por una narrativa sin línea de tiempo, mediante la cual expuso el plan de modificación de la Nación, así como las principales instancias gubernamentales que contribuirían a lograr la modernización de México.

Fuente: Academia Play. Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://academiaplay.es/diego-rivera-murales-secretaria-educacion-publica/>

En cuanto al tema que atañe a la pincelada que ha emergido en la ejecución de toda la obra de pintura mural realizada por el maestro Acuña, su oficio se ha caracterizado por la aplicación sobre fondos de colores neutros, pinceladas cortas y largas, de cadencias delgadas y anchas, que colocadas de manera separada consienten el efecto óptico de traslucir la paleta cromática, acción que tiene como objetivo fortalecer los valores de las formas.

Antes de dar el cierre a este capítulo se desea que el lector conozca el pensamiento del maestro Acuña, contenido en el escrito de 1957 *Notas para*

un ideario autobiográfico, publicado dieciséis años después de haber dejado México, y doce años más tarde de haber renunciado a la dirección de la Escuela de Bellas Artes. Texto en el cual reflexiona acerca de las experiencias adquiridas en las academias de Europa, sobre las prácticas ejercidas en el arte mural monumental por parte de los admirados fresquistas Orozco y Rivera, y en torno a la manera en que llegó a desarrollar los temas, estructura compositiva, color, y concepción de las figuras que comprenden su pintura.

“[las] figuras avasallaron 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”.

Las bases teóricas del maestro Acuña construidas a raíz de su interés por la lectura, por la investigación como miembro de número de la Academia Colombiana de Historia, por la docencia universitaria como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, así como por su disposición de servicio a la comunidad, le permitieron forjar un pensamiento con intención pedagógica que propendió por formar culturalmente a sus semejantes. Instancia que complementó con sus publicaciones, así como por medio de los diferentes temas desarrollados en el ejercicio de su arte en la forma de pintura al caballete, escultura y especialmente con su pintura mural. Cuyas obras monumentales, fueron el resultado de la influencia recibida de la escuela mexicana, a partir de la cual el maestro Acuña fortaleció sus prácticas educativas y forjó un lenguaje de autor en la que los trabajos de los pintores muralistas mexicanos, especialmente los que conciernen a Diego Rivera, que como se dijo, jugaron un papel determinado en la concepción del volumen torneado y sensual de los cuerpos representados en su arte (Carrizosa, 2018: 31-42).



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.



*Patio central de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Allí se pueden observar los murales *El origen de nuestra raza* (1985-1990), *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990) y el mural *Costumbrista* (1985-1990). Fotografías: María Margarita Casas.*



CAPÍTULO 4

Análisis iconográfico del mural

Colón descubre el Nuevo Mundo

(1959)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *Colón descubre el Nuevo Mundo (1959)*, que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Nicolás Higuera Niño – Steven Triviño Rico. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



El mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* ejecutado por el maestro Acuña en la técnica de pintura al fresco, fue originalmente emplazado en el año de 1959 en el vestíbulo del Teatro Almirante, localizado calle 85 con carrera 16 de la ciudad de Bogotá. En el año de 1991 Colseguros decidió demoler el Teatro Almirante y en consecuencia trasladar el mural cuyas medidas obedecen a 7.00 m. x 4.63 m., a la recepción del naciente Centro Médico Almirante Colón de la carrera 16 con 84A, trabajo que fue posible realizar exitosamente gracias a la

destacada labor de la restauradora María Cecilia Álvarez White, quien aplicó la técnica italiana denominada “stacco”.

En el siguiente enlace se puede conocer más en detalle el proceso de traslado y restauración del mural: *Salvan obra de Acuña*. Artículo publicado en el diario El Tiempo por Gloria Vallejo, el lunes 16 de marzo de 1992.

Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-65210>

A continuación, se puede observar parte de la documentación fotográfica realizada durante el proceso del traslado del mural, que como fue mencionado, tuvo lugar desde el antiguo Teatro Almirante al Centro Médico Almirante Colón donde se encuentra actualmente.



Documentación fotográfica: El mural en su sitio original en el antiguo Teatro Almirante. El espacio se encontraba en proceso de demolición. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Detalle durante el proceso de descenso del mural con la faz anterior todavía cubierta por las telas de protección que luego serían retiradas. En el piso se observa la estructura metálica, dotada de ruedas, para recibirlo y facilitar su traslado al sitio provisional. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Terminado el descenso del mural, en el piso, se comienzan a retirar las telas que hacían parte de la protección de la pintura durante la liberación de la estructura posterior, que le había servido de soporte. Sobre la superficie se observa, además, un rectángulo blanco correspondiente a un residuo de la protección que, con las telas, conformó el refuerzo provisional de la parte anterior de la pintura. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Una vez retiradas las telas de protección de la pintura se elaboró una estructura provisional de madera que diera estabilidad al mural para facilitar su desplazamiento al sitio temporal. (1991). Fotografía: Autor desconocido. Cortesía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: El mural es trasladado sobre la estructura metálica dotada de ruedas y con la ayuda de poleas, al sitio provisional destinado para ser albergado. Se observa, además el perfil del marco de hierro que con la espuma de poliuretano conforman el nuevo soporte. (1991). Fotografía: Autor desconocido. Cortesía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Al fondo se aprecia la estructura provisional, a manera de vitrina, que albergó temporalmente al mural mientras culminaba la demolición y se terminaba el nuevo edificio. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White



Documentación fotográfica: Vitrina provisional, sobre la calle 85, donde el mural, siempre apoyado sobre la estructura metálica de la base, permaneció durante pocos meses a la espera de terminar la obra del nuevo edificio. Para asegurar su estabilidad en la parte superior se soldaron al marco de hierro unos triángulos a manera de argollas. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Por las dimensiones del mural se debió trasladar a su ubicación final en el Centro Médico Almirante Colón, cuando todavía estaba en obra gris. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: Con la ayuda de una grúa y dos montacargas se desplaza el mural sobre la Calle 85. (1991). Fotografía: María Cecilia Álvarez White.



Documentación fotográfica: En enero de 1992 se realizó una visita a la Casa Museo del maestro Acuña, en Villa de Leyva, para explicarle los detalles del procedimiento de desmonte y traslado del mural. (1991). Fotografía: Autor desconocido. Cortesía: María Cecilia Álvarez White.

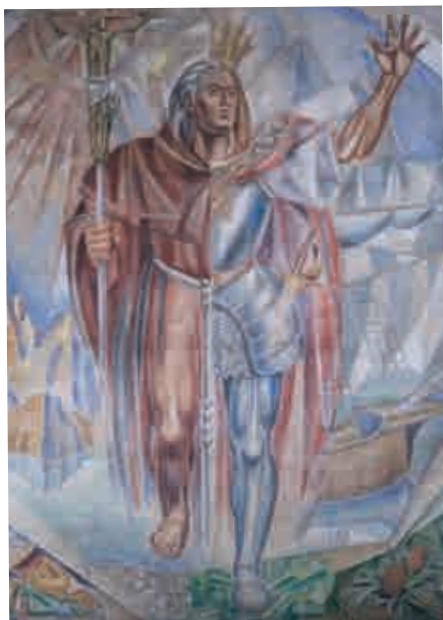


Desde una vista frontal, el público puede apreciar en la pintura mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), la forma de una bóveda, cuyo concepto bíblico consiste en proveer un espacio de soporte para manifestaciones espirituales predestinadas por Dios. En el centro de la composición se encuentra Cristóbal Colón bajo una doble representación, como un ente evangelizador y conquistador en una sola persona, su cuerpo está envuelto en una circunferencia de 360 grados, representada mediante la forma de un papel conformado por diez dobleces. Las imágenes que comprenden al almirante se estudian desde la posición de un espectador, la mitad izquierda de la figura de Colón se percibe vestido como San Francisco de Asís, con un crucifijo en su mano derecha. La parte derecha del cuerpo de Colón se

presenta como un conquistador, se observan las travesías marítimas del almirante, su llegada al Nuevo Mundo y el inicio del proceso del mestizaje.

Las representaciones que el maestro Acuña colocó al lado izquierdo del santo corresponden a la cultura mexicana, a una estatua antropomorfa de la sociedad Rapanui y a la representación de un Zipa, que era el nombre que se le otorgaba a un jerarca chibcha, tales imágenes se refieren principalmente a quienes serían evangelizados por las órdenes religiosas españolas (cultura mexicana y chibcha), con la excepción del pueblo rapanui que no fue evangelizado. Por cuanto los españoles llegaron por primera vez a lo que es hoy la isla de Pascua hasta 1770, en una expedición comandada por Felipe González de Ahedo con el objetivo de realizar un primer “levantamiento cartográfico”. A dicho territorio le fue otorgado el nombre de isla de San Carlos en honor al rey Carlos III de España, en el acervo dejado por la expedición se hallaron los dibujos de los moáis.

Fuente: Isla de Pascua. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Isla_de_Pascua



El rostro del almirante presenta tres arrugas en el costado izquierdo superior de su frente, situación que denota experiencia en el proceso evangelizador, en contraste con el lado derecho de su frente que no evidencia ningún tipo de fruncido por cuanto el Colón conquistador en ese determinado momento histórico (1492), todavía no había empezado a ejercer las acciones que le otorgarán gloria y dolor. No sobra anotar que el cuerpo de Colón (tanto en su forma de santo franciscano, como de conquistador) es muy musculoso, instancia que se percibe en el volumen de su cuerpo, en su brazo izquierdo, en su puño derecho, así

como en sus piernas, características que responden a todas las experiencias que adelantarán los dos personajes, puesto que les serán demandados mucha fortaleza física para cumplir con sus respectivos roles.

La connotación que se puede leer de la imagen en la que aparece Colón rompiendo una especie de burbuja, como emergiendo sorpresivamente en el Nuevo Mundo puede interpretarse de acuerdo con lo espiritual (en el caso de San Francisco de Asís) como una aparición religiosa, en otras palabras, como un mensaje profético de lo que les sucedería a las culturas mexica y chibcha en relación con el normal ejercicio de la práctica de su religión politeísta.

En el caso de la imagen de Colón como un conquistador, podría ser posible que el maestro Acuña hiciera uso del recurso de la teofanía, que de acuerdo con su raíz del griego antiguo significa “*theos* - dios” y “*faino* – manifestación”. Se conoce que una teofanía de manera general conlleva aterradoras experiencias, por cuanto dicha aparición (Colón en la forma de conquistador con una espada al cinto), puede atraer miedo a quien la observa, en razón a que tal manifestación no es compatible con “la vida de los mortales”, que en este caso se puede relacionar con las vidas de las etnias del Nuevo Mundo. Por cuanto como se sabe

los mexicas y los chibchas fueron despojados de sus tierras, de sus nociones de dación de sentido, como su cultura, idioma, organización social y política, puesto que fue les interrumpido y terminado el normal desarrollo de sus civilizaciones.

Fuente: Teofanía. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Teofan%C3%ADa>



Como se ha mencionado, el cuerpo del almirante se haya vestido de una doble manera, en la mitad de la parte derecha de su humanidad se presenta como San Francisco de Asís con un color de cabello gris que denota experiencia, y sobre el cual se contempla una auréola que evidencia la luz espiritual del santo, quien con la cruz en su mano derecha representa la integración y la realidad del cristianismo. La imagen de Colón conquistador con la mano izquierda extendida y

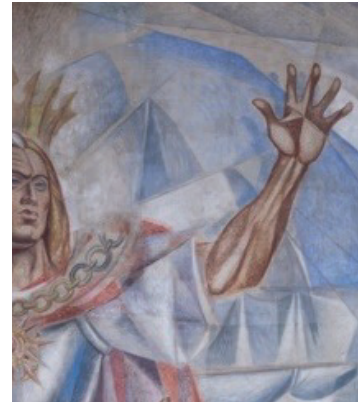
la palma abierta da a entender una expresión de carácter evolutivo, muy convincente con su futuro proceder. De acuerdo con lo anterior, en la mitad izquierda del cuerpo del Colón conquistador se percibe un cabello rubio, color que se asocia con el oro de la corona real abierta de cuatro florones que porta el cartógrafo sobre el costado izquierdo de su cabeza, y con el color de la empuñadura de la espada ropera, instancias mediante las cuales el almirante representa el poder del ejercicio de sus cargos de virrey y gobernador de la Indias Occidentales (1492-1506). Desde la vista del espectador, el rostro unido de ambos personajes se encuentra con la mirada dirigida hacia la derecha, o sea hacia el futuro.

Fuente: Cristóbal Colón. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n

El navegante está ataviado con una armadura metálica que comprende una coraza, un gambesón que es un elemento manufacturado en lino o algodón que cubre el cuerpo y los brazos, el cual sobresale en el antebrazo izquierdo de Colón, en razón a que se utiliza por debajo de la coraza y de la malla metálica, con el objetivo de impedir que la persona sufra de cortes a causa por el roce de las partes metálicas. La armadura además posee una correa de cuero en la cintura, una espada ropera al cinto cuya forma de la hoja se desvanece, opción

pictórica mediante la cual el maestro Acuña dio a entender que la misma se encuentra envainada. Una cota de malla metálica, que es un elemento ligero que no dificulta los movimientos del guerrero y lo protege de las armas punzantes, la cual se advierte en el vientre del conquistador. El almirante posee una greba de metal en la pierna izquierda, que cuando resguarda toda la extremidad se identifica con la palabra grebón y en el pie se nota un escape, que cubre el calzado cuya estructura comprende piezas articuladas de metal.

El atuendo del navegante se complementa con una larga capa castellana escarlata de tono claro, que es una prenda que refleja elegancia, tal color bajo los parámetros bíblicos hace una referencia al pecado.



De acuerdo con lo anterior, este autor considera pertinente recordar a los observadores de la imagen de Colón conquistador, que durante el accionar del almirante como gobernador de las Indias (1492-1500) y en el caso específico de la isla La Española, fue acusado de realizar prácticas de tortura, mutilación y asesinato. En virtud de los hallazgos de las investigaciones realizadas por Francisco Fernández de Bobadilla bajo las órdenes de los reyes de Castilla, el almirante fue destituido y encarcelado, Bobadilla fue nombrado gobernador de La Española en el año 1500 en reemplazo de Colón. El navegante fue trasladado esposado a España, después de estar en la cárcel por seis semanas y en virtud de las súplicas realizadas por Colón a los reyes de Castilla fue perdonado, los monarcas en un acto de generosidad financiaron el cuarto viaje de Colón, sin

embargo, el cartógrafo jamás recobró su potestad de ser gobernador del Nuevo Mundo.

Fuente: Cristóbal Colón. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n



[7] **Fuente:** ARCA (Arxiu de revistes catalanes antigues) <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/ilcatalana>. Autor: Venanci Vallmitjana i Barbany. © (2013) Editado por -- Ariadna Gaxas (charla) 16:23, 14 de enero de 2013 (UTC). Colon fet presoner.png [Colon fet presoner. Català: La Il·lustració Catalana, número 196]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colon_fet_presoner.png

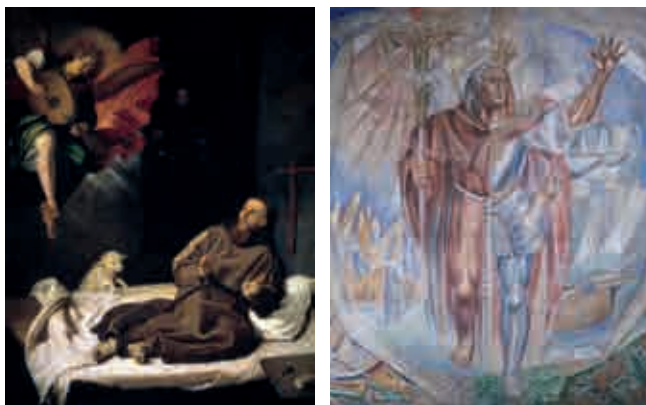


Sobre la capa de Colón conquistador se vislumbra un collar compuesto por una gruesa cadena de oro, en cuyo centro se halla una venera de connotación militar la cual posee tres flores de lis, cuyo uso era normal en las cartas de navegación antiguas para indicar el norte, y en el centro de la joya se advierte lo que se presume es un rubí, piedra preciosa que se puede connotar como un elemento que otorga fuerza y protección a quien la utiliza.

Fuente: Armadura (combate). Obtenida el 17 de octubre de 2020, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_\(combate\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_(combate))

Fuente: Greba. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Greba>

Fuente: Flor de lis. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Flor_de_lis



[8] Fuente: Autor Ribalta, Francesco © (c. 1620) Ribalta-san francisco-prado.jpg [La obra representa a San Francisco de Asís, fundador de la Orden de los franciscanos, siendo confortado por un ángel que porta un instrumento]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribalta-san_francisco-prado.jpg

El hábito mediante el cual el maestro Acuña representó la imagen de Colón como evangelizador franciscano, puede comprender la Primera Orden (1209) que responde a los frailes menores, que eran conocidos como observantes, en razón al color marrón del sayal o túnica, la cual se percibe con una esclavina en el cuello, un cordón blanco en la cintura con tres o cinco nudos, cuyo significado responde a los votos de pobreza, castidad y obediencia, y en el caso que se presenten cinco nudos estos obedecen a las cinco llagas del Hijo de Dios, el atuendo se complementa con las san-

dalias franciscanas. El maestro Acuña pintó seis nudos en el cordón franciscano, situación que de acuerdo con lo mencionado no corresponde con el número normal de nudos, se intuye que dicha decisión pudo haber obedecido a una licencia de autor. En el momento que fueron expulsados de España los franciscanos conventuales (que utilizan un hábito gris o negro), los franciscanos observantes fueron los únicos que se destinaron a las tierras del Nuevo Mundo y la primera población en la que realizaron actividades de predicación, instrucción y formación dentro de los preceptos catolicismo en los aborígenes americanos fue en San Juan de Ulúa, en lo que hoy es el estado de Veracruz en México, cuya fecha se remonta al 13 o 14 de mayo de 1524, situación que tuvo lugar a instancias del conquistador Hernán Cortés. Como se puede ver pasaron 26 años para que tuviera presencia en el hemisferio sur la orden religiosa mendicante franciscana. No sobra recordar que Colón en su tercer viaje, en agosto de 1498 puso pie por primera y única vez en América del Sur, en lo que hoy es Macuro, un pequeño pueblo de pescadores que hace parte del municipio de Valdez, en el estado de Sucre (Venezuela). Allí el almirante y su tripulación tuvieron contacto con los Kariña, se dice que dichos aborígenes al ver a los conquistadores gritaron “macuro”, cuyo significado corresponde a

“hombre malo”. Posteriormente, en 1783 en dicho territorio fue fundada la misión “San Carlos Borromeo de Macuro”, en honor a quien ejerció como arzobispo de Milán a partir de 1564.



[9] Fuente: Autor Borgianni, Orazio © (c. 1610) Orazio Borgianni - San Carlos Borromeo - WGA2468.jpg [Ingresó al Hermitage en 1886; anteriormente en la colección AM Golitsyn (el Museo Golitsyn en Moscú)]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orazio_Borgianni_-_St_Carlo_Borromeo_-_WGA2468.jpg

Fuente: Orden Franciscana. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_Franciscana

Fuente: Tercer viaje de Colón. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tercer_viaje_de_Col%C3%B3n

Fuente: Carlos Borromeo. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Borromeo



[10] Fuente: Autor Bach Pedersen, Gunnar © (2005) San Damiano-Interior.JPG [Iglesia de San Damiano, Asís, Interior] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Damiano-Interior.JPG

El maestro Acuña pintó un crucifijo que es sostenido por la mano derecha del Colón franciscano, dicha imagen puede corresponder al Cristo de San Damiano (siglo XII), cuya ubicación compete a la iglesia del mismo nombre en Asís, Italia. Las creencias cristianas narran que San Francisco de Asís le oraba a Cristo por medio de dicha cruz, en uno de esos momentos sagrados el Hijo de Dios le respondió a San Francisco: “Ve y repara mi iglesia”, dicha solicitud de Jesús se refirió a la iglesia de San Damiano que se encontraba en ruinas, lugar donde el fraile rezaba.

Fuente: Cristo de San Damiano. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_San_Damiano%C3%A1n

En la cruz pintada por el maestro Acuña se percibe que se desprenden siete rayos de luz, dichas emanaciones lumínicas han sido vistas en distintas religiones y corrientes filosóficas esotéricas tanto occidentales como asiáticas. En lo que se refiere a la cultura occidental dichos rayos aparecen en el gnosticismo y el mitraísmo, así como en escritos e imágenes católicas primitivas, como es el caso de la figura del Espíritu Santo que comúnmente se puede apreciar en la forma de una paloma con una proyección de siete rayos de luz, que corresponden a los siete dones del Espíritu Santo como son: la sabiduría, el entendimiento, el consejo, la fortaleza, el conocimiento, la piedad y el temor de Dios. No sobra anotar, que la sigla INRI traducida al español significa “Jesus de Nazareth, rey de los judíos”.

Fuente: Siete rayos. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://hmong.es/wiki/Seven_rays

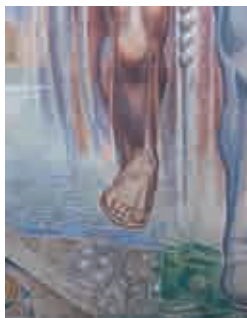
De acuerdo con lo anterior, se considera pertinente citar la pintura de Jean van Eyck titulada *La Anunciación* (C. 1434), en la cual se observa al arcángel San Gabriel cuando le comunica a la Virgen María “Quedarás encinta y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre de Jesús” (Evangelio de Lucas, 1:26-38). Dicha obra del arte gótico se encuentra en la Galería Nacional de Arte de Washington D.C. Estados Unidos.



[11] Fuente: Autor Van Eyck, Jan © (Entre circa 1434 y circa 1436) Anunciación - Jan van Eyck - 1434 - NG Wash DC.jpg [La Anunciación, c. 1434. Óleo trasladado de madera a lienzo, 93 x 37 cm. Galería Nacional de Arte, Washington DC]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_-_Jan_van_Eyck_-_1434_-_NG_Wash_DC.jpg

Se presume que el maestro Acuña colocó dichos rayos en la cruz que veneraba San Francisco de Asís con el objetivo que se observaran los significantes de los siete dones del Espíritu Santo en

el futuro proceso de evangelización que adelantará la Orden de San Francisco en América. Puesto que mediante la enseñanza de la religión católica bajo la doctrina del derecho divino, se facilitó la expansión de la monarquía hispánica en las tierras americanas, gracias a que se encontraba asociada políticamente con el Vaticano, acción que tuvo lugar por medio del proceso de conquista que buscó la implantación de la cultura europea, con las consecuencias conocidas por todos.



En lo que se refiere la parte central inferior del mural, el pie derecho de Colón en su imagen de franciscano se encuentra a punto de pisar el oro americano, que se connota como un elemento de ofrenda, y que también representa la base del balance económico de los chibchas. El pie izquierdo del almirante conquistador se halla apoyado sobre unas esmeraldas, piedras utilizadas por la cultura chibcha como objeto de ofrecimiento hacia sus dioses.



En vista del espectador, en el lado izquierdo del decágono que encierra a Colón como evangelizador, arriba en la composición se observan unas

montañas que simbolizan cercanía con el mundo espiritual, el agua que se halla debajo de las formaciones montañosas de acuerdo con el Nuevo Testamento significa el espíritu de Dios, y por ende la vida eterna. En el lado derecho, donde se encuentra el Colón conquistador se perciben unos fragmentos de velas y la parte trasera de una carabela, tipo de nave en la que Colón se transportó al Nuevo Mundo, el agua se puede identificar como el océano Atlántico. Más arriba de las velas aparecen tres montañas, es posible especular que en razón a que este fragmento del mural comprende las imágenes de Colón como conquistador, que las mismas pueden corresponder a una referencia que realizó el maestro Acuña al cuarto viaje del almirante, en el que descubrió las tierras que corresponden a los actuales países de Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, territorios que comprenden formaciones montañosas de picos agudos.

Fuente: Cuarto viaje de Colón. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarto_viaje_de_Col%C3%B3n



A continuación, desde la posición del espectador se realizará el examen de las figuras que aparecen por fuera del decágono que encierra a Colón en sus dos atribuciones, por lo que se procede con el extremo izquierdo del mural y en una lectura desde abajo hacia arriba. De acuerdo con lo anterior, se puede advertir al lado izquierdo del pie derecho de Colón la representación de un aborígen americano colocado en posición horizontal, cuyo cuerpo se haya cortado en dos fragmentos a la

altura de la cintura. Se conjetura que el maestro Acuña quiso simbolizar el oro americano mediante dicha pieza que puede haber sido elaborada parte en oro y en una aleación de oro y cobre, en virtud de la pátina verde que presenta la efigie del hombre en la mitad del cuerpo que se apoya contra la base inferior del mural.

Sobre la razón para que dicha figura se encuentre dividida puede obedecer a que la misma fuese un gazofilacio y por ende cumpliera funciones de elemento ofrendatorio en la cultura chibcha. Se cree que el maestro Acuña colocó la figura en oro del aborigen americano al lado de las piezas de oro que se perciben en la parte central inferior de la composición, con el fin de hacer alusión a la búsqueda realizada por Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada del famoso “Dorado”, que ellos imaginaban en la forma de oro bruto fundido en figuras macizas.



[12] Fuente: Autor Aurbina © (2004) Moai Rano raraku.jpg [Moáis en Rano Raraku, Isla de Pascua]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Moai_Rano_raraku.jpg

En vista de la posición de un espectador, arriba a la izquierda de la figura del gazofilacio, se vislumbra la representación realizada por el maestro Acuña de una estatua antropomorfa conocida moái que es originaria de la isla de Pascua o Rapa Nui, que significa isla grande en idioma rapanui, la cual tiene un origen volcánico y está localizada en la Polinesia, Oceanía, en la mitad del océano Pacífico, ente territorial que en la actualidad pertenece a la Región de Valparaíso de Chile. Los moáis son grandes estatuas de cuerpo entero que fueron talladas de manera directa por los primeros pobladores polinesios sobre la toba volcánica,

dichas creaciones que son diferentes en forma pueden contar con una altura entre los tres metros y los 21 metros, y con un peso que oscila entre 4 toneladas y 200 toneladas. El maestro Acuña pintó solamente la cabeza de un moái, palabra que en idioma español significa “el rostro vivo de nuestros ancestros”. En la isla Rapa Nui existen diferentes tipos de emplazamientos de los moáis, unos se hallan apostados sobre una plataforma ceremonial denominada Pukao y otros están enterrados, de allí que de estos últimos solo se les puede apreciar la cabeza y la mayor parte de su cuerpo se encuentra bajo tierra, solamente los moáis enterrados se localizan en la base del volcán Rano Raraku, de allí que la foto de la referencia se identifica como Moái Rano Raraku.

Fuente: Isla de Pascua. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Isla_de_Pascua

Fuente: Parque Nacional Rapa Nui. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_nacional_Rapa_Nui



13] Fuente: Autor desconocido. Englert, Sebastián; editado y traducido por William Mulloy (1970) *Island at the Center of the World*, Categoría: Nueva York: Charles Scribner's Sons. (Antes de 1860). Rongo-rongo script.jpg [La escritura rongo-rongo de Isla de Pascua. Un primer plano del verso de la Tablilla Pequeña de Santiago, mostrando partes de las líneas 3 (abajo) a 7 (arriba). Los glifos de las líneas 3, 5 y 7 están boca arriba, mientras que los de las líneas 4 y 6 están boca abajo]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rongo-rongo_script.jpg

La representación realizada por el maestro Acuña del Moái Rano Raraku comprende una cabeza en perfil, de la que se detalla una parte del brazo izquierdo, el rostro proyecta una sombra sobre un fondo de color blanco, la cual se encuentra encerrada en un ángulo agudo, cuya base remata en un pequeño círculo que converge en un pequeño triángulo isósceles, seis rectángulos y tres figuras que pudieron haber sido inspiradas en los

símbolos rongo - rongo, que se pueden interpretar como un posible sistema de escritura de los antiguos habitantes de Rapa Nui.



En vista de la posición del espectador, al frente del rostro del Moái Rano Raraku se contempla a un Zipa, según lo escrito por el maestro Acuña en su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo*

crítico e histórico (1935), se deduce que las formas que él representaba de los jefes chibchas resultaban de su observación de piezas de orfebrería chibcha, en virtud de lo anterior el cuerpo del Zipa exhibe los elementos de mando, tales como el bastón, el collar ceremonial y las plumas de ave, que eran utilizadas en la forma de ofrenda. El Zipa que representa la nobleza en razón a su título, de acuerdo con la mitología chibcha se dice que descendía de la diosa Chía o sea de la Luna, el Zipa tenía la autoridad para decidir sobre temas como lo religioso, lo administrativo, lo legal y los asuntos de defensa.

Fuente: Zipa. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Zipa>



En vista desde la posición del espectador, al costado izquierdo de la representación del gazofilacio antes mencionada, el maestro Acuña trazó

una línea que conforma la parte superior de un rectángulo, el cual se encuentra dividido en dos e inclinado hacia la izquierda en un ángulo de aproximadamente 40 grados. En el fragmento inferior del rectángulo se halla un báculo con cabeza de serpiente, el cual no posee las plumas que caracterizan a Quetzalcóatl. Según la mitología mexicana, Quetzalcóatl junto con Tezcatlipoca son acreditados como los autores de recreación del cielo y la tierra, acción que tuvo como resultado el haber desmembrado al engendro conocido como Tlaltecuhтли o “señor de la tierra”, quien poseía una figura que se destacaba por poderosos colmillos en varias partes de su cuerpo y que al parecer su figura comprendía otro monstruo con forma de caimán.



[14] **Fuente:** Autor desconocido. (2010) Quetzalcoatl and Tezcatlipoca.jpg [Quetzalcóatl mitología azteca Códice Borbónico Tezcatlipoca]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_and_Tezcatlipoca.jpg

De acuerdo con lo anterior, la manera en que se dice que Quetzalcóatl y Tezcatlipoca conscientes en que su proceso de recreación no podría tener lugar de manera exitosa con la existencia Tlaltecuhтли, decidieron que al convertirse en poderosas serpientes podrían dominar al ente del mal mediante un proceso de desmembración, que consistió en que un dios rompía la mano izquierda y pie derecho, mientras la otra deidad ejecutaba la misma labor con la mano derecha y el pie izquierdo, de esta manera el engendro quedaba separado en dos partes, con extremo superior de su cuerpo en la tierra y la fracción inferior en el cielo.

Fuente: Tezcatlipoca. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tezcatlipoca>



De allí que el maestro Acuña realizó una referencia al mito, mediante la pintura de dos serpientes que se observan entre sí, puesto que debajo de la

cabeza de cada ofidio aparece la imagen de una mano, cuyas palmas dan frente al espectador. La palma derecha se advierte debajo del reptil de la izquierda, y la palma izquierda se vislumbra debajo del ofidio de la derecha. Debajo de las dos manos se percibe lo que parece ser un elemento de tipo vegetal, una hoja de una planta de considerable tamaño, puesto que el mito de la recreación contempla la realización de un gesto de amabilidad por parte de los dioses hacia la tierra que consistió entre otros hechos, en la creación de varias especies vegetales que surgen de los cabellos de Tlaltecuhltli, plantas que serían utilizadas por el hombre para alimentarse. La leyenda de la recreación termina con la narrativa que se refiere a los alaridos nocturnos de Tlaltecuhltli quien, en busca de la sangre del hombre para alimentarse, solo podía ser apaciguado mediante sacrificios humanos, con el objetivo que continuase proveyendo los insumos necesarios para la supervivencia del hombre. Debajo de la hoja de la planta se halla una calavera humana cortada en dos, cuya posición se encuentra alterada por cuanto el costado izquierdo del cráneo está emplazado más arriba, que la mitad que comprende el lado derecho. Mediante tal decisión el maestro Acuña seccionó del cráneo los sentidos de la visión, el oído, el olfato y el gusto, y dentro de un

triángulo equilátero remarcó los sentidos del olfato y el gusto, las anteriores opciones pudieron haber obedecido a una decisión del orden compositivo. En la narrativa del mito mexicano de la recreación se contempla además que los cráneos de los enemigos muertos en batalla, esclavos u otras personas, podían ser utilizados como un elemento de autoridad y de amonestación para los contrarios, también las calaveras poseían la connotación de una invitación al proseguimiento de la vida, por medio de su ofrecimiento a los dioses. Tales ofrendas podían coadyuvar de igual manera a que el sol mantuviera la continuidad de su ciclo.



[15] **Fuente:** Autor De Tovar, Juan. © (c. 1585). Tzompantli Tovar.jpeg [Biblioteca John Carter Brown. <https://www.wdl.org/en/item/6752/#institution=john-carter-brown-library>. Representación de un tzompantli (rejilla de calaveras), mitad derecha de la imagen; asociado con la representación del templo azteca dedicado a la deidad Huitzilopochtli. Del manuscrito azteca de 1587, el Codex Tovar. Descripción de la Biblioteca Digital Mundial: Esta ilustración, de la segunda sección, muestra (a la izquierda) un templo o pirámide coronada por las imágenes de dos dioses flanqueados por nativos mexicanos. En el templo hay una imagen de Huitzilopochtli a la derecha, y una imagen de Tlaloc sosteniendo una serpiente turquesa está a la izquierda. El templo está rodeado por un muro de serpientes que se tragan la cabeza unas a otras. A la derecha está un tzompantli (esqueleto de cráneo azteca). Huitzilopochtli, cuyo nombre significa “Co-librí azul a la izquierda”.

Era el dios azteca del sol y la guerra. El xiuhcōatl (turquesa o serpiente de fuego) era su arma mística. Tlaloc, el dios de la lluvia y la agricultura, era de origen preazteca o tolteca. Un coatepantli (muro hecho de serpientes) a menudo rodea los templos aztecas. El tzompantli sostendría los cráneos de las víctimas del sacrificio. Este archivo ha sido extraído de otro archivo: El Templo del Dios Azteca Huitzilopochtli WDL6752.png [Esta es una imagen retocada, lo que significa que ha sido alterada digitalmente de su versión original. Modificaciones: color, recortado]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tzompantli_Tovar.jpeg

En concordancia con lo anterior, los cráneos hacían parte de un lugar de adoración denominado “Tzompantli”, que consistía en una estructura en el cual se colocaban varios cráneos en filas horizontales y columnas verticales, los cuales se unían entre sí mediante trozos horizontales de madera, por medio de agujeros probablemente realizados en la región temporal de las calaveras. En la gráfica del “Tzompantli”, se pueden percibir los cráneos, como también en el recuadro inferior del lado izquierdo se distinguen cuatro serpientes al lado izquierdo y cuatro al lado derecho, de estos dos grupos, dos especímenes se advierten enfrentados, imagen que refleja los ofidios pintados por el maestro Acuña y que a su vez hace referencia al mito de la recreación.

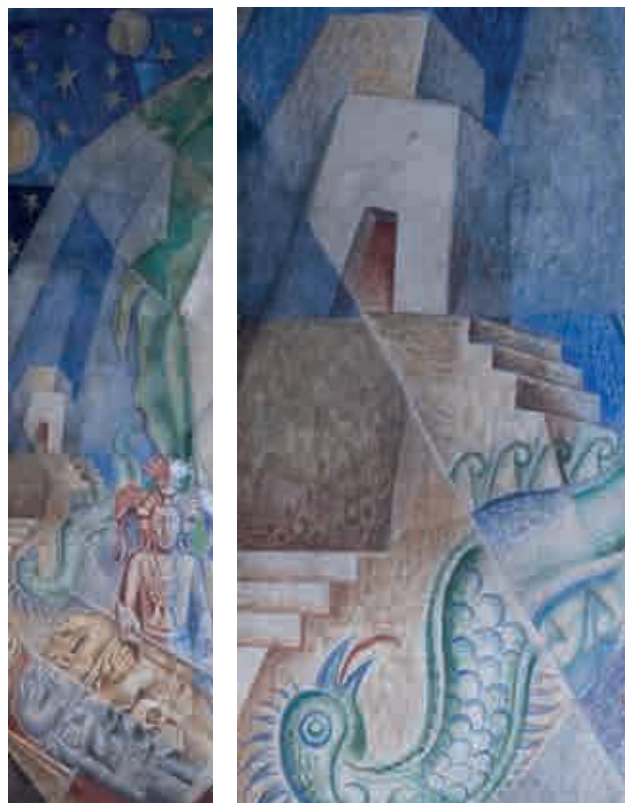
Fuente: Tzompantli. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tzompantli>



[16] **Fuente:** Autor desconocido. (Siglo 16). Quetzalcoatl telleriano.jpg [Conseguida de http://www.tumblr.com/tagged/coatl?language=de_DE from Bibliothèque nationale de France, Paris. Quetzalcóatl en el Códice Telleriano-Remensis (siglo XVI). Códice azteca de Quetzalcóatl]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_telleriano.jpg

El maestro Acuña resaltó la postura visual del mito de la recreación mediante la representación de cuerpo entero de Quetzalcóatl, quien se asocia también con la existencia, la iluminación, lo fértil, el discernimiento y la civilización. Dicha imagen posee una corporalidad dual que se advierte en la forma de una serpiente que alude a un cuerpo físico, cuyo plumaje comprende fundamentos de tipo espiritual. Se presume que dicha deidad fue dividida en dos planos por el maestro Acuña con el objetivo de enfatizar detalles de la narrativa mitológica inherente a Quetzalcóatl.

Fuente: Quetzalcóatl. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Quetzalc%C3%B3atl>



Más arriba en el lado izquierdo del mural se aprecian las pirámides del sol y la luna de Teotihuacán, que en lenguaje náhuatl significa “lugar donde los hombres se convierten en dioses”. Como se puede observar el maestro Acuña dividió mediante una línea oblicua las dos pirámides, al igual que la imagen de Quetzalcóatl, cuya explicación sobre la razón de ser de su división se dio en los párrafos anteriores. En lo que se refiere a las pirámides,

se intuye que el maestro Acuña separó dichas estructuras para diferenciarlas, pero con el objetivo que compositivamente parecieran ser una sola. Sin embargo, el maestro Acuña permitió identificar a cada una mediante su altura, es así como como la pirámide del sol mide 63 metros aproximadamente y la de la luna mide 40 metros aproximadamente.

Fuente: Pirámide del sol. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://ast.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_del_Sol

Fuente: Pirámide de la luna. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_de_la_Luna



[17] Fuente: Autor desconocido. Fuente desconocida; archivo cargado originalmente en la Wikipedia en polaco por Adamt. (s.f.). Huehuetéotl.jpg [Huehuetéotl - un dios azteca]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 19 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huehuetéotl.jpg>

En excavaciones realizadas en la pirámide del sol por parte de un equipo de arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, fue encontrada la figura Huehuetéotl dios viejo encargado del fuego, puesto que su adoración se remonta a las más pretéritas de Mesoamérica y cuya imagen es representada como un anciano que porta sobre sus hombros un brasero.

Fuente: Huehuetéotl. Obtenida el 19 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Huehuet%C3%A9otl>



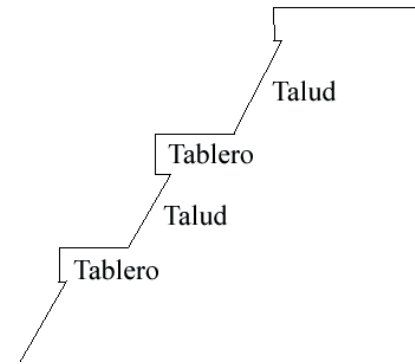
[18] Fuente: Esta imagen ha sido extraída del archivo: Co-dex Borgia page 65.jpg (Precolombino) Chalchihuitlicue 2.jpg [Ilustración de Chalchihuitlicue, una de las deidades descritas en el Códice Borgia]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 19 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chalchihuitlicue_2.jpg

Al pie de la pirámide de la luna fue hallada una figura de Chalchiuhtlicue, diosa de los lagos y de las corrientes del agua, que se encuentra relacionada con la luna a quien se le realizaban ceremonias en la parte superior de la pirámide. La deidad Chalchiuhtlicue es considerada como la esposa de Tláloc, dios de las lluvias.

Fuente: Chalchiuhtlicue. Obtenida el 20 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Chalchiuhtlicue>



[19] Fuente: Autor desconocido. (Mediados del siglo XVI). Tlaloc glyph.svg [Tlaloc como se representa en el Codex Magliabechiano, Dios de la Lluvia, Trueno, Terremotos]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 20 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tlaloc_glyph.svg



[20] Fuente: Autor desconocido. (s.f.) Taludtablero.png [Dibujo que ilustra el estilo talud-tablero utilizado en las pirámides mesoamericanas]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 20 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talud-tablero.png>

El tipo de ingeniería utilizado en las dos pirámides de Teotihuacán corresponde a la estructura talud – tablero, que consiste en colocar de manera sucesiva una plataforma o tablero sobre la cima de un talud o muro inclinado. Es bajo estos parámetros que el maestro Acuña pintó las pirámides del sol y de la luna, en cuya composición se puede evidenciar el modelo de estructura de construcción talud – tablero.

Fuente: Talud-tablero. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Talud-tablero>



[21] Fuente: Autor Gorgo. © (2006) Pirámide del Sol 072006.JPG [Pirámide del Sol, Teotihuacán, México]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_del_Sol_072006.JPG



[22] Fuente: Autor Gorgo. (2006). Pirámide de la Luna 072006.jpg [Pirámide de la Luna, Teotihuacán, México]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_de_la_Luna_072006.jpg



[23] Fuente: Autor U.S._Territorial_Acquisitions.png United States federal government (en: User:Black and White converted it from JPEG to PNG and retouched it). © (2009). Mexican Cession in Mexican View.PNG [Mexican Cession in Mexican View]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mexican_Cession_in_Mexican_View.PNG

La iconografía azteca antes vista se complementa con el mapa de la costa oeste de México, por medio de una línea el maestro Acuña separó la frontera del Estado Libre y Soberano de Baja California (México), con el Estado de California (Estados Unidos), pero curiosamente la línea costera del Estado de California no se encuentra pintada de acuerdo con el trazado normal geomorfológico en su límite con el océano Pacífico.

Una vez comparado el mapa del Estado de California, con la pintura mural, puede ser posible que el maestro Acuña en uso de una licencia de autor haya eliminado el fértil Valle Central de California, cuya fracción norte se conoce como el valle de Sacramento y la parte sur como el valle de San Joaquín. El trazo del mapa pintado por el maestro Acuña continúa por Canadá y se remonta hasta Alaska, se intuye que la extensión del mapa que se percibe hasta en el extremo noroeste de Norteamérica obedeció a razones de composición.



Desde la posición del espectador, al lado izquierdo de Canadá y de Alaska, se presume que se encuentra el planeta Venus o Hueycitlalin, que según la mitología azteca representa las enfermedades, en consecuencia, en el momento en que era visible la gente se refugiaba en sus viviendas, es posible

intuir de manera poética que en virtud de lo anterior el cuerpo celeste se advierta fragmentado en cuatro partes. El maestro Acuña remata el extremo superior izquierdo de su pintura con la representación de la luna o Coyolxauhqui, a quien se le atribuían las lluvias y los períodos de tiempo seco. Por último, se advierten doce estrellas cuya estructura de grupo los aztecas dividían en dos instancias, los astros celestes que corresponden a la zona norte o Centzon Mimixcoa, que este autor mediante una elucubración se atreve a plantear que dicha zona pertenece a la parte izquierda superior del mural y los Centzon Huitznáhuac o dioses de las estrellas del sur, hermanos de las estrellas del norte, que igualmente es posible intuir que puede tratarse de los diecisiete astros celestes que el maestro Acuña ubicó en el extremo derecho superior de la composición.



Dichos astros protectores eran hijos e hijas de Coaticue, quien desempeñaba varios roles en la mitología azteca, como gran madre y responsable de la fertilidad, así como encargada de los nacimientos y decesos.

Fuente: La leyenda de las pirámides de Teotihuacán. Obtenida el 23 de octubre de 2020, de <https://www.uo.edu.mx/blog/la-leyenda-de-las-pir%C3%A1mides-de-teotihuac%C3%A1n>

Fuente: El mito de los cuerpos celestes en la cultura azteca Obtenida el 23 de octubre de 2020, de <https://osr.org/es/blog/astronomia-es/el-mito-de-los-cuerpos-celestes-en-la-cultura-azteca/>



A continuación, desde la perspectiva del espectador se realizará el examen de las figuras que aparecen en la composición en el extremo derecho del mural, cuya lectura se realiza desde abajo hacia arriba.



En el extremo derecho y desde el centro hacia arriba se advierten los siguientes elementos, al costado izquierdo del pie izquierdo de Colón se reconoce una piña, fruta llamada en idioma guaraní como ananá que significa “fruta excelente”, la cual es descrita y jerarquizada por el administrador de la Corona Gonzalo Fernández de Oviedo como “la más hermosa *fructa* de todas las *fructas* que he visto”. A la derecha y arriba de las piñas se halla el maíz, alimento americano de trascendental importancia que fue llevado a Europa en el siglo XVII.

Fuente: Piña (Oviedo, Historia) Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://www.banrepcultural.org/libros_naturaleza/gonzalo.html



Debajo de la planta de maíz, se localiza una pareja de jaguares, se presume que son macho y

hembra en razón a su posición, en la mitología mexica la hembra del jaguar se identifica con lo femenino y lo fértil, de allí el por qué el maestro Acuña sitúa a dichos felinos debajo una pareja que se haya en una escena de seducción.

Fuente: El jaguar como representación del poder en mesoamérica. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/10/10/el-jaguar-como-representacion-del-poder-en-mesoamerica>



El hombre de cabello rubio se observa vestido y se supone que se trata de un conquistador, la aborígen americana se percibe desnuda y como resultado de esta unión se presenta el fruto de la relación, un bebé en gestación, cuyo cordón umbilical se convierte en raíces, situación que connota el inicio del mestizaje en tierras americanas.



A espaldas de la mujer desnuda se advierte dentro de una amplia vegetación un espécimen de iguana, reptil contemplativo que alude a la aceptación. El maestro Acuña firmó su obra de pintura mural debajo de la imagen de la iguana de la siguiente manera: “Aloysius Albertus Acuña – faciebat kalendas octubris Anno Domini MCMLIX”.



Dicho texto traducido del latín al español significa “Luis Alberto Acuña – fue hecho en el primer día de octubre en el año del Señor 1959”. Se considera pertinente aclarar al lector el origen de la palabra Aloysius corresponde a una interpretación

latinizada de Aloys, que era la manera “medieval provenzal” en que se identificaba a quienes llevaban el nombre de Louis. Y la palabra latina kalendas corresponde en el antiguo calendario romano al momento en el que se origina la luna nueva o interlunio, que normalmente corresponde al primer día del mes. En el lado derecho de la pared, por fuera de donde se encuentra emplazado el mural se puede advertir la siguiente placa que contiene la ficha técnica del mural.



Fuente: Significado del nombre Aloysius. Obtenida el 24 de octubre de 2020, de <https://www.generadordenombres.com/significado-nombre/aloysius>

Fuente: Calendas. Obtenida el 24 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Calendas>



Arriba de la iguana converge una planta de cartucho o lirio de agua (*Zantedeschia aethiopica*), su flor puede estar asociada con el amor y la fecundidad.



Más arriba de la planta de cartucho o lirio de agua, se advierte una pareja con un recién nacido, la

mujer posee la piel más clara que la del hombre, al igual que la del bebé, se observa una planta de orquídea al lado izquierdo del personaje masculino, su flor de claro exotismo en su apariencia y erotismo en su significante se relaciona con lo fértil de la mujer y con lo viril del hombre, la escena presentada por el maestro Acuña refleja la consolidación del proceso de mestizaje. El personaje masculino se halla con los brazos abiertos en un gesto de clamor al cielo para obtener protección de sus dioses ante lo desconocido que se avecina, su actitud lo proyecta a la bóveda celeste en conjunto con los dieciocho cuerpos que se encuentran en posición de ascenso al cielo, escena que presumiblemente puede representar las almas que han sido redimidas gracias a la acción evangelizadora de la Iglesia católica, acontecimiento que el maestro Acuña connota como un acto de sincretismo cultural y religioso.

Para dar cierre a este subcapítulo se hace referencia a las posturas que Serge Gruzinski plantea en su libro *El pensamiento mestizo* (2000). En dicho texto habla del mestizaje biológico que se entiende como la existencia de diferentes razas, de textura física diferente, que habitan separadas por grandes distancias, y qué debido a los procesos de conquista, se termina con lo que la naturaleza habría delimitado de manera geográfica

y biológica. En razón a que el deseo y la libido, dos de los elementos propios de distintos grupos humanos, se encargaron de dar inicio al mestizaje, sobrepasando las barreras naturales de tiempo y espacio.

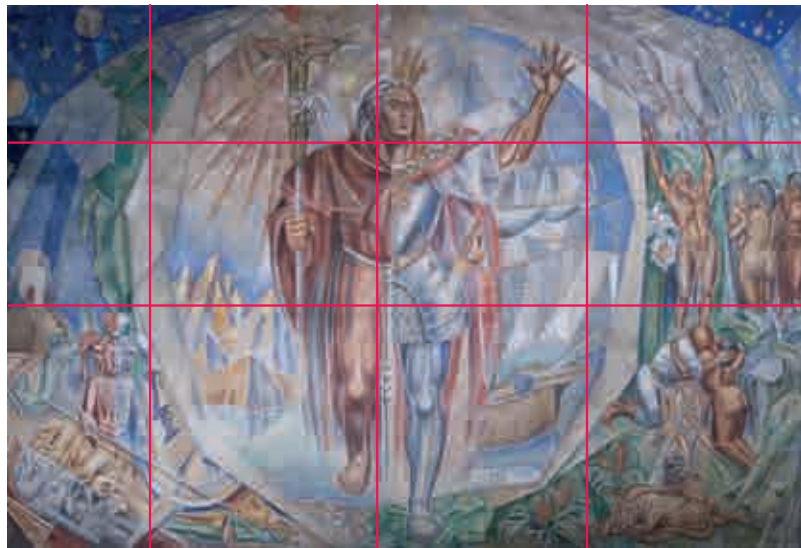
Gruzinski se refiere a los mestizajes como “la lucha entre la cultura europea colonial y la cultura indígena”, enfatiza que los elementos que diferencian a las culturas que entran en contacto, generalmente se excluyen de forma mutua, se enfrentan, se oponen, pero que a su vez la tendencia se dirige a penetrarse mutuamente y a realizar procesos de identificación, por lo que de la conjugación de los anteriores elementos se dio origen a las culturas mestizas.

Gruzinski explica que el historiador generalmente no tiene en cuenta el fenómeno de la incertidumbre y la aleatoriedad, cuando tiene lugar una realidad extraña, como fue la situación del descubrimiento de América, “donde unos mundos que estaban completamente separados se enfrentan brutalmente”. Por lo que concluye el texto afirmando que lo incierto y lo aleatorio, les otorga a los procesos de mestizaje dificultad en sus procesos de comprensión, y plantea una pregunta final que consiste en ¿cómo pensar la mezcla?

Los aspectos formales del mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959)

La composición, la luz y el color

La composición

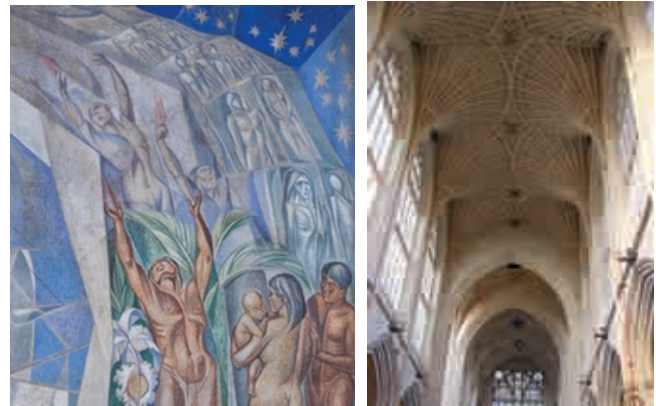


La composición que se puede observar en el mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), comprende un decágono en 360 grados en el que se encierra a Colón en su doble figuración, con los elementos que ya fueron explicados. Es posible que el maestro Acuña se hubiera inspirado para el desarrollo estructural del decágono en el concepto de un luneto, que es una pintura realizada dentro de una media luna, instancia que ha sido reseñada en la historia del arte para la realización de pinturas al fresco, como es el caso del ejemplo que se presenta por medio de la obra de Andrea Mantegna *La corte de Gonzaga* (entre 1465 y 1474).



[24] Fuente: Autor Mantegna, Andrea. © (Entre 1465 y 1474). Andrea Mantegna – The Court of Gonzaga – WGA14000.jpg [Colección: Palacio Ducal de Mantua. Pared norte de la Camera degli Sposi en la torre noreste del Castillo San Giorgio, Mantua. Desde la izquierda: el secretario Marsilio Andrea-si o Raimondo Lupi, Ludovico II Gonzaga, representado en bata, quizás el médico de la corte Giovanni da Garniano]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo: Andrea_Mantegna_-_The_Court_of_Gonzaga_-_WGA14000.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Andrea_Mantegna_-_The_Court_of_Gonzaga_-_WGA14000.jpg)

La composición del mural que se aprecia en el tercer tercio superior, en lo que corresponde a la imagen de las almas que ascienden al cielo, pudo haber tenido una referencia al diseño arquitectónico de una bóveda de abanico, que se conoce de igual manera como una “bóveda palmeada”, como es el caso del modelo arquitectónico de las bóvedas que se aprecian en la nave en la Abadía de Bath (1572), iglesia parroquial anglicana de arquitectura gótica situada en Somerset, Reino Unido.



[25] Fuente: Autor Pingstone, Adrian - Piedra de afilar. © (2005) Bath.abbey.fan.vault.arp.jpg [Bóveda de abanico sobre la nave en Bath Abbey, Bath, Inglaterra, que data de una importante restauración del techo en la década de 1860. Hecho de piedra local de Bath]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3veda_de_abanico#/media/Archivo:Bath.abbey.fan.vault.arp.jpg

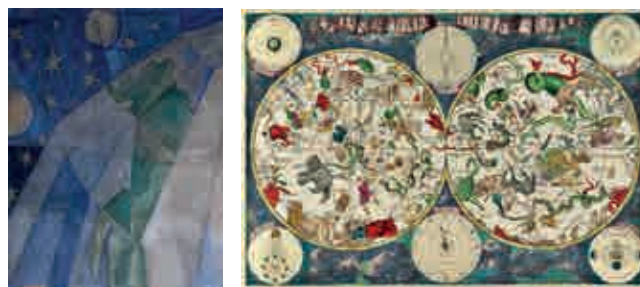
El maestro Acuña se valió de los paralelos y meridianos que son utilizados como medio de orientación en el planeta tierra, para concebir el mapa que representa a México, Estados Unidos, Canadá y el estado de Alaska, así como el océano Pacífico, instancia que se puede advertir (desde la posición del espectador) en el lado izquierdo superior de la pintura, así como en la gráfica utilizada a manera de ejemplo.



[26] Fuente: Autor www.estudokids.com.br © (2016) Paralelos y Meridianos.jpg [Cartografía]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paralelos_e_Meridianos.jpg

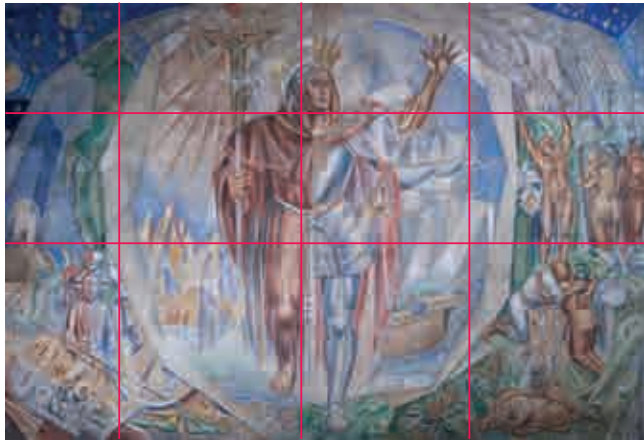
En lo que se refiere a la composición donde se hallan la luna, el planeta Venus y las estrellas que están (desde la vista del espectador) en el extremo superior izquierdo de la pintura, se denota una estructura tipo “carta estelar” o mapa celeste como se puede observar en el referente del trabajo realizado por Frederik de Wit en el año de 1670.

Fuente: Carta estelar. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_estelar



[27] Fuente: Autor De Wit, Frederik. © (1670) Planisphaerium caeleste.jpg [Planisphaerium caeleste, Dinamarca, Frederik V. Mapa celeste. Biblioteca Koninklijke Deense. Transferido de en.wikipedia a Commons. Escaneado por Janke. Transferido de en.wikipedia a Commons.] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planisph%C3%A9ric%C5%93leste.jpg>

En la propuesta composicional que aparece en el extremo superior derecho de la pintura, se advierte lo que aparenta ser el espacio arquitectónico que comprende el techo y la pared derecha donde se encuentra pintado el mural. En lo que se refiere a la estructura que comprende el resto de los elementos que hacen parte de la obra, como son los aborígenes americanos, su entorno animal y vegetal (vistos desde la posición del espectador al lado derecho central e inferior de la composición), al igual que la iconografía prehispánica mexicana, chibcha y rapanui, que se advierte al lado izquierdo central e inferior de la pintura, es posible intuir que la misma fue inspirada en la ley de tercios.



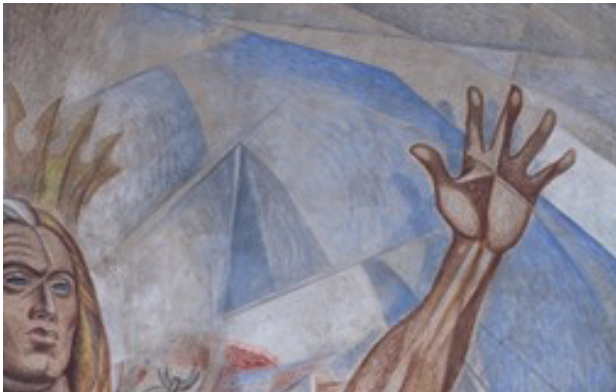
No sobra anotar que en toda la obra *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959), emerge una estructura que se adhiere a la regla áurea de composición.



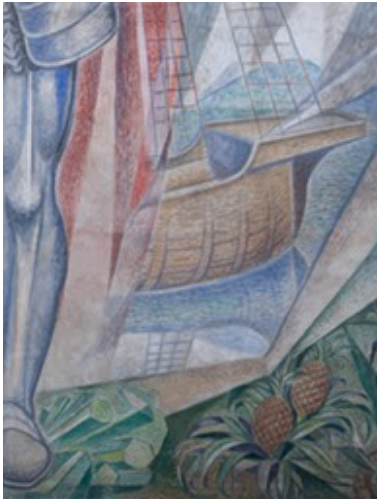
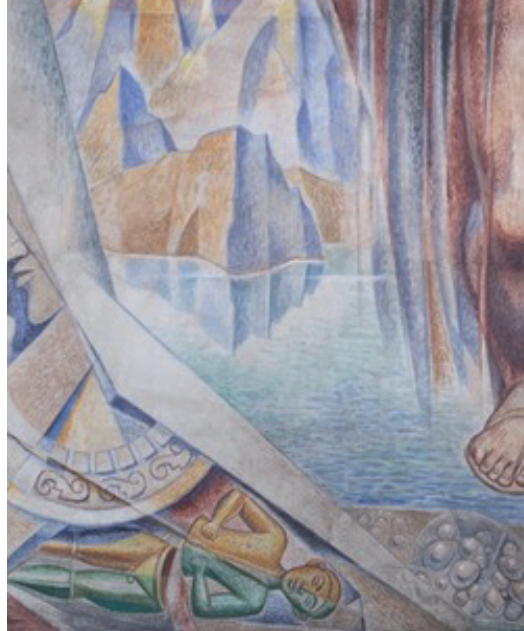
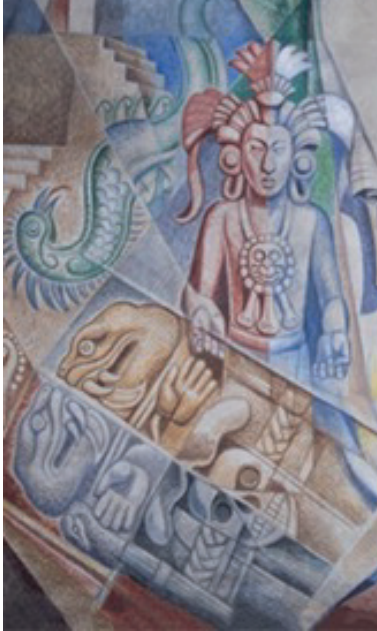
[28] Fuente: Autor Castro Rivas, Mariano. © (2007). Grillaaurea.JPG [Ejemplo de grilla aurea]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grillaaurea.JPG>

El anterior complejo diseño otorga a la pintura una coherencia de características formales, puesto que presenta un centro de interés que facilita la interacción con las diferentes formas que comprenden la composición. De tal estructura composicional convergen diferentes connotaciones que son transmitidas mediante una disposición concebida por medio de líneas horizontales, verticales y oblicuas que generan movimiento y ritmo en el disfrute de la obra.

De acuerdo con lo anteriormente mencionado, en la obra se pueden advertir tres franjas horizontales, y cuatro cuadrículas verticales. La propuesta que utilizó el maestro Acuña fue concebida mediante una clara geometría que buscó acentuar en la lectura que hace el espectador de la obra de pintura mural unos determinados puntos de atención. Dichos puntos narran individualmente una historia, pero interpretados simultáneamente son obtenidos más significados, como se pudo haber visto en el análisis iconográfico efectuado sobre este mural. A continuación, se puede observar el diseño que el maestro Acuña implementó de manera individual en cada retícula, decisión que permite que cada parte de la composición pueda ser vista como si fuera una obra de arte independiente y leída como parte de un todo.







La luz



La luz que el maestro Acuña implementó en el mural comprende varias fuentes, las cuales son explicadas desde la posición de un espectador. Colón en sus dos versiones es iluminado por una luz principal de haz abierto cuyo origen proviene del lado central derecho de la composición, la cual es apoyada por una segunda luz principal de haz abierto de origen frontal. La atmósfera lumínica simultánea que rodea al cartógrafo dentro del decágono se diferencia de la propuesta naturalista que incide sobre las montañas y las velas de la carabela, cuya fuente puede ser el sol a las doce del día en razón a que las montañas y la carabela proyectan en ángulo vertical un reflejo en el agua, al igual que en partes del hábito del Colón franciscano y de la capa del Colón conquistador. La figura completa del almirante no proyecta ningún reflejo en el agua en razón a que aparece aislado de su entorno y emplazado hacia el frente de la composición, instancia que denota una propuesta compositiva lumínica que responde a las necesidades de cada situación.

El Cristo que sostiene el Colón franciscano emite siete rayos de luz hacia el costado izquierdo de la composición, se intuye que el maestro Acuña direccionó la emanación lumínica mística hacia donde se encuentran las representaciones de la simbología y deidades americanas para anunciar el inicio del proceso de destrucción de los fundamentos de su religión politeísta. Los dobleces que enmarcan a Colón en su decágono poseen incidencias de una luz cenital principal de haz abierto, que cuentan con el apoyo de una luz frontal difusa de haz abierto.

Por fuera del decágono, la luz que apoya a todas las figuras humanas, animales, vegetales y etéreas como las almas, que se observan desde la posición del espectador al lado derecho de la composición, son irradiadas por una luz principal de haz abierto de origen frontal, la cual compensada por una luz semi difusa de haz abierto de origen cenital.

En el extremo izquierdo del decágono y afuera del mismo se percibe el gazofilacio iluminado por una luz cenital principal focalizada, cuyos brillos se destacan en la parte interna de su pierna izquierda, cual es compensada con una luz difusa de haz abierto. Una luz difusa frontal apoya a una luz principal que está posicionada en un ángulo de 45 grados, la cual surge desde el extremo

superior derecho de la composición e incide en el moái, tal luz se puede advertir en la sombra que proyecta su rostro. Las dos luces antes mencionadas (difusa y principal) en las mismas condiciones descritas, inciden en el Zipa, en las figuras de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, al igual que en la mitad inferior del cuerpo de serpiente de Quetzalcóatl, que se encuentra debajo de los escalones de la pirámide de la luna. Para iluminar las dos pirámides el maestro Acuña se valió de una luz principal focalizada que se origina en un ángulo de 15 grados desde el extremo superior izquierdo de la composición, tal esquema de luz se puede evidenciar en las paredes y escalones de las dos pirámides.

Puede ser posible que la anterior propuesta lumínica incida en el mapa que representa a México, Estados Unidos, Canadá y el estado de Alaska, pero con la salvedad que los haces de luz están divididos en intensidad por los paralelos y los meridianos.

Desde la vista del espectador en el cielo nocturno de la izquierda de la composición se perciben los cuerpos celestes que reflejan la luz del sol, como son la luna y venus, así como los astros celestes que brillan con luz propia que son las estrellas. El fondo que alberga a tales elementos comprende diferentes gradaciones del azul las

cuales están separadas por los trazos que estructuran una “carta estelar”.

En el extremo superior derecho de la composición se advierten también dos gradaciones lumínicas de color azul del cielo nocturno que sirven de marco para localizar a las estrellas y astros celestes que se contemplan emplazados en lo que de manera arquitectónica puede identificarse como el techo y la pared derecha donde se encuentra pintado el mural.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto es posible concluir que el maestro Acuña implementó de manera general en el mural una luz fría, con excepción de la iluminación naturista cálida cuyo origen es el sol, que se evidenció en los reflejos que producen en el agua las montañas y la carabela que se hallan dentro del decágono, en las pirámides del sol y la luna, en el mapa de México, Estados Unidos, Canadá y el estado de Alaska. Dicha propuesta lumínica naturalista permitió también proyectar el cielo nocturno que comprende la luna y el planeta venus que reflejan la luz del sol y las estrellas que producen su

propia luz. El maestro Acuña utilizó el esquema de una luz principal, en conjunto con una luz difusa, con diferentes ángulos, aperturas abiertas y focalizadas, las cuales fueron plenamente justificadas por sus contrastes de brillos y sombras en las diferentes figuras que fueron irradiadas. El maestro Acuña también trabajó en su pintura mural el componente simbólico en la luz, como se puede verificar en la luz mística que acompaña a las almas que ascienden al cielo, en la luz espiritual que emana la auréola del Colón franciscano, al igual que en la luz divina que emerge de la cruz que proyecta los siete dones del Espíritu Santo. En otras palabras, puede verse una cohesión visual en el manejo de la luz como factor plástico y como elemento natural en la propuesta lumínica del maestro Acuña, por cuanto en su accionar se evidencia simultaneidad y expresividad, instancias que actúan como un componente ordenador de los elementos que comprenden la composición y que convergen en un armónico manejo de la temperatura de la luz.

El color



Como se ha mencionado, el mural fue excelentemente restaurado por Cecilia Álvarez White, actualmente se encuentra emplazado en el Centro Médico Almirante Colón bajo magníficas condiciones de mantenimiento. Los transeúntes de dicha zona pueden admirar dicha obra a través de un enorme ventanal que le provee la luz natural que el mismo amerita para ser disfrutada.

Anteriormente, se hizo referencia al color dorado que se detalla en la corona del Colón conquistador, collar y empuñadura de su espada ropera, así como de las piezas de oro de forma ovoide que se vislumbran en la parte central inferior de la composición, razón por la cual en este acápite no son objeto de mención, como tampoco al color escarlata de tono claro de la capa que cubre al Colón conquistador.

Fuente: Color, obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Color>

El blanco emerge en diferentes tonos en el gamabesón del Colón conquistador, en los brillos que se vislumbran en instancias como la armadura, las velas de la carabela, las montañas que se advierten arriba del velaje de las naves, en los reflejos que producen en el agua la carabela y las montañas que se detallan (desde la vista del espectador) al lado izquierdo de la composición, así como en los dobleces del decágono que rodea a las dos representaciones de Colón. En lo que concierne a la figura de Colón como fraile franciscano, el blanco se aprecia en algunos segmentos de la auréola, en partes de la figura de Jesús, como es el caso de la Santa Túnica con la que fue crucificado y que cubre su cintura, y en los siete rayos de luz que emergen desde la cruz.

Por fuera del decágono y al lado derecho del mismo (en posición del espectador), el blanco se encuentra en la flor de la orquídea y en el atavío de personaje de cabello rubio que se presume que es un conquistador y que está abrazando a una aborigen americana, así como en las estrellas que se vislumbran en el extremo izquierdo superior derecho de la composición.

Afuera del decágono y en el lado izquierdo de la pintura, desde la posición de un espectador, el blanco en un tono oscuro aparece en el fondo que acompaña la imagen del moái, en los brillos que

sobresalen en la parte izquierda de la figura que se interpreta como un gazofilacio, en los brillos del báculo que acompañan a las figuras de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, así como, en la representación de cuerpo completo de la serpiente Quetzalcóatl.

El blanco emerge en el lado derecho del penacho del del Zipa, en algunos segmentos de las paredes y escalones de las pirámides de Teotihuacán, en los cuerpos celestes que se encuentran en el extremo superior izquierdo del mural como son el planeta Venus, en la fase menguante cóncava de la luna y en las estrellas.

El gris se obtiene de la mezcla entre el blanco y el negro. En algunas culturas significa la sabiduría, tal puede ser la razón para que emerja en la sombra que produce el moái y en la figura de Quetzalcóatl que se advierte en el extremo izquierdo inferior de la composición.

La armadura plateada del Colón conquistador proyecta la fuerza superior del hombre europeo, dicho color puede ser un referente al mismo plateado con el cual el maestro Acuña pintó a las almas redimidas que ascienden al cielo, en referencia a la pérdida de vidas humanas resultado del proceso de conquista adelantado en las tierras del Nuevo Mundo.

El marrón del hábito de San Francisco obedece al color de la tierra sobre la cual en algunos

casos los frailes dormían, en razón a que no evidenciaba que su atavío se viera sucio. El color cobre en los diferentes tonos que presentan los aborígenes americanos evoca el nuevo color de la vida que resulta del mestizaje, el cual se produce en el espíritu verde del ecosistema de las tierras americanas. El verde se encuentra en el intermedio del espectro solar, entre lo frío y lo cálido y aparece en la serpiente de cuerpo completo que representa a Quetzalcóatl que se advierte al costado derecho (en posición del espectador), al igual que en el mapa que representa la costa oeste de México, Estados Unidos, Canadá, el estado de Alaska, así como en las esmeraldas en donde está apoyado el pie izquierdo del Colón conquistador.

El color verde emerge en la figura del gazofiliacio, el cual responde a la pátina de una aleación que resulta de la mezcla de los metales oro y cobre. Este color se evidencia en la parte izquierda del cuerpo de la figura antes mencionada.

El color amarillo que es primario representa la luz del sol que irradia en diferentes tonos en el costado izquierdo de las montañas que se encuentran (en vista del espectador) en el lado izquierdo del decágono. Dicha luz solar provoca el reflejo amarillo que presenta el centro de la luna. Dicho color se puede apreciar también en una pequeña franja de la auréola del Colón franciscano.

El color ocre crema que desde tiempos prehistóricos se ha vinculado con instancias divinas y espirituales aparece en un tono oscuro en Tezcatlipoca, en el moái en un tono intermedio, y en las pirámides del sol y la luna en un tono claro.

El color que emerge en el Zipa puede responder al color de la arcilla (o barro rojo) del alfarero, que puede tener una relación con el color en que se advierten algunas piezas de la cerámica chibcha.

Fuente: Matilde cerámica artística. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de <https://www.matildeceramica.com/diferentes-tipos-de-arcilla/>

El azul es uno de los tres colores primarios, el más frío de todos, poéticamente se puede interpretar como el infinito de lo transparente, puesto que aparece en la pintura mural en diferentes gradaciones en el cielo y en el agua, elementos de la naturaleza que circundan la imagen completa de Colón, como es el caso del océano Pacífico que rodea costa noroccidental de América y en la bóveda celeste que enmarca la parte superior izquierda y derecha de la composición.

Los colores que el maestro Acuña utilizó en los astros y cuerpos celestes, geografía, personas, figuras y objetos presentan un total equilibrio con la connotación del tema del mural, puesto que son análogos con su respectiva función. Los colores son sonoros, reflejan la importancia

de los actos que van a comenzar a suceder, son solemnes en lo emocional. La paleta utilizada refleja gratos tonos y armónicos flujos de color, instancias que denotan un claro manejo del lenguaje de los valores cromáticos.

Christian Padilla. Historiador del Arte. Investigador y Curador Independiente. Doctor en Sociedad y Cultura - Universidad de Barcelona, responde las siguientes preguntas sobre el maestro Acuña y el mural *Colón descubre el Nuevo Mundo* (1959).



Christian Padilla. Fotografía por Carlos Saavedra (s/f).
Cortesía ChristianPadilla.

¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano?

“Acuña debe ser destacado como un actor fundamental del arte y la cultura de la primera mitad del siglo XX en Colombia, una figura clave para la consolidación de un movimiento antiacadémico que de manera revolucionaria marcó una ruptura con el modelo neoclásico pensado para el arte en las primeras décadas del siglo XX.

El aspecto revolucionario de Acuña trasciende a su pintura porque implicó además el estudio de las culturas prehispánicas, muy especialmente de sus mitologías e imaginarios. En este sentido se alineó con el pensamiento del nacionalismo mexicano y fue en Colombia una figura analógica a los grandes muralistas, a los que conoció durante su estancia en México a finales de los años 30 e inicios de los 40”.

Por favor, describa al artista y al historiador.

“Acuña, como artista, pasa a la historia del arte colombiano no como escultor que fue su vocación original, sino como pintor y muralista. El volumen que opera siempre en su figuración parece extraído del arte mexicano, y de su proceso como escultor, pero su pincelada y colorido parece más

influido por el postimpresionismo de Seurat, por lo cual su pintura es absolutamente *sui generis*. La historia le ha condenado tal vez justamente su periodo academicista y las españolerías de principios de los años 20, así como sus intentos de abstracción en los años 60. Estos últimos parecieron un intento desesperado por congraciarse con la crítica y por permanecer vigente a pesar del cambio generacional tan radical que lo ubicó como antagonista de Marta Traba. El historiador Acuña es menos conocido, tal vez porque sus métodos historiográficos fueron menos rigurosos y más autodidactas que su pintura. Historiarse a sí mismo cuando escribió el capítulo de la historia de la escultura en Colombia en la Historia Extensa le sirvió como estrategia para auto ubicarse y promocionarse como protagonista de la vanguardia junto a Rómulo Rozo, pero se ha demostrado que su participación dentro del movimiento fue posterior y secundaria, y el grupo Bachué que él intentó posicionar nunca existió. Al final estos métodos que solo sirvieron para favorecerlo hacen que se cuestione su legado como historiador”.

■ **¿Qué aspectos destaca usted del mural Colón descubre el Nuevo Mundo (1959)?**

“La espectacular composición para el Teatro Almirante ocurre precisamente en medio de sus

polémicos debates públicos contra Marta Traba. Por lo tanto, llama la atención que Acuña resuelve el espacio recurriendo a la geometría como recurso que le permite partir la imagen en 2, así jugando con aspectos de la abstracción geométrica que se convierten en una forma de resolver la dualidad de Colón como catequizador y como civilizador.

Que Acuña haya resuelto de esta manera el mural en 1959 es significativo porque reitera lo que comentaba sobre la forma en que intenta reinventarse ahora que ve un grupo de artistas jóvenes con influencias internacionales que parecen opacar a los viejos maestros. La influencia del joven Alejandro Obregón y su interpretación personal del cubismo está ahí presente. No existe un mural en Acuña con una resolución tan interesante como esta. Los anteriores y los posteriores serán trabajados dentro de una organización mucho más clásica, menos arriesgada y con menos coqueteos con el arte contemporáneo.

También vale la pena destacar la permanencia del mural, puesto que el edificio donde fue emplazado originalmente fue demolido en 1991, y la pieza desmontada por la compleja técnica del *stacco* y luego reemplazada en el nuevo espacio en 1993. La previsión de los dueños del espacio por resguardar la obra y el trabajo de los restauradores fue valiosa en un país donde existe poca conciencia del patrimonio artístico”.



CAPÍTULO 5

Análisis iconográfico del mural

Apoteosis de la Lengua Castellana

(1960)

Autora: Paula Daniela Sierra. Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



uis Alberto Acuña comenzó la pintura del mural *Apoteosis de la lengua castellana* el 27 de julio de 1960. Dicha obra ejecutada en la técnica de pintura al fresco, cuyas dimensiones obedecen a 10 metros de ancho por 4 metros de alto fue obsequiada por la Empresa Nacional de Petróleos a la Academia Colombiana de la Lengua en Bogotá. El mural que se encuentra en el paraninfo de la academia retrata una gran puesta de personajes representativos de la literatura hispanoamericana.

Es importante destacar la labor que realizó el maestro Acuña, uno de los artistas que marcaron una generación significativa en el desarrollo del arte colombiano a mediados del siglo XX, quien mediante

el ejercicio su pintura, escultura y publicaciones aportó significativamente al cambio de visión en el que se afianzaba el espíritu de América Latina y de la historia reciente que nos define. El tema de este texto se refiere a la descripción breve de los personajes que aparecen en determinadas obras de la literatura hispanoamericana, de la influencia que tuvo el muralismo mexicano en el maestro Acuña para la concepción de esta pintura mural, y sobre la estructura, la luz y el color que emergen en la misma.



La obra se lee de izquierda a derecha desde la vista de un espectador. En la esquina inferior izquierda se puede observar al Cid que proviene del famoso poema anónimo *El cantar del Mío Cid*, y que narra la historia de Rodrigo Díaz, apodado “El Campeador”, quien se encuentra sobre su caballo alazán y está ataviado con el atuendo que usó cuando se presentó a las Cortes de Burgos, justo después que lo desterraran. Un poco más al fondo se detalla Amadís de Gaula, personaje del libro escrito por García Rodríguez de Montalvo, considerada una obra maestra de la literatura medieval en castellano y el más famoso de los llamados libros de caballerías.



A la derecha podemos ver a Don Quijote y a su compañero Sancho Panza de la exitosa obra de

Miguel de Cervantes Saavedra, la cual narra las aventuras del supuesto caballero que pierde la cabeza por leer muchas historias de caballería. Se encuentra emplazado encima de su caballo, tiene puesta su armadura, y se aprecia armado con su lanza, escudo y espada. Más abajo vemos a Sancho sentado en su burro y vestido con un traje amarillo. En la lejanía se observa el Castillo, referente de la obra *Las moradas o el castillo interior* escrita por Teresa de Jesús, texto considerado como una guía para el desarrollo espiritual, el cual está narrado en siete etapas que concluyen en la unión con Dios.



En primer término, vemos a la Celestina la vieja hechicera vestida de negro quien es contratada por Calisto para hacer una poción que conquiste a la bella Melibea. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, es una historia atribuida a Fernando de Rojas que habla sobre los aspectos negativos que llevan las pasiones y la avaricia. Más a la derecha se aprecian los personajes más picarescos de la literatura española, el Lazarillo de Tormes, protagonista de la novela anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* que a cual narra las desgracias y las buenaventuras del niño nacido en el río Tormes. En segundo lugar, se aprecia a Guzmán de Alfarache un joven pobre y ladrón perteneciente a la novela de Mateo Alemán.



Estrella Tavera quien se observa vestida de rojo, considerada como el “símbolo del eterno femenino perenne en la literatura hispanoamericana desde sus orígenes”. (Academia Colombiana de la Lengua. (s.f.). *Apotheosis de la lengua castellana y El castellano imperial*). Es la protagonista de la obra de teatro *Estrella de Sevilla* atribuida a Andrés de Claramonte, en ella se narra la historia del rey Sancho IV de Castilla que se enamora de la hermosa mujer. El convidado de piedra pertenece a la obra de teatro *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, trabajo atribuido a Tirso de Molina, que se refiere a la historia de Don Juan, un galán que se mete en problemas por querer conquistar a muchas mujeres, quien al final recibe su merecido a manos del convidado de piedra.



El centro del mural podemos ver a Segismundo, protagonista de la obra de teatro *La vida es un sueño* de Pedro Calderón de la Barca, que narra la vida de un príncipe encerrado en una torre por su propio padre, por la premonición de que se convertirá en un rey tirano, quien aprende una valiosa lección gracias a un supuesto sueño. Detrás de Segismundo se halla el Monje penitente quien lleva puesto una túnica blanca y carga una cruz consigo, es el “símbolo de las alturas ascéticas y místicas a que llegó nuestra literatura”. (Academia Colombiana de la Lengua. (s.f.). *Apotheosis de la lengua castellana y El castellano imperial*). Arriba de Estrella Tavera se advierte a Don Juan Tenorio, el hombre de quién las mujeres se

enamoran, se destaca por su apariencia física, dedica su vida a los amoríos y a las apuestas, es el protagonista de la obra escrita por el español José Zorrilla.



El primer personaje americano que se presenta en el mural es Caupolicán, un líder militar indígena perteneciente al pueblo mapuche, quien es coprotagonista del poema épico llamado *La Araucana*, que narra las primeras luchas emprendidas por españoles para conquistar los territorios e indígenas del actual Chile. De la obra *El alcalde de Zalamea* escrita por Calderón de la

Barca se encuentra don Pedro Crespo, un sujeto que se convierte en alcalde y se venga de un hombre arrogante que no desea desposar a su hija, esta obra habla sobre el honor y la justicia. Arriba de Don Pedro Crespo se contempla a Gonzalo de Oyón, un caballero leal a España montado a caballo, quien es la figura principal del poema escrito por el colombiano Julio Arboleda, que cuenta la historia de una rivalidad entre hermanos en medio de la primera Guerra Civil en América.



Martín Fierro, gaucho trabajador quien es injustamente enviado para luchar contra los indígenas en las fronteras, pertenece a un poema considerado como ejemplar del género gauchesco, escrito por el argentino José Hernández.



Doña Bárbara quien aparece montada a caballo, es conocida como “La devoradora de hombres” de la novela escrita por el venezolano Rómulo Gallegos, ella se destaca por su carácter violento e insensible provocado por una experiencia traumática que tuvo en su adolescencia a manos de un hombre. Detrás de Martín Fierro, se percibe el Periquillo Sarmiento, personaje principal de la primera novela escrita en América por el mexicano Joaquín Fernández de Lizardi, que narra la vida de un ladrón y un pícaro durante el final del dominio español en México. Arriba del Periquillo Sarmiento aparece el astuto Peralta, del cuento tradicional antioqueño llamado *En la diestra de Dios padre*, escrito por Tomás Carrasquilla, una

obra sobre la generosidad y honradez que tiene este personaje y como es premiado por ello.



Abajo en el extremo derecho del mural se contemplan Efraín y María, de la novela romántica del colombiano Jorge Isaacs, que narra el amor desventurado de dos adolescentes que son hermanos adoptivos.



Un poco más arriba en el extremo derecho de la obra se percibe a Cumandá, la heroína de la novela escrita por el ecuatoriano Juan León Mera, una desafortunada historia de amor en la selva ecuatoriana. Al fondo, del poema de Juan Zorrilla de San Martín, se halla Tabaré junto con la mujer de la que se enamora, una mujer española llamada Blanca, en el contexto de una guerra entre castellanos y charrúas, un pueblo que habitaba el actual Uruguay. Por último, en lontananza se localiza a Arturo Cova coprotagonista de la obra más importante del autor colombiano José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, que cuenta la huida de dos amantes en la selva amazónica.

En este texto se señalan y describen cada uno de los personajes pertenecientes a cuentos, novelas, obras de teatro y poemas que quiso homenajear el maestro Acuña. Todos ellos con algo en común, son figuras características de la literatura hispanoamericana, además el pintor selecciona la ubicación de los personajes (a la derecha los españoles y a la izquierda los americanos)

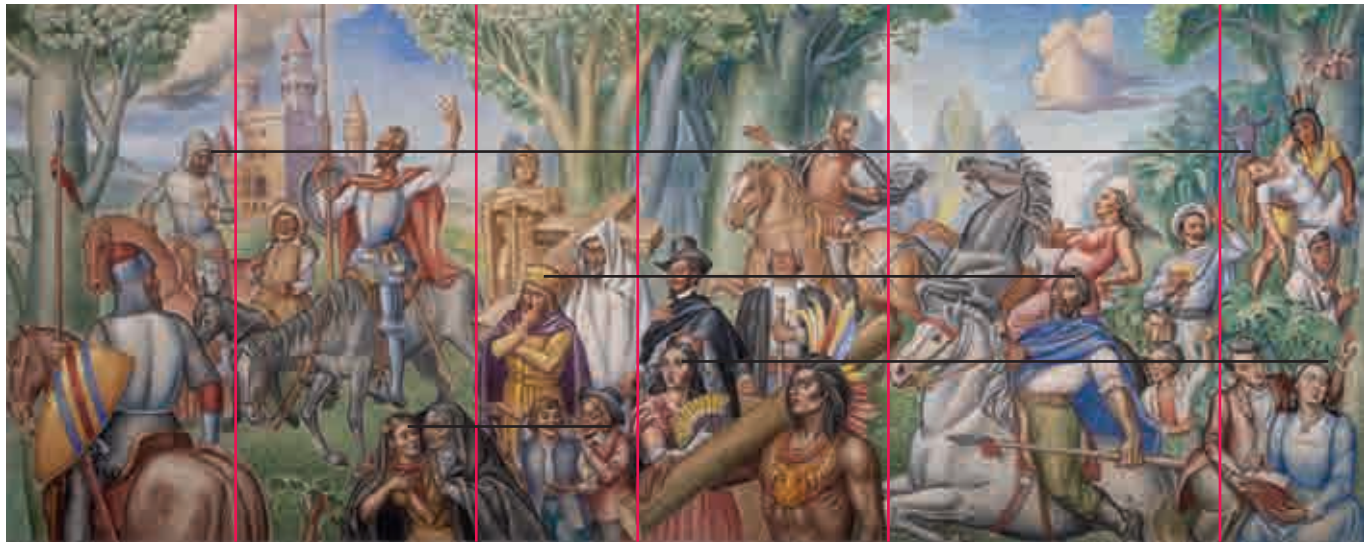
en relación con la narración a la que pertenecen, muchas veces incluso los agrupa y los hace interactuar según la trama de su historia. El maestro Acuña utilizó el muralismo como forma de expresión artística durante la mayor parte de su vida, esto permitió que mostrara sus preocupaciones como artista, muy influenciadas por el bachuismo y la cultura hispanoamericana.

Se puede afirmar que el objetivo de la indagación realizada sobre el mural *Apoteosis de La Lengua Castellana* (1960), obra realizada por el pintor Luis Alberto Acuña, es lograr que las personas se acerquen un poco más al conocimiento de la historia y a la literatura representativa de la lengua castellana. Esta obra exalta personajes conocidos por todos los que compartimos el español, razón por la que el maestro Acuña buscó ilustrar al pueblo colombiano por medio de este mural, todo gracias a la solicitud de la Academia Colombiana de la Lengua. Estos resultados pueden ser un precedente para hablar más sobre el arte muralista en Colombia.

Los aspectos formales del mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición del mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960), posee una imagen estética agradable y equilibrada, se encuentra compuesta por seis cuadrículas verticales, que vistas de manera separada pueden conformar obras de arte independientes con gran simetría en la composición. Sobre los puntos de fuga que el maestro Acuña utilizó para otorgar una perspectiva frontal se destacan cuatro, que se encuentran marcados con una línea negra. El primero en vista de arriba hacia abajo, parte de la figura de

Amadís de Gaula, atraviesa por el centro del Castillo interior de Santa Teresa, pasa sobre el rostro de Don Quijote, vadea sobre el casco del convidado de piedra, franquea sobre el pecho de Gonzalo de Oyón, bordea sobre el hocico del caballo que monta Doña Bárbara, la línea termina en el cabello de la mujer española llamada Blanca.

El segundo punto de fuga inicia en la corona del príncipe Segismundo, bordea la barba del Monje penitente, franquea la nariz de Don Juan Tenorio, traspasa el cuello de Don Pedro Crespo, atraviesa parte de los cuerpos de los caballos que montan Gonzalo de Oyón y Doña Bárbara, la línea termina en los ojos de Martín Fierro.

El tercer punto de fuga se origina en los ojos de Estrella Tavera, la línea vadea sobre la cabeza de Caupolicán, atraviesa el hocico y cuello del caballo de Martín Fierro y pasa por el abdomen y brazo izquierdo del gaucho. Dicha línea cruza sobre los ojos de Periquillo Sarmiento, al igual que sobre los ojos de Efraín, y termina traspasando la frente de María.

El cuarto de fuga marca su inicio en los ojos de Melibea, cruza sobre la nariz de la Celestina y franquea las quijadas del Lazarillo de Tormes y de Guzmán de Alfarache.

Dichos puntos de fuga fortalecen la dirección y atención de la mirada del espectador en torno a

la posición, volumen y situación en el espacio de los personajes que el pintor desea vincular entre sí, posiblemente para exaltar los valores formales en términos academicistas.

A continuación, se aprecian los recortes del mural que obedecen a una relación de índole matemática, de acuerdo con los trazos realizados con las seis cuadrículas verticales obtenidas como resultado de los trazos de las líneas rojas.





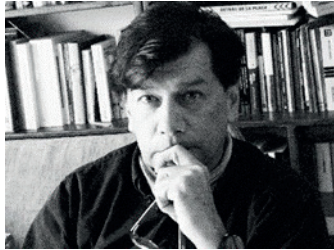
La luz

Hay una división por sectores para tener clara la distancia del objeto que se está mostrando. Esta técnica viene desde el impresionismo donde se utilizaban manchas de luz para obtener el volumen (luces y sombras) y lo que el maestro Acuña logra es la unificación del fondo con todos los trazos del cuadro. La calidad de la luz es suave, por lo que proyecta una sombra muy tenue en la parte izquierda de los personajes.

El color

El maestro Acuña busca luminosidad y contraste con el mismo color para abarcar las zonas más secas, más brillantes, o más oscuras, logrando que cada color impacte sobre el fondo, unificando todo el cuadro en general. Utiliza la técnica de la imprimatura y sobre ella se aplican colores amarillos, ocre y verdes, que son muy tropicales y característicos de nuestra zona geográfica y esto lo hace porque había un interés en mostrar la riqueza cultural, la biodiversidad y la historia.

William López doctor en la línea de Historia del Arte, del Doctorado de Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional, responde las siguientes preguntas sobre el maestro Acuña y el mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960).



William López. Fotografía por Luz Stella Millán. (2019).

¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano?

“Diego muchas gracias por invitarme a participar en este espacio. Yo creo que para hablar sobre la posición que tiene Luis Alberto Acuña en el arte colombiano hay que pensar en al menos dos elementos: por un lado, está su proceso de consagración artística, pero también su posición como funcionario y como intelectual, cuyos aportes empiezan a ser valorados dentro del campo cultural, y, por otro lado, está la forma como sus obras han sido efectivamente asimiladas, han sido apropiadas, han sido compradas, expuestas

e interpretadas dentro de las colecciones públicas y privadas de arte en Colombia. En este contexto, el libro de Álvaro Medina *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, sino funda, si activa y fortalece una corriente historiográfica que lentamente ha ido consolidando la mirada crítica a las primeras décadas del siglo XX colombiano. El libro que Juan Friede dedica al maestro a mediados de los años 40 abre la valoración del trabajo de Acuña, pero me parece clave subrayar que es a partir del libro del profesor Medina, que la obra de Luis Alberto Acuña va a ir cobrando mucha mayor nitidez, mucha mayor complejidad dentro de los estudios histórico-artísticos. Entonces me parece que la posición de Acuña ha ido modificando su lugar: de un artista más o menos marginal, más o menos olvidado, más o menos infravalorado, ha pasado a ser un artista que tiene un lugar significativo en la década de los años 30, en la década de los años 40 y en las décadas de los años 50 y 60, cuando ya él es un creador plenamente maduro. Para concluir, me parece importante señalar que la obra de Luis Alberto Acuña está asociada a un tipo de representación de la nación en la que el indigenismo y el hispanismo tienen un gran protagonismo, pero sobre todo constituyen dos polos en tensión que sirven de matriz ideológica o caldo de cultivo plástico, al menos desde el final

de la década de los 20, pero sobre todo durante las décadas de los 30, 40 y 50, que sin duda van a influir sino en el modo de la representación, si en los contenidos del trabajo de Acuña, tal y como sugiere en su tesis el historiador Raúl Andrés Motta Durán. Por último, está la asimilación de su obra dentro de las colecciones públicas y privadas. En este contexto, la obra de Acuña, aunque no está plenamente representada dentro de las colecciones del Banco de la República, del Museo Nacional de Colombia, del Museo de Antioquia, de los museos de arte moderno del país, si está presente a modo emblemático. Y, bueno, no se debe olvidar el museo que lleva su nombre en el marco de la plaza de Villa de Leyva. La colección de esa institución, claro, necesita un gran trabajo de restauración y estudio, pero está allí, como una especie de monumento en contra del olvido, al que se ha enviado inexorablemente a una gran cantidad de creadores y creadoras en Colombia”.

Por favor, describa al artista y al historiador

“Bueno, en algún sentido lo que acabo de señalar clarifica de forma categórica de quién estamos hablando y cómo, desde mi perspectiva, se puede hablar de la figura de Luis Alberto Acuña como artista e historiador. Él, como muchos creadores

plásticos de ese momento, para sobrevivir económicamente en el día a día, asumió diferentes roles y cargos. En ese sentido, yo creo que su rol como historiador no se puede separar de la figura del funcionario, del restaurador, del docente, del diplomático, y claro, del artista. Eso es clave. Su trayectoria profesional sólo es posible dentro del tipo específico de relaciones y jerarquías sociales y políticas de la primera mitad del siglo XX en Colombia; pero, sobre todo, sólo es posible dentro del incipiente desarrollo de la profesionalización del campo cultural de aquel momento. Entonces, no se puede interpretar y valorar esa trayectoria sin tener en cuenta las relaciones que él cultivó con las élites del Partido Liberal, pero sobre todo con y dentro de la fracción liderada por el presidente Eduardo Santos; lo que en cierta historiografía se denomina “Santismo”. Por otra parte, están sus relaciones con las diferentes academias de arte e historia que, si bien no se pueden separarse de las redes del poder político, si articulan un tipo específico de lugar social que le permite operar como “historiador”; en cuyo caso particular, sólo puede entenderse dentro del amateurismo letrado y erudito posible para un “historiador del arte” en la época en Colombia. En este sentido, su participación dentro de “La historia extensa de Colombia”, no sólo es la consecuencia “lógica” de sus preocupaciones e inclinaciones intelectuales

e ideológicas situadas dentro de una trama social e institucional tan particular como la de la Colombia de la primera parte del siglo XX, sino de un ejercicio profesional que le fue validando como “especialista” dentro del medio cultural de aquel momento. En este sentido, la trama social dentro de la que él se mueve, sumada, además, a sus estudios y viajes, su conocimiento directo del canon artístico occidental de aquel momento, pero también del funcionamiento de las instituciones culturales en Europa, Estados Unidos y México, y la lectura de los estudios y monografías histórico-artísticas de moda en aquel entonces, le permiten auto representarse como un “historiador del arte”, claro, dentro de los límites en que se definía ideológicamente el patrimonio y las bellas artes en aquel momento”.

■ **¿Qué aspectos destaca usted del mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960)?**

“Yo creo que ese mural, o más bien el conjunto mural al que éste pertenece, representan para Acuña un gran reconocimiento; es una especie de consagración artística en su momento. El edificio en donde está ubicado, el lugar central que ocupa dentro del paraninfo en donde se conserva, subrayan de forma ostensible esa consagración. Como tal, yo diría que es un trabajo

absolutamente coherente con el espacio social, literario, político y cultural dentro del cual él se realizó como artista e intelectual. Allí, Acuña rinde un homenaje al canon cultural, al canon literario y visual dentro del cual él se movió desde su juventud. Canon que para el momento en que se inaugura, hay que señalarlo, ya estaba entrando en crisis por los evidentes avances de la plástica modernista. Se trata, entonces, de una obra que constituye un documento clave para comprender la articulación de lo visual, de lo intelectual, de lo literario en el país, durante la primera mitad del siglo XX. Eso lo señalaría con mucho énfasis. No sé si en el contrato que el maestro Acuña firmó con la Academia de la Lengua, existió un programa iconográfico previsto por los académicos. Habría que analizar si ese programa iconográfico se lo señalan a él o si él tuvo plena libertad para construir la imagen; porque yo intuyo que fue una imagen muy “controlada”. Intuyo que se trata de una imagen completamente institucional e institucionalizante. Entonces su autor no podría haber sido cualquiera. Y, en este contexto, sólo Luis Alberto Acuña, que tenía unos vínculos muy fuertes con esa institución, podía idearla y realizarla con pertinencia. No necesita uno ser un historiador muy erudito ni particularmente experto en la época para deducir que se trata de una imagen hiperregulada”.



CAPÍTULO 6

Análisis iconográfico del mural

El Castellano Imperial (1960)

Autora: Paula Daniela Sierra. Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *El castellano Imperial* (1960), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



El *Castellano Imperial* es un mural realizado por el maestro Acuña en 1960 con la técnica de pintura al fresco, cuyas medidas obedecen a 7 metros de largo por 2.25 metros. Dicho trabajo fue obsequiado a la Academia Colombiana de la Lengua en Bogotá, por parte de la Compañía Colombiana de Seguros. Esta obra que se encuentra en el vestíbulo de la academia representa la extensión de los dominios de tierra donde quedó implantada la lengua castellana, además de otros símbolos relevantes del periodo colonial.

La obra analizada *El Castellano Imperial* (1960) del maestro Luis Alberto Acuña, narra la historia de cómo el español fue adoptado por tantas naciones como idioma principal, dicho análisis se hace por medio del estudio de múltiples elementos representativos del periodo de la conquista española, mediante los viajes hechos por Colón y reproducidos con las imágenes de la nao Santa María y de las posteriores navegaciones como la realizada por la nao Victoria, que fue la primera que dio la vuelta al mundo

y la “Nao de la China” que logró la expansión del idioma español, así como también con los futuros comercios entre México y Filipinas, haciendo de América Latina un puerto comercial llamado Nueva España. Debido a que se desea fortalecer la información conocida por el público en general acerca de las obras del maestro Acuña, se percibe que este análisis de una obra de interés público va a permitir que otras personas puedan ampliar la comprensión de la cultura que hace parte de la historia del arte colombiano.



La obra se lee de izquierda a derecha desde la posición del espectador. En la esquina superior

izquierda se localiza la bandera de España colocada en una cuerda, debajo se aprecian las banderas de Puerto Rico, México, Guatemala, Cuba y República Dominicana. En una segunda cuerda justamente al lado de la primera se observan las banderas de Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y El Salvador, estas representan una serie de políticas expansionistas de las que se hablará más adelante.



Justo después de observar las banderas mencionadas se encuentra la primera columna de Hércules con una banda que la rodea con la palabra

“Plus”, una segunda columna con la palabra “Ultra”, se halla a la derecha del mural. Son puestas por el maestro Acuña para enmarcar el mapa que se encuentra en el centro de la obra.



Estas columnas nacen como un elemento legendario de origen mitológico asociado con la décima tarea de Hércules, puesto que en la antigüedad

realmente eran un límite geográfico, que simbolizaba el fin del mundo conocido. Después las columnas fueron utilizadas por la monarquía española, como un símbolo en referencia a los dominios hispánicos más allá de un punto. “Más Allá” traducido al latín significa “Plus Ultra”, de allí que el término *Non terrae plus ultra* (‘No existe tierra más allá’) se implementó para animar a los navegantes a olvidar la advertencia de la antigua mitología griega. Actualmente tanto las columnas como el lema siguen presentes en el escudo español.



Justo debajo de la columna de la izquierda se encuentra sentada una persona malaya quien tiene

la piel morena, ojos grandes y alargados y nariz achatada, está vestida con una túnica, tiene cabello largo y negro. Los malayos son miembros de un grupo étnico austronesio. Han sufrido diferentes inmigraciones e invasiones, por esto existen diversas manifestaciones y modalidades de la cultura, la lingüística y la genética. El malayo es relevante para la obra por las negociaciones que se llevaban a cabo entre México y Filipinas.



A la izquierda del malayo se encuentra el español vestido con una armadura de hierro, quien fue una figura fundamental en la conquista militar de gran parte del nuevo continente desde 1492. Los españoles son un grupo étnico de raíz latina de los cuales 3,5 millones se marcharon a las Américas,

especialmente a Argentina, Uruguay, México, Chile, Venezuela y Cuba, pero luego de tres siglos de dominio colonial, los pueblos americanos comenzaron a declarar su independencia, enfrentando militarmente a los españoles, abriendo de ese modo el proceso mundial de descolonización.

A la derecha se puede apreciar un mapa del mundo que ocupa casi toda la obra sobre un papiro viejo y desgastado, comienza con la tradicional rosa de los vientos, un símbolo en forma de círculo que tiene marcado alrededor los rumbos este, oeste, norte y sur. Se observa el continente americano y marcado en color rojo América central y América del Sur exceptuando Brasil.



La nao Santa María se halla ubicada en el océano Atlántico, este barco fue el mayor de las tres embarcaciones que Cristóbal Colón utilizó en su primer viaje al Nuevo Mundo en 1492, el cual no retornó a España puesto que sus restos sirvieron

para construir el Fuerte Navidad, el primer asentamiento español en el Nuevo Mundo.



Lo siguiente que se advierte son los demás continentes y señalado en rojo, España. En la parte inferior, en el océano Índico se localiza otra nao, la Victoria enviada por la Monarquía Hispánica a las «islas de las especias» (situadas entre Indonesia y la isla de Nueva Guinea), el cual fue el primer barco en circunnavegar el globo terrestre.



En el continente oceánico se aprecia que las islas de Filipinas están señaladas en rojo. En la pintura mural se detalla el navío llamado “Nao de la China”,

que era el nombre con el que se conocían las na- ves españolas que cruzaban el océano Pacífico una o dos veces por año entre Manila (Filipinas) y los puertos de Nueva España en América, para comer- ciar con especias y aumentar los ingresos de los colonos españoles que vivían en las islas Filipinas.



Unas líneas rojas a lo largo del mapa muestran las rutas recorridas por estos navíos, por lo que se logra ver la conexión entre distintas zonas del mundo que de alguna forma nos afectan hasta hoy.





Las partes señaladas en rojo representan las tierras donde quedó implantada la lengua castellana, que actualmente es el segundo idioma más hablado del mundo. Es una lengua romance evolucionada desde el dialecto latino medieval de los castellanos, el cual es el resultado de siglos de evolución a partir del latín (denominado latín vulgar).



Al lado derecho del mapa se contempla un indio cuya piel es morena, viste con un taparrabo y una tela que cubre su torso, en sus muñecas lleva unas pulseras de oro y en su cabeza una corona de plumas, él representa a los pobladores originarios de América y sus descendientes que mantienen su cultura. El nombre se debe a un error en los cálculos de Colón, que le llevaron a pensar que los nativos provenían de «las Indias». A partir de la llegada de los españoles, nuevas enfermedades como la viruela produjeron una catástrofe demográfica que algunos investigadores estiman hasta en la muerte de un 93 % de la población. Una de las formas en la que lograron mantener la población fue debido al mestizaje, que es el encuentro biológico y cultural de etnias diferentes, dando nacimiento a nuevos fenotipos.



Abajo y a la izquierda del indio vemos sentado al negro, vestido con una camiseta y un pantalón blanco, tiene cabello corto y negro. La población negra en América tuvo su origen en el comercio de millones de africanos, la cantidad de personas trasladadas para trabajar en el continente americano como esclavos entre los siglos XV y XIX, a través de los océanos Atlántico e Índico, se calcula que no menos de 30 millones. Actualmente, América constituye el segundo continente con mayor cantidad de negros, que representan más del 20% de la población total del continente.



En el extremo derecho del mural se advierten las banderas de Chile, Bolivia, Argentina y Uruguay, en la siguiente cuerda y en orden Colombia, Paraguay, Venezuela, Ecuador, Perú y Guyana. Estas banderas están en el mural por ser los países que hablan el español. El idioma nace por la necesidad de una lengua unificadora y a pesar de los horrores de la conquista, absolutamente criticables, fue elegida lengua oficial, la más útil el español o castellano, sin humillar, ni despreciar a las otras. Su patrimonio de usuarios desde entonces se multiplica. Las lenguas indígenas importantes antes de Colón siguen siendo hoy lenguas vivas (desapareciendo poco a poco), pero sus hablantes añaden sin esfuerzo, también como lengua propia el español.



Toda la obra se ve sobre un fondo azul cielo con unas nubes y en la parte inferior un pasto verde con algunas plantas. El muralismo surge como una alternativa artística que lograba incluso educar a personas que no sabían leer, ni escribir, era un lenguaje antiacadémico donde se enaltecían figuras criollas, los artistas entonces tenían una responsabilidad enorme con el pueblo, el maestro Luis Alberto Acuña pintó en este mural una parte de la historia, muy influenciado por los colores y las temáticas del muralismo mexicano. Portinari (1947) puntualizó “La pintura mural es la más adecuada para el arte social porque, por lo general, el muro pertenece a la colectividad, y al mismo tiempo cuenta una historia [...] la educación plástica y la educación colectiva”. En conclusión, se puede afirmar que el objetivo de

toda la investigación sobre el mural *El Castellano Imperial* (1960) elaborado por el maestro Acuña, es lograr que las personas se beneficien no sólo recordando la historia, sino conociendo aún más al gran defensor de su generación y el gran divulgador del hispanismo y bachuismo, quien valientemente defendió los valores criollos y educó por medio de sus murales al pueblo colombiano. Las personas deberían investigar más a fondo al maestro Acuña para que puedan comprender su pensamiento, el cual fue forjado como resultado de las experiencias recibidas en los diferentes países en los que habitó, como fue el caso de la influencia que tuvo el muralismo mexicano en su obra, pues pudo conocer de primera mano la pintura muralista durante su ejercicio como diplomático en México.

Los aspectos formales del mural *El castellano imperial* (1960) La composición, la luz y el color

La composición



El mural no se encuentra pintado, ni fragmentado en dos partes, por cuanto en el momento en el que se ingresa al vestíbulo de la Academia Colombiana de la Lengua, lo primero que se observa al frente y en el centro del mural *El castellano imperial* (1960), es la escultura de cuerpo entero de Miguel de Cervantes Saavedra. Como el objetivo del capítulo es hablar de los aspectos formales del mural, no se hace referencia visual a la talla de una de las máximas figuras de la lengua castellana. Una vez ha quedado claro lo anterior, se puede mencionar que en lo que respecta a la composición, se evidencia que hay una fuerte geometría, en la que se destacan tres franjas verticales marcadas con el color rojo (las dos cuadrículas que se observan en el centro con los mapas de Sudamérica y África comprenden realmente una sola franja). En razón a lo anterior, el mural aparece dividido, pero el análisis de la composición se realiza como lo diseñó el maestro Acuña, es decir sin la separación que se ha observado en las fotografías.

El mural es muy simétrico, el peso de ambos lados está balanceado a partir de un eje central. En los extremos se encuentran la misma cantidad de objetos, todos prácticamente en un mismo término por lo que casi no hay profundidad en la obra. La simetría permite enfocarse en el centro que es el mapa y los elementos de los laterales complementan y nutren la composición total. Por último, las direcciones de miradas de los personajes van relacionadas, ya que el malayo y el español se miran; y así mismo el indio y el negro. A continuación, se pueden apreciar cuatro recortes verticales, en los que impera una clara repartición geométrica y alivios visuales, de acuerdo con el resultado del trazo de las líneas rojas que responden a relaciones matemáticas.



La luz

Los brillos y sombras son obtenidos por el maestro Acuña a partir de pinceladas que a los ojos del observador generan volumen a los objetos. La luz que viene de la izquierda es una luz que proviene de arriba y en diagonal y en razón a la presencia del indio proyecta unas sombras en la parte

derecha de los personajes, además se puede ver como esta luz está reflejada en el cielo lo que permite dar una luz pareja a modo de relleno para el mapa y para que las sombras proyectadas no sean tan profundas.

El color

Luis Alberto Acuña utiliza un color unificado de fondo que es el amarillo del papel y luego pinta con otros colores pinceladas largas, rápidas, espontáneas, flojas y grandes. Utiliza la técnica del divisionismo, donde aplica diferentes tonos de un solo color para resaltar zonas oscuras y claras, sin cambiar el color, obteniendo diferentes matices y volumen en la obra, lo que caracteriza mucho a los artistas latinoamericanos que en la época trabajaban las temáticas costumbristas o colonialistas. Por ejemplo, en el color naranja agrega diferentes tonos de este para resaltar zonas de luz y oscuridad.

Eduardo Serrano Rueda, historiador, curador, gestor y crítico de arte, responde las siguientes preguntas sobre el maestro Acuña y el mural *El castellano imperial* (1960).



Eduardo Serrano Rueda. Fotografía por Diego Carrizosa. (2022).

¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano?

“El maestro Luis Alberto Acuña ocupa un lugar de primera línea en el arte colombiano por su talento pictórico y escultórico, sus aportes como historiador y su rescate de valores de los pueblos aborígenes. Como pintor impulsó el talante modernista en el país, al desprenderse abiertamente de los cánones académicos y conseguir un lenguaje propio e inconfundible, objetivo primordial de los artistas modernos. Como historiador

prestó gran atención no sólo al legado español en nuestra cultura e idiosincrasia, sino y sobre todo al legado de las culturas aborígenes en particular la chibcha la cual estudió con la dedicación que nadie antes había puesto a este tema”.

Por favor, describa al artista y al historiador

“El maestro Acuña marcó una época y fue figura importante en la escena artística del país, no sólo por la originalidad de su lenguaje pictórico consistente en pequeños toques de color que recuerdan el puntillismo de Paul Signac, pero que lejos de buscar comprobaciones científicas como el artista europeo, buscaba más bien enfatizar la contundencia de sus representaciones y modular su cromatismo, al igual que lograr la implantación de sus teorías sobre la creación de una nueva estética basada en el ambiente y el hombre americano. También fue el primero y más sobresaliente de los cultores del indigenismo pictórico en Colombia. El artista exageró las peculiaridades étnicas del campesino del país, sus rasgos y su textura sólida y maciza, especialmente en sus esculturas las cuales ejecutó en diversos materiales. Fue también el más aguerrido expositor de las propuestas del grupo Bachué, único

intento consciente, premeditado y relativamente exitoso de conformar un movimiento con teorías propias en el arte colombiano. Como historiador supo enfatizar, tanto los valores aportados por la conquista española, como los heredados de los pueblos aborígenes, poniendo de presente ambos objetivos no sólo en sus escritos, sino también como director de Museo de Arte Colonial y como restaurador y estudioso del patrimonio tunjano y de otras ciudades del país. Su obra cobra especial vigencia en estos momentos de globalización en el cuales el arte es una vía propicia para la reafirmación de la identidad nacional”.

¿Qué aspectos destaca usted del mural *El castellano imperial* (1960)?

“El Castellano Imperial es un mural que le permitió al maestro Acuña poner de relieve sus amplios conocimientos de la historia y su admiración por la lengua castellana la cual empleaba admirablemente. En el mural el artista combina elementos propios de España y su conquista de América con elementos que señalan las culturas aborígenes, y también la presencia negra en Hispanoamérica. Pero no todo es historia. Representa en primer término la extensión de los países donde sobrevive la lengua castellana y en su título reconoce

al ánimo imperial con el cual fue impuesta en el continente americano. El mural fue ejecutado al fresco, técnica que aprendió del muralista Mexicano Diego Rivera (quien la había aprendido en Italia) lo cual ha llevado a muchos críticos a exagerar la influencia del mexicano sobre el colombiano. Rivera apenas si llevó a cabo alguna escultura y aunque también estudió y coleccionó el arte de los pueblos prehispánicos, fue especialmente famoso por plasmar obras de alto contenido político y social en edificios públicos, en tanto que Acuña recurrió con más frecuencia

a la historia y al estudio de las culturas prehispánicas, particularmente la chibcha, plasmando su cosmogonía en vistosas pinturas y murales que, si bien no han sido del agrado de la crítica esteticista que no ha entendido que el gusto es una construcción social que puede ser inducida o modificada, de todas maneras representan una investigación especialmente valiosa para el conocimiento del pasado de América, del mundo aborigen y de sus valores y creencias, así como programa plástico original y claramente didáctico”.



CAPÍTULO 7

Análisis iconográfico del mural

Proclamación del Estado Soberano

de Cundinamarca (1963)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca (1963)*, que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Steven Triviño Rico – Nicolás Higuera Niño. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



El mural titulado *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca*, fue pintado al óleo por Luis Alberto Acuña en el año de 1963, sus medidas corresponden a 2.00 mts. de alto x 5.30 mts. de largo.

Se encuentra en la actualidad en el segundo piso, en el antiguo salón donde sesionaba la Asamblea Departamental de Cundinamarca en el Palacio de San Francisco (Calle 13 # 7-02, en Bogotá), sede que fue utilizada por la Gobernación de Cundinamarca hasta el año de 1997, cuando se mudó a sus nuevas instalaciones de la calle 25 con carrera 51. La razón de tal traslado obedeció a la necesidad de unificar en un solo sitio todas las 23 sedes que tenía distribuidas en

Bogotá, tener instalaciones más modernas y un mayor espacio. Puesto que la nueva sede cuenta con 40.000 mts. cuadrados, distribuidos en cuatro edificios. La actual Asamblea Departamental sesiona en el edificio con forma de pirámide.

Se le agradece muy especialmente a la Gobernación de Cundinamarca/IDECUT por la autorización otorgada a la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, con motivo de la publicación en este libro de creación de las fotografías obtenidas sobre el mural *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963). La Gobernación de Cundinamarca es la propietaria del inmueble – Palacio de San Francisco – Bien de Interés Cultural (BIC) del orden Nacional, de acuerdo con el decreto 2390 de 1984.

La realización del mural le fue encomendada al maestro Acuña por parte del gobernador de Cundinamarca Fernando Urdaneta Laverde, quien ejerció funciones desde el 25 de septiembre de 1962, hasta el 29 de octubre de 1964, dicho encargo obedeció a la conmemoración del centenario de la *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca*, acto que quedó soportado en la Constitución Política de Colombia de 1863, conocida también como la Constitución de Rio Negro.

Con el propósito de explicar la razón de ser de este mural se hace necesario remontarse en

la historia a la Confederación Granadina, que fue una República de la cual hacían parte los países hoy conocidos como Colombia y Panamá, su existencia tuvo lugar entre 1858 y 1863. Su origen obedeció a la Constitución de 1858, la cual fue promulgada por Mariano Ospina Rodríguez.

La Confederación Granadina hizo parte de una destacada serie de reformas que tuvieron lugar a mitad del siglo XIX en la América Hispana, cuyo objetivo era terminar con toda la herencia colonial. En torno a los dos países mencionados Colombia y Panamá, las transformaciones tuvieron lugar durante largo tiempo, instancias que demandaron cambios en lo político, económico y social, desde la época de las independencias.

Las reformas de mitad del siglo XIX provocaron muchos desacuerdos entre la sociedad, circunstancia que dio pie a la guerra civil de 1851, cuya razón de ser obedeció a la influencia de la iglesia católica en la misma sociedad. El golpe de Estado de Tomás Cipriano de Mosquera de 1854 y la guerra civil de 1860, se relacionan con las críticas surgidas entre los partidarios de un sistema federalista, en el que se debatían ideas de una soberanía de tipo nacional y el poder de las regiones.

Fuente: Confederación Granadina. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Confederaci%C3%B3n_Granadina

Dichas contradicciones se sumaron al pensamiento liberal que buscó la separación de poderes entre la iglesia y el Estado, circunstancia que tuvo como consecuencia que los áulicos del general Tomás Cipriano de Mosquera se levantaran y derrocaran al presidente Mariano Ospina Rodríguez, hechos que permitieron que Mosquera se declarara presidente en funciones, instancia que ejerció del 18 de julio de 1861, al 10 de febrero de 1863. En razón a lo acordado en la Convención de Rionegro, Mosquera fue confirmado como presidente de los Estados Unidos de Colombia, cargo que desempeñó hasta el 1 de abril de 1964.

Fuente: Tomás Cipriano de Mosquera. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Cipriano_de_Mosquera#:~:text=Durante%20el%20mandato%20de%20Sim%C3%B3n,varios%20negocios%20en%20Estados%20Unidos

La Confederación Granadina terminó el 8 de mayo de 1863, a causa de la promulgación de la Constitución de Rionegro de 1863 y el país tomó el nombre de los Estados Unidos de Colombia. La Constitución Política de Colombia de 1863, de carácter liberal, rigió la vida en Colombia desde 1863 hasta 1886. Cuando que fue derogada por la Constitución de 1886 de ideología conservadora, promovida por el presidente Rafael Núñez y redactada por Miguel Antonio Caro, la cual rigió el precepto jurídico de Colombia bajo instancias de un solo

Estado a cargo de lo social y lo económico, en el que se consideró al catolicismo como religión oficial, se eliminó el federalismo constituyendo los entes departamentales. Dicha Constitución fue objeto de varias reformas importantes, como fueron la de Rafael Reyes en 1910 y la de Alfonso López Pumarejo en 1936, hasta cuando fue derogada por la Constitución de 1991.

Fuente: Constitución de 1886. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_de_Colombia_de_1886

A raíz de la Constitución de Rionegro de 1863 el país tomó el nombre de Estados Unidos de Colombia, entre los aspectos de su articulado sobresalen las posturas que separan la iglesia del Estado y se implementa el federalismo. Entre otros aspectos cabe la pena mencionar que cada Estado podía tener la autonomía de fijar sus propias leyes, poseer ejército propio y administrar su propia justicia, en clara independencia con el gobierno central. En los aspectos educativos, se apoyó el estudio de las ciencias modernas, como la física, la química, la biología y la filosofía, así como la libertad para expresar un libre pensamiento, tanto oral como escrito. La autoridad máxima recayó en el Parlamento, ente representativo del pensamiento de los ciudadanos. Los Estados Unidos de Colombia se rigieron bajo un sistema federal, con

una presidencia central, estuvieron conformados por nueve Estados soberanos que fueron Panamá, Antioquia, Magdalena, Bolívar, Santander, Boyacá, Cundinamarca, Tolima y Cauca.

Fuente: Constitución de Rionegro. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_de_Rionegro

Fuente: Estados Unidos de Colombia. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Estados_Unidos_de_Colombia



A continuación, se citan unos apartes de la Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia de 1863, con el objetivo de dar a conocer los numerales # 6 y # 7, del artículo 15, que explican la presencia de Antonio Nariño en el mural *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963). Por cuanto históricamente él no presenció tan importante acto, en razón a que había muerto el 13 de diciembre de 1823, es decir cuarenta años antes de la firma de la constitución. Si el lector se pregunta

la razón por la que el maestro Acuña incluyó su figura en el mural sosteniendo con su mano derecha unas hojas blancas, la respuesta obedece a los artículos antes mencionados, como se puede ver a continuación.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS DE COLOMBIA DE 1863

(8 de mayo de 1863)

MINISTERIO EJECUTIVO,

Por cuanto la Convención Nacional ha venido en expedir, y las Diputaciones en ratificar a nombre de los Estados Soberanos que representan, la siguiente:

CONSTITUCIÓN POLÍTICA.

La Convención Nacional, en nombre y por autorización del Pueblo y de los Estados Unidos Colombianos que representa, ha venido en decretar la siguiente:

CONSTITUCIÓN POLÍTICA.

Capítulo II. Bases de la Unión.

Sección I. Derechos y deberes de los Estados.

Sección II. Garantía de los derechos individuales.

Artículo 15.- Es base esencial e invariable de la Unión entre los Estados, el reconocimiento y la garantía por parte del Gobierno general y de los Gobiernos de todos y cada uno de los Estados, de los derechos individuales que pertenecen a los

habitantes y transeúntes en los Estados Unidos de Colombia, a saber:

6. La libertad absoluta de imprenta y de circulación de los impresos, así nacionales como extranjeros.
7. La libertad de expresar sus pensamientos de palabra o por escrito sin limitación alguna.

Fuente: Constitución de 1863. Archivo General de la Nación. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1863/Texto1863.pdf



En virtud de lo anterior, se presume que el maestro Acuña realizó un homenaje a quien tradujo y publicó el diciembre 15 de 1793 *Los Derechos del Hombre y el Ciudadano*, puesto que en el artículo # 11 se encuentra un texto que concuerda perfectamente con los ideales de la Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia de 1863, como se puede ver a continuación.

11. La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones, es uno de los derechos más preciosos del hombre: todo ciudadano en su consecuencia puede hablar, escribir, imprimir libremente; debiendo sí responder de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

Fuente: Los Derechos del Hombre y el Ciudadano Antonio Nariño. Obtenida el 10 de junio de 2021, de <https://ingenieriacritica.wordpress.com/2010/12/08/los-derechos-del-hombre-y-el-ciudadano-antonio-narino%E2%80%8F/>

En los siguientes párrafos se hallan los nombres de los ilustres personajes que firmaron el “Acta de Ratificación, por parte de la Diputación del Estado Soberano de Cundinamarca del Acto Constitucional Transitorio para los Estados Unidos de Colombia”.

ACTA DE RATIFICACIÓN. Por parte de la Diputación del Estado Soberano de Cundinamarca del Acto Constitucional Transitorio para los Estados

Unidos de Colombia. Nosotros, los infrascritos Diputados del Estado Soberano de Cundinamarca a la Convención Nacional, visto el Acto Constitucional Transitorio para los Estados Unidos de Colombia, expedido y firmado hoy por la expresada Convención, hemos venido en aprobarlo y ratificarlo como en efecto lo aprobamos y ratificamos unánimemente, de conformidad con lo acordado y dispuesto por el Artículo 93 de la Constitución expedida y firmada en el mismo día. Y para los efectos legales consiguientes extendemos y firmamos dos ejemplares de la presente acta de ratificación. Rionegro, mayo 8 de 1863. Francisco J. Zaldúa. - Ramón Gómez. - Francisco de P. Mateus. - J. Agustín Uricoechea. - Lorenzo María Lleras. - Manuel Ancízar. - Salvador Camacho Roldán.

Fuente: Constitución de 1863. Archivo General de la Nación. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1863/Texto1863.pdf

Sobre quienes fueron los personajes insignes que firmaron el “Acta de Ratificación, por parte de la “Diputación del Estado Soberano de Cundinamarca del Acto Constitucional Transitorio para los Estados Unidos de Colombia”. En las siguientes líneas se hace una breve reseña de cada uno de los diputados en el mismo orden en el que aparecen con su firma en el Acta de Ratificación, como se observa en el documento anterior. Se incluye además la fotografía de cada uno, así como

una elucubración sobre su posible presencia en el mural, esto en razón que no se encuentra documentación escrita dejada por el maestro Acuña sobre dicha instancia.



[29] **Fuente:** Autor desconocido. <http://www.geneall.net/> (c. 1880) Francisco Javier Zaldúa 1.jpg [Francisco Javier Zaldúa, presidente de Colombia en 1882 Esta es una imagen retocada, lo que significa que ha sido alterada digitalmente de su versión original. Modificaciones: Imagen coloreada y mejorada. El original se puede encontrar aquí: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/notabilidades/images/373zalduafranciscojavier.jpg>]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Javier_Zald%C3%BAa_1.jpg

Francisco Javier Martínez de Zaldúa y Racines (1811-1882) fue rector de la Universidad Nacional de Colombia, ejerció como Senador por Cundinamarca y como Secretario de Relaciones Exteriores bajo la Administración del presidente Julián Trujillo (1878-1880). Fue elegido presidente de Colombia para el período de 1882-1884, pero la muerte lo sorprendió en el primer año de su mandato.

Fuente: Francisco Javier Martínez de Zaldúa y Racines. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Javier_Zald%C3%BAa

En el mural del maestro Acuña se intuye que el personaje que se encuentra con su mirada dirigida hacia a Nariño, sentado en el lado izquierdo de la mesa realizando una firma sobre una hoja de color blanco, (dicha hoja puede ser el Acta de Ratificación), en posición de semi perfil de espaldas al observador del mural, vestido de sacoleva gris, con pantalones azules y zapatos cafés, podría ser Zaldúa y Racines. Se presume lo anterior en razón a la importancia de su accionar político, a la forma en que el maestro destaca su figura y por último por el parecido que se percibe entre su fotografía y el personaje pintado.

Como se dijo antes, lógicamente se trata de una especulación, porque no existe registro histórico del tal hecho por parte del maestro Acuña, se trata entonces de darle un sentido a la razón

de ser de los personajes que pintó el maestro en el mural, en relación con los Diputados que históricamente se ha comprobado que firmaron la Constitución de Rionegro en representación del Estado Soberano de Cundinamarca. Dicho procedimiento de carácter meramente intuitivo será el que se llevará a cabo a continuación, el cual se encuentra fundamentado en la jerarquía política, social y cultural del firmante, en virtud de la importancia que le otorgó el maestro Acuña al personaje en la puesta en escena de la pintura, y en su parecido con su fotografía.

Ramón Gómez firmó el Acta de Ratificación por parte de la “Diputación del Estado Soberano de Cundinamarca del Acto Constitucional Transitorio para los Estados Unidos de Colombia”.

De Gómez fue encontrada una excelente caricatura de realizada en 1880 por Alberto Urdaneta, de acuerdo con las características de la fisionomía registrada por el director de *Papel Periódico Ilustrado*, en la pintura mural no se encontró ningún personaje que tuviera algún tipo de parecido con la figura del político liberal.



[30] Fuente: Autor: JHOZMO (2016). Autor: Alberto Urdaneta © (1880). El Sapo Gómez. Caricatura de Alberto Urdaneta. 1880.jpg [El Sapo Gómez. Caricatura de Alberto Urdaneta. 1880. Colección Banco de la República de Colombia]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_Sapo_G%C3%B3mez._Caricatura_de_Alberto_Urdaneta._1880.jpg

Para contextualizar al lector sobre quién fue el político liberal Gómez y su accionar durante la época del federalismo en Cundinamarca, a continuación, se citan unos párrafos obtenidos del artículo *El liberalismo en el Estado federal de Cundinamarca: Sapos y Bogotanos* escrito por Elías Gómez Contreras, el cual hace parte de la tesis titulada *El sapismo en Cundinamarca*, trabajo presentado a la carrera de historia de la Universidad Nacional de Colombia en el año de 1998.

Este artículo tiene como objetivo reconstruir el papel jugado por el liberalismo en el Estado Soberano de Cundinamarca y su división entre sapos y cachacos por el control de la administración federal [...] En 1861 luego la revolución liberal triunfante encabezada por Tomás Cipriano de Mosquera, se convocó la elección de una nueva Asamblea Constituyente en Cundinamarca. Los liberales bogotanos vieron en peligro sus intereses al presentarse a la elección en forma independiente y obtener la mayoría un grupo de liberales de provincia, que en ocasiones anteriores les habían servido como agentes eleccionarios. El nuevo círculo político liderado por Ramón Gómez, polémico abogado apodado el sapo, estaba compuesto por liberales de los pueblos de la Sabana, asociados con la maquinaria política del general Daniel Aldana, cacique liberal del nororiente de Cundinamarca. [...] La composición social del sapismo no define por sí solo su movimiento político. Por lo tanto, para su estudio se han tenido en cuenta los valores y las imágenes que se manejan en la política en Cundinamarca durante el federalismo. En los argumentos de los sapistas y sus detractores se refleja el menosprecio por el origen provinciano, la exaltación del reconocimiento y el prestigio social, la honradez y el prestigio militar. El estudio del derecho y el ejercicio de la política se convirtió para los jóvenes de escasos recursos en un mecanismo eficaz de escalar algunos peldaños en la rígida sociedad Cundinamarca.

Fuente: Gómez Contreras, Elías., (1999, abril) Historia de Colombia. El liberalismo en el Estado Federal de Cundinamarca: Sapos y Bogotanos. Revista Memoria y Sociedad. Volumen 5 (6), pp. 93,103-104.



[31] Fuente: Autor Galería de Cultura Banco de la República© (2008) <https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3237200788/in/photostream> Francisco de Paula Mateus. JPEG [El abogado colombiano, Francisco de Paula Mateus (1835 - 1919)] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de junio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Paula_Mateus.JPG

Dentro de la vida política de Francisco de Paula Mateus se destaca el haber ejercido como Representante a la Cámara y Senador, en ambas corporaciones actuó como presidente. Se desempeñó como diplomático en las Embajadas de Francia, Italia y Nicaragua, y como Canciller (1904) durante el mandato del presidente José Manuel Marroquín (1900-1904). De acuerdo con los parámetros

mencionados en párrafos anteriores en torno poder ubicar a los firmantes del Acta de Ratificación en el mural del maestro Acuña, no se encontraron semejanzas entre su ser y alguna figura presente en el mural.

Fuente: Francisco de Paula Mateus. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Paula_Mateus



[32] Fuente: Autor Ricardo Acevedo Bernal © (1928) Juan Agustín de Uricoechea.jpg [Juan Agustín de Uricoechea Zarnosa y Rocha, Inspector General y Presidente Interino

de Colombia en 1864. Juan Agustín de Uricoechea Zarnaza y Rocha, Procurador General y Presidente Interino de Colombia en 1864]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Agust%C3%ADn_de_Uriconoechea.jpg

De Juan Agustín Uricoechea y Navarro (1824-1883), se sabe que ejerció la cátedra del derecho en la Universidad del Rosario, claustro del cual fue Vicerrector y Rector (1864 -1866). Dentro del sector público se desempeñó como gobernador de la antigua Provincia de Mariquita (1854-1858), en el Congreso de la República fue Senador y Representante, también fue Procurador General de la Nación, tuvo el honor de ser encargado de la presidencia de la República un año después de haber sido Diputado del Estado Soberano de Cundinamarca en la Convención Nacional de 1863. En la pintura del mural de manera intuitiva, se puede ubicar en una vista desde la posición del espectador a Uricoechea y Navarro, vestido de traje de color marrón oscuro y camisa blanca, su brazo izquierdo se encuentra en la espalda de quien más adelante en este texto se identificará como Tomás Cipriano de Mosquera. Uricoechea y Navarro, observa al prócer Antonio Nariño y al encontrarse situado este personaje en un rol de destacado consejero entre Mosquera y Nariño, su predominancia en el acto se determina como

relevante, y es consecuente con la trayectoria académica y política de Uricoechea y Navarro.

Fuente: Museo de la Universidad del Rosario. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <https://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/287601/>



Nota: La fotografía de Lorenzo María Lleras se puede observar en la Revista Nova et Vetera. Obtenida el 11 de junio de 2021 de <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/bed0248b-7e10-4564-809a-d05a4f84dafc/content>

Es posible afirmar que Lorenzo María Lleras (1811-1868) fue un ideólogo de tendencia liberal, que

ejerció como rector de la Universidad del Rosario (1842-1846) y fue muy cercano al prócer Francisco de Paula Santander. Como servidor público en el Congreso de la República fue Representante a la Cámara y colaboró para el presidente José María Obando como Secretario de Relaciones Exteriores. En el campo del teatro y las letras fue director del Teatro de Bogotá y como poeta glorificó en sus versos su fervor patriótico. En los ámbitos de las familias tradicionales de la política colombiana, no sobra mencionar que de la descendencia de Lorenzo María Lleras sobresalen dos expresidentes de Colombia, Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y Carlos Lleras Restrepo (1908-1994).

En el mural del maestro Acuña, se presume que el Dr. Lleras puede ser el personaje que se halla localizado desde el punto de vista de un espectador, en el extremo derecho de la mesa, a espaldas de Antonio Nariño, vestido de traje gris, con chaleco marrón claro, pantalón gris claro, con medias y camisa blanca. Con su mano derecha está firmando un papel blanco (puede ser el Acta de Ratificación), su mano izquierda está soportada en el brazo de la silla donde está apoyada su capa. Lo anterior se manifiesta por su parecido del personaje con la fotografía del Dr. Lleras, además en razón su preeminencia como servidor de la Nación, académico y hombre de letras.

Fuente: Lorenzo María Lleras. Obtenida el 10 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Mar%C3%ADa_Lleras

Fuente: Banrepcultural. Lorenzo María Lleras. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Lorenzo_Mar%C3%ADa_Lleras



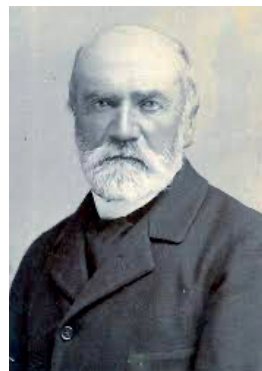
[33] Fuente: Autor desconocido. (1875) Manuel Ancizar.jpg <https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/2784324363/> [Fotografía de Manuel Ancizar, abogado, periodista, escritor y diplomático colombiano]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Anc%C3%ADzar.jpg

Manuel Ancízar Basterra (1812-1852) se destacó por haber sido miembro de la Comisión Corográfica, su labor consistió en la descripción de los asuntos geográficos, culturales y sociales de la Nueva Granada. Fue miembro de la Sociedad Geográfica de París y fundador de la Sociedad Colombiana de Ingenieros, como escritor se destacó al publicar el reconocido libro titulado *La peregrinación de Alpha: por la provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 51* (1853) cuyo objetivo consistió en la creación de una cultura que se asentó en lo indio y lo español. En lo público se desempeñó como Director de Crédito Nacional y Secretario de Relaciones Exteriores. En lo académico, fue el primer rector de la Universidad Nacional de Colombia.

Fuente: Manuel Ancízar Basterra. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Anc%C3%ADzar

Se presume que debido a su importante trayectoria como científico, escritor, hombre público y académico, así como con el parecido de su foto con el rostro del personaje en el mural, Manuel Ancízar Basterra puede ubicarse en el mural del maestro Acuña como el personaje que se vislumbra en el extremo izquierdo de la mesa, vestido de traje azul con solapa roja, camisa y pantalón blanco, con botas cafés. Por su posición se ad-

vierte que escucha atentamente a Antonio Nariño, su mano derecha se encuentra apoyada sobre su rodilla derecha y su mano izquierda se recuesta sobre una mesa cubierta con un mantel color curuba.



[34] Fuente: Autor desconocido. (s.f.). <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2000/images/salvador2.jpg> Salvador Camacho.jpg [Salvador Camacho Roldán. Colección José Joaquín Herrera. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 11 de junio de 2021 de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SalvadorCamacho.jpg>

Sobre Salvador Camacho Roldán (1827-1900) se conoce que se graduó como abogado de la Universidad del Rosario. Durante el mandato de José de los Santos Gutiérrez Prieto (1868-1870), fue nombrado como designado presidencial y en ausencia del general ejerció la presidencia entre el

20 de diciembre de 1868 y el 2 de enero de 1869. En la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia en 1882, creó la cátedra de sociología en la cual se trabajó bajo la fundamentación positivista del sociólogo Auguste Comte, asignatura que tiempo después se transformó en una facultad y a ella se vincularon destacados intelectuales como el sacerdote marxista Camilo Torres Restrepo y la antropóloga y etnóloga Virginia Gutiérrez de Pineda. Como empresario cofundó la Librería Colombiana, ente destacado en la importación de libros de tendencia liberal y creó la afamada fábrica de muebles Camacho Roldán.

Fuente: Salvador Camacho Roldán. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Camacho_Rold%C3%A1n

De acuerdo con la revisión de carácter intuitivo realizada con el fin de ubicar la persona de Salvador Camacho Roldán en el mural del maestro Acuña, no se encontró un personaje que se encontrara en una posición destacada, que pudiese representar su trayectoria de hombre de leyes y letras, así como de servidor público, como tampoco a alguien que se pareciese a su fotografía.

Con Camacho Roldán termina el ejercicio de ubicar en el mural del maestro Acuña, las personas que firmaron el “Acta de Ratificación, por parte de la Diputación del Estado Soberano de Cundinamarca del Acto Constitucional Transitorio para los Estados Unidos de Colombia”.

En consecuencia, se procederá a describir a los otros personajes que comprenden la obra *Proclamación de Estado Soberano de Cundinamarca* (1963). Esta vez la lectura tiene lugar de izquierda a derecha, en vista del espectador. En la parte superior del mural se aprecia una tela de color dorado con dobleces, bajo la cual se advierten dos militares, uno más alto que el otro observando a Antonio Nariño. El militar más alto aparece con su mano izquierda levantada, en señal de exclamación, al parecer en respuesta a las palabras de Antonio Nariño. Al lado del militar más bajito se aprecia un tercer militar pintado de cuerpo entero, de tez café claro y cabello marrón oscuro. Su mirada apunta hacia su izquierda, al parecer se encuentra atento sobre alguna situación que sucede afuera del recinto, por cuanto su mano derecha apunta hacia el lado derecho de la sala.



De acuerdo con la información encontrada en el libro escrito por Francisco de Paula Santander, *Diarios de campaña y libro de órdenes y reglamentos militares 1818-1834*, el uniforme utilizado por los dos militares puede corresponder al diseño en uso entre los años de 1818-1834, por parte de un grado de coronel del Estado Mayor. Lo anterior, en virtud del color del cuello rojo, a la pechera de color blanco y a la casaca de color azul.

El morrión o sombrero militar puede también corresponder al uniforme. El personaje que se observa de espaldas, de cuerpo completo, también porta el uniforme grado de coronel del Estado Mayor, atuendo que comprende la faja dorada, la espada y las botas correspondientes.

Fuente: General De Paula Santander Colombia Reglamentos Uniformes Militares 1826-1834. Obtenida el 8 de junio de 2021, de <https://www.todocoleccion.net/militaria-libros-literatura/general-paula-santander-colombia-reglamentos-uniformes-militares-1826-1834-ilustraciones-diarios~x48467875>



En vista también de izquierda a derecha en posición del espectador, se observan dos personajes, el de la izquierda levanta con su brazo derecho un sombrero de cubilete en señal de aceptación, al parecer en respuesta a las palabras que puede estar pronunciado Antonio Nariño. Su elegante vestuario de chaqueta color verde claro, con cuello y camisa blanca, y solapas y remate de mangas de color marrón oscuro, obedece a un personaje destacado dentro de la sociedad del momento. Detrás de este personaje, aparece un hombre de tez oscura y cabello marrón oscuro, del cual solo se puede apreciar la mitad de su rostro que apunta hacia el frente, sostiene con su mano derecha lo que al parecer es un sombrero. Dicho personaje, también parece en actitud de celebrar las palabras de Nariño.



Desde la posición del espectador, al lado derecho del personaje del cual solo se aprecia la mitad de su rostro se visualizan tres miembros del clero. El primero posee una contextura gruesa, cabello gris, rostro rozagante, mirada asertiva y expectante. De acuerdo con su hábito, dicha persona pertenece a la Orden de los Dominicos que se destacan por su fuerte estructura dogmática en la misión evangelizadora. Probablemente el maestro Acuña presenta a este fraile en un rol de predicador ante los convencionistas con el fin de preservar el *statuo quo* del poder de la iglesia católica sobre el Estado.



El segundo religioso cuya actitud es de oración profunda, en razón a la expresión de su rostro y posición corporal, se identifica como el hermano de Tomás Cipriano de Mosquera, Manuel José Mosquera quien fue el trigésimo tercer arzobispo de Bogotá. Si el lector se pregunta sobre la razón de ser del sencillo hábito de color marrón con que el maestro Acuña pintó al destacado humanista y filósofo que corresponde a la Orden de los Carmelitas, en vez de utilizar indumentaria eclesiástica propia de un arzobispo, por cuanto al religioso le fue otorgada tan alta dignidad en el año de 1835 y la puesta en escena del mural tiene como fecha 1863. Se presume que dicha decisión pudo haber obedecido a un homenaje que le rindió el maestro Acuña a lo que representa la orden que nació en el monte del Carmelo de la Ciudad Santa, la cual conlleva humildad, así como el peso de la cruz con la que han de cargar quienes ruegan a Dios para obtener su guía e iluminación, lo anterior en virtud de la actitud de profundo recogimiento con que se presenta al sacerdote católico. Por otra parte, se considera pertinente aclarar que históricamente para el año de 1863 fecha en la cual tuvo lugar la Convención de Rionegro, el destacado miembro de la iglesia había fallecido en el año de 1853 en la ciudad de Marsella en Francia. Tal inconsistencia pudo haber obedecido a una

[35] Fuente: Autor José María Espinosa. © (1840) Manuel José Mosquera.jpg [Técnica: Miniatura sobre marfil. Dimensiones: 9.7 x 8.8 cms. Año (creación o publicación): 1840. Ubicación: Museo Nacional de Colombia. Fecha: 5 de noviembre de 2011.] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones a la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Jos%C3%A9_Mosquera.jpg

licencia de autor del maestro Acuña, puesto que como se ha mencionado, el general Mosquera era un partidario de la escisión de poderes entre el Estado y la iglesia católica, pese a las convicciones religiosas contrarias al tema que pudo haber tenido el prelado de acuerdo con el importante cargo que ostentaba. En otras palabras, se trató de una escena ficticia en la que Manuel José Mosquera en actitud suplicante ante el Señor, rogaba por que los deseos de su hermano no fuesen cumplidos como resultado de las deliberaciones de la Convención de Rionegro.

Fuente: Manuel José Mosquera. Obtenida el 21 de octubre de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Jos%C3%A9_Mosquera

Fuente: Enseñanza religiosa y poder clerical. Estados Unidos de Colombia, 1863-1886. Obtenida el 7 de junio de 2021, de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/64024/61599>



Antes de proceder a realizar el análisis de Tomás Cipriano de Mosquera, quien está ubicado en el centro de la pintura mural del maestro Acuña, se desea concluir con el examen del tercer personaje que representa a un canónigo que se haya inclinado ante el general Mosquera en posición de escucha, con el brazo izquierdo apoyado sobre el espaldar de la silla del eximio militar y hombre de estado. Dicho personaje está ataviado con su respectivo hábito negro y con un solideo del mismo color, no sobra anotar que los canónigos normalmente utilizan solideos de color negro como resultado de un título honorífico otorgado por un obispo.

El canónigo sostiene con su mano derecha un grueso libro, se cree que debido a la posición de confianza en que se encuentra el prelado en

referencia a Mosquera, el rol que cumple puede ser el de consejero, por cuanto uno de los temas discutidos en la Convención de Rionegro, como se ha mencionado correspondía a la separación de poderes entre la iglesia y el Estado, en consecuencia, el canónigo podrá estar actuando bajo la función de un...

[...] canónigo lectoral: Es el teólogo del cabildo, y deberá ser licenciado o doctor en teología. Tiene a su cargo todo lo referente a la Sagrada Escritura. Le corresponde explicar los libros sagrados; informar al Cabildo, cuando éste lo requiera, sobre las cuestiones de la Biblia; formar a los seminaristas en los temas bíblicos; velar por la precisión y contenido de las moniciones, catequesis, y otros textos que se utilicen en las actividades catedralicias o de la colegiata; programar y organizar acciones relativas a la Palabra de Dios.

Fuente: Canónigo. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Can%C3%B3nigo>

Fuente: Solideo. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Solideo>

Dentro de la narrativa planteada por el maestro Acuña, al parecer los tres clérigos se hallan preocupados por los posibles resultados negativos que pudiesen surgir en torno a la fuerte influencia de la iglesia católica sobre el Estado. Y tenían razón. En el articulado de la Constitución de Rionegro de

1886, quedó sentada la separación entre la Iglesia y el Estado. Como dato de relevancia en torno al tema de los Estados laicos, vale la pena recordar que, durante la Tercera República Francesa, en el año de 1905 fue sancionada la ley de Separación de la Iglesia y el Estado.

Fuente: Ley francesa de separación de la Iglesia y el Estado de 1905. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_francesa_de_separaci%C3%B3n_de_la_Iglesia_y_el_Estado_de_1905

En este sentido se considera pertinente citar apartes del artículo escrito para el diario El Espectador el 29 de septiembre de 2013 por Salomón Kalmanovitz, con motivo de la celebración de los 150 años de la Constitución de los Estados Unidos de Colombia.

Se cumplieron 150 años de la Constitución de los Estados Unidos de Colombia, conmemorada por la solitaria voz del Externado de Colombia, que organizó una exposición de documentos y prensa de la época sobre la institución más democrática que forjó el país durante el siglo XIX [...] Se abolió la pena de muerte, se establecieron los jurados de conciencia y se otorgaron plenas garantías a los ciudadanos. Se consolidó la separación de Iglesia y Estado, cuando ya se habían confiscado los bienes de manos muertas que poseía el clero, explotados por siervos de la gleba; estos bienes se subastaron, obteniéndose cuantiosos recursos que

fortalecieron al gobierno central... La educación fue impartida bajo la dirección de la Iglesia, que prohibió la enseñanza de la ciencia y desarrolló el aprendizaje basado en la memorización, la represión y la obediencia ciega. Así, el país retornó a la Edad Media.

Fuente: La Constitución de Rionegro. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_de_Rionegro

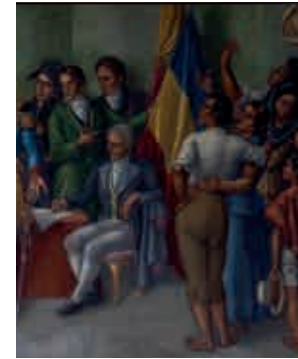
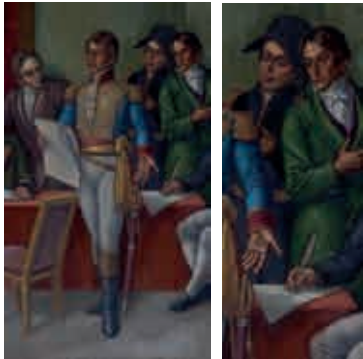


[36] Fuente: Autor desconocido. (s.f.) Jaime Torres Sánchez, Luz Amanda Salazar Hurtado: Introducción a la historia de la Ingeniería y de la educación en Colombia. Portrait of Tomás Cipriano de Mosquera.jpg [Tomás Cipriano de Mosquera]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portrait_of_Tom%C3%A1s_Cipriano_de_Mosquera.jpg

En el centro de la mesa se observa al general Tomás Cipriano de Mosquera, quien se encuentra presidiendo la Convención de Rionegro, su mirada está dirigida hacia Antonio Nariño. Esta ataviado con un traje verde claro, con solapas de color verde claro rematadas con bordes negros. Su mano derecha se apoya en la página derecha de un libro abierto y su mano izquierda descansa sobre el borde izquierdo del libro, se presume que en tal libro se está redactando el articulado de la Constitución de Rionegro de 1863.

La Constitución Política de los Estados Unidos de Colombia de 1863 fue promulgada el 8 de mayo de 1863, Mosquera firmó la Constitución como Ministro de Guerra. Como se dijo, el general desde el 18 de julio de 1861 venía actuando como presidente provisorio de la Unión, cargo que ejerció hasta el 10 de febrero de 1863. La Convención de Rionegro lo eligió presidente de los Estados Unidos de Colombia a partir del 14 de mayo de 1863, obligación que desempeñó hasta abril 1 de 1864. De allí que el maestro Acuña, pintó a Tomás Cipriano de Mosquera en el centro de la mesa de la Convención de Rionegro, en el rol más predominante de todos los asistentes.

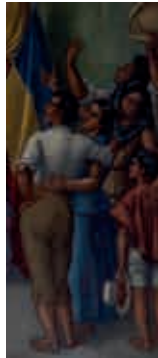
Fuente: Sitio del archivo de la Presidencia 2002-2010. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <http://historico.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/09.htm>



En el lado derecho del mural, en vista de un espectador, después de la imagen de Nariño se encuentra un hombre vestido de marrón oscuro observando al prócer, la prenda de vestir que lo destaca es un sombrero bicornio de dos picos. Tal sombrero fue utilizado durante todo el siglo XIX, hasta comienzos del siglo XX, por parte de embajadores y diplomáticos. De acuerdo con lo anterior se puede definir su rol en la narrativa de la pintura mural.

Fuente: Bicornio. Obtenida el 6 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bicornio>

Al lado de derecho del señor con el *chapeau de bras* (bicorno), visto desde la posición del espectador se encuentra señor de traje verde claro, chaleco marrón y camisa blanca, que sostiene con su brazo izquierdo una bandera con las franjas azul, amarilla y roja, quien con el índice derecho de su mano derecha señala el pabellón y cuyo rostro presenta una actitud de diálogo. Al lado derecho del señor de traje verde, desde la posición de un espectador se contempla a otro personaje vestido con traje café claro de solapas marrón oscuro, quien también sostiene otra bandera; en este caso solamente se observan los colores amarillo y rojo.



El 20 de septiembre de 1861 el país obtuvo el nombre de Estados Unidos de Colombia, de allí que se incurrió en una modificación de los emblemas de la patria. De acuerdo con lo anterior todas las banderas de la República de la Nueva Granada, de la Confederación Granadina, así como la que corresponde a los Estados Unidos de Colombia fueron suprimidas. Lo anterior en razón al decreto del 26 de noviembre de 1861, sancionado por el general Mosquera cuando se desempeñó como presidente provisional de la Unión, mediante el cual dispuso que las franjas de la bandera fuesen horizontales en los colores amarillo (cuyo

tamaño es mayor), y que los colores azul y rojo aparecieran en tal orden. En referencia al escudo, se estableció la implementación de un arco que lo rodeara, el cual estaba conformado en su parte inferior por nueve estrellas, con ocho puntas, que indican cada uno de los Estados Soberanos en los que se dividió el país.

Fuente: Estados Unidos de Colombia. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Estados_Unidos_de_Colombia

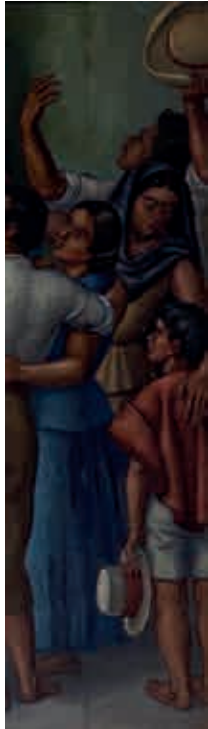
Se presume que el maestro Acuña pintó los colores de las dos banderas que se aprecian en el mural en un orden no corresponde con la realidad de ese momento histórico, debido a una licencia de autor.

En segunda instancia, se puede intuir que dentro de la narrativa presentada por el maestro Acuña en la estructura de la composición, es posible que la razón para que la pintura de las banderas aparezca en ese orden de colores, responda a una petición que le realizan al general Mosquera los dos personajes que sostienen las banderas, en el sentido de presentar nuevas opciones a los delegados de la Convención de Rionegro sobre el diseño del símbolo patrio, por cuanto ambos se encuentran con su mirada dirigida al general Mosquera en actitud de diálogo.



Se complementa la anterior argumentación, al recordar que una parte importante del articulado de la Constitución Nacional de 1863 era la libertad para expresarse libremente, de manera oral y escrita. Precepto que concuerda con el artículo # 11 de *Los Derechos del Hombre y el Ciudadano*, que consiste en la libertad de pensamiento y de opinión del ciudadano. No se debe olvidar que entre el general Mosquera y los dos personajes que portan las banderas se encuentra Antonio Nariño.

Desde la posición del espectador al extremo derecho del mural aparecen cuatro personas, un señor vestido de camisa blanca, pantalón con corte a la altura de la rodilla y descalzo, quien abraza con su brazo derecho a una mujer vestida de traje de color azul de dos piezas, sin mangas y con la falda a la altura del tobillo. La mujer abraza con su brazo izquierdo al señor, la pareja observa atentamente a Nariño.



Detrás de ellos se vislumbra un niño ataviado con una ruana de color rojo atravesada por una franja de color negro, tiene puesto un pantalón corto

blanco y con su mano derecha sostiene un sombrero. Él es abrazado por su madre con el brazo izquierdo, quien lo observa con cuidado, ella se percibe vestida con una blusa gris sin mangas y una mantilla sobre su cabeza.

Detrás de ella se advierte otro hombre quien se encuentra con sus dos brazos alzados en posición de celebración, con su mano izquierda tiene levantado un sombrero.

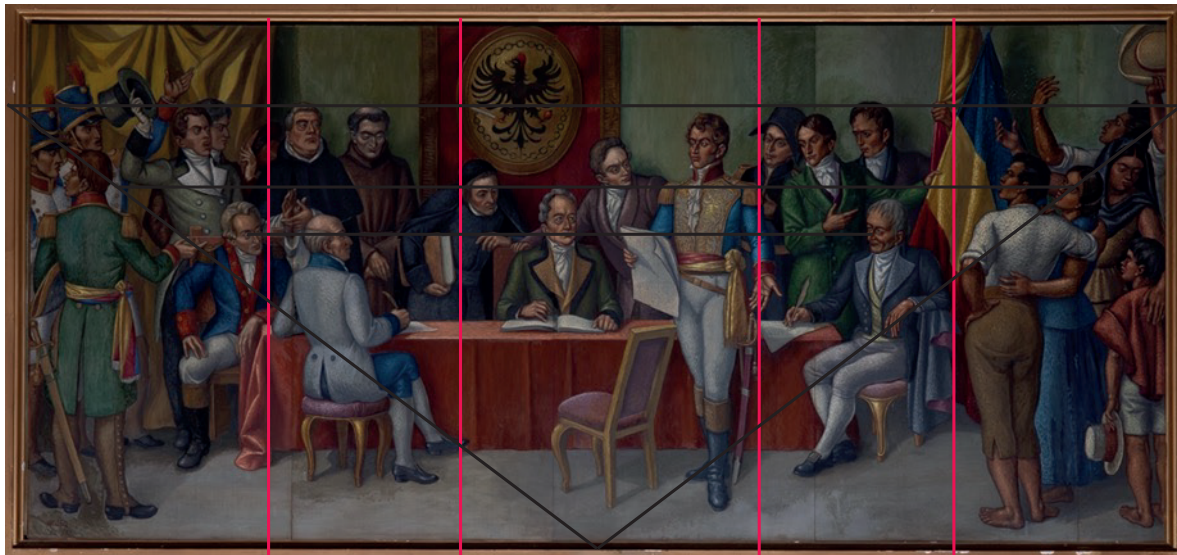
La razón para que el maestro Acuña colocara estos cuatro personajes que representan a la sociedad civil, radica en uno de los fundamentos más importantes que resultaron de la Constitución de Rionegro de 1886, como fue la instancia que representa la autoridad máxima del pensamiento de los ciudadanos que es el Parlamento.

Como se pudo haber visto a través de este análisis, el maestro Acuña realizó un exhaustivo estudio histórico para poder realizar la puesta en escena que representa *La proclamación de Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), mediante la cual se justificó la presencia de todos los personajes que aparecen en el mural, los roles que desempeñaron, las circunstancias por las que se encontraron allí, sus actitudes dentro de la narrativa, así como el homenaje que le rindió al prócer Antonio Nariño.

Los aspectos formales del mural *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición del mural *Proclamación del Estado Soberano de Cundinamarca* (1963), se encuentra articulada por cinco retículas verticales, cada una puede observarse como una estructura narrativa independiente, pero a su vez todas las cuadrículas comprenden una escena completa como se pudo haber visto en el análisis iconográfico. Dicha composición de fuerte rigurosidad geométrica posee una perspectiva de triángulo invertido, con tres puntos de fuga, arriba a la izquierda sobre la línea del horizonte,

abajo en el centro y arriba a la derecha sobre la línea del horizonte, situación que busca centrar la mirada del espectador en la solemnidad del acto, a partir de la vista de todos los testigos, focalizando la atención en los protagonistas involucrados en el acto de la firma de la Constitución de Rionegro de 1863.

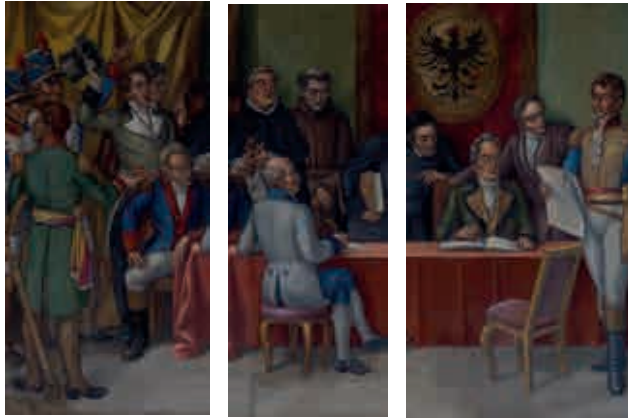
Dentro de la parte superior izquierda del triángulo se encuentra una línea de horizonte, cuyo punto de fuga emerge desde el militar que dirige la mirada hacia su izquierda, atraviesa por la frente canónico, prosigue por debajo de la quijada de Juan Agustín Uricoechea y Navarro, atraviesa el pecho de Antonio Nariño, como también vadea sobre el pecho del señor que utiliza el sombrero bicornio, al igual que sobre el pecho de los dos señores que sostienen las banderas. El trazo de la línea termina en las cabezas del señor ataviado de camisa blanca, y en la mujer vestida de traje de color azul de dos piezas.

El último punto de fuga que aparece dentro del triángulo y que se encuentra casi en el centro de la composición se origina desde el rostro

de Manuel Ancízar Basterra, pasa por la cabeza de Francisco Javier Martínez de Zaldúa y Racines, atraviesa la quijada de Tomás Cipriano de Mosquera, pasa por el vientre de Antonio Nariño, cruza sobre el brazo derecho del señor ataviado de color verde que sostiene la bandera que posee los colores azul, amarillo y rojo, el trazo termina en el rostro de Lorenzo María Lleras.

Las tres líneas horizontales actúan como indicadores de perspectiva frontal, la que se encuentra en la parte superior, compete el límite de la altura de los personajes al cumplir funciones de horizonte. La segunda línea que vincula al militar con dos ciudadanos marca el primer tercio superior de la composición y relaciona a una autoridad que vigila, con quienes representan al “pueblo”. La tercera línea indica bajo la dirección de mirada, el poder que poseen los firmantes quienes pueden hacer un cambio para bien por medio de la Constitución de Rionegro de 1863.

A continuación, se pueden observar de manera independiente las cinco retículas verticales que comprenden el mural.



La luz

Para el año de 1863, momento histórico que el maestro Acuña representó en el mural, en el mundo existía la iluminación artificial para espacios interiores con lámparas a gas desde 1792 gracias

a William Murdock. Las lámparas de queroseno aparecieron en el mundo en 1853, y en 1879 Thomas Edison y Joseph Wilson Swan patentaron la invención de la lámpara incandescente. De acuerdo con lo anterior, la escena representada tiene lugar en un espacio interior, y no se observa que el maestro Acuña haya basado la iluminación de dicha obra con lámparas cuya fuente de energía fuese de origen fósil, como tampoco de tipo eléctrico, en concordancia con la fecha de la patente de Edison y Swan que tuvo lugar 16 años después de la firma de la constitución de Rionegro.

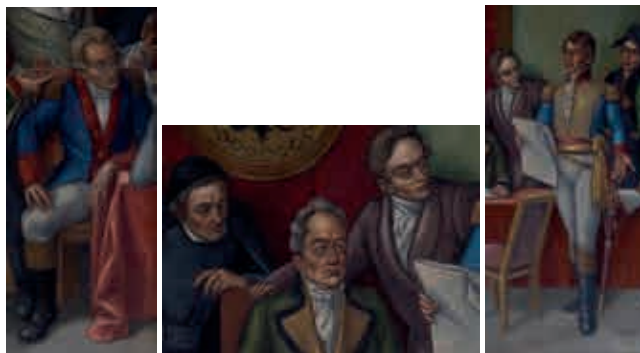
Fuente: Historia de la iluminación. Obtenida el 5 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_iluminaci%C3%B3n



No se trata de indagar sobre la fidelidad que presenta el maestro Acuña en el diseño lumínico de su mural, en virtud del desarrollo de los inventos mundiales acontecidos por el año de 1863 en temas de iluminación, que pueden haber sido

utilizados como fuentes artificiales de luz visibles en la obra, como lámparas de gas o queroseno, para crear atmósferas acordes con la época. Y de esta manera representar los valores estéticos de su puesta en escena en instancias como el color, textura, volumen, combinaciones de luz y sombra en virtud del momento histórico. Sin embargo, en lo que este autor ha indagado y conocido sobre los procesos de investigación realizados por el maestro Acuña para concebir sus murales, siempre ha sido característico en la mayor parte de su obra de pintura mural, la representación fidedigna de la realidad de las diversas temáticas narradas en su *mise en scene*.

Para esta escena en interiores el maestro Acuña creó un ambiente íntimo, con una fuente de luz natural que se origina a través de una posible puerta que se encuentra abierta y que da hacia un espacio exterior, hacia dicha zona es que puede estar dirigida la mirada del militar que se encuentra al extremo izquierdo de la obra. Tal fuente de iluminación se evidencia en la incidencia de luz que presenta en la chaqueta azul y roja Manuel Ancízar Basterra, en los rostros del canónigo, de Tomás Cipriano de Mosquera y de Juan Agustín Uricoechea y Navarro.



Con el objetivo de obtener una uniformidad en la luz, conformar el espacio, otorgar volumen y que la puesta en escena sea expresiva, el maestro Acuña se valió además de la luz natural, antes mencionada, de tres fuentes artificiales de luz. Una luz lateral oblicua (que se origina desde la parte superior izquierda de la composición, en vista del espectador) como se puede ver en las sombras que producen hacia la derecha, la silla que se encuentra al frente de Antonio Nariño, las botas del prócer, así como los cuerpos del señor de camisa blanca que abraza a la señora de vestido azul.



La segunda fuente de luz artificial que el maestro Acuña utilizó fue una luz frontal de amplia cobertura espacial con el objetivo de compensar la luz natural que proviene del extremo izquierdo de la obra, dicha luz se puede verificar en el hábito del canónigo y en la chaqueta de Tomás Cipriano de Mosquera.



La última luz artificial que implementó el maestro Acuña fue una luz cenital con un ancho haz de cobertura con el objetivo de moldear de manera uniforme y unir luminicamente toda la composición. Dicha luz se puede evidenciar en la sombra que produce en el suelo el taburete de Francisco Javier Zaldúa y Racines, en la incidencia lumínica que se percibe en las solapas y pantalón de Lorenzo María Lleras, así como en la sombra que produce la silla y capa del insigne ideólogo liberal. Dicha luz cenital afecta también la camisa blanca del hombre que abraza a la mujer vestida de color azul y a su vez produce una sombra en el suelo, que se origina por la posición de los cuerpos de la pareja.



La anterior propuesta le otorgó a la obra pictórica una atmósfera serena, mediante la cual se resaltaron los volúmenes, se unificaron los personajes y objetos, sin ser excesivamente dramático en la puesta en escena (puesto que el maestro Acuña al diseñar dicha obra conocía las consecuencias para la patria de la aplicación de la Constitución de Rionegro de 1863). En consecuencia, el maestro Acuña produjo una atmósfera de luz atemporal de características poéticas, la más adecuada a las necesidades inherentes a la narrativa que compete a la importancia del acto, por cuanto reflejó mediante una iluminación uniforme de carácter conceptual, la intención simbólica que requería la conmemoración de tan importante acto.

El color



En lo que se refiere a los colores del diseño de vestuario de todos los personajes se puede mencionar que son totalmente coherentes con la magnificencia del acto. El blanco que salta a la vista en primera instancia se encuentra presente en los pantalones de dos firmantes del acta, de Nariño y del personaje ataviado de camisa blanca, su razón de ser es posible que obedezca a la alusión a la paz que puede resultar de la unión del poder que representan los delegados, en relación con la autoridad que como prócer le precede a Nariño, junto con la voz del ciudadano.

Los tres colores primarios se encuentran en los vestuarios de Manuel Ancízar Basterra, en Nariño y en la bandera, que en el arte de la pintura se consideran la base para formar el círculo cromático. En términos del significado del color amarillo y el posible vínculo que puede emerger

entre las tres instancias antes mencionadas, se puede mencionar que el amarillo de la bandera como se sabe representa la riqueza del suelo colombiano, el mismo suelo que investigó Ancízar Basterra para describir los asuntos geográficos como miembro de la Comisión Corográfica. El color amarillo hace también referencia al sol como fuente de luz, el siglo XVIII se conoció como el siglo de las luces, durante el período de la Ilustración Antonio Nariño tradujo los Derechos del Hombre el Ciudadano (c.1793). El color azul según la tradición inglesa conlleva lealtad y confianza en los empleados gubernamentales, por lo que puede ser posible aplicar dichas características a los roles que representan los personajes que utilizan tal color, como es el caso del color azul del morrión o sombrero de los dos militares, en la chaqueta azul utilizada por Manuel Ancízar Basterra, así como en la casaca de Antonio Nariño. La última persona que utiliza un color azul es la mujer que se encuentra abrazando al señor vestido con camisa blanca, su vínculo con el color

azul puede obedecer a la lealtad que es posible que le profese a su compañero. El color rojo en la bandera representa la sangre derramada por los patriotas para obtener la libertad, a partir de la misma se logra el progreso, cuyo color aparece en las solapas de la chaqueta de Manuel Ancízar Basterra, cuyos resultados de su participación en la Comisión Corográfica significaron desarrollo para el país, también el color rojo identifica a los militares (ver la faja roja de Nariño), por cuanto es el color de la guerra.

Tanto el color rojo naranja que emerge en el mantel que cubre la mesa y que abarca una parte importante de la composición, como color magenta que se aprecia en el taburete que ocupa Francisco Javier Zaldúa y Racines, así como en la silla que se observa al frente de Antonio Nariño, representan colores cálidos que producen un estímulo cromático, que puede reflejarse en condiciones de sociabilidad y esperanza en los participantes y observadores de tan magno acto.



CAPÍTULO 8

Análisis iconográfico del mural

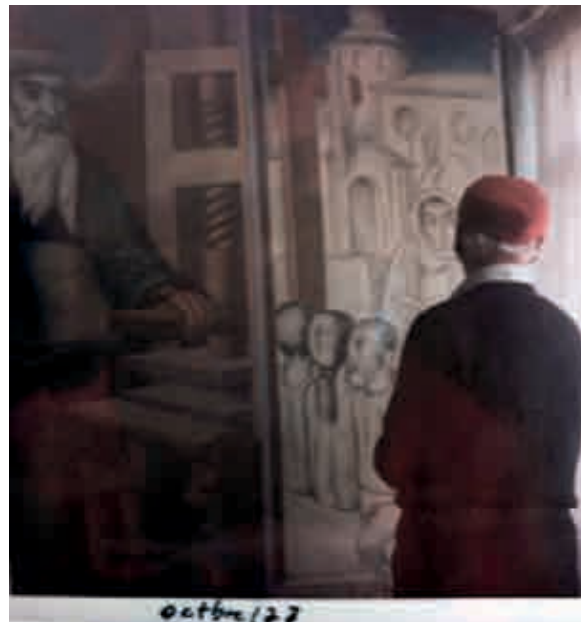
La historia de la cultura

circunscrita a las artes gráficas

(1973)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano.

El mural portátil La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas localizado en Museo de las Artes Gráficas de la Imprenta Nacional de Colombia, le fue contratado al maestro Acuña en el año de 1973 por parte de la Empresa Colombiana de Petróleos, en cabeza del director de ese entonces Mario Galán Gómez, con el objetivo narrar la historia de la cultura vista a través de las artes gráficas.



Fotografía álbum familiar. (s/f) Luis Alberto Acuña en su taller durante el proceso de ejecución del boceto del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973), en la fotografía se puede observar el quinto acto: *El Renacimiento. Gutenberg inventando la imprenta* y el sexto acto: *La llegada de la imprenta a Colombia en 1738, durante la época colonial.*
Fuente: Cortesía José Gabriel Acuña Acuña.

El mural le tomó al maestro Acuña dos años en su realización, fue pintado bajo la técnica de óleo y acrílico sobre madera barnizada previamente con imprimatura, consta de ocho actos diferenciados mediante temáticas independientes, a excepción de las escenas # 4 y 5, que se encuentran estructuradas sin la línea gris de separación, la razón para que el maestro Acuña hubiera tomado tal decisión se encuentra explicada en el acápite denominado “La luz”, de este mismo capítulo. La obra se encuentra ejecutada sobre cuatro tablas de tríplex que están adheridas a cuatro bastidores, sobre este espacio único de medidas totales de 7 metros de largo, por 2.40 metros de ancho, el maestro Acuña pintó los diferentes actos que comprenden la obra, sin que se notara ningún tipo de añadidura de tipo pictórico o de adherentes entre las uniones de las tablas.

El contenido visual del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973) que puede ser observado en algunas páginas de internet, narra por medio de varios pensadores, escritores y creadores la historia de la cultura humana a través del tiempo, desde las primeras muestras del arte rupestre ejecutadas por *homo sapiens* en lo que hoy es España, hasta los aportes realizados a mediados de los años setenta del siglo pasado, en torno a la cultura y las letras en Colombia.

Como se puede ver entonces, estos acontecimientos son narrados desde un contexto universal hacia uno local. Este autor a continuación realiza el análisis iconográfico del mural en cuestión con gran detalle con el propósito que sea visualizado por el lector.

En el mural de acuerdo con una lectura de izquierda a derecha, se encuentran los siguientes actos que fueron titulados por el maestro Acuña de la siguiente forma:

Primer acto. *La época cuaternaria – el hombre primitivo y sus expresiones rupestres.*

Segundo acto. *El periodo mnemotécnico – la tradición oral de leyendas y hazañas.*

Tercer acto. *La cultura clásica – los sistemas manuscrito y lapidario del humanismo grecorromano.*

Cuarto acto. *La Edad Media – los amanuenses, la cultura en los monasterios, la xilografía.*

Quinto acto. *El Renacimiento. Gutenberg inventando la imprenta.*

Como se dijo, el maestro Acuña no separó mediante una línea de color gris los actos # 4 y # 5 que comprenden narrativas diferentes, la razón para tal decisión se encuentra fundamentada en la disposición de la luz.

Sexto acto. *La llegada de la imprenta a Colombia en 1738, durante la época colonial.*

Séptimo acto. *La imprenta emancipadora - Nación y su traducción de los Derechos del Hombre y del Ciudadano -*.

Octavo acto. *La época contemporánea - algunos colombianos notables por su contribución a la historia de las artes gráficas.*

Debajo de los ocho actos el maestro Acuña transcribió el siguiente texto que se puede apreciar en la base del mural, el cual fue escrito por Tarcisio Higuera, quien fue Director de la Imprenta Nacional de Colombia y fundador del Museo de las Artes Gráficas.

LA FIJACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LAS IDEAS COMO UNA DE LAS MAYORES NECESIDADES DEL ESPÍRITU ALCANZÓ DESPUÉS DE MILENARIO PROCESO SU CABAL REALIZACIÓN AL SER CREADA LA IMPRENTA LA CUAL RECIBIÓ EL MUNDO DE MANOS DE JUAN GUTENBERG SU INVENTOR PARA REDUCCIÓN DE LA IGNORANCIA Y ENRIQUECIMIENTO DE LA SABIDURÍA JUNTO CON EL INGRESO DE AMÉRICA A LA CULTURA OCCIDENTAL APARECE LA IMPRENTA COMO ELEMENTO EVANGELIZADOR PRIMERO LUEGO COMO DIFUSOR DE LOS IDEALES DE LA LIBERTAD Y EN TODO TIEMPO COMO MEDIO ESENCIAL DE CIVILIZACIÓN Y DE ADELANTO INTRODUCIDA LA IMPRENTA EN COLOMBIA EN 1738 POR LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y ESTABLECIDA MÁS TARDE EN 1782 LA IMPRENTA REAL FUE ESTA LA

BASE DE LA ACTUAL IMPRENTA NACIONAL CUYA CONTRIBUCIÓN AL PROGRESO PATRIO EN TODOS LOS CAMPOS DE LA ACTIVIDAD Y DEL SABER HA SIDO INVALUABLE AL LLEVAR AL PUEBLO LAS CREACIONES DE SUS INTELLECTUALES LAS NORMAS DE SUS MAGISTRADOS EL SABER DE SUS CIENTÍFICOS LA ORIENTACIÓN DE SUS GOBERNANTES Y LA PERENTORIA DE LA LEY TARCISIO HIGUERA B. LA IMPRENTA EN COLOMBIA.

Nota: El anterior texto es reproducido tal como se encuentra pintado en el mural, en letras mayúsculas, sin puntuación, con excepción del punto que aparece después de la inicial B al final del texto.

Como fue mencionado, el primer acto corresponde a *La época cuaternaria - el hombre primitivo y sus expresiones rupestres -*, en la composición probablemente se escenifica una ceremonia de inquietud trascendente para propiciar la caza, la cual es liderada por parte de un *homo sapiens* y su familia que históricamente, hacían parte de tribus de cazadores y recolectores de veinte o treinta personas que se desplazaban continuamente, dichos grupos comúnmente se alojaban en los abrigos rocosos y utilizaban el fuego como fuente de iluminación y de cocción. En la parte superior derecha del acto #1 se aprecia la interpretación realizada por el maestro Acuña de un bisonte en posición de descanso que hace referencia a una de las veinticinco imágenes que comprenden varios

bisontes, una cierva y dos caballos del acervo pictórico que aparece en el “Techo de los bisontes policromos”, pinturas rupestres del Paleolítico Superior (35.000 -10.000 AP) que se encuentran en la cueva de Altamira en España.



[37] **Fuente:** Autor Artista prehistórico desconocido. (15.000 a 12000 a C). Altamira, bisonte.jpg [Escaner 2009. Este archivo representa un petroglifo de bisonte en la Cueva de Altamira, Cantabria, España. Una interpretación moderna del bisonte del techo de la cueva de Altamira, una de las pinturas más famosas de allí]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altamira,_bison.jpg#mw-jump-to-license

Lo anterior se justifica en razón al gran parecido que ostenta el bisonte en posición de descanso representado por el maestro Acuña, en referencia a la imagen captada mediante un escáner del mismo animal que efectuó en el año de 2009 una persona desconocida que visitó la cueva de

Altamira en Santillana del Mar. El bisonte en cuestión hace parte del arte rupestre paleolítico desarrollado en Europa que pertenece a la “escuela franco-cantábrica”, que se identifica por el excelente realismo que presentan las figuras. El grupo de bisontes que se observan en el “Techo de los bisontes policromos” responde al entorno ambiental Magdaleniense (17.000 -10.000 AP).

Fuente: Museo Nacional y Fuente de Investigación de Altamira. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.culturadeporte.gob.es/mnaltamira/home.html>



[38] **Fuente:** Autor Museo de Altamira y D. Rodríguez. © (2013) 12 Vista general del techo de polícromos.jpg [Vista general del techo de polícromos. Museo Nacional y Centro de investigación de Altamira] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 10 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12_Vista_general_del_techo_de_pol%C3%ADcromos.jpg

En lo que se refiere a la razón por la que el maestro Acuña representó la puesta en escena del acto #1 mediante el artista *homo sapiens* pintando el bisonte en un muro en vez del techo, cuando se sabe que los bisontes aparecen en el “Techo de los bisontes policromos”, así como los colores que utilizó para la representación del bisonte hembra en posición de descanso, que no corresponden con la realidad cromática de la obra rupestre como fueron el cian, el naranja y el azul en un tono oscuro. Se presume que dichas decisiones que no responden a la realidad de la acción pictórica que tuvo lugar en la cueva, pueden haber obedecido a una licencia de autor. Los artistas *homo sapiens* que trabajaron en las figuras que aparecen en el “Techo de los bisontes policromos” solo utilizaron dos pigmentos, el negro que se origina del carbón mediante el cual se realizó el trazo y un rojo o pardo de ocre para pintar el contenido de la forma. Se obtuvo una sensación de policromía por la integración del color a la roca y por la generación de las transparencias y veladuras que creó la piedra en la pintura, que fueron producidas a raíz del paso de millones de años y que tuvieron como consecuencia la filtración o condensación del agua en el techo que redistribuyó el pigmento en la superficie y lo repositó o lo derribó al suelo.

Fuente: Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar: Estado actual del conocimiento del registro arqueológico. Obtenida el 15 de julio de 2022, de <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:529a977e-5f32-47f7-bb35-5735d6e36908/altamira-estadoactual-delregistroarqueologico-doc-investigacion.pdf>



[39] Fuente: Autor M. Sanz de Sautuola en 1880 (d'après Cartailhac, 1902), Altamira-1880.jpg [Gruta de Altamira, España. Relevé du plafond aux polychromes publicado por M. Sanz de Sautuola en 1880 (d'après Cartailhac, 1902)]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 15 de julio de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira#/media/Archivo:Altamira-1880.jpg

Para pintar el bisonte que se encuentra en posición de desplazamiento en la esquina superior izquierda del primer acto, el maestro Acuña pudo haber tenido una referencia de la cabeza del bisonte pintado en un color gris de matiz claro que

se encuentra al centro del dibujo de Marcelino Sanz de Sautuola en 1880 (de acuerdo con Cartailhac, 1902) del “Techo de los bisontes policromos”. En este caso el maestro Acuña completó el cuerpo del animal de acuerdo con su visión de autor y sí utilizó los mismos colores usados por los artistas *homo sapiens*, como fueron el negro para ejecutar el delineado y un pardo de ocre para rellenar la figura del mamífero.



[40] Fuente: Autor desconocido. (s.f.) Sanz de Sautuola. jpg [Fotografía de Marcelino Sanz de Sautuola y Pedruca. Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), archéologue et préhistorien espagnol, découvreur de la grotte d'Altamira]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanz_de_Sautuola.jpg



[41] Fuente: Autor desconocido. http://www.mundohistoria.org/blog/articulos_web/la-cueva-altamira (c. 1875 y 1879) María Sanz de Sautuola2.jpg [María Sanz de Sautuola (1870-1946), la niña que descubrió las pinturas rupestres de Altamira]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%ADa_Sanz_de_Sautuola2.jpg



[42] **Fuente:** Marcelino Sanz de Sautuola. (1880) http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/prehistoria/franco_%20cantabrica/altamira/altamira_sautuola.htm Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Marcelino Sanz de Sautuola.jpg [Portada de la obra Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander donde MS Sautuola dio a conocer el descubrimiento de las pinturas paleolíticas de la cueva de Altamira. Dedicatoria: «A la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Valladolid.»] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Breves_apuntes_sobre_algunos_objetos_prehist%C3%B3ricos_de_la_provincia_de_Santander._Marcelino_Sanz_de_Sautuola.jpg

No sobra anotar que Modesto Cobielles Pérez descubrió la cueva en el año de 1868 y que Marcelino Sanz de Sautuola la visitó por primera vez alrededor de 1876 a raíz de la información que recibió de Cobielles Pérez y que posteriormente en una segunda visita efectuada en 1879, la hija de cinco años de Sanz de Sautuola, María se adentró en la cueva mientras su padre se encontraba en la entrada y descubrió las pinturas rupestres.

En el año de 1880 de Sautuola publicó un texto que llevó como título *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, en el que justificó el germen prehistórico de las pinturas y presentó el dibujo del “Techo de los bisontes policromos” al que se le ha hecho una referencia.

Fuente: Cueva de Altamira. Obtenida el 15 de julio de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira

En la obra del maestro Acuña se encuentra una vasija que contiene los pigmentos con los que se realiza la pintura rupestre, este elemento lo sostiene otro *homo sapiens*, cuya cabeza atraviesa con una parte de su cabello al siguiente acto, al parecer este efecto es realizado con el objetivo de vincular el hecho artístico de la creación paleolítica con el periodo mnemotécnico, tema central del segundo acto. En el centro de este primer acto se encuentran la madre y el niño, y a la izquierda, un

joven *homo sapiens* en proceso de brindar iluminación a la escena.

El maestro Acuña imaginó la escena de un creador, quien probablemente por voluntad propia o comunal quiso narrar sobre su entorno, acerca de su forma de trabajo, su visión del mundo y de la vida, por medio de una ceremonia para propiciar la caza.

En el segundo acto titulado *El periodo mnemotécnico – la tradición oral de leyendas y hazañas* se halla un anciano durante el proceso de elaboración de un modelo mental y probablemente de un punto de vista. La representación de los muchachos escuchando al anciano, así como la de un maestro dando una indicación al oído de un estudiante, se constituyen en los elementos propios de los procesos de cognición, que son el resultado de la tendencia del cerebro a buscar la integración del material perceptual y conceptual en el tiempo. En este acto, el maestro Acuña involucró dentro de su composición una parte de la cabeza y espalda de un estudiante que hacen parte de la escena de la cultura clásica, imágenes que pertenecen a la composición del tercer acto, probablemente en razón a que la capacidad constructiva integrativa del ser humano que evolucionó en la forma de una capacidad comunal compartida, en la que las miradas generales, así

como los modelos mentales se trasladan del lenguaje oral, al lenguaje manuscrito como una forma inicial de preservar el conocimiento.

El tercer acto se titula *La cultura clásica – los sistemas manuscrito y lapidario del humanismo grecorromano*. Dentro de la composición se aprecia a un muchacho en un rol de estudiante escuchando a un orador en el ágora, tiene dos terceras partes de su cuerpo dentro del encuadre que corresponde a esta escena, esto probablemente se puede interpretar como la utilización de la mnemotecnica del periodo histórico reseñado en el acto anterior, como forma de seguir los postulados de su maestro que se dedica a ser comentarista o divulgador del pensamiento de Platón y de Aristóteles. Pero como el nombre de este acto lo indica, conceptualmente, más no pictóricamente, se presenta una transición del periodo helenístico a Roma, cuya filosofía se trató fundamentalmente de una relectura del pensamiento de los dos sabios griegos, que tuvo que comenzar a expresarse en latín. Dentro de este acto se vislumbra una parte del monje, así como del cubo que le sirve de asiento, que corresponden al contenido del siguiente periodo, en el cual se plantea una explicación sobre este hecho.

El cuarto acto se identifica como *La Edad Media – los amanuenses, la cultura en los monasterios,*

la xilografía. En lo que se refiere a aspectos de la composición, el maestro Acuña relaciona la escena del tercer acto con el acto aquí reseñado, por medio de la imagen de la capa del monje y del cubo donde se sienta, se entiende de este recurso, qué por medio de la dirección de la mirada del monje hacia el pasado, se trata de vincular la cultura clásica con el Renacimiento. En la Edad Media el monasterio se constituía en un centro cultural, allí los monjes trabajaban y estudiaban. Ellos no solamente copiaban la Biblia, así como otros textos de la iglesia, sino también libros de los destacados pensadores latinos, como Virgilio, Cicerón y Ovidio. Por medio de su trabajo en planchas xilográficas, los monjes salvaguardaron para la posteridad la antigua cultura latina, al igual que en Bizancio, se preservaba la cultura greco – occidental, por lo que ambas culturas llegaron hasta el siglo XV, tiempo en el que es fijado su conocimiento por medio de la imprenta, posibilitando así el surgimiento del Renacimiento.

El quinto acto se titula *El Renacimiento. Gutenberg inventando la imprenta*. El maestro Acuña, conocedor de la historia como pocos, presenta en este acto a Juan Gutenberg presumiblemente exhibiendo su Biblia, en una composición en la que aparece en el centro del mural, como eje y máxima figura. Dos personajes alegóricos

se ubican a los pies del inventor, se trata del enriquecimiento que representa la sabiduría y la ignorancia necesitada de redención. Casi contemporáneo con el invento de Gutenberg, tiene lugar el descubrimiento de América, el mundo se encuentra en las puertas del Renacimiento, el siglo XV le otorga al hombre una dimensión universal y a la vez inmortal.

Se presenta un interés por el arte, la arquitectura y la literatura de la antigua Grecia y de Roma. Los estudiosos comprenden la importancia de este conocimiento e intentan reconciliar las ideas griegas y romanas con las creencias cristianas, el invento de Gutenberg servirá entonces para llevar a cabo este ideario. La principal función de los libros impresos fue la recopilación mundial del conocimiento del hombre, el proceso de masificación, y por ende su democratización, así como el objetivo primordial de la literatura impresa que consiste en influenciar la memoria, modificar comportamientos públicos, fijar normas sociales de comportamiento, así como cambiar las experiencias de vida de los lectores.

El sexto acto se refiere a *La llegada de la imprenta a Colombia en 1738, durante la época colonial*. En la parte superior del encuadre de este acto, el maestro Acuña representa una escena de evangelización y culturización en el Nuevo Mundo.

De acuerdo con lo escrito por Tarcisio Higuera en su texto *La Imprenta Nacional y la cultura colombiana* (Higuera, Tarcisio y Carlos Santa, 1975), en la parte inferior de la composición se advierte la figura del Hermano Francisco de la Peña, jesuita y tipógrafo quien se encuentra revisando una prueba que corresponde al primer folleto realizado en Santa Fe en 1738 en la imprenta de la Compañía de Jesús, el cual se titula *Septenario al Corazón Doloroso de María Santísima*, en esta labor le colabora un joven asistente.

La imprenta apoyó tanto el proceso de evangelización, así como el de modificación de la cultura e ideología de la mentalidad de los indígenas americanos. Tal fue el caso de la colonización española en América, puesto que una de las razones que se le dio a la Conquista fue la cristianización de los aborígenes americanos, de allí que con las comunidades religiosas llega la imprenta al Nuevo Mundo. Este invento se convierte en una forma apropiada y eficiente para transmitir la cultura europea a las regiones descubiertas, así como para registrar lo acontecido durante el proceso de colonización. Como el proceso de aplicación de las leyes en el Nuevo Mundo era una misión de difícil cumplimiento, el curso de la conquista se desbordó, pues en clara desobediencia de las órdenes impartidas por la Corona

Española, así como por la Santa Sede en torno a la protección de la vida de los aborígenes americanos, no fue posible evitar la destrucción de su herencia cultural ancestral, el despojo de sus tierras, así como la muerte en lo que hoy es Colombia de más de un millón de sus naturales.

De los anteriores hechos se puede concluir, que los europeos manipularon y reflejaron experiencias de sus culturas para fabricar de nuevo ideas e imágenes de extraño carácter para los pueblos invadidos.

El séptimo acto representa *La imprenta emancipadora - Nariño y su traducción de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*. En este acto el maestro Acuña hace las veces de pedagogo al recordar para la historia, la acción valerosa realizada por Antonio Nariño y algunos criollos ilustrados cuando traducen y distribuyen en la Nueva Granada la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*. En virtud de lo mencionado por Tarcisio Higuera en su escrito *La Imprenta Nacional y la cultura colombiana*, (Higuera, Tarcisio y Carlos Santa, 1975), en el mural aparece repartiendo ejemplares de la traducción el hijo adoptivo del prócer, Diego Espinosa de los Monteros. El señor Higuera menciona también en el texto referido que la locación que es presentada en un espacio interior corresponde a la imprenta

“La Patriótica”, lugar donde se imprimieron los ejemplares de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, y que a través de la ventana puede contemplar la sede de la Imprenta Real, que hoy en día corresponde a la Imprenta Nacional de Colombia.

Las ideas de la Ilustración se hallaban materializadas en la Revolución Francesa, así como en la experiencia de la independencia norteamericana, puesto que estos próceres de la independencia criolla buscaban influir sobre la población neogranadina con las teorías revolucionarias republicanas. Nariño al igual que el maestro Acuña, utilizaron el lenguaje de su tiempo de acuerdo con su oficio específico, para transmitir un modelo de pensamiento y de esta manera influenciar sobre la cultura. En virtud de lo anterior, es posible afirmar que, tanto en la Nueva Granada como en la Colombia de hoy, el contenido del articulado de los derechos del hombre fue necesario en ese momento histórico, como también lo es aún hoy en día, para construir una sociedad más justa e igualitaria, pues todavía es imperativa la aplicación con éxito del Artículo #1: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”.

Octavo acto. *La época contemporánea – algunos colombianos notables por su contribución a la historia de las artes gráficas*. El objetivo de

la Imprenta Nacional de Colombia desde su fundación hace más de doscientos años, ha sido salvaguardar los intereses de la cultura y perpetuar el nombre de la primera imprenta oficial del país. Vale la pena recordar que, por los claustros de esta han desfilado en el pasado personajes como virreyes, oidores, Alexander von Humboldt, José Celestino Mutis, el Libertador Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Camilo Torres, el sabio Francisco José de Caldas y Antonio Nariño entre muchos otros. El maestro Acuña pintó este mural conociendo de antemano que su obra estaría en un museo que alberga la maquinaria que representa todo un desarrollo tecnológico de las artes gráficas que va desde la xilografía, los tipos móviles de la imprenta de Gutenberg, hasta los más disímiles sistemas tipográficos de hoy en día. De acuerdo con lo anteriormente expuesto, el maestro Acuña en este último acto buscó rendir un homenaje a quienes hicieron parte de la historia pasada, así como a las personas e instituciones que en el año de 1973, construían la historia de la cultura colombiana. Es así como en este conjunto escenográfico, se representa de manera simbólica en el fondo de la composición, las Escuelas Gráficas Salesianas, el SENA y el Instituto Colombiano de Cultura. En lo que tiene que ver con los trece personajes históricos que aparecen

en este acto, de acuerdo con lo mencionado en el documento *La Imprenta Nacional y la cultura colombiana* (1975), que prepararon Tarcicio Higuera y Carlos Santa y en virtud la investigación realizada por este autor es posible afirmar que el maestro Acuña pintó algunos de los grandes impulsores de la imprenta y el periodismo en Colombia.

En virtud de lo anterior, se va a explicar la ubicación de los personajes destacados que comprenden el acto # 8 del mural de acuerdo con la puesta en escena que planteó el maestro Acuña. Para el anterior efecto se da inicio al proceso de descripción desde la tercera fila que se encuentra atrás, en la parte más alta de la composición. En dicha fila, en lectura de izquierda a derecha aparecen: Manuel Ancizar Basterra (1812-1882), Pedro Carlos Manrique (1869-1927), Félix de Bedout Moreno (1868- 1948), José Manuel Groot (1800-1878), Rafael Núñez (1825-1894) y el vizconde de Pastrana Jorge Tadeo Lozano (1781-1816). En lectura de izquierda a derecha, en el centro de la composición se encuentran José Joaquín Camacho y el sabio Francisco José de Caldas. Y en la primera fila, que comprende la parte inferior del encuadre se localizan: el virrey Manuel Antonio Flórez (1723-1799), Manuel Carvajal Valencia (1851-1912), Manuel Carvajal Sinisterra (1916-1971), Alberto Urdaneta (1845-1887) y Tomás Carrasquilla (1858-1940).

Como se dijo, en lectura de izquierda a derecha, en la tercera fila que se halla en la parte superior de la composición aparece: Manuel Ancizar Basterra (1812-1882) escritor, político profesor y periodista, creó la editorial y el periódico *El Neogranadino* (1848-1857). Fue miembro de la Comisión Corográfica y el primer rector de la Universidad Nacional de Colombia, dicho ente educativo recibió recientemente la donación de su archivo personal y parte de su biblioteca fue entregada a la Biblioteca Nacional de Colombia.

Desde la vista del espectador, al lado derecho de Ancizar Basterra con sombrero y barba se ubica el periodista, orador y político liberal Pedro Carlos Manrique (1869-1927), quien introdujo el fotograbado en Colombia en la *Revista Ilustrada* (1898-1899), con el apoyo de Saturno Zapata. En dicha publicación se enfatizó sobre contenidos que versaban sobre las artes y la literatura, también aparecieron artículos sobre el progreso del país, así como biografías de destacados personajes de la época.

En lectura de izquierda a derecha, al costado derecho de Ancizar Basterra se halla un hombre con calvicie y anteojos, quien se identifica como el antioqueño Félix de Bedout Moreno (1868- 1948) pionero de la industria editorial en Colombia. En 1889 creó una pequeña imprenta a la que le dio

el nombre de “La Tipografía”, para el año de 1903 ya había publicado textos de estudio. En el año de 1914 fundó la Librería Bedout, donde se trabajó con la primera prensa de cilindro en el país y creó la Casa Comercial Félix de Bedout e Hijos. En el año de 1969 aportó unos terrenos para crear la Institución Educativa Félix de Bedout Moreno.

El personaje con barba y cabello canoso que se ubica casi en el centro de la composición, entre Félix de Bedout Moreno y Rafael Núñez es José Manuel Groot (1800-1878) destacado historiador, periodista, pedagogo y artista. Fue estudiante del pintor Pedro José Figueroa que dentro de la “escuela bogotana del retrato” representó el quehacer de la vida granadina. De su obra literaria sobresale *La Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada* (1869-1870), trabajo catalogado como uno de los grandes logros de la literatura colombiana, dicha creación coloca a este intelectual como uno de los decanos de la disciplina de la historiografía en el país.

Rafael Núñez (1825-1894) está entre José Manuel Groot y el vizconde de Pastrana Jorge Tadeo Lozano y se identifica con una barba larga color marrón y la frente descubierta, fue el líder de la Regeneración, instancia que permitió el fin del régimen federalista de los Estados Unidos de Colombia. Escribió la letra del himno nacional de

Colombia en conjunto con el compositor Oreste Síndici. Fue cuatro veces presidente de Colombia y corredactor con Miguel Antonio Caro de la Constitución de Colombia de 1886, la cual fue derogada en 1991.

El último personaje de la tercera fila, que se advierte al extremo derecho del mural y que aparece con sombrero de copa es el hijo del marqués de San Jorge, el vizconde de Pastrana Jorge Tadeo Lozano (1781-1816). Fue un “hombre de espíritu universal”. Participó en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, tradujo la *Geografía de las plantas*, texto de Alexander von Humboldt. En 1802 se convirtió en el primer profesor de química en la Nueva Granada. La Universidad Jorge Tadeo Lozano fue fundada en su honor en el año de 1954.

Fuente: Manuel Ancizar. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Anc%C3%ADzar

Fuente: Al auxilio de la palabra escrita. Pedro Carlos Manrique y el fotograbado, nueva exposición en el Museo Nacional de Colombia. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Al%20auxilio%20de%20la%20palabra%20escrita.aspx>

Fuente: Centenario de Don Félix de Bedout M. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillero-de-letras/centenario-de-don-felix-de-bedout-m/26112>

Fuente: Félix de Bedout Moreno. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://prezi.com/sommftt20f1a/felix-de-bedout-moreno/?fallback=1>

Fuente: José Manuel Groot. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Groot

Fuente: Rafael Núñez. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Rafael_N%C3%BA%C3%B1ez

Fuente: Jorge Tadeo Lozano. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Tadeo_Lozano

En el centro de la composición del acto # 8, se encuentran dos personas a quienes solo se les puede detallar el rostro, el personaje de la izquierda es José Joaquín Camacho y quien aparece a la derecha es el sabio Francisco José de Caldas. José Joaquín Camacho (1776-1816) fue un hombre de estado, de leyes y de letras. En 1809 publicó su trabajo más destacado la *Relación territorial de la Provincia de Pamplona en el Nuevo Reino de Granada*. Coeditó con Francisco José de Caldas el periódico *Diario Político de Santa Fé* (1810-1811). Conformó el Cabildo Abierto del 20 de julio de 1810, instancia en la que fue corredactor de la primera *Declaración de Independencia de Colombia*.

El sabio Francisco José de Caldas (1769-1816) fue un connotado científico y representante de la clase notable de los “criollos ilustrados”. Dirigió el Observatorio Astronómico de Colombia, participó en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783 - c. 1813), es descrito

como el padre de la ingeniería en Colombia. Su pensamiento se conoció en publicaciones como *El Papel Periódico de la Ciudad de Santafé* (1791-1797), el *Correo curioso, erudito, económico y mercantil de la ciudad de Santa Fé* (1801) y el *Semanario del Nuevo Reino de Granada* (1808-1810), entre otras destacadas instancias. Fue prócer de la independencia de Colombia.

Fuente: José Joaquín Camacho. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Joaqu%C3%ADn_Camacho

Fuente: Francisco José de Caldas. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Francisco_Jos%C3%A9_de_Caldas

Abajo en primera fila en lectura de izquierda a derecha se destaca el virrey Manuel Antonio Flórez (1723-1799), quien ejerció funciones como tal en el Nuevo Reino de Granada desde 1776 hasta 1782, su cargo incluía el gobierno las colonias de lo que hoy corresponde a Colombia, Panamá, Venezuela y Ecuador. El virrey Flórez fue conocido como un hombre de las artes y la cultura, creó la primera imprenta pública y continuó con la obra de su antecesor el virrey Manuel Guirior en torno al fortalecimiento de la Real Biblioteca Pública de Santa Fé (hoy Biblioteca Nacional de Colombia). En vista del espectador y al costado derecho del virrey Flórez aparece Manuel Carvajal Valencia y

a su lado Manuel Carvajal Sinisterra (quien porta una hoja de papel), destacados patriarcas de la empresa Carvajal y Compañía de Cali.

Manuel Carvajal Valencia (1851-1912) político y hombre de negocios, fundó con sus hijos la Imprenta Comercial en 1904 y allí publicó el diario *El Día*. En 1906 modificó el nombre de su empresa como Carvajal y Compañía, fue rector del Colegio de Santa Librada y más tarde se desempeñó como director general de Instrucción Pública del departamento del Valle del Cauca, cargo que ejerció hasta su muerte.

Manuel Carvajal Sinisterra (1916-1971), fue ministro de Minas en el gobierno de Laureano Gómez, ejerció la cartera de Comunicaciones en el mandato de Carlos Lleras. Como empresario gerenció Carvajal y Compañía desde el año de 1939 hasta el fin de sus días, contribuyó con el fortalecimiento de la industria del papel, las artes gráficas y el sector editorial. Creó en 1961 la Fundación Carvajal, dicha entidad puede considerarse una de las más importantes realizaciones de carácter social creadas en Colombia.

Alberto Urdaneta (1845-1887) converge entre Manuel Carvajal Sinisterra y Tomás Carrasquilla casi al extremo derecho de la composición, se percibe con barba y con un ejemplar del *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) sostenido con su

brazo izquierdo. El eminente intelectual y artista fue el fundador y director de dicho ente literario que es considerado hoy en día como el pionero del periodismo en el país. Las secciones que comprendía trataban temas de historia, ciencias, bellas artes y el diario acontecer. Bajo la anuencia del presidente Núñez, Urdaneta fundó en 1886 la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, instancia educativa que permitió una educación actualizada en bellas artes de acuerdo con los cánones vigentes en las escuelas parisinas.

En vista desde la posición del espectador al lado izquierdo de Alberto Urdaneta se ubica a Tomás Carrasquilla (1858-1940), quien puede considerarse el primer escritor colombiano que dedicó gran parte de su vida al oficio exclusivo de la literatura. Trabajó los géneros de la novela y el cuento dentro de dos períodos históricos de la literatura latinoamericana, como fueron el costumbrismo y el romanticismo, su obra más sobresaliente es *La marquesa de Yolombó* (1928). En el año de 1934 con motivo de la publicación de su último trabajo *Hace tiempos*, su legado literario fue reconocido por la Academia Colombiana de la Lengua con el Premio Nacional de Literatura y Ciencias José María Vergara y Vergara.

Fuente: Manuel Antonio Flórez Maldonado. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Manuel_Antonio_Fl%C3%B3rez_Maldonado

Fuente: Manuel Guirior. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Guirior

Fuente: Manuel Carvajal Valencia. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Manuel_Carvajal_Valencia#:~:text=Manuel%20Carvajal%20fue%20un%20pol%C3%ADtico,del%20pa%C3%ADs%3A%20Carvajal%20y%20compa%C3%B1%C3%ADa.

Fuente: Manuel Carvajal Sinisterra. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-867495>

Fuente: Alberto Urdaneta. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Urdaneta

Fuente: Tomás Carrasquilla. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Carrasquilla

El objetivo que presentó el maestro Acuña por medio del contenido del mural concuerda con el interés del Museo de Artes Gráficas, que consistió en enseñar a un público a partir del arte, de las máquinas y de las ideas de los hombres que las producen y utilizan, la forma más profunda y antigua de expresión, que es la mimesis. El mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973) representa el desarrollo histórico de la palabra escrita desde los tiempos más primitivos del ser humano, hasta el año de 1973 del siglo pasado.

Los aspectos formales del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973)

La composición, la luz y el color

La composición

La composición que se examina en el mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973) está diseñada en ocho actos estructurados de manera rectangular de claro esbozo geométrico, en los que se narran ocho escenas autocontenidas, puesto que cada una puede leerse como una obra de arte independiente, así como de manera conjunta, instancia que permite obtener más interpretaciones, como se ha mencionado en el análisis iconográfico.

En cada uno de los actos que comprenden el mural emergen puntos de fuga que comprenden la perspectiva lineal implementada por el maestro Acuña con el fin de proveer armonía y equilibrio a la obra, instancias que permiten dirigir la mirada del espectador hacia la estructura compositiva y elementos que hacen parte de la obra, y que contemplan los focos específicos de atención planteados por el autor en su narrativa.

La línea del horizonte es marcada por una línea que compete todos los ocho actos, la cual parte de la posición del pincel que sostiene el *homo sapiens*, pasa por el marco inferior de la ventana del acto # 2, atraviesa por la mitad del friso del acto # 3, cruza por el centro de las nubes del acto # 4, pasa por encima del sombrero de Gutenberg atravesando las nubes en el acto # 5, cruza sobre el techo de la iglesia del acto # 6, y pasa justo por debajo del tejado de la Imprenta Real que se ve por la ventana del acto # 7, flanquea sobre la línea del techo del edificio que se encuentra arriba del edificio de Instituto Colombiano de Cultura, para terminar sobre el tocado de la estatua de *La Patria*.

De acuerdo con el examen realizado al mural se pueden identificar los siguientes puntos de fuga en cada uno de los actos, los cuales marcan la relación de dirección de mirada que establece el maestro

Acuña entre sus personajes y por ende el ritmo que posee la composición que se deriva del resultado de los ángulos horizontales, verticales y diagonales planteados.

En el acto # 1, el punto de fuga parte del joven que sostiene la antorcha, llega al rostro del joven que sustenta la vasija con los pigmentos, continúa en el rostro del *homo sapiens* pintor y termina en el pincel que está utilizando.

En el acto # 2, el primer punto de fuga emerge de la mirada del anciano, la cual termina en los rostros de los dos muchachos que lo escuchan. El segundo punto de fuga se origina en la mirada que dirige el maestro de piel morena hacia el oído del estudiante que se encuentra utilizando el pincel. El último punto de fuga parte de la mirada que el joven estudiante vestido de blanco dirige hacia su trabajo.

En el acto # 3, el primer punto de fuga nace de la mirada que realiza el orador hacia su mano izquierda, el segundo compete la mirada que efectúa el estudiante vestido de blanco al orador y el último punto de fuga parte de la mirada que el joven ataviado de color magenta orienta hacia el cincel.

En el acto # 4, el primer punto de fuga parte de la mirada que dirige hacia las uvas el señor que opera la plancha de xilografía, el segundo

punto de fuga emerge de la mirada que enfoca hacia el texto el franciscano que se encuentra de pie y el último punto de fuga tiene que ver con la dirección (hacia el costado derecho de cada uno) que efectúan los dos monjes que están sentados.

En el acto # 5, el punto de fuga inicia con la mirada que dirige el niño que se encuentra vestido de color verde hacia el joven que porta la corona de laurel y que este último efectúa hacia Gutenberg. El inventor de la imprenta por su parte observa al espectador del mural.

En el acto # 6, el primer punto de fuga nace de la mirada que el monje vestido de blanco orienta hacia los tres niños que lo escuchan y el segundo punto de fuga se origina de la mirada que efectúa el joven que interpreta las indicaciones del hermano Francisco de la Peña.

En el acto # 7, el primer punto de fuga se aprecia en la mirada que dirige Nariño hacia el texto de la Declaración de los *Derechos del Hombre y del Ciudadano*, el segundo punto de fuga tiene tres vertientes, que parten de Diego Espinosa de los Monteros quien reparte los ejemplares de la traducción realizada por el prócer y que puede direccionarse hacia el señor de cabello canoso que está en la izquierda de la composición, como también en dirección del ejemplar que se encuentra entregando, así como hacia el personaje que

aparece con sus dos manos levantadas en el extremo izquierdo del mural.

En el acto # 8, todos los personajes pintados por el maestro Acuña encaminan su mirada hacia el espectador, a excepción de: el sabio Francisco José de Caldas quien observa a José Joaquín Camacho, de Manuel Carvajal Sinisterra quien sujeta la hoja blanca y presta atención a Manuel Carvajal Valencia. Por su parte, Alberto Urdaneta le dirige la mirada a Manuel Carvajal Valencia mientras se dan la mano y Tomás Carrasquilla detalla visualmente al fundador del *Papel Periódico Ilustrado*.

La luz

En lo que concierne al tema de la aplicación de la luz en los diferentes actos, instancia que responde a la voluntad del artista, tanto en los aspectos físicos, como estéticos, se estudia su procedencia y naturaleza, puesto que puede ser natural o artificial, de igual manera se examina la manera en que la luz actúa como protagonista para establecer la composición y estructura de la obra.

En el acto # 1 *La época cuaternaria – el hombre primitivo y sus expresiones rupestres*, se aprecia una luz artificial que tiene su fuente de origen en la antorcha que sostiene con su mano

izquierda el *homo sapiens* que se encuentra en la parte izquierda de la composición. La luz que proyecta dicha antorcha incide en la pared, en el cuerpo del artista que pinta el bisonte, en el cuerpo del joven que sostiene la paleta de colores, la luz también se evidencia en la forma de un brillo sobre la nalga derecha del *homo sapiens* creador. Dicha luz también recae en la cabeza, parte de atrás del cuerpo, como también se destaca un brillo en la nalga derecha del joven que sostiene la antorcha. La madre y el niño también reciben los rayos de dicha luz, instancia que se nota en los brillos cálidos que se aprecian en el cabello y parte de atrás de su cuerpo. Se cree que el maestro Acuña pudo valerse de una luz intangible cálida y suave de haz abierto que proviene de una fuente externa, para compensar la luz que produce la antorcha, con el objetivo de obtener un balance lumínico en toda la escena. Sobresalen de manera especial las sombras que se proyectan en la pared de roca, el cuerpo del artista, la paleta de colores y las manos del joven que la sostiene, así como la sombra que produce el mismo leño que alberga el fuego, acciones mediante las cuales el maestro Acuña dejó en claro que la luz principal es la antorcha.

En el acto # 2 *El periodo mnemotécnico – la tradición oral de leyendas y hazañas*, se presenta

una luz exterior natural que surge por la ventana, la cual incide sobre la espalda del anciano, así como en la parte derecha del rostro de los muchachos que lo escuchan. Dicha luz día no afecta al maestro de piel morena que otorga una indicación al estudiante que cuenta con un color de piel más oscuro que el de su maestro, en razón a que se encuentra bloqueada por los tres personajes antes mencionados. La luz exterior neutra que realmente no se alcanza a apreciar sobre los personajes, si se evidencia en los dobleces de la cortina verde. Tal luz es combinada por el maestro Acuña con una luz artificial cálida, la cual está colocada en la parte superior izquierda de la composición y se encuentra dirigida de manera diagonal hacia la parte inferior de la composición, iluminado el marco derecho de la ventana, el brazo derecho del anciano, la parte izquierda de la cara de los dos jóvenes que lo escuchan y el hombro izquierdo del estudiante que tiene la mano izquierda levantada. Tal luz incide en el atavío del maestro de piel morena, en el borde del bloque con jeroglíficos que sostiene con su mano izquierda, en el rollo de papel y en el recipiente que se halla abajo a la derecha. Vale la pena resaltar la sombra que proyectan en el suelo estos dos últimos elementos. El maestro Acuña con el objetivo de balancear la atmósfera lumínica de la

composición utilizó una tercera luz cálida y suave de haz abierto que emplazó al frente de sus personajes, la cual se puede apreciar en el cuerpo y vestimenta del anciano, en la túnica de color naranja del muchacho, en el hombro derecho del maestro que susurra, al igual que en la túnica blanca del muchacho que se localiza interviniendo el papel con un pincel.

En el acto # 3 *La cultura clásica – los sistemas manuscrito y lapidario del humanismo grecorromano*, es claro que la composición que planteó el maestro Acuña está escenificada en un exterior. La luz del sol que se proyecta sobre la pizarra, parte del cuerpo del muchacho, sus dos manos, así como el martillo y el cincel que utiliza, causan una sombra sobre el bloque de trabajo; de acuerdo con el ángulo de dicha sombra se puede deducir que la luz natural se produce desde la esquina superior izquierda de la composición y que apunta diagonalmente hacia la parte inferior de la misma. Tal fuente de luz se puede evidenciar en el atavío del orador, en las cabezas y túnicas de los dos muchachos que lo acompañan. Igualmente, el ángulo diagonal de la luz del sol es posible notarlo en las columnas del templo, en el rostro, brazos, himatión y túnica del orador, así como en el costado izquierdo del atril. El maestro Acuña complementó la anterior atmósfera visual

con una luz cálida de relleno, de haz abierto y de incidencia frontal sobre toda la escena con el objetivo de otorgarle un equilibrio a las tres fuentes de luz descritas.

En los actos # 4 y # 5, el maestro Acuña no separó las escenas con las líneas de color gris como lo hizo con los otros actos. Sea este el momento adecuado para explicar tal situación. Las dos escenas corresponden respectivamente al acto # 4 *La Edad Media – los amanuenses, la cultura en los monasterios, la xilografía* y al acto # 5 *El Renacimiento. Gutenberg inventando la imprenta*.

Se intuye que el maestro Acuña deseó utilizar la misma fuente de luz para las dos escenas, puesto que la locación es la misma, sin que importara que los períodos históricos narrados correspondan a diferentes épocas. Lo anterior puede atribuirse a que fue utilizada la luz solar que entra de manera diagonal desde el extremo superior izquierdo de la composición a través del arco ojival y por la claraboya para iluminar las dos escenas. Dicha luz natural se evidencia en el cuerpo de la persona que trabaja con la plancha de xilografía, en la misma plancha de xilografía, en la cabeza y atavío del franciscano, así como en los elementos que está utilizando. También en la parte de la túnica que cubre el brazo derecho de Gutenberg, en su mano izquierda, en la Biblia

y en la imprenta. De igual manera la luz del sol cae sobre el rostro, brazos y atavío del joven que posee la corona de laurel. El maestro Acuña se apoya en una luz cenital artificial cálida de haz abierto que incide en toda la escena, como se evidencia en la sombra que produce la túnica, parte de la pierna y pie de Gutenberg sobre el suelo. En los dos actos es posible notar la presencia de una tercera fuente de iluminación frontal de carácter artificial, cálida y de haz cerrado que se encuentra direccionada hacia el niño de piel morena del centro de la composición, lo anterior queda claro a raíz de la sombra que produce su cuerpo y sobre el piso donde está Gutenberg. Por último, el maestro Acuña se valió de una cuarta fuente de luz fría la cual se percibe concentrada y dirigida específicamente hacia los dos monjes que están sentados frente al escritorio, la incidencia de tal luz se aprecia en el tono blanco de sus cabezas, en el matiz casi azulado del hábito del monje que se halla casi en el centro de la composición, en el tono casi gris del hábito del monje que dirige la mirada hacia su derecha, en el costado izquierdo del escritorio y en la parte superior del cubo que les sirve de asiento.

Vale la pena anotar la luz fría antes mencionada produce un brillo muy saturado en la parte inferior derecha de la túnica de Gutenberg que el

maestro Acuña representó mediante líneas horizontales concentradas (brillo muy diferente al que se encuentra en la parte de la túnica que cubre el brazo izquierdo de Gutenberg) y en el hábito de color gris del monje que observa a la derecha; y que de acuerdo con el planteamiento de la composición, el hábito sale del recuadro del acto # 4, y aparece en el encuadre del acto # 3, el maestro Acuña pintó dicho hábito en su color negro original, dejando en claro que la luz fría ya no lo está incidiendo, dicha modificación en la luz se nota también en la iluminación más baja que presenta el cubo donde se encuentran sentados los dos monjes.

De toda la puesta en escena lumínica antes mencionada se puede deducir que el maestro Acuña colocó el tipo de atmósfera visual que requería el entorno, al igual que la posición de los personajes en lo que se refiere a la obtención de la luz y a la sombra, puesto que, mediante esta excelente combinación, destacó el volumen y la corporeidad que articuló la narrativa de ambos temas cuyo vínculo correspondía a la utilización de plancha de xilografía y a la imprenta.

En el acto # 6 *La llegada de la imprenta a Colombia en 1738, durante la época colonial*, se percibe una ventana a través de la cual se observa a un monje dialogando con una niña y dos niños, dicha narrativa se encuentra escenificada en un

exterior. De acuerdo con los brillos que colocó el maestro Acuña en el costado derecho de la cruz, en el techo y paredes de la iglesia, en la fachada de la construcción que aparenta ser una casa cural, en la base de la misma edificación, en el cubo donde están sentados los niños, en el marco inferior de la ventana, y en la mesa y objetos que se contemplan sobre la misma, puede deducirse que la luz del sol se produce desde la parte superior izquierda de la composición que comprende dicho acto. El maestro Acuña destacó la incidencia de la luz solar en el hábito del monje por medio de la saturación del blanco, y utilizó el reflejo de la luz solar para aclarar el tono de la piel del rostro del monje, como consecuencia del resplandor que producen las dos páginas del texto que se encuentra leyendo, situación que se evidencia en el tono más oscuro de la piel que presentan las dos manos del religioso. La luz solar que entra por la ventana al espacio interior incide también en la espalda del niño que acompaña al hermano Francisco de la Peña, en el hábito del mismo sacerdote, así como en las páginas del *Septenario al Corazón Doloroso de María Santísima* que el prelado está revisando, lo anterior se comprueba mediante el ángulo de la sombra que produce la mano y parte del brazo derecho sobre el texto mencionado. Para obtener un balance lumínico

con la luz exterior, el maestro Acuña en la escena que comprende a los dos personajes que se perciben en el espacio interior, se valió de una luz artificial frontal, cálida y suave de haz abierto que le sirvió al rigor atmosférico que emerge en la composición.

En el acto # 7 *La imprenta emancipadora - Nariño y su traducción de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, la escena tiene lugar en un interior y posee dos fuentes de iluminación. La primera es la luz solar que en vista desde la posición del espectador emerge desde el extremo izquierdo superior de la composición y que se aprecia sobre la casa de la Imprenta Real, que entra por la ventana y que incide en el rostro de Antonio Nariño, en la parte superior del brazo que tiene levantado y en su solapa derecha, situación que se puede evidenciar por los brillos que poseen tales instancias. La luz del sol también incide en el marco derecho de la ventana, en el libro y mesa de soporte (costado izquierdo), en la mano izquierda de Nariño, en la imprenta, en los bordes superiores e inferiores del brazo y mano izquierda de Diego Espinosa de los Monteros, dicha situación se verifica en los brillos que aparecen en tales partes. El maestro Acuña se apoyó en una segunda instancia con una luz artificial cenital cálida de haz abierto para compensar la luz solar,

la afectación de tal luz es posible apreciarla en la hoja de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* que posee Nariño, en el costado izquierdo (en vista desde el espectador) del bloque de los ejemplares que son sostenidos por Diego Espinosa de los Monteros, así como en su rostro y cabello. La luz cenital también incide sobre el rostro, manos y vestuario de señor que se encuentra con los dos brazos levantados, sobre el cabello y ropa del joven, sobre el rostro, cabello y brazo derecho del bebé, sobre el cabello y rostro de su madre, así como sobre su cuello, parte de la espalda y blusa. Dicha luz cenital se evidencia en el sombrero, mano y pliegues de la ruana de quien acompaña a la madre y al bebé, en el sombrero, rostro y vestuario del señor con bigote, como también en el rostro, vestuario y cabello gris del señor de edad. El diseño de iluminación que planteó el maestro Acuña permitió combinar la luz exterior natural, con la luz interior artificial de manera homogénea, resaltando mediante brillos el origen de cada fuente de iluminación, proyectando mediante el modelado del entorno, accesorios y figuras, un componente estético que fortaleció la composición de la atmósfera visual.

En el acto # 8 *La época contemporánea – algunos colombianos notables por su contribución a la historia de las artes gráficas*, la escena tiene

lugar en exteriores y por lo tanto contempla iluminación solar, la cual posee un ángulo de incidencia diagonal que tiene su origen desde el lado izquierdo superior de la composición. Es así como dicha luz solar se puede evidenciar en el costado izquierdo del edificio que se encuentra arriba del Instituto Colombiano de Cultura, así como en el mismo costado de la parte superior de esta última sede.

Dicho ángulo de luz es posible advertirlo en el edificio del SENA, en el techo y fachada de las Escuelas Gráficas Salesianas, así como en el rostro y cuerpo de la estatua de *La Patria*, vale la pena notar que la sombra que produce dicha estatua sobre la pared evidencia el tipo de ángulo antes mencionado. Dicho ángulo de incidencia de luz se detalla en los brillos que el maestro Acuña pintó en diferentes gradaciones en el rostro, sombrero y chaqueta de Manuel Ancizar, en el rostro, chaqueta, sombrero de copa y cinta, que porta Jorge Tadeo Lozano, que está a la izquierda de la composición, en el cabello y rostro de José Joaquín Camacho, quien observa al sabio Francisco José de Caldas. Como también en la peluca, chaqueta, mano y bastón de mando del virrey Flórez, en el rostro y chaqueta de Manuel Carvajal Sinisterra, en el rostro de Manuel Carvajal Valencia y en la hoja blanca que sostiene. Dicha incidencia de luz

se evidencia en el lado izquierdo del rostro de Alberto Urdaneta, así como en el ejemplar del *Papel Periódico Ilustrado* que exhibe. El maestro Acuña complementó su esquema de iluminación con una luz frontal de relleno, cálida y suave de haz abierto, con el objetivo de balancear la atmósfera visual planteada, respetando la textura, el volumen, el modelado y el relieve de todas las instancias que comprenden la narrativa planteada.

Como conclusión es posible afirmar que la luz que implementó el maestro Acuña posee un componente estético, que se relaciona con la belleza. Es una luz que idealiza el cielo, la arquitectura, los espacios interiores, los cuerpos, el vestuario, la utilería, en fin, todo lo que comprende la *mise en scene* que conforma la atmósfera visual. En otras palabras, se trata de una luz de tipo conceptual que se proyecta en el espacio, otorgándole volumen y expresión a las formas que comprenden el argumento de la pintura. Es una luz armónica de acentos claros y brillantes, de características poéticas, muy estilizada y a su vez creíble, que trasciende en el tiempo gracias a su lírica. La luz que incide en la piel de los personajes es tremendamente sensual, la misma que el maestro Acuña enriqueció mediante brillos y reflejos que se evidencian en los contornos de los cuerpos y en pliegues de la ropa. En resumen,

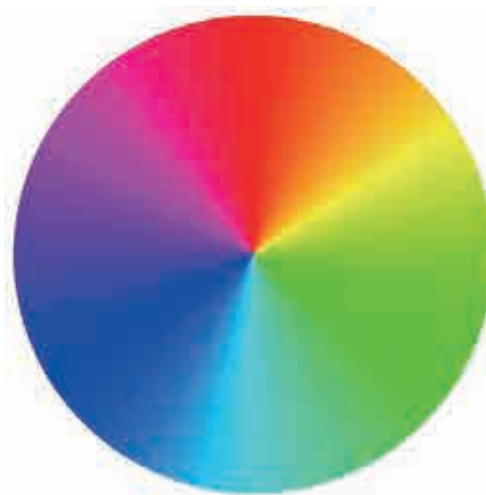
la luz que otorga homogeneidad a los aspectos compositivos que comprenden la narrativa de los diferentes actos, es la misma luz que ilumina el conocimiento por medio de la razón y que de igual manera representa el pensamiento e ideario del maestro Acuña, en lo que se refiere a la misma esencia que lo motivó para diseñar el mural, como es el fortalecimiento del proceso de distribución de la cultura, basado en las capacidades cognitivas que posee el ser humano.

El color

El color que presenta el mural no ha sido alterado por la luz solar, como tampoco por las inclemencias del tiempo, en razón a que siempre ha estado bajo techo, así como dentro de condiciones estrictas de iluminación, humedad y temperatura. De allí que los colores que se evidencian en el mural contemplan los mismos valores planteados inicialmente por el maestro Acuña.

La paleta cromática que comprende la totalidad de los ocho actos produce emoción en el espectador, puesto que los colores que utilizó el maestro Acuña abarcan una gama muy amplia. En la siguiente gráfica titulada “rueda de color degradado” que consiste en una representación

formal de los colores en virtud de su matiz o tono, el lector puede obtener un referente. De acuerdo con lo anterior, a continuación, se procede a identificar los colores que aparecen en las distintas figuras y elementos que hacen parte de la composición. Como también el negro que es la ausencia total de color y el blanco que incluye la presencia de todos los colores.



[43] Fuente: Autor Trébol de 8 hojas © (2021) Rueda de color degradado.png [Este círculo cromático muestra todos los matices RGB/HSL/HSV, con un 100% de saturación y un 50% de luminosidad (un 100% de valor)] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 11 de noviembre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gradient_color_wheel.png

En el mural aparece el negro, como tal es utilizado en el cabello del joven de piel morena que se encuentra sentado en el acto # 2. El negro se percibe en el hábito del monje que aparece observando a la derecha en el acto # 4, al igual que en el cabello de los dos niños que se contemplan sentados en la parte superior de la composición del acto # 6 y en la figura del Hermano Francisco de la Peña, quien se halla más abajo. El color gris es posible encontrarlo en los músculos y patas traseras del bisonte que pinta el *homo sapiens* del primer acto, como también en la parte inferior de las barbas del anciano que se percibe en el acto # 2. En el acto # 7 el color gris se advierte en las solapas de la chaqueta de Diego Espinosa de los Monteros, en el cabello del señor que tiene la mano levantada, en la cinta del sombrero y traje del señor que también converge en el extremo izquierdo de la composición, así como en la cinta que rodea el sombrero del señor que está cubierto con una ruana de color magenta. En el acto # 8 el color gris emerge en el aviso del Instituto Colombiano de Cultura, en el sombrero, bigote y corbatín de Manuel Ancizar, en la peluca del virrey Flórez y en el traje de Tomás Carrasquilla quien se encuentra a espaldas de Alberto Urdaneta.

El blanco significa lo claro o lo transparente, y se puede apreciar en el acto # 1, tanto en el

cuerpo del *homo sapiens* como en la paleta que sostiene. En el acto # 2 el maestro Acuña utilizó el blanco en las vestimentas de los dos niños, como también se puede apreciar en la parte alta de la barba del anciano. En el tercer acto, el blanco aparece en la balaca y en la túnica del joven que tiene una tableta en sus manos. En el acto # 4, el blanco se percibe en el vestuario del monje que está escribiendo, en la camisa del joven que opera la imprenta y en las nubes, pero combinadas con un color gris. En el acto # 5, el blanco emerge en la Biblia que sostiene Gutenberg, así como en la túnica del joven que la advierte.

En el acto # 6 el blanco se aprecia en la Santa Túnica que cuelga de la cruz, en el hábito del monje, en las camisas de los dos niños que lo escuchan, en la hoja de papel que se halla revisando el hermano Francisco de la Peña, en la camisa que porta el niño que observa a de la Peña, y en las nubes, el blanco emerge combinado con un color gris. En el acto # 7, el blanco se encuentra en la hoja de papel que sostiene Antonio Nariño, en su camisa, y en los ejemplares de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* que distribuye Diego Espinosa de los Monteros, al igual que en la blusa de la joven que está en trance de recibir un ejemplar.

Y, en el octavo y último acto, el blanco aparece en la camisa de Manuel Ancizar, en la camisa de Pedro Carlos Manrique, en la camisa de Félix de Bedout, en la camisa y en el papel que sostiene Manuel Carvajal Sinisterra, en la camisa de Manuel Carvajal Valencia, en la camisa del virrey Flórez, en la camisa de Alberto Urdaneta y en la camisa de Tomás Carrasquilla quien se aprecia detrás del fundador del *Papel Periódico Ilustrado*.

En el primer acto, el color naranja en un tono oscuro se encuentra en la figura del bisonte que aparece en el lado derecho de la composición, así como en el fuego que sostiene el joven. Durante la época cuaternaria los artistas del período paleolítico superior aumentaron la gama cromática de sus paletas mediante la utilización del fuego, puesto que si se calentaba la arcilla ocre amarilla que se percibe en el bisonte del lado izquierdo, se podía obtener una arcilla de color rojo. Los habitantes de los lugares donde se encontraba el óxido de hierro y el manganeso estaban en posibilidad de obtener una variada gradación de matices, como por ejemplo del amarillo claro al negro y las transformaciones del color rojo al pardo. Mediante el carbón vegetal los habitantes del período paleolítico superior delineaban las formas, tal como se evidencia en el bisonte del lado izquierdo. El blanco puro era difícil de obtener y

por ende se podía lograr solamente en diferentes matices, de allí que se intuye que el maestro Acuña pintó tanto el cuerpo del joven que se encuentra a la derecha de la composición, así como la paleta caliza que sostiene, en un matiz crema y no totalmente blanco. La existencia del color azul fue verificada por científicos franceses expertos en el período neolítico, dicho color que comprende el lomo, cola, los músculos y las patas delanteras del bisonte que pinta el *homo sapiens*, fue obtenido de las bayas del *Isatis tinctoria*, que se conoció como el azul del glasto. Durante la transición del período paleolítico al neolítico, surgieron otros colores como fueron los marrones, violetas y verdes, que fueron hallados en fibras de tejidos de lana. (Ferrer, 1999:21-22-23).

El maestro Acuña utilizó en el mural una variedad de matices del color naranja, es así como en el acto # 2 aparece el color naranja en un tono oscuro en la túnica del niño que se percibe a la derecha, y en un calibre más oscuro en la vasija de la cual obtiene el pigmento el joven que está sentado, y detrás del anciano se localiza un fondo arquitectónico en un tono naranja más claro.

El color naranja también se puede advertir en el acto # 3 a través de las columnas y dentro del triángulo que se encuentra arriba del friso del Partenón. Como también en el libro que lee el monje

que aparece en el acto # 4, en un tono más oscuro se percibe en las medias de Gutenberg, quien aparece en el acto # 5 y en la puerta de la iglesia del acto # 6. El naranja en un tono más claro se advierte en el traje de trabajo que utiliza la persona que está operando la plancha de xilografía en el acto # 4 y en los bordes del arco ojival que se percibe al fondo. En el acto # 7 el tono claro del color naranja se localiza en la claraboya y en un tono más oscuro en la pared que comparten los actos # 4 y # 5. En el acto # 6 el color naranja en un tono más claro se halla en el techo de la iglesia y en el overol del niño que mira al hermano Francisco de la Peña. Dicho color se puede apreciar también en el techo de la sede de la Imprenta Real que se observa a través de la ventana, en el libro que sostiene Antonio Nariño con dos dedos, en la falda de la señora que carga al bebé y en el chaleco que utiliza el señor que se encuentra en el extremo izquierdo del acto # 7. Así como en las tejas que conforman el techo de las Escuelas Gráficas Salesianas del acto # 8. El naranja en un tono oscuro se puede apreciar en la chaqueta que porta Antonio Nariño en el acto # 7, y en un matiz un poco más oscuro en la misma prenda que utiliza Alberto Urdaneta en el acto # 8.

El color rojo saturado se halla en la túnica del señor que le habla al oído al joven vestido de

blanco que está sentado en el suelo en el acto # 2. Un tono menos saturado de rojo se puede encontrar en la puerta de la construcción que aparenta ser una casa cural en el acto # 6. De acuerdo con Ferrer (1999), antiguamente al color rojo se le denominó “sinopsis”, en razón a que fue encontrado en las costas del mar negro, en la provincia de Sinope en Turquía, que posee una costa frente al mar Negro.

El color de la piel de casi todos los personajes que aparecen en los ocho actos es salmón claro, a excepción de las siguientes personas. En el acto # 2 se encuentra un joven de piel morena, los monjes del acto # 4 tienen la piel muy blanca, y en el acto # 5 el niño que se percibe vestido de verde claro tiene la piel un poco más oscura que el color salmón claro.

El color crema fue utilizado en diversos tonos por el maestro Acuña, como es el caso de la túnica del anciano del acto # 2, así como en la tableta y rollo de papel. En el acto # 3 tal color es utilizado en el atril del orador y en las tabletas que utilizan los dos niños. En el acto # 4 el color crema emerge en la plancha de xilografía, en el atril, en la hoja y en el rodillo que utiliza el franciscano y en el escritorio de los dos monjes. En el acto # 5 el color crema se encuentra en la prensa, y en la base donde está apoyado Gutenberg.

Y en el acto # 6, tal color se percibe en la mesa que utiliza el hermano Francisco de la Peña.

El color maíz se halla en el acto # 6, específicamente en el casillero que utiliza el Hermano Francisco de la Peña, y en el acto # 7, dicho color emerge en el sombrero del personaje que posee la ruana color magenta.

El color rosa se encuentra en la balaca y en la túnica que utiliza en joven que trabaja con un martillo y un cincel en un tablero que se encuentra en el acto # 3.

El magenta aparece en parte del ramo de uvas que está debajo de la plancha de xilografía que se vislumbra en el acto # 4, en la ruana del señor que se contempla de espaldas en el acto # 7. El magenta en un tono más claro se puede apreciar en los edificios que aparecen arriba de la sede del Instituto Colombiano de Cultura y en el muro que está detrás de la estatua de *La Patria*.

El color cobre se puede encontrar en el cabello de los cuatro *homo sapiens* que comprenden el acto # 1. Tal color en un tono más cálido se localiza en el hábito del franciscano del acto # 4.

El marrón en diferentes matices se halla en las siguientes instancias: en el cabello del señor que viste una túnica de color rojo saturado en el acto # 2. En el cabello del orador que aparece en el acto # 3, en el cabello del Franciscano que se

encuentra en el acto # 4, en el cabello del niño que aparece vestido de color verde claro en el acto # 5, en la cruz y en el cabello de la niña que se percibe sentada entre los dos niños en el acto # 6, en el acto # 7 en el cabello de Antonio Nariño, en la pared y en el cabello de la señora que carga al niño en su hombro izquierdo. En el acto # 8, el color marrón emerge en el sombrero, barba, chaqueta y corbata del fotógrafo Pedro Carlos Manrique, en el cabello, traje y cinta del sombrero de copa de Jorge Tadeo Lozano, así como en su bastón de mando, en el cabello del sabio Francisco José de Caldas, en el cabello y bigote de Tomás Carrasquilla que se contempla arriba a la derecha de Alberto Urdaneta.

El color canela en diferentes matices aparece en el acto # 2, en el cabello de los dos niños que escuchan al anciano, en el acto # 3, dicho color emerge en el cabello de los dos niños que escuchan al orador, en el acto # 4, el color canela aparece en el cabello del señor que opera la plancha de xilografía. En el acto # 5, el color canela se encuentra en el cabello del joven que porta la corona de laurel. En el acto # 6, tal color se percibe en los cabellos del joven que ayuda al hermano Francisco de la Peña. En el acto # 7, el color canela aparece en el cabello de Diego Espinosa de los Monteros, así como en el cabello del joven

vestido de color verde. En el acto # 8, dicho color se presenta en el cabello de José Joaquín Camacho quien está justo al frente del sabio Francisco José de Caldas.

El amarillo se encuentra en el acto # 5, en el forro de la capa que posee un color exterior azul que utiliza el joven con la corona de laurel. En el acto # 7, tal color está presente en la camisa de un personaje que está con las manos levantadas en el extremo izquierdo de la composición. En el acto # 8 el color dorado emerge en la estatua de *La Patria*, así como en los botones, solapa, manga y bastón de mando del virrey Flórez.

El color azul se percibe en el himatión o manto rectangular que porta sobre la túnica el orador que tiene los brazos levantados en el tercer acto. De igual manera, el color azul en un tono oscuro aparece en la parte superior del cielo de los actos # 2, 4, 5, 6, 7 y 8. En el séptimo acto el azul aparece en el forro de la ruana de color magenta del señor que se advierte de espaldas con sombrero. En el octavo acto, el color azul oscuro emerge en el elegante vestido de Manuel Carvajal Valencia, y el color azul claro se aprecia en el vestido de Manuel Carvajal Sinisterra. Tal color se obtiene de la gema del lapislázuli y se conoce como el azul ultramarino, que “la naturaleza lo presenta en el vacío acumulado de la transparencia [...] en el azul se hunde

en la mirada humana sin encontrar obstáculo [...] es el azul del cielo despejado”. (Ferrer, 1999:41).

El cian se puede advertir en la parte inferior del cielo que se descubre en los actos # 2, 4, 5, 6, 7 y 8. De igual manera dicho color emerge en la túnica que utiliza el orador que tiene los brazos levantados en el acto # 3. En el acto # 5, el cian aparece en la capa que utiliza el joven que tiene las manos levantadas. Como también en el libro que sostiene el monje en el acto # 6, y en los pantalones cortos de niño que se advierte hacia el centro del acto. En el acto # 7, el cian se aprecia en las solapas de la chaqueta de Nariño, en la chaqueta de Diego Espinosa de los Monteros, así como en la puerta de la ventana que se halla arriba de Antonio Nariño, en el balcón de la Imprenta Real y en el niño que está al frente de la señora con la blusa blanca que se encuentra con el brazo levantado. Por último, el cian aparece en el acto # 8 en la fachada de la casa de las Escuelas Gráficas Salesianas, en el ejemplar del *Papel Periódico Ilustrado* que sostiene Alberto Urdaneta, en el sombrero de copa, camisa y chaleco que utiliza Jorge Tadeo Lozano, en el traje que posee Félix de Bedout y en el vestuario de José Joaquín Camacho quien está al frente del sabio Caldas.

El color verde se encuentra en las cortinas que acompañan al anciano que se advierte en el

proceso de elaboración de un modelo mental en el acto # 2, dicho color se puede interpretar como el color de la vida y de la esperanza, por lo que puede tener relevancia en el proceso de la adquisición del conocimiento por parte de los jóvenes que se encuentran en posición de escucha. El color verde también se evidencia en parte de las uvas que están debajo de la plancha de xilografía que se percibe en el acto # 4.

El color aguamarina aparece en el acto # 5, se aprecia en la túnica que utiliza Gutenberg, el verde en un tono más claro se halla en la vestimenta del niño que tiene los brazos levantados frente a Gutenberg, y el verde en un tono más oscuro se advierte en la corona de laurel que porta el joven con capa. En el acto # 6, el verde se presenta en un tono claro en el vestido que utiliza la niña que aparece con el cabello anudado mediante un lazo, sentada en el centro y rodeada por dos niños, así como en la fachada de la edificación que parece ser una casa cural.

En el acto # 7, Antonio Nariño utiliza unos pantalones color verde claro, y en el octavo acto se pueden apreciar dos edificios de color verde oscuro. En otras palabras, el verde se connota como todo lo “vivo”.

Como puede apreciar el maestro Acuña utilizó en el mural el negro y el blanco, así como una gran variedad de colores, y se apoyó mediante la implementación de las propiedades del color, como son el “matiz (tono o tonalidad), la saturación (colorido o saturación) y el brillo (luminosidad o valor)”.

Fuente: Color. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Color>

Es posible concluir que ante tanta exuberancia que el maestro Acuña demostró en el manejo del color, que la gama cromática que aplicó en su interpretación sobre los temas que desarrolló en el mural, fueron los colores que lo emocionaron, que le permitieron provocar una explosión visual que lo apasionó en sus ideas y que gozó de sobremanera.

Jorge Morales Gómez, antropólogo de la Universidad de Los Andes, miembro de número de la Academia Colombiana de Historia y autor de más de 60 publicaciones en temas de antropología e historia, responde las siguientes preguntas sobre el maestro Acuña y el mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973).



Jorge Morales Gómez. Fotografía cortesía Jorge Morales Gómez. (s/f).

¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano?

“El movimiento Bachué se originó en Colombia por la experiencia europea y mejicana de varios sus protagonistas: Alipio Jaramillo, Gómez

Jaramillo, Carlos Correa, Acuña entre otros. En el caso concreto del maestro santandereano, el juicio de Pablo Picasso, quien dijo que sus obras eran muy bien logradas, pero que no veía en ellas el mundo americano, lo movió a cambiar su temática orientándola hacia lo terrígeno, lo tropical americano y lo andino. Por eso las escenas campesinas, la religiosidad popular, los personajes y el paisaje. Acuña fue uno de los fundadores de ese movimiento nacionalista en el arte, con una técnica mal llamada por ciertos críticos, puntillista. Aunque fue discípulo de Seurat y Paul Signac, su influencia la modificó hacia lo que él mismo llamó el toquismo o pincelada limpia sobre la superficie de la figura.

Ganó Salones de Artistas nacionales con obras como *El Bautizo de Aquimin-zaque*; le tocó vivir la época de la reivindicación de los indígenas y campesinos como parte de la República Liberal, post hegemonía conservadora, y él, aunque de padre de ese partido, siempre tuvo la vocación por el pueblo rural que lo acompañó durante su infancia en la hacienda del Jordán, propiedad de su padrastró, Julio César Gómez W. en el municipio de Suaita donde nació en 1904. Fue artista integral: dibujante, pintor, escultor, ceramista, profesor de la escuela de Bellas Artes y director del Museo de Arte Colonial; puede decirse que

además fue un gran humanista colombiano como pocos artistas plásticos, pues a su labor de creador le agregó el interés por la historia indígena y colonial. En resumen, fue uno de los grandes pintores y escultores de la realidad colombiana oculta en el paisaje y en la historia”.

Por favor, describa al artista y al historiador

“El maestro Acuña se vinculó al Instituto Etnológico Nacional y allí contribuyó como folclorista e historiador, materias que cultivó en el arte. Desde niño se despertó el placer del dibujo en los colegios de Suaita y el Socorro. La afición por las tradiciones orales de los colombianos se ve reflejada en el refranero colombiano y el diccionario de bogotanismos entre otros. Los personajes míticos como el mohán y el hojarasquín del monte que surgen de relatos de la tradición oral fueron motivo de obras de arte, así como los personajes de la religión Muisca, descritos por cronistas de Indias.

Historió muchas de las técnicas nativas de orfebrería prehispánica y las ilustró con dibujos suyos de gran factura. Para la muestra está el libro *El arte de los indios colombianos*, editado dos veces, en México y Colombia”.

¿Qué aspectos destaca usted del mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973)?

“La obra revela un gran conocimiento de la trayectoria de la cultura occidental en general y de la imprenta y sus antecedentes, en particular y evidencia a Acuña como un humanista, más allá de la actividad artística”.



CAPÍTULO 9

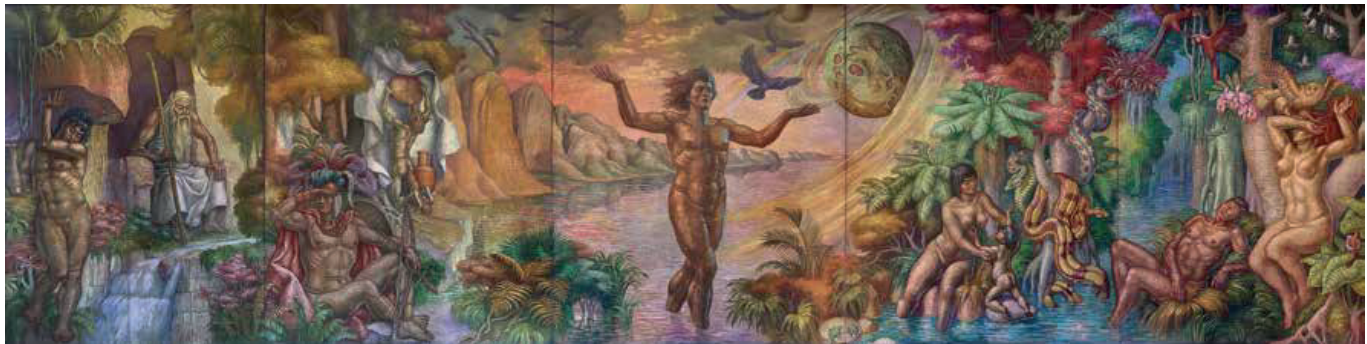
Análisis iconográfico del mural

Teogonía de los dioses chibchas

(1974)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Diego Carrizosa Posada (2018).



Retoque digital Final Touch 1. César Rodríguez.

El mural *Teogonía de los dioses chibchas* fue pintado al óleo por el maestro Acuña en el año de 1974, actualmente se encuentra en el Hotel GHL Tequendama, el cual está localizado en la carrera 10 # 26-21 de Bogotá. El mural ocupa el vestíbulo principal del hotel, si se ingresa por la puerta de la carrera 10, se puede observar al fondo. Las medidas del mural comprenden diecisiete metros de largo por cuatro metros de alto y no sobra anotar que se encuentra en perfecto estado de conservación.

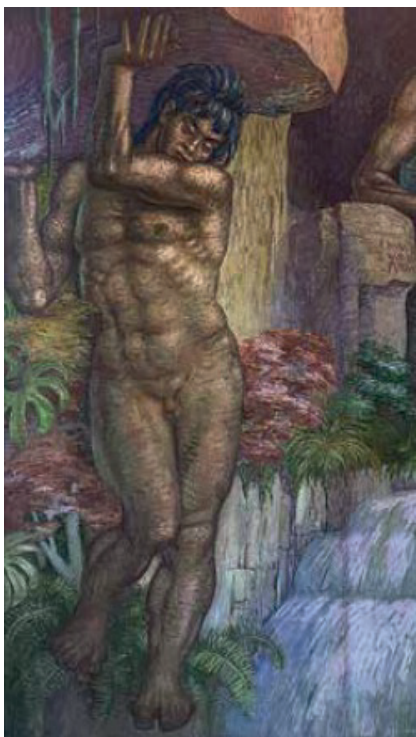
El mural presenta una narrativa desarrollada en tres temas, como son: “El panteón”, compuesto por las figuras que representan a Chibchacún con la roca sobre sus hombros, a Bochica su dios civilizador sentado en el trono, a Chaquen quien con su mirada asertiva vigila los sembrados y a Fo o Nemcatatoa, quien se presenta con cuerpo de zorro, y como tal se relacionaba los tejedores y pintores de mantas. El segundo tema del mural se denomina “La creación”, allí aparece Chiminichagua, el dios creador de todas las cosas, a quien el maestro Acuña pintó en medio de una laguna, con las aves negras que vuelan entre

las nubes, con dos planetas, la luna y una ráfaga de viento. El tercer tema es “La descendencia”, cuya principal protagonista es Bachué quien está desnuda, junto con el niño Iguaque, ellos tiempo después procrearán la “raza” chibcha. Del futuro resultado de aquella unión, el maestro Acuña presentó un hombre y una mujer desnudos. Dentro de ese ambiente de selva húmeda tropical, se encuentran además dos serpientes y dos ranas.



En lectura de izquierda a derecha, desde la posición del espectador, se destaca Chibchacún, a quienes los chibchas le otorgaron la capacidad de provocar movimientos telúricos, puesto que los mismos se producían en el momento en que rotaba la roca de un hombro al otro. Chibchacún, aparece con un cuerpo muy fornido en razón al peso que debe sostener, posee un corte de pelo muy femenino, su cabeza se encuentra en posición de descanso sobre su hombro izquierdo, su cadera

pareciese ser ginecoide, y la postura de sus piernas evoca feminidad. Extraña representación para un personaje que debe ser muy masculino, su razón de ser puede encontrarse en el movimiento hiperrealista de tipo académico en boga durante la década de los años setenta, puesto que pintores como Darío Morales y Alfredo Guerrero, pudieron haber influenciado la estética del maestro, que posiblemente se tradujo en la idealización con rasgos femeninos de Chibchacún.



De acuerdo con lo anterior, se considera pertinente dejar en claro que la estética que presenta el maestro Acuña en el entorno geográfico y ambiental, animales, objetos, y especialmente en los personajes que comprenden la narrativa del mural, que la misma no corresponde con los fenotipos que en el pasado trabajó el maestro Acuña en obras de los años treinta como *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c.1937) y el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938).

Lo anterior puede responder a qué el auge del expresionismo abstracto de inicios de 1950, que pudo haber motivado al maestro Acuña para entrar a realizar sus obras dentro de la abstracción geométrica, relacionada con lo figurativo, cuya crítica no fue generosa, en especial por parte de Marta Traba y Walter Engel, por cuanto el historiador y crítico de arte austriaco resintió la falta de los cuerpos de gran volumen y redondez, que el maestro había tomado de la estética de Diego Rivera. Dichos comentarios, además de otras reacciones negativas de la época, pudieron haber motivado al maestro Acuña para retornar a su estética de los años treinta, pero en el caso del mural objeto de este estudio, las figuras y entorno tuvieron una postura de autor idealizada del hiperrealismo de los años setenta, que emergió en el fortalecimiento de la belleza de la forma.



Bochica aparece con una túnica blanca sentado en un trono de piedra, con barbas blancas y una vara muy larga sostenida con su mano derecha, instrumento mediante el cual rompió las rocas y se liberaron las aguas que inundaban la Sabana de Bogotá. Al frente del apoya brazo derecho de su silla aparece un pictograma rupestre, en el cual se advierte una figura “lagartiforme”,

dicha imagen aparece referenciada por el maestro Acuña en su libro de 1942 *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*. El maestro Acuña pudo haberse nutrido de lo investigado por Miguel Triana, quien hizo una referencia a la misma imagen en su libro de 1924 *El jeroglífico Muisca*, en dicho texto Triana explicó que el pictograma se encuentra en la fuente termal de “El Bujío”, en el municipio de Corrales, departamento de Boyacá. La razón por la cual el maestro Acuña utilizó una imagen del arte rupestre, pudo haber obedecido a la realización de una anotación visual sobre la importancia del entorno acuático, así como a las especies que allí habitan, en virtud de la mitología chibcha, instancia que da respuesta a lo escrito en su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* que dice así: “En adelante, el agua en todas sus manifestaciones y los reptiles y batracios que en ella habitan fueron tenidos por sagrados” (1935:34).



De Bochica los chibchas aprendieron sobre la organización social, a hacer el bien, y a trabajar los textiles, él de igual manera les otorgaba protección. Los salvó de la inundación de la Sabana al romper unas rocas con su vara, creando así el Salto de Tequendama, instancia mediante la cual los ríos Tibitó y Bogotá vaciaron sus aguas dejando libre la tierra de la Sabana. Espacio vital de tierras de cultivo para los chibchas, puesto que estaban muriendo de hambre gracias a la inundación que había causado Chibchacún, al mover la roca sobre sus hombros a instancias de Huitaca, que representaba al ente del mal.

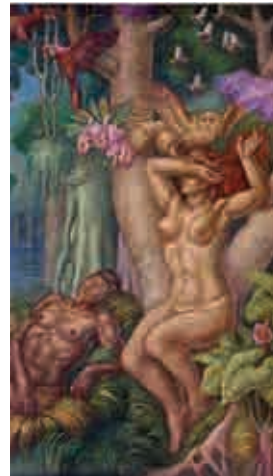


Según escribió Miguel Triana en su libro *La civilización chibcha* (1922), Huitaca, quien originalmente tenía la forma de una bella mujer, incitaba a los chibchas a ingerir la chicha como parte de los placeres de la vida, bebida embriagante que los inhibía de conservar sanas relaciones entre ellos, de allí que Bochica castigó a los chibchas, provocando la inundación de la Sabana, por cuanto había sido desobedecido en sus ordenanzas. El mal

hecho por Huitaca, tuvo como consecuencia el haber sido transformada en lechuza por Bochica. Dicha ave de características nocturnas, asociada con la oscuridad, se encuentra pintada en el extremo derecho del mural, exactamente sobre el brazo derecho de la mujer que aparece desnuda sentada en la hierba debajo de una planta de borrachero (*Brugmansia arbórea*). Al frente de su brazo derecho se percibe en el tronco de un árbol una planta de orquídeas (*Orchidaceae*) de flor rosada, que presumiblemente fue colocada por el maestro Acuña para embellecer el entorno. Las características físicas del cuerpo del hombre que se encuentra al lado derecho de la mujer desnuda denotan masculinidad, su color de piel es más oscuro que el de ella, sus pies están sumergidos en el agua y está dormido. Su mano derecha descansa sobre su vientre y con su mano izquierda se apoya sobre unas plantas que brotan de la laguna. La connotación de tal puesta en escena puede interpretarse como un motivo para que la mujer tenga relaciones con el hombre desnudo, situación sobre la cual ella probablemente tiene dudas, lo anterior puede intuirse por el bloqueo que realiza sobre su frente con su brazo derecho.



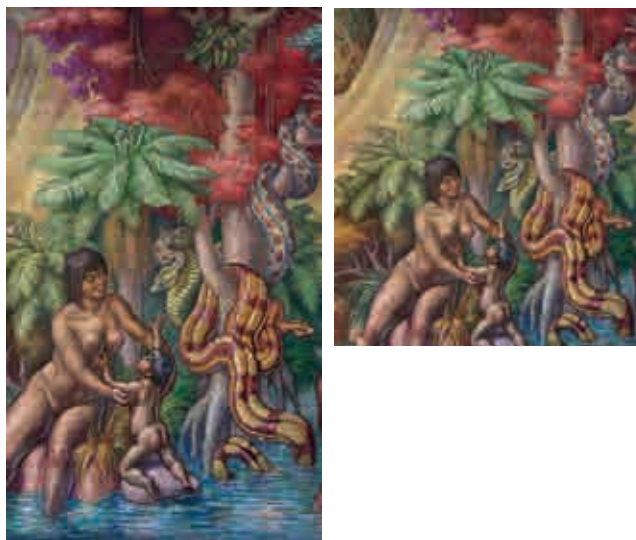
Como se dijo, el maestro Acuña colocó sobre la mujer desnuda las flores del borrachero, que son altamente tóxicas, el oler el aroma que producen estas flores provoca sueño y alucinaciones, dicha especie es conocida por los chibchas con el nombre de “tijiquí”.



Sobre la mujer desnuda se encuentran dos papagayos, en vista desde la posición del espectador, el ave del lado derecho se encuentra afianzando su posición sobre la liana y el ave del lado izquierdo ya se encuentra asida con sus dos patas prensiles a la liana. Los papagayos eran utilizados para hablar, una vez las aves contaban con tal habilidad, le eran ofrecidas en sacrificio a los dioses con el objetivo de dar solución a algún clamor, obviando así la muerte de un miembro de la comunidad. Sus plumas podían hacer parte de los tocados de los personajes con asignaciones de responsabilidad, como eran los caciques, o en el caso de la figura de Chaquen, quien se encuentra al lado derecho de Bochica, en vista desde la posición del espectador.

Edith Jiménez de Muñoz escribió en el año de 1951 el documento *La representación ave, símbolo del dios Sua: el dios sol entre los chibchas de Colombia*, en el mismo relata que los chibchas representaban a sus deidades bajo formas simbólicas, de allí que los evangelizadores no destruyeron algunas piezas, como puede ser el caso de las aves, mediante las cuales representaban al dios sol, conocido por los chibchas con el nombre de Sua, a quien se le ofrecían sacrificios humanos. Los caciques utilizaban las plumas en sus atavíos de uso ceremonial, en sus

tocados, pectorales y demás elementos de vestuario, en razón a que se creía que eran prole del sol, de acuerdo con Jiménez (1951), en el momento en el que se le rendía culto al sol, realmente se estaba adorando a Chiminichagua, su dios creador, que en la religión católica romana equivale a Dios Padre.



En vista del espectador, en la mitad del lado derecho del mural se encuentra Bachué desnuda sentada sobre unas rocas, en posición de levantar de los brazos al niño Iguaque quien se apoya sobre un peñasco. Al lado izquierdo de ella, se encuentran dos serpientes constrictoras o boas, cuyo nombre científico es *Boidae*, se les reconoce por

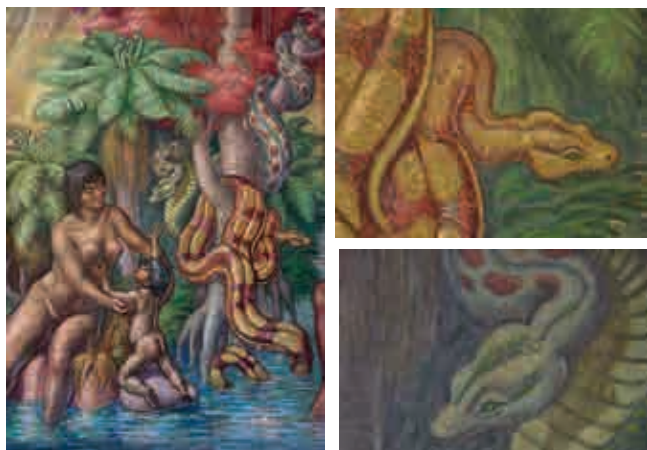
los diseños de sus cuerpos, su grosor y longitud, y porque habitan en el continente americano. El espécimen sobre la rama superior posee un cuerpo de color verde con manchas cafés y el individuo que está más cerca a Iguaque y a Bachué, se destaca por un cuerpo de color ocre y manchas café oscuro. Al lado del pie izquierdo de Bachué, se encuentran sobre una roca circular dos ranas.



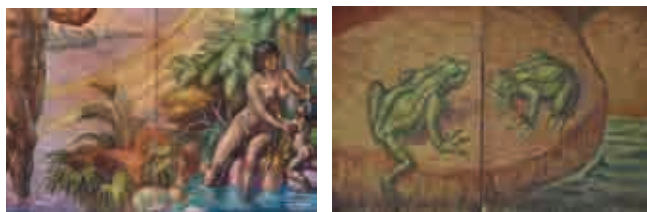
El maestro Acuña diseñó un entorno idílico propio de la selva del Amazonas, o de la Orinoquía, que realmente no corresponde con la geografía donde realmente se dio el mito del nacimiento del pueblo chibcha. Puesto que el ecosistema del Santuario de Fauna y Flora de Iguaque está localizado en una estribación de las montañas de la cordillera oriental, su entorno comprende los páramos, y se encuentra nutrido por los ríos

Samacá y Pomeca. Entonces a qué se debe tal situación, puede que su respuesta obedezca a una necesidad estética, más que geográfica, mediante la cual el maestro Acuña quiso rendir un homenaje a lo bello y fecundo que enmarca tanto la luz del trópico, así como su fauna y su flora, con el objetivo de idealizar la futura situación de procreación que se daría entre Bachué e Iguaque, de la cual se derivaría toda la descendencia de la “raza” chibcha.

En cuanto a la connotación de las serpientes, el mito chibcha que se refiere a la creación comprende que una vez Bachué e Iguaque han terminado con su obligación de dar vida al pueblo chibcha, ambos se sumergen en una laguna, y luego cada uno emerge bajo la forma de una serpiente, de allí que en la narrativa que pinta el maestro Acuña, las dos boas corresponden al futuro de Bachué e Iguaque, cuya función consiste en actuar como los guardianes de las lagunas, la diosa del agua obedece al nombre de Sía.



Las ranas en la mitología chibcha se conocen bajo el nombre Atha, ellas fungen como el alma de los chibchas. Fray Pedro Simón en su libro *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1626), expone que los anfibios eran ofrecidos como ofrenda al sol o Sua dentro de gazofilacios en figuras realizadas en orfebrería y que dicha ceremonia la celebraban los Jeques.



En virtud de lo anterior, se considera importante resaltar que la biodiversidad de nuestro país, en

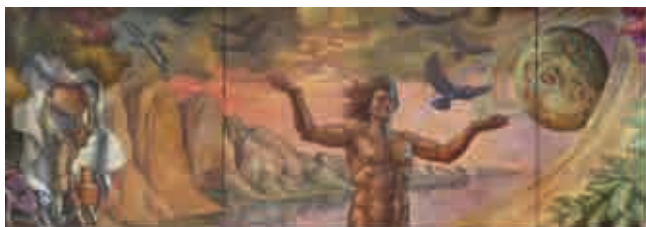
lo que se refiere a fuentes hídricas, así como a la gran variedad de fauna y flora, permitieron que los chibchas sentaran las bases de su espiritualidad a partir de estos elementos que eran propios de su entorno ambiental.



En el centro del mural se puede apreciar a Chiminichagua el supremo dios creador, de acuerdo con lo explicado por Triana (1922) a esta deidad se le debe la creación del sol y la luna. No se conoce ninguna representación de Chiminichagua realizada por los chibchas, por cuanto, debido a su importancia directamente no se le rendía culto, sino por interpuesta imagen, que en este caso era el sol o Sua. Dentro de las creencias de los chibchas, de igual manera se adoraba a la luna o Chía, de allí que Chiminichagua es pintado al lado de la luna, quién era la compañera del sol. Según escribe el maestro Acuña en su libro

El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico) a Chía se le encontraba responsable de “Los huérfanos, las viudas, las doncellas, los enfermos y las mujeres en trance de maternidad” (Acuña,1935:33).

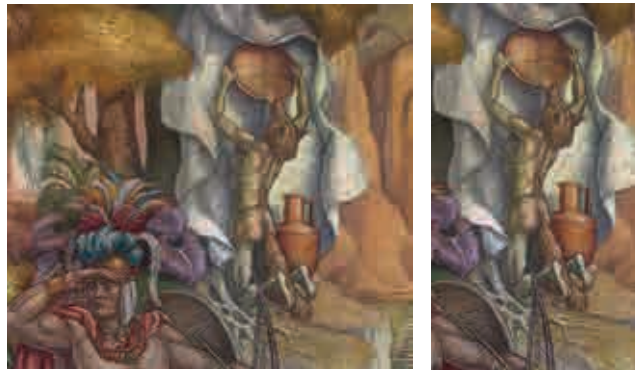
A Chiminchagua, el maestro Acuña le otorgó un rostro y un cuerpo, lo colocó en el centro del mural en un mayor tamaño, con relación a todas las demás deidades y bajo toda la majestuosidad que él mismo encarna. Su figura aparece con las manos levantadas, sobre su mano derecha en vista de un espectador, se contemplan cuatro aves negras en sobrevuelo, y sobre su mano izquierda se ven tres aves negras realizando la misma acción, desde el lado izquierdo de su cuello emerge el arco iris, cuyo trazado se dirige hacia donde se encuentra una luna de gran tamaño, del satélite natural de la tierra surge una gran ráfaga de viento que colinda con la vegetación que acompaña la escena de Bachué e Iguaque.



El color del cielo posee una exuberante paleta de colores, sobre el marco superior del mural se alcanzan a observar dos planetas en medio cuerpo. Debajo de la mano derecha de Chiminchagua, se encuentra una cadena de montañas que se pierde en el horizonte. La ráfaga de viento puede obedecer al poder que emana de la majestuosidad de Chiminchagua que se vincula con la luna, que es la compañera del sol.

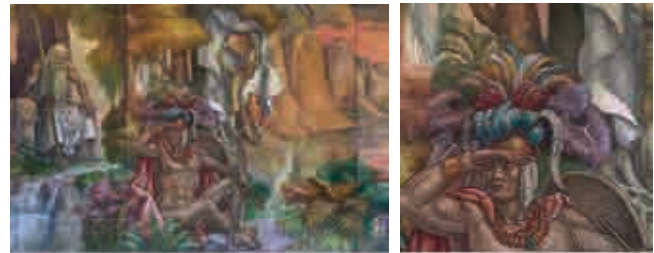
De acuerdo con lo escrito por el maestro Acuña (1935), las aves negras cumplieron con el objetivo de otorgar luz al universo, por cuanto en el momento que abrían su pico le concedían iluminación a la oscuridad que antes predominaba.

Dos aves negras se encuentran en el trazo del arco iris, según Triana (1922), de acuerdo con la mitología chibcha quien le rindiera culto al arco iris, abogaba por la detención de las lluvias y la fecundidad a la mujer y, a raíz de sus buenas acciones se le reconocía que prestaba una atención importante a las plegarias que le eran ofrecidas.



Al lado izquierdo del mural se observa a Fo o Nemcatatoa, posicionado al frente de una manta blanca de gran tamaño, la cual se apoya sobre la pared más grande de todas las montañas. El maestro Acuña pintó a Fo con el cuerpo de un zorro, quien se encuentra bebiendo de espaldas de una gran batea, lo que se presume que es chicha. A su lado derecho se halla un recipiente de cerámica que puede guardar el líquido embriagante. De acuerdo con Fray Pedro Simón (1626), a este personaje los chibchas, y en especial los

pintores y tejedores de mantas, lo consideraban el dios de la embriaguez, por cuanto Nemcatatoa se les aparecía a los chibchas embriagados bajo la forma de un zorro, con el fin que su imagen se relacionara con su estado.



Debajo y la izquierda de Nemcatatoa o Fo, en vista de espectador, se encuentra Chaquen, quien está sentado a espaldas de la desembocadura del salto de Tequendama. Aparece con su mano derecha sobre sus ojos, al parecer buscando fortalecer su mirada, por cuanto su rol dentro de la mitología politeísta chibcha era proteger los sembrados de los enemigos. Su atavío se destaca por una capa de color rosa, él porta un tocado de plumas de papagayo, las cuales van sujetadas a un casco de oro, de su taparrabos sobresale una delgada soga, porta un collar de oro decorado con una esmeralda al frente. En su mano izquierda luce una pulsera de oro y sostiene un arco y una flecha.



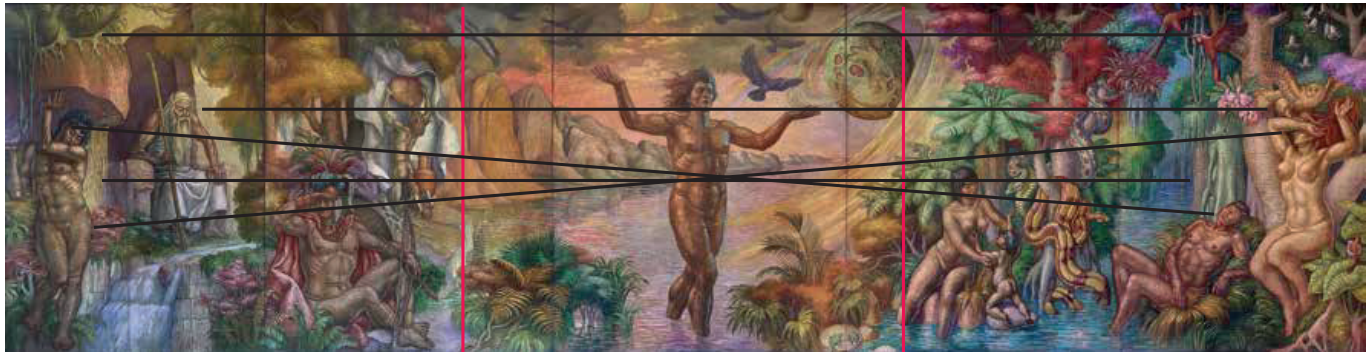
El maestro Acuña (1942) escribió qué dentro de su proceso de investigación, lo estético era lo primero, esta instancia se complementaba con los relatos de los cronistas, que dicha información la

cruzaba con sus indagaciones en arqueología y en antropología, cuyos resultados relacionaba entre sí y de esta manera producía conclusiones. Es así como el maestro Acuña identificó los significados de cada deidad y los pudo interpretar visualmente de acuerdo con su postura de autor en este espectacular mural que ha sido visto por todos los huéspedes internacionales y nacionales que han atravesado el vestíbulo del Hotel Tequendama, sitio donde se encuentra emplazado desde el año de 1974, en otras palabras, dio a conocer la mitología de los chibchas durante 44 años, con el fin de preservar para la memoria sus elementos de dación de sentido (Carrizosa, 2018: 220-262).

Los aspectos formales del mural: *Teogonía de los dioses chibchas* (1974)

La composición, la luz y el color

La composición



Retoque digital Final Touch 1. César Rodríguez.

La composición que el maestro Acuña diseñó para este mural es estrictamente geométrica y se encuentra estructurada por tres rectángulos que se encuentran demarcados por las líneas rojas. Desde la posición del espectador, la primera cuadrícula que se encuentra a la izquierda corresponde al “panteón”, la cuadrícula del centro se denomina “La creación” y la tercera que se observa a la derecha comprende “La descendencia”, es así como se encuentra establecida la base estructural de la mitología politeísta chibcha. La composición presenta una línea de horizonte que se encuentra muy arriba, dicho trazo parte desde la roca que sostiene Chibchacún, vadea sobre la manta que acompaña a Nemcatatoa o Fo, sobrepasa las tres aves negras, corta la parte superior de la luna y llega al punto donde se advierten las patas

del papagayo que se encuentra más arriba en el árbol, así como sobre la cabeza del papagayo que se halla aleteando.

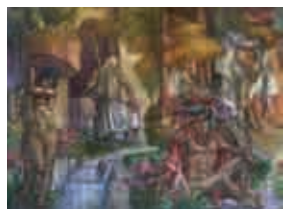
En torno a la perspectiva lineal en el mural se pueden evidenciar cinco puntos de fuga, el primero parte del rostro de Bochica franquea los codos izquierdo y derecho de Nemcatatoa o Fo, así como su hocico, pasa por la quijada de Chiminichagua, atraviesa la palma de la mano de izquierda de la deidad y termina sobre la cola de la lechuza. El segundo punto de fuga inicia desde la cabeza de Chibchacún, vadea sobre las barbas de Bochica, atraviesa sobre la espalda de Nemcatatoa o Fo, cruza sobre el vientre de Chiminichagua, así como sobre el rostro de Bachué, franquea el cuerpo de la serpiente que se encuentra sostenida más abajo en el tronco del árbol y termina sobre el rostro del hombre desnudo que se encuentra recostado en una roca. El tercer punto de fuga parte del pecho de Chibchacún, traspasa las rodillas de Bochica, así como el tocado de plumas de Chaquen, franquea la cola de Nemcatatoa o Fo, vadea sobre el vientre de Chiminichagua y termina en los senos de la mujer que se encuentra con el brazo derecho cubriéndose el rostro. El cuarto punto de fuga parte de la cadera de Chibchacún, franquea el codo del brazo derecho y rostro de Chaquen, pasa sobre las

patas de Nemcatatoa o Fo, cruza por el vientre de Chiminichagua y termina en el codo del brazo derecho de la mujer desnuda que se encuentra en el extremo derecho de la composición. El quinto y último punto de fuga tiene su origen en el pie izquierdo de Chibchacún, bordea los pies de Chaquen, vadea sobre el punto que separa la línea del agua de la pierna derecha de Chiminichagua, atraviesa el cuerpo de las dos ranas que se hallan descansando sobre una roca, el trazo cruza sobre la línea que separa las piernas Bachué de la superficie del agua, la línea pasa sobre la pierna izquierda del hombre desnudo y culmina su recorrido en el pie derecho de la mujer desnuda que se tapa la cara con el brazo derecho.

El maestro Acuña utilizó la profundidad de campo en dos escenas del mural, la primera instancia en la que se advierte tal efecto comprende la cadena de montañas rocosas que bordean la laguna y que se proyectan hacia el centro del mural detrás de Chiminichagua. Dichas montañas colindan con la ráfaga de viento que parte de la luna. El segundo momento en el que se vislumbra la profundidad de campo corresponde al ecosistema en el que se encuentran Bachué, Iguaque y el hombre y la mujer que se aprecian desnudos, el horizonte geográfico de la composición se pierde en el recorrido que sigue el río hacia el fondo de la jungla.

De la pulcra composición de fuerte influencia geométrica que se ha examinado en el mural, es posible afirmar que son claros los puntos de atención sobre los cuales el maestro Acuña deseó que el espectador dirigiese su mirada, en instancias que comprenden la dirección horizontal, el ritmo, el equilibrio y el orden, en otras palabras, la estabilidad.

Seguidamente, se encuentran recortados los tres rectángulos que comprenden la estructura geométrica del mural, tal división puede leerse de manera independiente, así como en un todo.



La luz



Retoque digital Final Touch 1. César Rodríguez.

La atmósfera lumínica que se percibe en el mural responde a los efectos que produce la luz del sol en el entorno, cuya consecuencia son los fenómenos atmosféricos, como el óptico del arco iris, el hídrico de las lluvias, y el fenómeno meteorológico de los vientos. La luna como satélite natural de la tierra refleja la luz del sol y en su fase de luna llena es visible durante los atardeceres.

Fuente: Concepto de fenómenos atmosféricos. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <https://concepto.de/fenomenos-atmosfericos/>

En el mural, arriba de Chiminichagua se pueden observar dos planetas que pueden corresponder a Venus y Marte, según lo que se conoce de ellos, sus colores respectivamente corresponden al amarillo y naranja, el maestro Acuña los presenta de color amarillo. La luna toma un color amarillento cuando se encuentra más cerca del horizonte, en consecuencia, el maestro Acuña pudo haber buscado una homogeneidad en el color

que reflejan dichos cuerpos celestes.

Durante el atardecer el sol se encuentra debajo del horizonte, de tal instancia se produce una sucesión de colores que inician con el naranja, los cuales se modifican hacia un tono rojizo y veinte minutos después de la desaparición de la estrella, se realiza una transición a un tono púrpura. En algunos casos puede observarse el arco crepuscular en una gradación de tonos que oscilan entre el color violeta, rosa y un sutil amarillo.

Fuente: Atlas Internacional de las nubes. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <https://cloudatlas.wmo.int/es/twilight-arch.html>

El conjunto de fenómenos naturales antes mencionados es utilizado por el maestro Acuña para crear la iluminación que incide en los diferentes personajes que comprenden la religión politeísta chibcha, por medio de una bellísima puesta en escena caracterizada con notas de idealización.

Para realizar la explicación de la forma en que los anteriores fenómenos afectan a las deidades, se realizará una lectura desde la posición del espectador de izquierda a derecha. En primera instancia sobresale el grupo de Chibchacún, Bochica, Chaquen, a quienes el reflejo de la luz crepuscular les afecta respectivamente en el costado izquierdo de sus cuerpos. En Nemcatatoa o Fo, por cuanto se encuentra de espaldas, la luz

cae en su costado izquierdo. En el caso del agua donde se encuentra Chiminichagua, los reflejos que en ella emergen son el producto del proceso crepuscular. Y sobre el ave negra que se encuentra arriba a la derecha de Nemcatatoa o Fo, el reflejo de la luz del crepúsculo alcanza la parte superior de sus alas.

En la escena que comprende a Bachué, Iguaque, las dos ranas, la pareja de serpientes y papagayos, la lechuza, el hombre desnudo, y la mujer desnuda localizada al extremo izquierdo de la composición, la luz que se produce con motivo del crepúsculo actúa sobre ellos en conjunción con el reflejo que produce el sol en la luna y que incide en una ráfaga de viento de niebla de masa compuesto por gotículas de agua, cuyos cuerpos translúcidos en movimiento permiten transmitir la luz, y por ende, también producir reflejos de lumínicos cálidos de características idílicas que exhiben los cuerpos de las deidades y animales mencionados al inicio de este párrafo.

Fuente: Meteorología Aeronáutica. Información General. Clasificación de las nieblas. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <http://bart.ideam.gov.co/infgen/claniebla.htm#:~:text=Hay%20dos%20clases%20principales%20de,separan%20dos%20masas%20de%20aire>.

Chiminichagua quien se encuentra al centro de la composición, refleja en la parte derecha de su cuerpo la luz crepuscular que también le llega a

Chibchacún, Bochica, Chaquen y Nemcatatoa o Fo, y en la parte izquierda de su humanidad recibe el bello y complejo entramado de luz que incide a los personajes mencionados en el texto anterior. Por último, se intuye que el dios creador podría recibir en su espalda proyección de la luz que emana el arco iris. Se considera primordial recordar en este punto, que a Chiminichagua en razón a su máxima jerarquía en la mitología chibcha no se le rendía culto directamente, sino por interpuesta persona como era el caso de Sua (el sol) y Chía (la luna) cuya presencia se justifica como la compañera del sol, de allí la razón de ser de las fuentes de luz que lo acompañan.

En lo que se refiere a la luz que incide en el agua y que por ende reproduce los reflejos que provienen del cielo y de la bella y exuberante flora que se encuentra alrededor de los siguientes personajes, el maestro Acuña buscó que el color gris, un tono suave de violeta y una gama de azules oscuros y claros rodearan los pies de

Chiminichagua y que a sus espaldas se reflejaran los colores rosado, amarillo y rojo en la laguna. Acerca de la luz que incide sobre el agua que rodea las piernas de Chiminichagua, de Bachué, del segmento inferior del cuerpo de la boa de color ocre y manchas café oscuro y del tobillo del pie izquierdo del hombre desnudo, el maestro Acuña quiso que los reflejos de luz que provienen de las fuentes antes mencionadas emergieran en los colores gris, un tono suave de violeta y una gama de azules oscuros y claros.

Esta bella propuesta de luz natural idealizada por el maestro Acuña, es complementada con un amplio haz de luz cálido, difuso y homogéneo muy bien balanceado, el cual provee tranquilidad emocional a sus personajes, animales y entorno. La armonía de luz que se evidencia en este mural obedece a un valor de tono que es el resultado de un excelente esquema de correspondencia entre la luz, la sombra y el color.

El color



Retoque digital Final Touch 1. César Rodríguez.

Este *item* se desea iniciar con el tema que atañe a los diferentes colores y tonos de piel que detentan las deidades, en virtud de la incidencia de luz natural que han recibido de acuerdo con lo explicado en el punto anterior. En Chibchacún se contempla un color de piel café de tono claro, con rasgos rosados, este último color puede obedecer a las características femeninas que advierte dicho personaje. Bochica en razón a su origen extranjero que le otorga la mitología chibcha, ostenta un color de piel claro, con vestigios amarillos. Chacuen aparece en un color de piel café con un tono oscuro y con matices rojizos.

Nemcatatoa o Fo, de acuerdo con su figura de zorro, exhibe un color de pelaje café, con tonos claros. Chiminichagua, en virtud de su origen divino

su piel adquiere un color café más claro, que el que se contempla en las anteriores deidades, el cual se encuentra acentuado con tonos de color amarillo.

Bachué tiene un color de piel café claro, con tonos dorados, el color de la piel de Iguaque es un poco más oscuro que el de Bachué y exhibe tonos amarillos. El hombre desnudo presenta un color de piel café oscuro con tono violeta y la mujer desnuda localizada al extremo izquierdo de la composición enseña un color de piel muy claro con un tono rosa. El resultado que se obtiene al unir la luz natural con el color planteado por el maestro Acuña compete la forma de la silueta y la anatomía del cuerpo, en procura de un planteamiento estético de la figura humana con trazos naturalistas.

Sobre los animales que aparecen en el mural como son las siete aves negras que rodean a Chiminichagua, las dos ranas que presentan un color verde, y en el caso de las serpientes, el espécimen que se encuentra más arriba en el árbol que ostenta un color de piel verde con manchas ovaladas en color café, y el cuerpo de la serpiente que se advierte más abajo con un color de piel ocre amarillo oscuro con franjas de color café oscuro, y los dos papagayos que se encuentran en el árbol que poseen los colores rojo y azul, que repuntan en unas ligeras franjas amarillas. El maestro Acuña logró que lo sólido de las formas de tales especies del reino animal respondieran a una excelsa combinación de la luz y la sombra, resaltando el moldeado los cuerpos, puesto que cada especie se encuentra iluminada de manera independiente, de forma tal que el color de cada individuo se mezcla armónicamente dentro del entorno ambiental en el cual se encuentra emplazado.

En lo que se refiere al color de los dos entornos ambientales, el que se encuentra a la izquierda y que se identifica como el Salto de

Tequendama y el segundo que puede corresponder a la selva de la Orinoquía o del Amazonas, y que se observa al centro y lado derecho del mural en posición del espectador, corresponden a una representación naturalista de gran riqueza cromática y enriquecida por una luz natural de visos idealizados.

Sobre el color de los cuerpos celestes como son los dos planetas (Venus y Marte), así como el satélite natural de la tierra, el maestro Acuña pudo haber buscado a través del color amarillo con que los presentó, un efecto de mayor volumen en el espacio que ocupa cada uno de ellos.

La composición cromática que se evidencia en el mural es rica, viva e intensa, puesto que tanto en el entorno celeste, en el ambiental, así como en los personajes y animales se resaltan de manera sutil los brillos y las sombras, se enaltece la realidad y se expresa la imagen de manera sosegada, es la forma en que el maestro Acuña se manifiesta poéticamente para rendirle un homenaje al “Olimpo” chibcha.



CAPÍTULO 10

Análisis iconográfico del mural

La batalla de Solferino (1979- 1980)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Paola Torres. (2021). Semillero de Investigación. “Los murales del maestro Acuña”. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.



El maestro Acuña pintó entre agosto de 1979 y marzo de 1980, en la técnica de óleo y acrílico el mural *La Batalla de Solferino*, el cual se encuentra localizado en el vestíbulo de la sede principal de la Cruz Roja Colombiana en la Av. Cra. 68 # 68 B -31 de la ciudad de Bogotá.

El mural está compuesto por siete paneles principales de estructura rectangular ensamblados verticalmente y siete paneles más pequeños colocados de manera horizontal por encima de los anteriores, en los que se evidencia de manera principal una narrativa que se refiere a la batalla de Solferino, la cual tuvo lugar el 24 de junio de 1859 en el pueblo de Solferino de la provincia de Mantua, Lombardía, al norte de Italia que para aquel tiempo era dominio del imperio austriaco.

Piamonte Cerdeña poseía el objetivo de retomar a Lombardía del poder austriaco, pero sabían que para lograr dicho objetivo era vital lograr una alianza, razón por la cual se aliaron con el II Imperio francés, del cual se encontraba a cargo Napoleón III. En dicho enfrentamiento participaron las fuerzas armadas de Napoleón III, del rey de Cerdeña Víctor Manuel II y del emperador de Austria Francisco José I.

Fuente: Mundo Antiguo. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://mundoantiguo.net/>

Esta batalla duró nueve horas aproximadamente y en ella participaron 118 600 hombres de las fuerzas aliadas y 100 000 soldados del Imperio austriaco, después de una dura y sangrienta batalla las tropas del Emperador de Austria comenzaron a rendirse. Su consecuencia redundó en la muerte de 2 500 individuos de las tropas aliadas y 3 000 decesos de las fuerzas austriacas, sin embargo, los más duros de los resultados de este sanginario enfrentamiento fueron los hombres que quedaron heridos de ambas partes, 12 512 de las fuerzas aliadas y 10 807 del ejército del Emperador de Austria Francisco José I. Esta victoria que comprendió la “Segunda Guerra de Independencia Italiana”, permitió que se diera el inicio para el proceso de Unificación de las provincias italianas, así como para la independencia italiana.

Los heridos de las fuerzas aliadas, al igual que los de la contraparte empezaron a morir a causa de la falta de atención médica, en razón a que los servicios sanitarios de los bandos enfrentados eran insuficientes y a su vez renuentes a socorrer al combatiente adversario. De allí que un rico empresario suizo nacido en Ginebra, Henry Dunant (1828-1910), se encontró muy impresionado por el terrible sufrimiento al que eran sometidos

los heridos, por lo que decidió solicitar ayuda a la población civil para que prestaran ayuda a las víctimas sin objetar el bando al que pertenecían.



[44] Fuente: Autor desconocido. (c. 1850-1860). Henry Dunant-young.jpg [Descarga de internet. Henry Dunant (1828–1910), filántropo suizo y cofundador del Comité Internacional de la Cruz Roja; Premio Nobel de la paz 1901]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Dunant-young.jpg

De vuelta en Suiza, el señor Dunant aterrado por esos recuerdos de dolor que le provocó la terrible experiencia vivida, publicó con su propio dinero el libro *Recuerdo de Solferino* (1862) y lo envió a todas las personalidades regentes y militares más relevantes de Europa. El resultado de su propuesta tuvo como consecuencia la creación en

tiempos de paz de sociedades de socorro, compuestas por personal voluntario calificado para atender a las víctimas. Pero el hecho más importante consistió en que se obtuvo una condición de reconocimiento y protección por medio de un acuerdo internacional. Después grandes esfuerzos se logró la creación del “Comité Internacional de Socorro a los Militares Heridos”, instancia a la que pertenecieron Dunant, el abogado Gustav Moynier, el general Guillaume- Henri Dufur, los doctores Louis Appia y Théodore Maunier, comité que años más tarde se convertiría en el Comité Internacional de la Cruz Roja.



[45] Fuente: http://www.redcross.int/en/history/not_founders.asp (c. 1863). Committee of Five Geneva 1863.jpg [Ilustración contemporánea que muestra a los cinco miembros

fundadores del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR; creado alrededor de 1863]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Committee_of_Five_Geneva_1863.jpg

El Comité Internacional de la Cruz Roja continuó trabajando y debido a su gran actividad logró que el Gobierno Suizo convocara en Ginebra una Conferencia Diplomática en octubre de 1863, en la que se hicieron presentes representantes de 16 Estados, allí se adoptó un signo distintivo, una Cruz Roja sobre fondo blanco, con el fin de poder dar clara identificación, así como proteger a quienes socorren a los soldados heridos. De esta conferencia nació la Cruz Roja como Institución.

Con el ánimo de obtener reconocimiento oficial se convocó otra Conferencia Internacional en agosto de 1864, en la cual se hicieron presentes representantes de 12 Estados, quienes adhirieron al Convenio de Ginebra para socorrer a heridos y enfermos que resultaran de conflagraciones armadas. De allí nació el Primer Tratado de Derecho Internacional Humanitario. Sea este el momento para que este autor celebre que aún continúa en vigencia el pensamiento y acción humanista de Henry Dunant, cuyos ideales han permitido que a través del tiempo se fortalezca el respeto por el Derecho Internacional Humanitario.

Ahora bien, una vez visto lo anterior se considera importante hacer una breve reseña sobre el origen de la Cruz Roja Colombiana, entidad que en el año de 1978 se encontraba bajo la dirección del profesor Jorge Enrique Cavelier. Como se ha mencionado, el maestro Acuña inició los trabajos de pintura del mural en agosto de 1979, se presume que fue el Dr. Cavelier quien le contrató a Luis Alberto Acuña la realización del mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), por cuanto al eminente hombre de ciencia se le debe el haber forjado las bases y consolidado las estructuras bajo las cuales se desarrolló la Cruz Roja Colombiana. Cuyos principios fundamentales el maestro Acuña consignó en el sexto panel del mural por medio de un civil, quien, a partir de la indicación de una página de un libro, le enseña a un obrero, a un joven que porta un texto bajo el brazo y a un señor cuya profesión u oficio el maestro Acuña no lo identifica, los principios fundamentales de la Cruz Roja Colombiana, como son humanidad, imparcialidad, neutralidad, independencia, voluntariado, unidad y universalidad.

Fuente: Pérez, Vanessa. Giraldo, Carlos. Ocampo, Sergio. Quijano, Fernando. Díaz, Lina Paola. Durán, Katherine. (2015) 100 años de historias. Cruz Roja Colombiana. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cruzroja-colombiana.org/wp-content/uploads/2019/11/Libro-100-a%C3%B1os-Cruz-Roja-Colombiana.pdf](https://www.cruzroja-colombiana.org/wp-content/uploads/2019/11/Libro-100-a%C3%B1os-Cruz-Roja-Colombiana.pdf)



En el libro titulado *100 años de historias* publicado en el año de 2015, con el objetivo de celebrar el centenario de la fundación de la Cruz Roja Colombiana, el director de ese entonces Dr. Fernando José Cárdenas escribió en el editorial que en 100 años de actividades han realizado numerosos proyectos para el beneficio de los más vulnerables en temas de educación, salud, inclusión social y cultura de la no violencia, todo con el fin de “aliviar y prevenir el sufrimiento humano” surgido de cualquier tipo de emergencia.

En el caso de Colombia, se explica en el libro *100 años de historias* (2015) que en el II Congreso Nacional Médico, celebrado en Medellín en el año de 1913, el médico Adriano Perdomo estremeció al auditorio con el contenido de un discurso mediante el cual narró los detalles de las historias de las ambulancias improvisadas que atendieron a los heridos de la Guerra de los Mil Días. En virtud de ese relato el Dr. Perdomo demandó la

creación de una sociedad de auxilios sanitarios, como resultado de dicho clamor se creó la Cruz Roja en Colombia.

En el libro *100 años de historias* (2015), se hace una especial reseña al conocido educador Agustín Nieto Caballero quien fundó en el año de 1914 el colegio Gimnasio Moderno. Por cuanto se le considera el precursor en la creación de brigadas de jóvenes a quienes se les impartía instrucciones en “primeros auxilios, higiene, y cuidados básicos”, dichas enseñanzas se aplicaban dentro y fuera de la academia. Este autor recuerda a su rector con mucho cariño, por cuanto fue testigo de la presencia de los delegados de la agrupación de la juventud de la Cruz Roja Colombiana en su claustro de estudios.

Como se dijo, en el año de 1979 el maestro Acuña inició la pintura del mural *La batalla de Solferino*, en Colombia en ese año tuvo lugar el 1 de enero el robo de 5.700 armas al Cantón Norte, por parte del grupo guerrillero M-19, hecho delictivo que se conoció como la “Operación Ballena Azul”. Dicha operación que estuvo a cargo de Jaime Bateman Cañón tuvo como consecuencia fuertes acciones de represión en contra del M-19, las cuales fueron amparadas por medio del decreto legislativo # 1923 denominado el Estatuto de Seguridad, el cual fue promulgado el

6 de septiembre de 1978 por el presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). Las armas en su mayoría fueron recuperadas, y en noviembre del mismo año en la cárcel de la Picota se dio inicio al Consejo de Guerra contra 219 miembros de M-19, quienes fueron detenidos como consecuencia del robo de las armas al Ejército Nacional.

El decreto legislativo # 1923 criminalizó la protesta social, restringió las libertades democráticas y sindicales, el delito político se equiparó con el delito común, se otorgaron facultades a los militares para el juzgamiento de civiles, así como la detención arbitraria de dirigentes y activistas sindicales, junto con el allanamiento y la amenaza, en otras palabras, se permitió de manera legal que se realizaran violaciones a los derechos humanos.

El M-19, como represalia de las acciones realizadas por las fuerzas de seguridad del Estado a consecuencia del robo de las armas al Cantón Norte, realizó la Toma de la Embajada de la República Dominicana en febrero 27 de 1980, bajo el código de “Operación Libertad y Democracia”. Como resultado de tal acción fueron secuestrados 16 diplomáticos extranjeros, entre los que figuraban los embajadores acreditados en Colombia de Austria, Brasil, Costa Rica, Egipto, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Israel, México,

República Dominicana, Suiza, Uruguay, Venezuela y el Nuncio Apostólico. Al cumplirse 52 días de negociaciones, el “Comandante Uno” Rosemberg Pabón y el gobierno del presidente Julio César Turbay acordaron dejar ir con destino a Cuba a los secuestrados, así como a los guerrilleros a cambio de un pago de tres millones de dólares y la liberación de los 315 presos políticos que se encontraban en la cárcel. En Cuba fueron liberados los diplomáticos y dos años más tarde durante el gobierno del presidente Belisario Betancur (1982-1986) los detenidos políticos fueron amnistiados.

La Cruz Roja Colombiana según se lee en su libro *100 años de historia* (2015), que tras la salida de los empleados, meseros y mujeres que se encontraban en la sede diplomática de República Dominicana, se ofreció como intermediaria para llevar “alimentos, medicinas e inclusive una estufa”. Según se deduce de dicha acción, la Cruz Roja cumplió con uno de sus objetivos: “proteger la dignidad humana y limitar el sufrimiento en tiempo de guerra”.

Las terribles operaciones militares de fuerte impacto propagandístico, realizadas con oscuros ideales políticos por parte del grupo guerrillero M-19, como fue la toma de la Embajada de República Dominicana en la cual los secuestradores del M-19 violaron los derechos humanos a quienes se

encontraban allí junto con los diplomáticos, también tuvieron como respuesta por parte del Estado la realización de violaciones a los derechos humanos, acciones que fueron amparadas bajo el decreto legislativo # 1923.

Como consecuencia de los hechos anteriormente descritos, tuvo lugar la organización en marzo de 1979 del Primer Foro Nacional de los Derechos Humanos, evento que fue presidido por el ex canciller Alfredo Vásquez Carrizosa. En este Foro participaron Gabriel García Márquez, Daniel Samper Pizano, Luis Carlos Galán, Socorro Ramírez, Enrique Santos Calderón, Alfonso Reyes Echandía, varios concejales de Bogotá, directores de sindicatos estatales, académicos y artistas como Alejandro Obregón, Luis Caballero y María de la Paz Jaramillo. Amnistía Internacional hizo presencia en marzo de 1980, y como consecuencia de sus indagaciones el organismo internacional recomendó levantar el Estatuto de Seguridad, por cuanto el mismo “conducía a violaciones de los derechos humanos”, al igual que en la forma en que se hicieron las detenciones se “posibilitaba o facilitaba la tortura”.

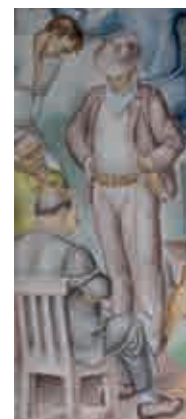
Fuente: Comité Internacional de la Cruz Roja. Introducción al Derecho Internacional Humanitario. Obtenida el 5 de junio de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/5tdl7w.htm>

El Comité Internacional de la Cruz Roja es el guardián del Derecho Internacional Humanitario, el cual es regido por los Convenios de Ginebra de 1949, y sus Protocolos Adicionales de 1977 y el DIH consuetudinario, los cuales comprenden un “conjunto de normas que establecen restricciones en el uso de las armas y los métodos de guerra. Tienen por objeto proteger la dignidad humana y limitar el sufrimiento en tiempo de guerra”. Puesto que les recuerda a todos los Estados Partícipes de los Convenios de Ginebra “la obligación colectiva que les imponen estos Convenios de hacerlos respetar”, en otras palabras, se trata de “decidir acciones concretas destinadas a exhortar a las partes concernidas a tomar las medidas necesarias para que cesen las violaciones de los derechos humanos”.

Fuente: Comité Internacional de la Cruz Roja. Introducción al Derecho Internacional Humanitario. Obtenida el 5 de junio de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/5tdl7w.htm>



En una vista desde la posición de un espectador realizada de derecha a izquierda del mural, la primera escena del mural se advierte al extremo izquierdo, allí el maestro Acuña pintó a un socorrista de la Cruz Roja Colombiana colocando un cartel en el espacio superior de una pared en el que se lee: “DERECHO INTERNACIONAL HUMANITARIO”.



En dicha primera escena se aprecia el torso de un hombre joven vestido con camisa blanca atado con cuerdas, abajo a su lado se aprecia a un

hombre mayor con canas de camisa amarillo oscuro, con actitud de sufrimiento. A su lado, de pie y de cuerpo entero se encuentra un hombre con sus manos posicionadas sobre su cintura en actitud de interrogador, ataviado con saco de vestir, con un pañuelo atado al cuello y con sombrero. La persona a quien se dirige se presenta de mediana edad, con buen corte de cabello, vestida de traje, aparece sentada y amarrada con lazos en posición de rehén.



El maestro Acuña, termina de pintar el mural en marzo de 1980, y la toma de la embajada tiene lugar en febrero de 1980, dicho evento acapara la atención mundial en razón a que los representantes de 16 naciones han sido secuestrados por una guerrilla urbana en Colombia.



El maestro Acuña lógicamente conoce de tal acción y sabe que la Cruz Roja Colombiana ha intervenido en dicho suceso, como se dijo con alimentos y medicinas tanto para los secuestrados y como para los guerrilleros. Se presume entonces que la narrativa pintada por el maestro Acuña en la primera escena del mural puede representar una situación que pudo haber tenido lugar dentro de la sede diplomática de la Embajada de la República, como es la imagen de un embajador secuestrado siendo interrogado o vigilado por un integrante del M-19.

El autor de estas líneas supone que el maestro Acuña pudo haber dejado sentado para la vista de todos los visitantes de la sede principal de la Cruz Roja en Bogotá, un referente concebido en la manera de una denuncia, sobre un hecho de la actualidad del momento, el cual tuvo una gran cobertura mundial. Cuya imagen posee la connotación de una acción que va en contra del derecho internacional humanitario, y que el maestro Acuña acentúa mediante la pancarta que se observa arriba a la izquierda en la que se lee “DERECHO INTERNACIONAL HUMANITARIO”.



Del libro escrito por Henry Dunant *Recuerdo de Solferino* (1862), a continuación, se seleccionan unos aportes del prólogo editado por el Comité Internacional de la Cruz Roja. Se citan estas reflexiones con el objetivo que el lector conozca la razón de ser de la existencia en la sede principal de la Cruz Roja Colombiana del mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), y de las diferentes situaciones que son escenificadas en el mismo.

¿A qué se podría atribuir el éxito y el poder de Recuerdo de Solferino? Dunant no expone allí ninguna doctrina, no aboga por ningún sistema filosófico o social, no propone ningún texto jurídico. Simplemente, relata lo que vio: los cuarenta mil heridos con estertores en el campo de batalla; la sed, el dolor, la agonía. También relata la compasión: la suya y la de las mujeres de Solferino o de Castiglione; el paño anudado sobre la herida, la mano que da de beber al herido, la que cierra los ojos del moribundo. Relata ese estremecimiento de piedad que se apoderó de las madres y las hizo inclinarse tanto sobre sus enemigos como sobre sus liberadores. Pero si relata todo esto, se relata su empeño por socorrer y volver a socorrer, así como sus intentos de multiplicar los socorros, no es para vanagloriarse. Se trata más bien de constatar su impotencia y de medir lo que podría haberse logrado si la abnegación, espontánea en Solferino, se hubiera organizado de antemano. Todavía obsesionado con el recuerdo

de todos quienes, mientras prestaba asistencia a uno de tantos desafortunados, “van a morir sin ni siquiera un vaso de agua para restañar su ardiente sed”, formula estas dos preguntas: “¿No se podría, en tiempo de paz, fundar sociedades cuya finalidad sea prestar, o hacer que se preste, en tiempo de guerra, asistencia a los heridos? ¿No sería de desear que un congreso formulase algún principio internacional, convencional y sagrado que sirviera de base a estas sociedades?... Buscaron tan bien, y Dunant, por sus alegatos ante los tribunales y los gobiernos de Europa, supo ser tan convincente, que encontraron... Hoy en día, los Convenios de Ginebra y sus Protocolos adicionales son todavía los que protegen a los prisioneros de guerra y a los heridos, a los civiles en poder del enemigo y a los militares (Dunant, 2017: 6-7-8).



La segunda escena que a continuación se examinará, comprende el resto del contenido pictórico del mural, tal como se observa en la imagen que antecede a estas dos líneas, cuya narrativa se asimila a situaciones que tuvieron lugar en la batalla

de Solferino. Se cree que el maestro Acuña, como investigador y miembro de número de la Academia Colombiana de Historia, tuvo que haberse basado en primera instancia en el texto Henry Dunant, para realizar la investigación del tema general del mural y de esta manera poder estructurar los contenidos de los diferentes motivos que lo comprenden y de esta manera presentar el cometido y la visión de la Cruz Roja Colombiana.

De acuerdo con lo anterior, con el objetivo de contextualizar las situaciones presentadas que hacen parte de la segunda escena del mural, son citados apartes del libro de Dunant, que se relacionan con los motivos pintados por el maestro Acuña.



En lectura de izquierda a derecha desde la vista de un espectador, en la segunda escena se pueden observar tres soldados vestidos armados con fusiles con bayoneta, ataviados con unifor-

mes de color verde en actitud facial y corporal de ataque. Su asalto es detenido por una socorrista de la Cruz Roja de cabello rubio, vestida con una camisa de color rosado de manga corta, sobre esta última prenda se aprecia un chaleco blanco, con su mano izquierda enarbolando la bandera de la cruz roja.



Entre el primer soldado cuya rodilla derecha está apoyada sobre un muro blanco, y la socorrista, se encuentra un civil de cabello canoso y tes oscura vestido de blanco, quien mediante la posición de sus manos trata de bloquear el ataque que desean realizar los tres soldados a dos prisioneros identificados con prendas de color naranja. El primero de ellos se halla desatando el pie de un segundo prisionero quien se advierte de espaldas, arrodillado y con las manos atadas a su espalda.

En el libro escrito por Henry Dunant *Recuerdo de Solferino* (1862), cuyo contenido muy

posiblemente el maestro Acuña utilizó para realizar la *mise en scene* de los motivos que comprenden la composición del mural, se puede leer lo siguiente:

La segunda Conferencia para la Paz de La Haya (1907) aprobó el “Reglamento relativo a las leyes y costumbres de la guerra en tierra”; se prohíbe, en este texto, recurrir a los medios de guerra que causen sufrimientos crueles e inútiles, se propugna, para los prisioneros de guerra, un trato humano, así como el respeto de ciertos derechos fundamentales por lo que atañe a los habitantes de territorios ocupados. Una Conferencia Diplomática celebrada en 1929, por invitación del Consejo Federal suizo, revisó el Convenio de Ginebra de 1906 y aprobó el “Convenio de Ginebra relativo al trato debido a los prisioneros de guerra”, en el que se completan y se puntualizan, teniendo en cuenta las experiencias de la Primera Guerra Mundial, las prescripciones contenidas en el “Reglamento de La Haya relativo a la guerra en tierra” (Dunant, 2017: 125).

Del texto anterior, se puede deducir que la situación pintada por el maestro Acuña la cual está basada en los acontecimientos de la batalla de Solferino, concuerda con la misión y visión de la Cruz Roja Colombiana, como es: “proteger la dignidad humana y limitar el sufrimiento en tiempo de guerra”.



En la segunda escena, desde la posición del espectador en lectura de izquierda a derecha, se puede ver en el lado izquierdo del recuadro a un socorrista de rostro amable, cabello claro y barba, con vestido blanco abrazando en actitud de protección a un anciano que se identifica con ropa de color verde grisáceo en posición de súplica, a una mujer joven vestida de color rosado; así como a una mujer ataviada de blanco con un bebé a cuestas, quienes al parecer tienen origen africano.



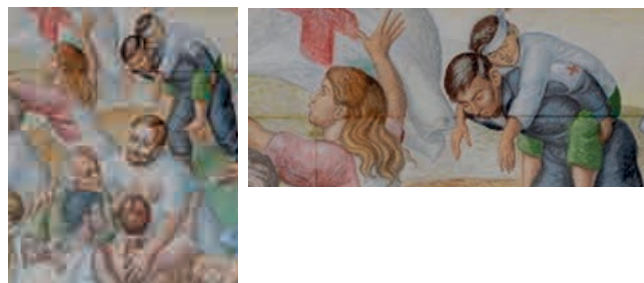
Los Protocolos —integrados por un total de 130 artículos— contienen, junto con disposiciones acerca de la protección y la asistencia a los heridos, a los enfermos y a los prisioneros, normas referentes a la conducción de la guerra tendientes, en primer lugar, a evitar sufrimientos inútiles y a reforzar la protección debida a la población civil contra los efectos de la guerra (Dunant, 2017: 127).



Al lado derecho de la joven vestida de color rosado, desde el punto de vista del espectador, se observa a una mujer socorrista de tez oscura ataviada con una blusa gris y un delantal blanco el cual porta la cruz roja en el frente. El maestro Acuña mediante su uniforme la identifica como perteneciente a las Damas Grises, quienes, a partir del año de 1952, hacen parte del voluntariado de la

Cruz Roja Colombiana. En la pintura su labor consiste en proveer agua por medio de una jarra a un hombre de mediana edad de cabello castaño claro, vestido de camisa blanca y un pantalón verde, quien se encuentra de rodillas apoyado sobre una caja en actitud suplicante por tomar agua de la bandeja en la cual la mujer está vertiendo el agua.

Unos húsares, que regresaban, entre las diez y las once de la noche, al lugar donde acampaban (habían tenido que ir muy lejos a buscar agua y leña para hacer café), se encontraron, a todo lo largo de su camino, con tantos moribundos suplicando se les diera de beber, que vaciaron casi todas sus cantimploras cumpliendo este caritativo deber (Dunant, 2017: 36).



Arriba, entre el socorrista de rostro amable y la mujer socorrista de tez oscura que provee agua a un necesitado, se observa un socorrista de aspecto oriental vestido de color gris, llevando a cuestas a un joven cuya cabeza está rodeada por un trapo blanco, que al parecer cubre una herida. El joven se encuentra ataviado con camisa blanca, pantalón verde y se contempla descalzo.

Al mismo tiempo, comenzaban a entrar en Villafraanca los primeros convoyes, integrados por heridos leves, a quienes seguían los soldados más gravemente heridos y, durante toda esa tan triste noche, fue enorme la afluencia; los médicos vendaban sus heridas, los reconfortaban dándoles algo de comer y los enviaban, en vagones de ferrocarril, a Verona, donde el atasco llegó a ser espantoso (Dunant, 2017: 33).



Detrás del socorrista oriental se localiza una ambulancia conducida por un chofer, según lo mencionado al inicio de este libro de creación, el maestro Acuña abuelo de Luis Alberto José Gabriel Acuña González, le rindió un homenaje a su nieto mediante la utilización de su rostro para representar al conductor de la ambulancia.



Debajo de la ambulancia se advierten dos socorristas de la Cruz Roja ambos vestidos de azul e identificados con su respectivo brazalete, quienes

llevan en una camilla a un niño cuya cabeza está inclinada hacia su lado derecho, su cuerpo está cubierto con una manta blanca.



El socorrista que aparece al lado derecho es pintado con su manga derecha recogida, y con una bufanda blanca que se eleva con el viento. Se deduce que el maestro Acuña realizó dicha acción con el fin de enfatizar la velocidad que llevan los socorristas, en razón a la emergencia que se encuentran cubriendo.

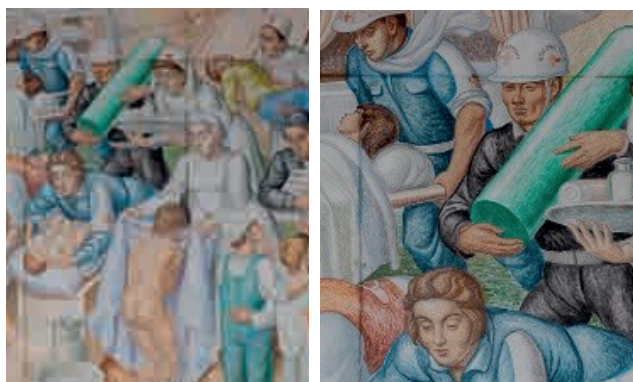
Cuando se libra combate, una banderola roja, izada sobre un punto elevado, indica el lugar en que hay heridos o ambulancias de los regimientos implicados en la acción y, por acuerdo tácito y recíproco, no se dispara en esa dirección; pero, a veces, llegan hasta allí las bombas, que alcanzan por igual a los oficiales administrativos, a los enfermeros, a los furgones cargados de pan, de vino y de carne reservada para hacer el caldo que se da a los enfermos. Los soldados heridos que no están incapacitados para andar van por sí mismos a esas am-

bulancias; los otros son trasladados en camillas o en parihuelas, debilitados, como con frecuencia están, a causa de la hemorragia y de la prolongada privación de todo socorro (Dunant, 2017: 34-35).



Debajo de la camilla se puede observar a un médico inclinado, ataviado de corbatín castaño oscuro, con una camisa blanca arremangada y un chaleco de color coral, está atendiendo lo que es al parecer una grave herida a un hombre de mediana edad, quien se halla con la boca abierta en expresión de dolor y con los ojos hinchados. El médico con un paño blanco se encuentra sanando el lado izquierdo del pecho que está descubierto, el hombre herido utiliza una chaqueta de color café claro que aparece semi abierta, dicha prenda posee connotaciones militares en razón a sus insignias.

Los desdichados heridos recogidos durante todo el día están pálidos, lívidos, anonadados; unos, y más en particular los muy mutilados, tienen la mirada entontecida y, al parecer, no comprenden lo que se les dice; sus ojos son de sonámbulos, pero esa visible postración no les impide sentir sus sufrimientos; a otros agitan una conmoción nerviosa y un temblor convulsivo; aquéllos, con heridas abiertas, en las que la inflamación ya ha comenzado, están como locos de dolor; piden que los rematen y, con el rostro contraído, se retuercen en los últimos estertores de la agonía. (Dunant, 2017:38).



Desde el punto de vista del espectador, al lado derecho de los dos socorristas aparece un socorrista vestido de negro, quien lleva sostenido sobre su hombro izquierdo lo que al parecer es una manta enrollada de color verde. Esta persona porta su casco de protección debidamente marcado frontal y lateralmente con la palabra

“socorrista” y con el símbolo de la cruz roja sobre fondo blanco. Dicho signo distintivo fue establecido en el año de 1863, el cual debía ser sencillo, poder ser identificado a distancia y ser reconocido por amigos y adversarios a nivel universal. El distintivo que fue creado con respaldo jurídico debía indicar a las fuerzas armadas enfrentadas, la presencia de los servicios médicos y de los voluntarios socorristas, con el fin que no fueran atacados durante los auxilios que prestaban a las víctimas de los conflictos armados.

Toda esta ciudad se transforma, para los franceses y los austríacos, en un grandísimo hospital improvisado; ya el viernes, se había establecido allí la ambulancia del gran cuartel general, se habían descargado fardos de hilas, así como aparatos y medicamentos. Los habitantes dieron todo lo que pudieron: mantas, sábanas, jergones y colchones (Dunant, 2017: 50-51).



Desde la vista frontal del espectador, arriba del socorrista vestido de negro el maestro Acuña pintó una colina con dos casas, cuyo ambiente se encuentra enmarcado por unas nubes grises.

Los austríacos, apostados en los altozanos y en las colinas... Con las densas nubes de humo de los cañones y de la metralla, se mezclan la tierra y el polvo que se levanta, golpeando reiteradamente el suelo... (Dunant, 2017: 14).



Debajo de las colinas, se observa a una auxiliar de enfermería que lleva con sus dos manos una bandeja con insumos médicos, ella porta una cofia blanca con la cruz roja, anteojos de marco grueso, tiene los ojos cerrados y su cuerpo está inclinado hacia el frente en actitud de servicio. La auxiliar de enfermería al parecer se dirige hacia una mujer socorrista vestida de color azul, identificada con el brazalete de la cruz roja, quien está alimentando con un tetero a un bebé. El infante se encuentra desnudo, recostado sobre una almohada, que se ve apoyada sobre una caja de madera.

En Piacenza, cuyos tres hospitales eran administrados por particulares y por damas que hacían de enfermeros y de enfermeras, una de éstas, una señorita joven, a quien su familia suplicaba que renunciase a pasar allí todo su tiempo, por temor a las malignas y contagiosas fiebres reinantes, continuaba, sin embargo, la tarea que se había impuesto, con tan buena voluntad y con tan amable dedicación que todos los soldados la veneraban: “Trae —decían— la alegría al hospital”. (Dunant, 2017: 95).



Al lado derecho de las casas se observa una carpa para campaña médica y al frente de dicha carpa se ve un socorrista de origen turco, quien se encuentra cargando a un joven que al parecer está mal herido, el joven está ataviado con una camisa verde y un pantalón azul.

El socorrista se haya identificado esta vez con la cofia y el uniforme de la Media Luna Roja. La razón de ser de tal símbolo se remonta a la guerra entre Rusia y Turquía (1876-1878), puesto

que el imperio Otomano decidió la utilización del símbolo de una media luna roja sobre fondo blanco, a cambio de la cruz roja, con el objetivo de evitar lesionar las creencias religiosas de los soldados musulmanes.

Y, ¿cómo no recordar aquí que los médicos (eran ciento cuarenta) desplegaron, con admirable abnegación, durante todo el tiempo, sus actividades, sin que susceptibilidad o rivalidad alguna alterase en nada, ni siquiera por un instante, la buena armonía en pro del bien general? Los secundaban estudiantes de medicina y unas pocas personas de buena voluntad (Dunant, 2017: 81-82).

El símbolo del cristal rojo sobre fondo blanco, que el maestro Acuña no utiliza en el mural, fue adoptado por la Cruz Roja Internacional en el año de 2005, con el fin de prestar la opción de un nuevo emblema que pudiese ser adoptado por los países que no desearan utilizar la cruz roja, como tampoco la media luna roja. Desde el año 2007, los tres emblemas se encuentran debidamente autorizados para el uso de gobiernos, así como para la identificación de la Cruz Roja Internacional. El lector puede apreciar el emblema del cristal rojo en el siguiente enlace.

Fuente: Aprobado el nuevo emblema de la Cruz Roja. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikinews.org/wiki/Aprobado_el_nuevo_emblema_de_la_Cruz_Roja

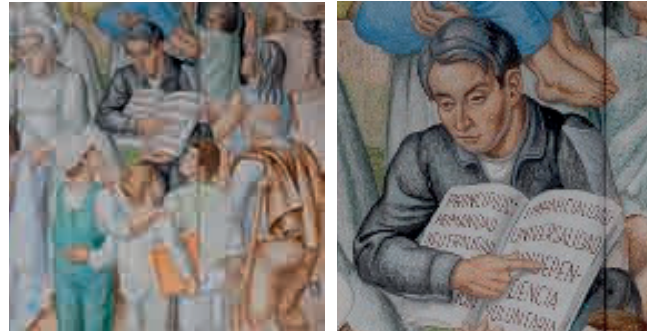


Desde el punto de vista del espectador, al lado derecho de la Dama Gris que atiende al bebé, se observa a una señora de edad ataviada con un uniforme de color gris, quien se advierte en proceso de cubrir con una manta a un adolescente desnutrido, quién se halla con frío e inclinado ante ella.

El cielo se ha oscurecido y grandes nubarrones cubren, en unos instantes, todo el horizonte; se desencadena furioso el viento y levanta por los aires las ramas de los árboles, que se rompen; una lluvia fría y azotada por el huracán, o más bien una verdadera tromba, inunda a los combatientes, ya extenuados de hambre y de cansancio... (Dunant, 2017: 30).



Al lado derecho de la dama que pertenece al voluntariado de las Damas Grises se contempla un funcionario de la Cruz Roja Colombiana con uniforme de color gris, quien sostiene un libro en el que se pueden leer los Principios Fundamentales del Movimiento Internacional de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja, como son, Humanidad, Neutralidad, Imparcialidad, Universalidad e Independencia. La palabra Voluntaria que se lee en el libro se intuye como Voluntariado y el principio fundamental faltante que corresponde a Unidad, puede estar cubierto por el brazo derecho del funcionario, quien está señalando con su dedo el principio de la Independencia.



Se encuentran escuchando al funcionario de la Cruz Roja un joven trabajador cuyo dedo índice toca su quijada, quien está ataviado con un casco blanco, un overol de color azul y una camisa blanca. El joven trabajador abraza con su brazo derecho a un adolescente de cabello rubio vestido de blanco, quien con su brazo izquierdo realiza el mismo acto de afecto al trabajador, el adolescente sostiene con su brazo derecho un texto escolar de color naranja. A su lado derecho se advierte otro joven ataviado de blanco, cuyo cabello es ondulado y de color castaño oscuro. En el extremo derecho del mural se observa a un anciano apoyado con muletas, con camisa blanca, una ruana y un pantalón, ambos de color café.



El principio fundamental # 4 de la Cruz Roja que connota al movimiento como independiente, articula su accionar como un auxiliar del poder público de cada Estado en la prestación de sus servicios humanitarios, por lo que a la Cruz Roja le corresponde cumplir con las leyes del país donde se halla, pero conservando una autonomía en su gestión, siempre en concordancia con sus principios fundamentales.

Fuente: Los principios fundamentales del Movimiento Internacional de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja. Obtenida el 5 de junio de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/assets/files/publications/icrc-003-4046.pdf>



Al extremo derecho del mural, en una vista frontal desde la posición del espectador percibe una joven mujer ataviada con un vestido azul, con un bebé de brazos, quien observa hacia arriba a un joven que se encuentra a punto de recibir un paquete, cuyo contenido se puede intuir como una ayuda humanitaria.



Desde la vista del espectador, al lado derecho de la mujer que porta al bebé en brazos, se detalla a

una mujer campesina, quien se identifica con una larga trenza, un sombrero y un vestido de color marrón claro. La joven está sosteniendo con los dedos de su mano derecha un paquete grande, que tiene encima una caja pequeña, que también puede incluir en su contenido un auxilio humanitario. Dichas ayudas solidarias son entregadas por una socorrista y un funcionario de la Cruz Roja, que se advierten dentro de una carpa para campaña médica.

Se organizaron comités auxiliares y se nombró una comisión particular para recibir los donativos y las ofrendas consistentes en equipo de cama, en ropa y en provisiones de toda índole; otra comisión dirigió el depósito o almacén central (Dunant, 2017: 82).

Del libro *Recuerdo de Solferino* (1862) a continuación, son citados unos párrafos mediante los cuales se desea dejar claridad sobre los objetivos del Comité Internacional de la Cruz Roja a nivel del primer mundo, como en los países en vía de desarrollo, tanto en períodos de guerra como de paz.

El aumento de trabajo realizado por la Cruz Roja en período de guerra ha originado un incremento de las tareas en tiempo de paz: los colaboradores de la Cruz Roja que prestan satisfactorios

servicios en período de infortunio no quieren y no deben permanecer inactivos. Conviene, por el contrario, que puedan contribuir a realizar, tanto en los países industrializados como en los del Tercer Mundo, la cotidiana labor humanitaria.

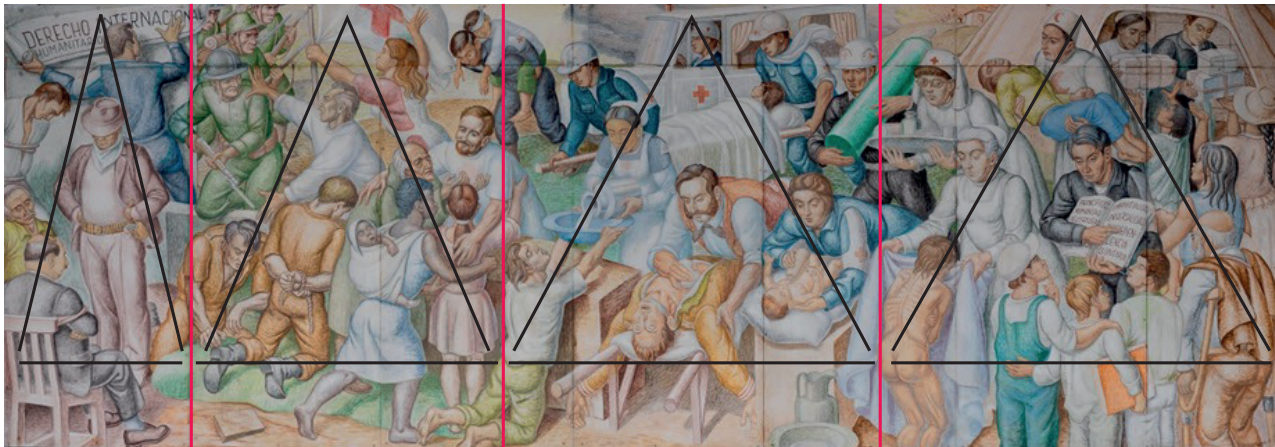
Así se ha organizado el “trabajo de paz” de las Sociedades Nacionales y así se han desarrollado las respectivas actividades en favor de los enfermos, de los heridos y de los impedidos, así se han fomentado las obras en favor de los ancianos y de los niños, de las víctimas de catástrofes en el propio país o en el extranjero (Dunant, 2017: 123-124).

Para concluir el examen realizado al mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), se desea expresar que el maestro Acuña dejó claro mediante la narrativa que presenta en las diferentes situaciones del mural que elaboró para la Cruz Roja Colombiana, que la misión de prestar auxilio sin discriminación a todos los heridos en batalla sin importar la fuerza a la que pertenecen, tiene como objetivo prevenir y aliviar el sufrimiento de las personas bajo cualquier situación, acto que da como resultado la protección de la vida de quienes necesitan auxilio, postulados que propenden por un objetivo mayor, la paz de todas las naciones.

Los aspectos formales del mural: *La batalla de Solferino* (1979-1980)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición de clara rigurosidad geométrica que el maestro Acuña desarrolló en el mural *La batalla de Solferino* (1979-1980), posee una línea de horizonte que, en virtud de sus lados se evidencia en el vértice superior del triángulo isósceles, así como en la misma instancia de los tres triángulos equiláteros. El maestro Acuña estructuró la puesta en escena de manera que el espectador pueda leer la narrativa de arriba hacia abajo que se percibe dentro de los cinco triángulos equiláteros, en el triángulo isósceles, así como en el contenido que comprenden los dos triángulos escalenos. La perspectiva lineal inferior de la composición se encuentra articulada en la base del triángulo isósceles y en la atañe a los tres triángulos equiláteros.

Como se puede ver en las cuatro cuadrículas verticales, la obra se encuentra conformada por cuatro franjas, que comprenden un rectángulo y tres cuadrados. Cada una de ellas representa una composición que se puede leer de manera individual, cuya narrativa e interpretación se desarrolla de acuerdo con la misión y visión del Comité Internacional de la Cruz Roja, como se pudo observar en el análisis iconográfico realizado sobre la obra.

A continuación, se pueden apreciar los cuatro aspectos de la composición, recortados de acuerdo con la división realizada con las líneas rojas, cada uno de estos es autocontenido, y en su individualidad se pueden ver como una obra de arte independiente, pero que al mismo tiempo otorgan continuidad a la línea argumental.



La luz

En cuanto a la luz, se puede decir que en el mural se destacan dos luces duras, una cenital y otra frontal proyectadas en haces muy abiertos, otorgando de esta manera contraste a la escena. Las luces duras otorgan textura, moldean la forma, así como el color, producen sombras definidas y determinados espacios de luz blanca, como se puede notar en el señor con el pañuelo anudado al cuello y sobre el traje gris del señor sentado en la silla.



De igual manera en la imagen de la izquierda se aprecia la luz dura de incidencia frontal en la chaqueta del señor con sombrero y en el señor que se encuentra con las sogas alrededor de los brazos, también se puede notar la incidencia de la luz dura cenital en el sombrero y en el cabello del señor de traje que está sentado. En la imagen de la derecha, se puede vislumbrar la luz cenital que incide sobre el chaleco del señor con corbatín, en la chaqueta de color naranja de la persona herida y en las sombras que produce la camilla en el suelo. En la dama gris con el bebé desnudo se observa la incidencia de manera conjunta de la luz dura frontal y de la luz dura cenital, tanto en el uniforme de la señora, como en el cuerpo del bebé. En todo el mural el maestro Acuña contempla tal diseño lumínico.

El color



Sobre la gama de colores que sobresalen en el mural y en torno a las diferentes connotaciones que pueden emerger del color, es posible mencionar lo

siguiente. El color rojo solamente aparece en el símbolo de la Cruz Roja, con dicho color se identifica a Marte como el dios de la guerra, en razón a que mucha sangre ha corrido en el mundo debido a los diferentes conflictos en los que ha participado el hombre a través de la historia, No sobra recordar que Henry Dunant seleccionó el símbolo de la Cruz Roja conforme a su patriotismo, puesto que invirtió los colores de la bandera de su patria: Suiza. El blanco mediante el cual se destacan varios personajes de acuerdo con la intencionalidad narrativa del mural se connota con la salud, la bondad y por ende la paz. El verde que emerge en los soldados busca una esperanza en un triunfo ante una “buena causa”, también dicha esperanza aparece en el pantalón de la persona que ruega por el agua, así como en la manta que cubrirá a algún necesitado. El azul puede resaltar la masculinidad de quien coloca el cartel que dice “DERECHO INTERNACIONAL”, en los dos socorristas que portan la camilla, en el hombre herido que va en brazos, así como en el overol del joven obrero. Por último, el naranja que portan los dos prisioneros, así como el hombre con una herida en el pecho puede obedecer a una motivación que respectivamente propende por obtener una liberación y una sanación.



CAPÍTULO 11

Análisis iconográfico del mural

El origen de nuestra raza

(1985-1990)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad.

Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *El origen de nuestra raza* (1985-1980), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: Andrés Cárdenas / Mentés Creativas. (2021).



El mural *El origen de nuestra raza* (1985 y 1990) fue ejecutado por el maestro Acuña en la técnica de pintura al fresco y está localizado en el costado norte del patio de la Casa Museo Luis Alberto Acuña de Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Como se puede observar, el maestro Acuña estructuró el diseño del mural de acuerdo con la arquitectura de la Casa Museo, las medidas horizontales de la obra corresponden a 11.65 m. y su altura comprende 3.10 m.

En el siguiente enlace se puede ver un recorrido virtual en 360 grados del mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990), así como de la Casa Museo Luis Alberto Acuña. Dicho trabajo fue realizado en el año 2021 por el fotógrafo Andrés Cárdenas de la empresa Mentés Creativas.

<https://mentescreativas.com.co/casaluisalbertoacu%c3%b1a/>

Esta obra ocupa todo el espacio de la pared norte del patio. La estructura del mural se encuentra dividida por la arquitectura de la casa, puesto que el extremo inferior de la obra se percibe que el diseño del mural es intervenido por dos vitrinas rectangulares localizadas al lado izquierdo y centro, y por una puerta ubicada al lado derecho que permite la entrada a la galería principal de la Casa Museo. En virtud de lo anterior, el maestro Acuña estructuró el mural adaptándose a estas circunstancias, puesto que colocó sobre los bordes superiores de las dos vitrinas y la puerta de entrada a las figuras del cacique Idacanzás (al lado izquierdo), sobre la vitrina central a Huitaca, ente que representa el mal bajo la forma de una mujer bella, y sobre el dintel de la puerta ubicada en el lado derecho del mural a Nemcatatoa o Fo, el dios de la embriaguez, quien se descubre con forma de zorro.

La obra está compuesta por siete puestas en escena, en una lectura de izquierda a derecha en vista desde la posición del espectador se pueden ubicar las siguientes. La primera escena corresponde al cacique Idacanzás quien aparece emplazado sobre el dintel de una vitrina, en la forma de un anciano, muy flaco, quien se aprecia con el dedo índice de su mano derecha rozando levemente su quijada en actitud de reflexión, posee un tocado de plumas en el cual se advierten los símbolos del dios sol o Sua en el centro y a sus dos costados aparece la imagen del “animal encorvado”. Dicha figura según Martínez y Botiva (2007), representa la figura del mono de cola, la cual obedece a un petroglifo encontrado en Gámeza, (Boyacá). A este mamífero se le otorgaba culto en los alrededores de la laguna de Pedro Palo, enclave de reposo del Zipa.

Fuente: Introducción al arte rupestre. Obtenida el 30 de octubre de 2022, de <https://www.rupestreweb.info/introduccion.html>





Idacanzás posee dos aretes redondos al parecer realizados en orfebrería y un collar compuesto por elementos circulares y ovoides, se percibe en posición de meditación sencilla, con sus piernas entrecruzadas y entre las mismas se halla un elemento utilitario que puede contener yopo, un alucinógeno que permite entrar en estados alterados de conciencia. Sus piernas están cubiertas con una manta de algodón y se encuentra sentado sobre otra manta de algodón (en la manera de un tapete), la cual posee diseños circulares y lineales al lado izquierdo y derecho representados

en tintes azules que surgen del añil y rojos que obtienen de la cochinilla.

Detrás de Idacanzás se ve el Templo del Sol y al costado derecho de Idacanzás aparecen cuatro chibchas miembros de cacicazgo de Sugamuxi del valle de Iraca, en actitud de adoración, que se advierten ataviados con unas túnicas de algodón abiertas en los costados a la altura de la cintura, con corte por encima de la rodilla, dicha prenda está ajustada mediante un lazo anudado a nivel del vientre.

El chibcha más alto posee la cabeza inclinada hacia abajo en actitud de reverencia y le brinda a Idacanzás una bandeja con una bebida que puede contener yopo, el chibcha que se encuentra al lado derecho del anterior personaje tiene una expresión de súplica y sostiene con su mano derecha un objeto de uso utilitario. El chibcha que se percibe al frente del indígena antes mencionado, le presenta a Idacanzás con reverencia una pieza realizada en orfebrería, el maestro Acuña en su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico, 1942)* mencionó que en su mayoría dichos trabajos además del oro, contenían diversas proporciones de cobre y que:

Nunca ofreció nuestro arte indígena una muestra más avanzada en naturalismo que aquellos vasos antropomorfos que se reputan como retratos

ancestrales y que representan figuras desnudas sentadas, o erguidas, en expresión de admirable serenidad o impregnadas de un profundo y casi religioso y hieratismo (Acuña, 1942: 84).

El cuarto miembro del grupo en mención es un joven chibcha que dirige su mirada a Idacanzás y mantiene con sus dos manos lo que al parecer es una bandeja con frutas. Detrás de dicho grupo de adoración, de Idacanzás y del templo del sol, se localizan seis estructuras circulares que aluden a un poblamiento pequeño y cuatro árboles, dos a la izquierda y dos a la derecha de dicho asentamiento. El maestro Acuña sobre el tema de la arquitectura chibcha escribió lo siguiente en su libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* (1935).

En sus templos, fortalezas y viviendas, se empleó como material de construcción la madera para columnas, pisos, techumbres y paredes, y la paja para cobertizos, materias ambas de limitada duración. Las casas y fortalezas del señorío Bacatá, que a los ojos maravillados de don Gonzalo Jiménez de Quesada simulaban alcázares, no debieron ser otra cosa que grandes barracas, acaso muy cómodas y espaciosas, pero sobre cuya bella estructura muchas y bien fundadas dudas nos asisten. De aquellas barracas fueron

las mejor construidas por su amplitud y cierta magnificencia interior, la que en Iraca y que en Cajicá tenía el Zipa por casa de campo e inexpugnable fortaleza.

Con certidumbre sabemos de esta última que era imponente y vistosa, pues tenía sus paredes formadas por blancos cañizos sujetos con hilos de diversos colores; grandes eran los aposentos destinados para habitación, y un amplio corredor, a modo de solana, cubierto por cortinaje y telas muy recias, circundaba la morada, la cual tenía sus puertas y ventanas decoradas con grandes láminas de oro que el viento movía y hacía sonar constantemente; su alto techo cónico ascendía hasta rematar en multitud de airosos gallardetes y una espesa cerca de palos pintados rodeaban toda la vivienda. (Acuña, 1935:48-49)

Como se puede haber visto en la pintura y de acuerdo con lo expresado en los anteriores párrafos, el maestro Acuña interpretaba visualmente lo expresado en sus textos. Esta escena es separada del siguiente tema que compete a Chibchacún, por medio de una incisión vertical que realizó el maestro Acuña en la corteza terrestre, la cual colinda con la cerca de madera que rodea al templo del sol. Sobre esta escena se encuentran unas nubes de tonos blanco y gris y un cielo grisáceo.



En la segunda escena que se halla entre las dos vitrinas se descubre a Chibchacún, Miguel Triana en su libro *La civilización chibcha* (1922) explicó que Chibchacún sostiene la tierra sobre sus poderosos hombros y cuando la deidad se fatiga de un lado, cambia la posición de la roca, y es en este momento cuando se producen los movimientos telúricos. Chibchacún se aprecia desnudo con una roca sobre sus hombros, una mirada adusta y cabello largo cortado por capas. Sobre la roca se advierte un cielo azul oscuro, dos árboles, uno de tronco delgado y otro de tronco grueso cuyas raíces convergen sobre la piedra, entre ellos hay tres especies de plantas de difícil identificación, en vista desde la posición de espectador,

la especie que está a la izquierda posee hojas pecioladas, la del centro aparece con hojas de forma acorazonada y de la derecha tiene hojas lobuladas. Como se puede apreciar las piernas de Chibchacún están rodeadas por un grupo de nubes que se entremezclan con llamas de fuego. La escritora Keyla García Molina escribió en el año 2021 el texto titulado “La columna de nube y fuego”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. De tal escrito cito a continuación unos apartes que pueden dar una posible explicación sobre la razón de ser de la aparición de las nubes y el fuego alrededor de las piernas de Chibchacún.

La columna de nube y fuego en el modelo de “árbol podado” se relaciona con el tema del eje del mundo: la unión del cielo y la tierra, de lo divino y lo terrenal, a través de un elemento vertical. Este elemento puede ser una montaña, un árbol, o una columna.



En el artículo de García Molina se encuentran palabras clave como pilar de nube y fuego, columna

ignis y presencia divina. Podría ser que el maestro Acuña hubiera realizado un referente a la columna ígnea como una evocación a la presencia divina de Chibchacún bajo el modelo de “árbol podado” y que el rol de la deidad fuese “el eje del mundo: la unión del el cielo y la tierra, de lo divino y lo terrenal, a través de un elemento vertical” que podría ser el mismo cuerpo de Chibchacún. Dicha explicación puede concordar con la atribución que le es otorgada a dicha deidad en la mitología politeísta chibcha.

Fuente: Columna de nube y fuego. Obtenida el 24 de octubre de 2022, de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/columnadenubeyfuego>



En la tercera escena en vista desde la posición del espectador, se aprecia sobre el dintel de la vitrina al lado izquierdo de Chibchacún a la voluptuosa Huitaca desnuda, representación del mal, su mirada es casi sensual, su cabello es ondulado, con un corte con capas y mechones, posee alas, está emplazada sobre una manta blanca, se observan dos plantas al fondo, la que está detrás de su pie izquierdo tiene hojas de forma elíptica y la especie vegetal está arriba de la manta blanca posee hojas enteras o lisas. Detrás de Huitaca se contempla una cadena de montañas que dan hacia un abismo, un color de cielo menos oscuro como el que acompaña a Chibchacún, dos nubes, tres estrellas, una estrella fugaz y el sol o Sua, se pueden apreciar sobre su cabeza.



El maestro Acuña pintó el sol en diferentes matices dorados, con una aureola que evoca el fenómeno

óptico de los “halos solares”, de su rostro sobresalen unos ojos pequeños, en relación con el tamaño de la nariz que es ancha y con la boca que es gruesa. Se perciben en el rostro del sol los rasgos físicos de los chibchas y se nota cierta masculinidad en las facciones. La cara del sol está rodeada por un gorro con puntas recogidas.



Al lado de Huitaca, de pie en medio de la niebla que engalanan las aguas de la laguna de Iguaque, se halla la diosa Bachué con Iguaque en sus brazos, los dos personajes desnudos comprenden la cuarta escena. Ellos poseen un cabello lacio, Bachué tiene un corte de media luna e Iguaque se distingue por un diseño de capul, están acompañados de dos serpientes, la primera que se localiza a la derecha de Bachué surge del agua y converge en el tronco de un árbol joven que posee hojas elípticas. El ofidio que está al lado de Iguaque

que dirige su mirada hacia Chiminichagua. Sobre la deidad de género femenino se localizan nueve nubes de diferente tamaño, tres estrellas y un color de cielo que se entremezcla entre el azul oscuro y un tono más claro.



En vista del espectador, la quinta escena se desarrolla a la izquierda de Iguaque y comprende al dios creador Chiminichagua quien se aprecia desnudo, su cuerpo se vislumbra muy tonificado, sus dos manos están en posición de invocación, se halla parcialmente cubierto por una capa de color rosa, está sentado sobre una roca circular y rodeado por lo que al parecer son unas nubes de niebla.

Sobre su cabeza se halla una aureola que hace referencia al círculo luminoso que rodea a

ciertos astros como son el sol y la luna, lo anterior en razón a las llamaradas solares que aparecen en el borde externo del semicírculo de color dorado que rodea la cabeza de la deidad. Chiminchagua también posee una auréola, palabra que connota al resplandor que comúnmente se coloca detrás de las cabezas de la imaginería religiosa, en razón al aura proyectada. Las dos palabras que se diferencian por una tilde y que poseen dos significantes diferentes, hacen eco a la razón de ser de la deidad más importante de la religión politeísta chibcha. Arriba de su cuerpo, sobre el horizonte se observan un arco iris, cinco aves negras, un grupo de nubes gris oscuro, nueve estrellas y el cielo que es de color azul claro.



Chaquen quien encarna la sexta escena se encuentra sentado en una roca, que se apoya sobre los surcos de un sembrado, más abajo del mismo se hallan tres plantas de maíz. Sobre su figura se advierten, un cielo de color azul claro, un grupo de nubes, el arco iris y cuatro estrellas, su humanidad está enmarcada por la franja de una montaña de color verde.

Chaquen está dotado con un tocado de plumas, dos aretes, un collar, un taparrabos, una lanza que sostiene con su mano derecha y un escudo que porta con su mano izquierda en el que se vislumbra la imagen de la luna representada mediante un rostro con rasgos chibchas como son los ojos pequeños, nariz y boca ancha, el cual posee una aureola y se encuentra adornado con un gorro con puntas recogidas y un collar con abalorios.

En la parte frontal del taparrabos de Chaquen, el maestro Acuña colocó la imagen del “animal encorvado”, tal como lo hizo en el tocado de plumas de Idacanzás, que como fue mencionado, por Martínez y Botiva (2007), dicha figura que pertenece al arte rupestre se puede encontrar de manera común en textiles, orfebrería y cerámica prehispánica chibcha.

Fuente: Introducción al arte rupestre. Obtenida el 30 de octubre de 2022, de <https://www.rupestreweb.info/introduccion.html>



Sobre el dintel de la puerta aparece la septuagésima escena, en la que se reconoce a Nemcatatoa o Fo quien se aprecia dormido, posee una cabeza de zorro y una cola, en una composición que compete un cuerpo de rasgos humanos. Dicha deidad obtenía la forma de este silencioso mamífero cuando se les aparecía a los chibchas. Nemcatatoa o Fo sostiene con el brazo derecho su cabeza y con su mano izquierda mantiene una pieza utilitaria realizada en cerámica, en la cual se presume que puede encontrarse con chicha. Está cubierto con una manta blanca de algodón,

elemento con se distinguían a personas de alto rango. La deidad está emplazada sobre la hierba y rodeada a su izquierda y derecha por dos plantas de aloe, arriba de sus piernas se encuentra una especie vegetal de hoja acorazonada, a sus espaldas se percibe una colina de color verde, más arriba en la composición se halla el arco iris, un cielo azul, tres nubes blancas y seis estrellas de diferente tamaño y la luna o Sía.



La luna se percibe en diferentes tonos blancos, en ella emerge el fenómeno meteorológico del “halo lunar” que es la aureola. Al igual que el sol su cara está rodeada por un gorro con puntas recogidas. De su rostro sobresale el fenotipo de los chibchas, que se destaca por los ojos pequeños, y nariz y boca gruesas, que en este caso denotan rasgos femeninos.



La octava y última escena que aparece en la extrema derecha del mural corresponde al dios civilizador Bochica, cuyo rostro presenta una expresión de reflexión, está vestido con una túnica blanca de algodón, un gorro del mismo material, posee una barba larga muy canosa en razón a su edad, con su mano derecha mantiene un soporte de dos patas en el que se aprecia la imagen de una rana dibujada sobre una manta de algodón,

con su mano derecha sostiene una vara que en su parte superior tiene anudado en posición horizontal un corto madero. Detrás de la deidad se vislumbra un elemento utilitario realizado en alfarería, así como la entrada a una caverna y sobre la superficie de esta, en un recorrido de ciento ochenta grados de izquierda a derecha se encuentran las siguientes especies vegetales. Una palmera, tres quiches, una planta de sábila y un árbol de cheflera, vale la pena anotar que en una de sus ramas se encuentra posándose un papagayo. Los pies de Bochica están apoyados sobre dos capas de suelo, una más pequeña que la otra, debajo de ellas se detallan una planta de banano, una especie vegetal de hoja lineal y dos plantas de hoja acorazonada. Tres chibchas de género masculino y una mujer escuchan atentamente a Bochica, en lectura de izquierda a derecha desde la posición del espectador, se advierte a un hombre con los dedos índice y medio tocando su boca, una fémina observa asertivamente a Bochica, más abajo de los dos chibchas se encuentra un segundo hombre quien coloca su mano derecha sobre su frente y abajo del anterior grupo está un joven chibcha en posición de tres cuartos escuchando atentamente a Bochica. Miguel Triana (1922) se refiere a la presencia y atención que presentan los chibchas ante Bochica.

[Es lógica la concepción indígena de una entidad divina que personificase y simbolizase la potencialidad de las aguas en acción piadosa. A esta divinidad magnánima la llamaron los chibchas Bochica. Era este dios incorpóreo, según lo estima el cronista; pero respondía a las plegarias de los fieles y dictaba leyes y modos de vivir]. [Tenaces estos indios en su evolución por Bochica, lo adoraban a escondidas bajo los saltos y cascadas, después de la conquista, y se encomendaban a él a la hora de su muerte...] (Triana, 1922:57).

Según Triana (1922) para los chibchas las mantas tenían una gran importancia, puesto que mediante ellas se celebraban los grandes acontecimientos, como es el caso de la ceremonia de consagración de los jeques, quienes eran homenajeados con una manta por parte del cacique, que en algunos casos se encontraban pintadas con cochinilla que se cultivaba en los valles de Tinjacá y Ráquira, de allí que el maestro Acuña escenifica la escena de Bochica con una manta que la que aparece la imagen de la rana pintada con un pigmento rojo. Triana (1922) se refiere al diseño geométrico de la rana...

[Con efecto, representada la rana por medio de líneas rectas, con su cabeza, su dorso y sus patas, resulta la sucesión tres de rombos unidos por los vértices, la cual se encuentra mil veces en los petroglifos chibchas, repetición que lógicamente

se justifica]...[Como primera consecuencia de la formación romboidal de la rana, se deduce la tendencia de los artistas chibchas hacia las formas geométricas rectilíneas para todos sus adornos y para la representación ideológica de la mayor parte de los objetos que presentan, no solamente en las piedras pintadas, sino también en las mantas, en las joyas y en la cerámica]...[Y si se estudian las múltiples derivaciones de esta forma geométrica, se llega fácilmente a la conclusión de que la rana, representación del alma muisca y alimento del sol es su generatriz] (Triana, 1922: 211-212).

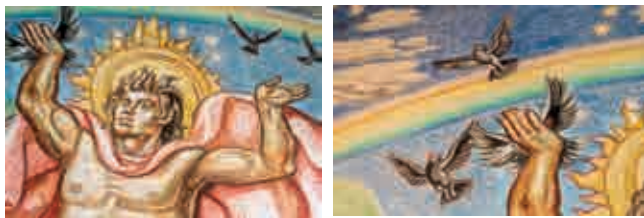
El último párrafo referenciado del texto de Triana (1922), da pie para la siguiente cita mediante la cual se explica la razón de ser del mito de la rana...

Una rana aposentada en el extremo de un junco, cantando melancólicamente a la caída de la tarde, debía de hacerles pensar a los piadosos indios en la nostalgia celestial de sus propias almas, confinadas en las lagunas como en un lugar de expiación después de su muerte. Los ardores del sol durante los largos y asoladores veranos de la altiplanicie de Bogotá, con el agotamiento de los pantanos, hacen desaparecer las ranas. Creían por esto los indios que el sol se alimentaba de ellas, de dónde resulta el expresivo nombre de ie-sua “alimento del sol”; con que las bautizaron. No era material, probablemente, sino espiritual este alimento, puesto que en el lodo quedaban los cadáveres de las ranas; aquella nutrición del dios

sólo representaba la reincorporación de las almas a su principio eternal y divino. (Triana, 1922: 206)

Una vez se ha establecido el nombre de las deidades, ubicación dentro del mural, referencia- do algunos de sus atributos y connotaciones de los elementos que las acompañan, a continua- ción, se narran los mitos que comprenden la nar- rativa de la mitología politeísta chibcha.

De acuerdo con lo escrito por el maestro Acu- ña (1935), Chiminichagua es conocido como el dios creador de todos los elementos que conforman lo bello de la tierra, como el sol y la luna. En él se en- cerraba la luz, la cual fue difundida en el universo por medio de unas aves negras, por lo que el mun- do quedó claro e iluminado, como lo está ahora. Los chibchas adoraban al sol (Sua), por ser una criatura con mucha claridad, y a la luna o Chía, que se identificaba como la compañera del sol.



Al arco iris le fue otorgado el nombre de Cuchaviva, a quién las mujeres encintas le otorgaban elementos de ofrenda, con el objetivo de facilitar su proceso de fecundación. Cuchaviva de acuer-

do con el mito, también recibía ruegos con el ob- jetivo de obtener el perdón por las lluvias, dicho culto se originó de manera posterior al milagro de Bochica.

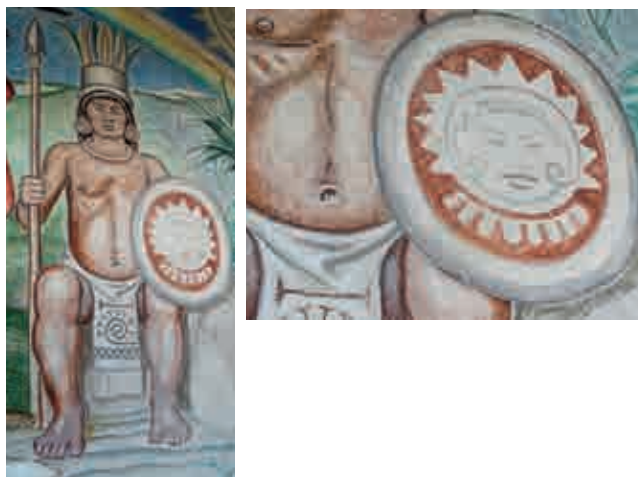


Bachué representa la fertilidad, la madre tierra, Iguaque a quien se distingue como un niño hace eco a la posibilidad de multiplicar una descen- dencia. Bachué se halla con los pies dentro de la laguna de Iguaque, que hoy hace parte del San- tuario de Fauna y Flora de Iguaque, lugar donde se origina el mito de la “descendencia”. Bachué e Iguaque se perciben rodeados por dos serpientes,

que fungen el papel de guardianas de las lagunas y cuando las dos deidades genitoras de la raza chibcha mueren, el mito de la creación narra que ellos se convierten en ofidios.



[46] Fuente: Autor Petruss © (2012) Santuario Iguaque 03.JPG [Laguna de Iguaque en el Santuario de fauna y flora Iguaque, departamento de Boyacá, Colombia]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santuario_Iguaque_03.JPG



Chaquen también tenía la responsabilidad de proteger los límites de los sembrados, así como las fiestas animistas que sucedían en los primeros meses del año, cuyo objetivo consistía en obtener beneficios en las cosechas, de igual manera Chaquen se encargaba de la protección de estos eventos festivos. Como fue mencionado, en el escudo de Chaquen aparece la imagen de la luna, Miguel Triana (1922) complementa lo dicho.

La periodicidad de la lluvia será el único método reglamentador de los cultivos, el cual guardaba relaciones muy observadas con las fases de la luna, determinantes de las semanas y los meses. La astronomía los hombres primitivos de altiplanicie tropical, donde el sol apenas cambia posición, estaba consagrada a mirar la luna y buscar en sus aspectos la promesa de las cosechas,

como por tradición ancestral sucede todavía entre nuestros rústicos (Triana, 1922: 77).



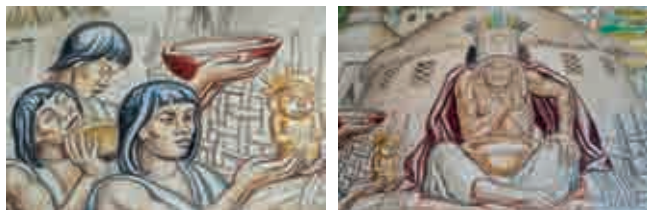
Miguel Triana (1922) afirmó que el dios civilizador Bochica es representado en la figura de un extranjero con barba, como se dijo, el maestro Acuña pintó en el mural a Bochica acompañado por cuatro chibchas desnudos, tres hombres y una mujer, quienes comprenden la descendencia de Bachué e Iguaque. Los chibchas son instruidos por el dios civilizador en las técnicas de hilar y tejer el algodón, dentro de 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 enseñó a los chibchas nociones sobre la inmortalidad de las almas y acerca de los premios o castigos que recibirán según sus acciones en la tierra. Dentro de las instrucciones de Bochica sobresalía el respeto hacia

el agua y de igual manera a quienes habitan en ella. De allí que el maestro Acuña (1935), escribió que tanto los reptiles, como los batracios dentro de la mitología chibcha eran sagrados, lo anterior en razón al estandarte mediante el cual Bochica les enseña a los cuatro aborígenes americanos la connotación de la rana.



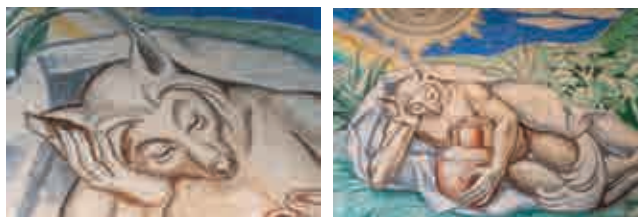
[47] Fuente: Autor Petruss © (s.f.) Bosque Andino Iguaque. JPG [Bosque Andino en el Santuario de Fauna y Flora de Iguaque, departamento de Boyacá, Colombia]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bosque_Andino_Iguaque.JPG



El nombre Idacanzás significa “Luz grande de la tierra”. A él se le atribuye la capacidad de predicción de cambios en el clima como sequías y temporadas de lluvias. A raíz de sus aciertos obtuvo el reconocimiento de gran astrólogo y como tal, a manera de agradecimiento se le ofrecían variados presentes. José Antonio de Plaza, en su libro fechado en 1850, titulado *Las Memorias para la Historia de la Nueva Granada desde su descubrimiento el 20 de julio de 1810*, relata que Idacanzás comunicó a los chibchas que se debía construir un templo al sol y que él estaría a cargo como sumo sacerdote. Es entonces, cómo a raíz de la gestión de Idacanzás se inicia la dinastía de los Hijos del Sol en Sogamoso. De allí que el Maestro Acuña localizó a Idacanzás con el templo detrás de su figura y a cuatro chibchas en actitud de tributo.



[48] Fuente: Autor Aizquier © (2007) Templo del sol.jpg [Fotografía Reconstrucción del Templo del Sol de Muisca en el Museo Arqueológico de Sogamoso, Colombia] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_del_sol.jpg



Nemcatatoa o Fo, como se mencionó es presentado mediante la figura de un zorro, en razón a que algunas veces asumía la imagen de ese animal. Se le observa cubierto por una manta, por cuanto protegía a los tejedores y pintores de mantas.

El maestro Acuña lo pintó tomando chicha, puesto que los chibchas eran muy dados a esta bebida que disfrutaban con cantos y bailes. Es por esto por lo que abraza bajo su brazo izquierdo una vasija que probablemente contiene dicha bebida embriagante.



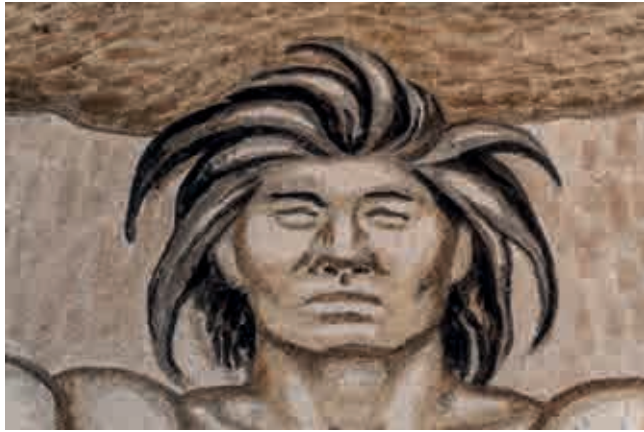
Triana (1922) afirmó que dentro de los entes del mal se destacó Huitaca, quien bajo la forma de una mujer bella y joven inducía a los aborígenes chibchas en el arte de la “buena vida”, destacando los placeres, la danza y el abuso de las bebidas embriagantes.



Bochica, quien observó desde las alturas la destrucción de su obra de reforma moral y de las buenas costumbres, la convirtió en lechuza, condenándola a aparecerse solo en las noches, de allí que el maestro Acuña pintó a la mujer con alas indicando el inicio de su proceso de transformación.



La población chibcha quedó muy afectada por las enseñanzas de Huitaca, puesto que su comportamiento no reflejó sino la oscuridad, desconociendo en todo sentido los preceptos de Bochica.



Es así como la deidad Chibchacún con la influencia de Huitaca, movió la tierra que sostiene sobre sus hombros e hizo desembocar los ríos Bogotá y Tibitó en el cauce del río Funza provocando 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. Como nota al margen, no sobra decir que los chibchas, tanto hombres como mujeres en su mayoría utilizaban el cabello largo, y que los hombres cuando les nacía la barba se la arrancaban, esto en razón al diseño de peinado pelo que les colocó el maestro Acuña a las deidades Chibchacún, Huitaca y Chiminichagua, a los cuatro chibchas que le rinden reverencia a Idacanzás, así como a los dos hombres y a la mujer que escuchan a Bochica.



El extranjero blanco conmovido por la petición se colocó sobre el arco iris o 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 se descargaran las aguas represadas.



[49] Fuente: Autor Frederic Edwin Church © (1854) Frederic Edwin Church - Tequendama Falls, Near Bogota, New Granada.jpgb [Tequendama Falls, Near Bogota, New Granada. Cincinnati Art Museum. Colección Cincinnati Art Museum] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones

en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Frederic_Edwin_Church_-_Tequendama_Falls,_Near_Bogota,_New_Granada.jpg

Como se pudo haber visto, se presenta concordancia entre lo pintado por el maestro Acuña, en lo que se refiere a las figuras y elementos que les atañen y lo escrito por Miguel Triana, situación que permite apreciar que los dos intelectuales realizaron una investigación rigurosa sobre los diferentes mitos por medio de los cuales los chibchas daban cuenta sobre los “orígenes de nuestra raza”, referencia que hace este autor al título del mural examinado en este capítulo. La abundancia del agua en páramos, lagunas, y quebradas, así como las diferentes especies que habitan dentro y en las cercanías de las diferentes fuentes hídricas que se encuentran en el territorio que habitaron los chibchas, permitieron la creación de una religión de carácter politeísta basada en el agua.

Los aspectos formales del mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990)

La composición, la luz y el color

La composición



Como se mencionó en párrafos anteriores, el mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990) comprende siete escenas que dan cuenta de las tradiciones y mitología politeísta chibcha, las cuales se encuentran contenidas en seis bloques de estructura conformados por dos cuadrados y cuatro rectángulos, como se puede apreciar en los esquemas resultantes del trazo de las líneas rojas.

El maestro Acuña planteó una línea de horizonte cuya trazabilidad cubre la parte superior del templo del sol, la base del árbol, la punta de la montaña, la cola del cometa, el fragmento superior del sol, una nube, la fracción superior de cuatro estrellas, la cresta de la luna y la porción superior de la cueva que cobija a Bochica.

En lo que se refiere a la perspectiva lineal, se observan tres puntos de fuga, el primero une al sol con la luna. El segundo contiene un trazado que se origina desde la cabeza del chibcha más alto, atraviesa el rostro de Idacanzás, pasa justo sobre la línea que divide las manos con que sujeta la piedra Chibchacún, atraviesa sobre las alas y cabeza de Huitaca, pasa sobre la cabeza de Bachué, cruza sobre el antebrazo derecho, la frente de Chiminichagua y la palma de su mano izquierda, atraviesa la punta de la lanza y el tocado de plumas de Chaquen, pasa sobre la cabeza de Nemcatatoa o Fo y termina sobre la cabeza de Bochica.

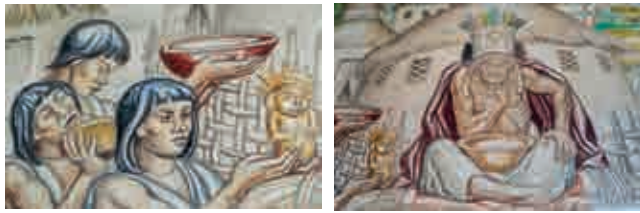
El tercer punto de fuga inicia desde el codo del brazo derecho del chibcha que le ofrece a Idacanzás una ofrenda en oro, le otorga base a Idacanzás, quien se encuentra apoyado sobre el dintel de la vitrina, atraviesa por el pecho de Chibchacún, le presta apoyo para que se recueste Huitaca, atraviesa por el vientre de Bachué, le sirve de base a los pies de Iguaque, pasa por la cintura de Chiminichagua, atraviesa la parte inferior de la lanza y del estómago de Chaquen, el trazo de la línea sostiene a Nemcatatoa o Fo que se halla recostado sobre el dintel de la puerta, atraviesa por debajo del vientre de Bochica y termina sobre la cabeza y los hombros de dos chibchas desnudos.

Como se puede ver a continuación, cada una de las seis cuadrículas conforma una obra de arte que se puede leer de manera individual, así como en su conjunto.

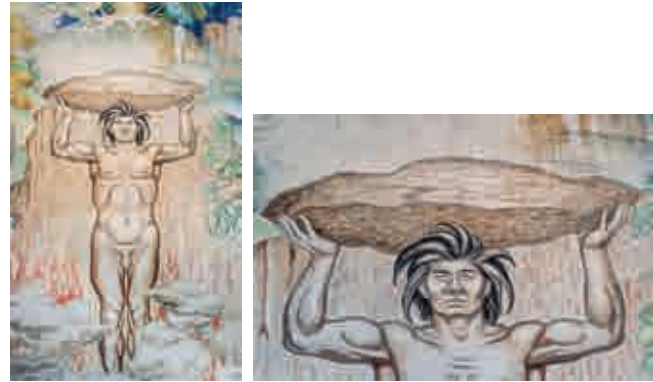


La luz

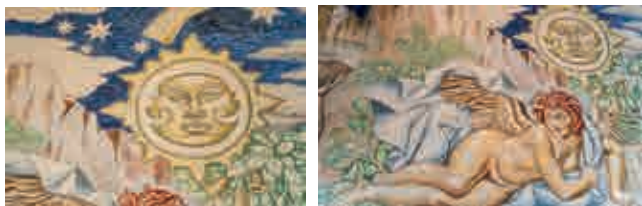
Como se verá a continuación, la luz que se evidencia en el mural comprende diferentes instancias, de acuerdo con la importancia, connotación y posición de la deidad dentro de la puesta en escena, el examen de la luz se realizará de izquierda a derecha, de acuerdo con la posición del espectador.



Los chibchas que acompañan a Idacanzás son alcanzados por la luz natural que se filtra a través de las nubes blancas, azul claro y oscuro, como se puede contemplar en sus cabellos negros. La luz blanca que traspasa las nubes alcanza a Idacanzás, sus reflejos blancos se observan sobre su cuerpo al igual que sobre la manta que lo cubre.



La luz que recibe la figura de Chibchacún, es irreal o simbólica puesto que proviene de la parte transparente de la roca que sostiene la raíz y el tronco de un árbol, no se origina de la luz que puede pasar a través de las nubes blancas, por cuanto arriba de Chibchacún se percibe un cielo de tono azul oscuro y, además, porque el maestro Acuña, separó muy claramente la atmósfera visual de esta escena de la que compete a Idacanzás. Este tipo de iluminación se ha utilizado normalmente en las artes pictóricas para resaltar el carácter divino del personaje que se encuentra representando, que en este caso es quien causa los temblores y terremotos en la tierra. Dicha luz blanca de origen cenital se puede evidenciar en los brazos, vientre y piernas de la deidad.



El sol que pintó el maestro Acuña casi en el centro de la composición tiene como función actuar de manera realista, por lo que distribuye por igual sus rayos sobre las personas de Huitaca, Bachué e Iguaque y Chiminichagua. Este tipo de fuente de luz natural es cálida y de acuerdo con la localización del sol, este proyecta rayos dorados que inciden sobre la piel dorada de Huitaca provocando brillos en su rostro, senos, brazo derecho, cintura, vientre, cadera y piernas. No sobra anotar que las montañas pueden actuar como elementos que pueden reflejar sobre el entorno la luz del sol.



Como se dijo, la luz dorada del sol también alcanza a Bachué y a Iguaque, quienes según los mitos chibchas son los procreadores de su raza;

así como a Chiminichagua el dios creador del universo. En la figura de Bachué pueden evidenciar los rayos del sol en su brazo, seno derecho y brazo izquierdo. Se considera importante resaltar el efecto de tipo naturalista que el maestro Acuña utilizó por intermedio del agua, para presentar el reflejo de luz fría que produce la laguna como consecuencia de la incidencia solar que afecta al cuerpo de Iguaque, al vientre y piernas de Bachué, como se evidencia en los brillos de la deidad. El agua de la laguna también produce el efecto espejo en las piernas de Bachué, así como en los cuerpos de las dos serpientes.



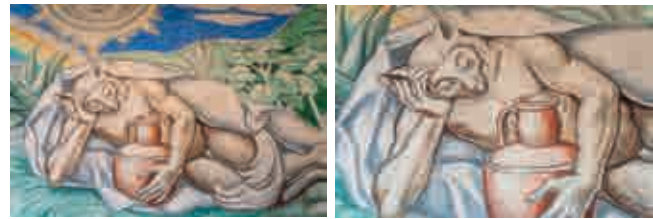
A Chiminichagua le es conocido como el padre de la creación, él por intermedio de las aves negras creó la luz, puesto que cuando ellas abrieron su pico iluminaron todo el universo, sacándolo de la oscuridad en el que se encontraba. De allí que la luz del sol afecta todo el cuerpo de la deidad, provoca brillos en sus piernas, así como en los pliegues de la capa que lo cubre. El maestro Acuña le otorgó a Chiminichagua un halo de divinidad en

la forma de un círculo dorado o auréola el cual se encuentra rodeado por rayos de luz de diferente tamaño, en una clara referencia al aura que emana de los santos de la religión católica romana. Al encontrarse Chiminichagua rodeado de agua, se intuye que el maestro Acuña emplazó a la deidad mayor en la laguna de Iguaque, santuario en el que a menudo aparece la niebla. En virtud de lo expuesto, se observa que mediante la luz cálida del sol ha resaltado la figura de Chiminichagua, Bachué e Iguaque y se les ha otorgado una especial significación simbólica.



El siguiente y último bloque de estudio sobre las fuentes de luz, concierne a los siguientes personajes: Chaquen, Nemcatatoa o Fo, Bochica y el grupo de chibchas desnudos, y se refiere de manera principal a la luz natural de la luna. Lo anterior en razón a la incidencia de luz blanca que proyecta el satélite natural de la tierra sobre las tres figuras mencionadas, así como sobre los

chibchas. En lo que atañe a Chaquen quien vigila los sembrados, la luz blanca de la luna llega hasta su vientre y piernas, en términos simbólicos tal luz puede motivar a Chaquen para que fortalezca su fuerza y espiritualidad, por cuanto su labor consiste en asegurar contra cualquier tipo de ataque los cultivos que proveen alimentación al pueblo chibcha. Se considera pertinente subrayar que el maestro Acuña permitió que los pies de Chaquen fuesen observados a través del recurso visual de la transparencia que permite el agua.



En cuanto a la deidad denominada Nemcatatoa o Fo, se puede evidenciar claramente en la pintura, la incidencia de los rayos de luz blanca de la luna sobre la cabeza, los brazos, el torso, el recipiente en cerámica, las piernas, la cola y la manta que lo cubre. La luz blanca que afecta a dicha deidad puede estar relacionada con el disfrute de la vida, por cuanto el rol que posee dentro de los mitos y leyendas chibchas consiste en incitar la ingesta de la chicha en el grupo de los tejedores de mantas.



Sobre Bochica y el grupo de chibchas desnudos quienes se encuentran recibiendo enseñanzas de su maestro, como se dijo, de igual manera la luz blanca de la luna cae sobre ellos, tal luz podrá relacionarse con la adquisición de conocimiento sobre el tejido de las mantas y con el hacer el bien, temas que a Bochica le correspondía enseñar a los chibchas.

La luz blanca de la luna se puede percibir sobre el rostro, barba, atavío, brazos y piernas de Bochica, así como en todos los brillos blancos que emergen en la piel oscura de los chibchas desnudos.

Como se pudo haber visto, el maestro Acuña en el mural estudiado trabajó cuatro instancias de atmósferas visuales. La primera que afecta a Idacanzás y a los aborígenes americanos es una luz fría natural día que se trasluce a través de las nubes. La luz blanca de origen cenital que es proyectada sobre Chibchacún a través de la piedra es irreal o simbólica. La cálida luz naturalista del sol que cae sobre Huitaca, Bachué e Iguaque y Chiminichagua. Por último, la escena que compete a Chaquen, Nemcatatoa o Fo y a Bochica con los aborígenes americanos desnudos es iluminada por la luz blanca y fría que refleja la luna.

De lo anterior se deriva que dichas diferencias de atmósferas lumínicas responden a la interpretación de autor que realiza el maestro Acuña de acuerdo con la razón de ser del mito en el cual se desempeña cada deidad. Si se observa el mural en su conjunto, teniendo en cuenta lo anterior, se descubre una bella iluminación homogénea que se encuentra distribuida de manera coherente en todas las diferentes escenas que representan lo más importante de la mitología politeísta chibcha.

El color



En cuanto al tema del color, se debe anotar que el mural está emplazado en el patio central descubierto de la Casa Museo Luis Alberto Acuña, por ende, se encuentra susceptible a las inclemencias del tiempo. De acuerdo con lo anterior, el cromatismo puede no corresponder a la propuesta original planteada por el maestro Acuña. En consecuencia, se puede mencionar que el color predominante en la composición visual lo posee Chiminichagua en su capa de color rosa y la auréola dorada, por ser la deidad de mayor importancia jerárquica en la teogonía chibcha.

Un segundo aspecto para tratar corresponde a los diferentes tonos de colores de piel que ostenta cada deidad, puesto que la razón de ser de su colorismo obedece a dos circunstancias, la primera como se dijo responde a la luz cálida o fría que incurre sobre los cuerpos. Como es el caso del color que el maestro Acuña aplicó a Idacanzás y a los aborígenes americanos que lo acompañan (afectados por una luz natural blanca que

se transluce a través de nubes de color azul claro y oscuro), a los chibchas que escuchan a Bochica (incididos por una luz blanca de origen natural, que es producida por la luna), al igual que a Chaquen, quienes, gracias a dichas luces su color de piel pasa de café oscuro a un tono café más claro.

No sobra anotar que los personajes antes mencionados son los únicos que pueden tener un origen natural y no mitológico de todos los que aparecen en la narrativa expuesta en el mural que atañe a la religión politeísta chibcha.

Los demás personajes, Chibchacún, Huitaca, Bachué e Iguaque, Chiminichagua, Nemcatatoa o Fo, y Bochica, no corresponden a la realidad, sino a la mitología, en consecuencia, el maestro Acuña les otorgó el color de piel que consideró adecuado de acuerdo con su postura de autor. En primera instancia sobresale en la composición el color de piel de Chiminichagua, dorado con tonos blancos que obedecen a los fuertes brillos que causan en su cuerpo los rayos del sol. Posteriormente, se nota de igual manera el color dorado de la piel de Huitaca, quien también presenta brillos, pero en menor intensidad y distribución. Se justifica su atractivo y sensual color de piel, en virtud del rol que le es atribuido que consiste en el ofrecimiento de tentaciones carnales a los chibchas. Bachué en su rol de madre de

los chibchas, posee un color de piel cobrizo, con detallados brillos blancos que evocan juventud y por ende fertilidad.

Chibchacún posee un color de piel café de tono más claro, en razón a la luz irreal o simbólica que lo afecta. Nemcatatoa o Fo y Bochica, son irradiados por la luz blanca de la luna, puesto que de acuerdo con la mitología chibcha la piel de Bochica es blanca porque es un extranjero que llegó como dios civilizador, en consecuencia, el maestro Acuña fortaleció lo blanco de su piel, con la luz fría de la luna. En el caso de Nemcatatoa o Fo, su color de piel café se aclara con el alcance de la luz blanca de la luna.

Como consecuencia, el maestro Acuña trabajó la expresión estética de los colores de acuerdo con la razón de ser de la mitología politeísta chibcha, así como en virtud de la incidencia de las fuentes de luz naturales y simbólicas mediante las cuales connota a sus personajes en los roles que les son atribuidos.

Álvaro Medina, historiador, curador y crítico de arte, responde las siguientes preguntas sobre el maestro Acuña y el mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990).



Álvaro Medina. Fotografía por Diego Carrizosa (2021).

¿Qué lugar ocupa el maestro Acuña en el arte colombiano?

El maestro Acuña ocupa un lugar realmente destacado como pintor, pero también como historiador del arte. Hay que recordar que pertenece a la generación que hemos llamado de los muralistas, surgida a mediados de los años 20 y que llega a su plenitud en los años 30. Junto a Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, para no mencionarlos a todos, Acuña es una figura de primer orden,

porque introdujo en Colombia una serie de nuevos conceptos con relación a la pintura e incluso la escultura, conceptos que nos conectaban con lo que estaba ocurriendo a nivel continental, emanado de México, ese México que, en los años 20, a raíz del triunfo de la Revolución, entró en una etapa de efervescencia cultural realmente notable. Eso explica por qué tantos intelectuales se fueron a vivir allá en esa época y que el movimiento muralista mexicano iniciado por Rivera, Siqueiros y Orozco hubiera tenido repercusiones incluso en los Estados Unidos. No olvidemos que el primer movimiento artístico originado en el Nuevo Continente que tuvo impacto en Europa fue el muralismo mexicano, no el ligado a la pintura norteamericana, que en la época era bastante notable. Los que trascendieron fronteras fueron los mexicanos, y ese trascender de fronteras impactó, por supuesto, a toda América Latina. En el caso del maestro Acuña, tenemos que él es el primero que se interesa en el mundo indígena, no en su vertiente precolombina, que en México tuvo un impacto muy fuerte, sobre todo en Carlos Mérida que era guatemalteco, pero vivió toda su vida en México, y en Siqueiros, más tarde en Rivera. Entre nosotros, el precolombinista fue Rómulo Rozo. Al maestro Acuña le interesó esencialmente el indígena. Fue un pintor de indios, ennobleciéndolos en un país cuya máxima expresión de desprecio

es decirle a alguien “no sea tan indio”. Él toma la figura del indio, la dignifica y la muestra en su dimensión histórica, la pinta de una manera que resulta ser muy suya, armónica desde el punto de vista de las proporciones anatómicas, pero no siguiendo el canon clásico griego, sino un nuevo canon que él se inventa, acorde con el indígena que uno se puede cruzarse en la calle, bajito, sólido, recio. Y eso es lo que él va a hacer en los años 30, a mi juicio su mejor momento. Desafortunadamente, no lo hizo durante toda su vida. La etapa que va más o menos del año 33 al año 40, 41 es realmente extraordinaria. Y con eso sentó una pauta que es importante a nivel continental.

Por favor, describa al artista y al historiador

El historiador no se puede poner de lado porque, como actor y protagonista de los acontecimientos de los años 20 y 30, nos ha rendido testimonios de cómo fue esa época. Acuña fue miembro de la Academia Colombiana de Historia y autor de uno de los volúmenes de la Historia Extensa de Colombia. Ahí él habla de la fundación del grupo los Bachués, el nombre que algunos le han dado a toda su generación, haciendo nosotros hoy la aclaración de que no todos los miembros de esa

generación fueron Bachués. A mí me decía Pedro Nel Gómez personalmente, cuando yo lo interrogué sobre esa denominación o rótulo, “yo no fui Bachué nunca, yo no soy Bachué, no pertenezco a eso”. En efecto, si uno revisa la documentación descubre que el término identificaba la tendencia que se interesaba en lo indígena y esa no fue una preocupación fundamental de Ignacio Gómez Jaramillo, ni de Pedro Nel Gómez. Acuña nos aporta en sus escritos ciertos datos, pero también, y hay que decirlo con absoluta claridad, hizo afirmaciones que en algunos casos son confusas y a otros historiadores nos ha tocado esclarecerlas, sobre la fundación de los Bachués, los propósitos de los Bachués y quiénes eran los Bachués. No entro en detalles, ya que he escrito sobre eso extensamente, pero las aclaraciones o correcciones no disminuyen (quiero ser enfático) los aportes que desde el punto de vista histórico hizo el maestro Acuña. Él fue el propagandista más dedicado que tuvo el movimiento a comienzos de los años 30. El nombre Bachué derivó de la escultura de Rómulo Rozo, pero hay que recordar que Rozo se fue de Colombia en el año 22, realizó su escultura más famosa en París en el año 25 y nunca más volvió a Colombia porque se fue a México y allá se quedó, de modo que ni siquiera vino de visita. En ausencia de Rozo, el artista colombiano que aquí trabajó por la causa del indio fue Acuña y eso lo

podemos precisar leyendo su contribución a la Historia Extensa de Colombia.

■ **¿Qué aspectos destaca usted del mural *El origen de nuestra raza (1985-1990)?***

Ese es un mural que él pintó en el patio de su casa de Villa de Leyva, convertida en museo. Es un mural tardío de grandes dimensiones que el maestro empezó cuando rondaba los 80 años. Hay que recordar que el maestro Acuña sufrió a fines de los años 50 un fenómeno que perturbó a su generación, cuando ensayaron la abstracción. Mala idea. Ellos eran unos figurativos decididos y la abstracción como tal no la comprendieron en su profundidad, en su alma. Marta Traba les combatió mucho cuando exhibieron a fines de los años 50 y comienzos de los años 60 esos ensayos fracasados, en los que Ignacio Gómez Jaramillo también incursionó. Pues bien, fracasaron y retomaron sus raíces. El mural de Villa de Leyva es un reflejo de ese regreso a lo que Acuña había hecho inicialmente. En ese sentido es un mural representativo de los conceptos manejados en su mejor momento. Pero acusa debilidades. El color es un poco monótono, parejo, como si no se hubiera metido de lleno en la obra. Sin embargo, desde el punto de vista del dibujo y del planteamiento general, es una obra interesante.



CAPÍTULO 12

Análisis iconográfico del mural

La flora y fauna del valle de

Zaquenzipá en el período cretácico

(1985- 1990)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad.

Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Granacolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por:

María Margarita Casas (2021).



El mural *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985 y 1990), fue realizado por el maestro Acuña en la técnica de pintura al fresco. Se encuentra localizado en lo que fue su casa de residencia en Villa de Leyva, departamento de Boyacá, hoy convertida en la Casa Museo Luis Alberto Acuña. Una vez se ingresa al museo, el mural se puede observar al frente en la pared occidental de la casa, el tema tratado comprende una escena idealizada de la flora, fauna y los primeros homínidos que habitaron la tierra durante el período Cretácico. El maestro Acuña estructuró el diseño del mural de acuerdo con la arquitectura de la Casa Museo. Las medidas horizontales de la obra corresponden a 9.89 m. y su altura obedece a 1.90 m.

La zona geográfica en la cual el maestro Acuña escenificó su relato visual corresponde como su nombre lo dice al valle de Zaquenzipá, el cual fue conocido como tal desde los tiempos prehispánicos, posteriormente tuvo como nombre valle de Moniquirá, y hoy en día se le conoce como la provincia de

Ricaurte, que comprende los municipios de Ricaurte Alto, Gachantivá, Ráquira, Sáchica, Santa Sofía, Sutamarchán, Tinjacá y Villa de Leyva. Y la zona de Ricaurte Bajo, que reúne a los municipios de Arcabuco, Chitaraque, Monquirá, San José de Pare, Santana y Togüí.

Fuente: Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Villa_de_Leyva

Con ánimo que el lector se sitúe sobre la narrativa que se encuentra en el mural, se puede decir que el período Cretácico tuvo dos subdivisiones, el Superior y el Inferior, fue parte de un nivel de tiempo geológico perteneciente a la Era Mesozoica, y como parte de esta, el Cretácico corresponde al tercer término, momento en el que inicia el Jurásico.

Durante el Cretácico los mares se encontraban en un proceso de elevación por encima de su nivel, con consecuencias como el abarcar grandes alturas, e inundar desiertos; para tener una idea de lo sucedido, hoy en día el área de tierra que sobresale al nivel del mar ocupa el 29 por ciento, y antes del inicio de tal suceso el valor de ocupación del mar en el planeta correspondía a un 18 por ciento.

En lo que se refiere a los cambios que afectaron a la tierra, en términos paisajistas y ecológicos, sobresalió la llegada de los angiospermas, que aparecieron en el Cretácico Inferior, cuya

“difusión y diversificación”, dio paso a la creación de casi doscientas cincuenta mil especies de flora que existen hoy en día. Las características de los angiospermas consisten en que guardan sus semillas dentro del ovario, situación que les brinda protección contra contagios fúngicos, deshidratación, y agresiones de insectos. Durante el Cretácico Superior se dieron las “hayas, higueras, abedules, acebos, araucarias, magnolias, robles, palmeras, sicomoros, nogales y sauces”. Los *sauropodos* y *estegosaurios* eran herbívoros y consumían angiospermas, de allí que los angiospermas desarrollaron la capacidad de producir semillas con gran velocidad con el fin de no quedar extintas. En torno a los insectos y su factor de polinización, es posible sostener que tanto las plantas como los insectos contribuyeron a un desarrollo mutuo. Por cuanto las primeras plantas no poseían pétalos, y su evolución fue posible gracias a la polinización, de allí que en el Cretácico Inferior aparecieron las plantas con flores, gracias a la fecundación realizada por los “dípteros, himenópteros y mariposas nocturnas”. El fin del período Cretácico concuerda con la caída de un meteorito en lo que hoy es la Península de Yucatán y el Golfo de México que marcó el final de la etapa Mesozoica, en razón a la capa de iridio que se creó a raíz del impacto del meteorito que tuvo como efecto la

creación de una fuerte nube de polvo que cubrió el planeta, que opacó los rayos de sol y por ende inició un proceso de “enfriamiento global progresivo”, la temperatura descendió desde los 20 grados centígrados hasta los 10 grados centígrados. Las consecuencias fueron desastrosas por cuanto fueron exterminados los dinosaurios, como el *Estegosáurido*, los *Pteranodones*, reptiles como el *Sarcosuchus*, *Plesiosaurios* y *Mosasáuridos*, entre otros. De la extinción sobrevivieron: “insectos, caracoles, ranas, salamandras, tortugas, lagartos, serpientes, cocodrilos y mamíferos placentarios”, no se extinguieron los “invertebrados marinos, como las estrellas de mar, los moluscos y artrópodos, y los peces”.

Fuente: Cretácico. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cret%C3%A1cico>

En el período Cretácico el valle interandino de Villa de Leyva y Samacá estuvo inundado por un “mar primitivo”, que, gracias a los movimientos tectónicos de la tierra, se fue alejando hasta permitir la concepción de fuentes hídricas y llanuras. Como consecuencia del desarrollo tectónico se produjo con el tiempo la Cordillera de los Andes, que a medida que atraviesa nuestro país se divide en tres, como son la del occidente, la del centro y la del oriente, Villa de Leyva y la cuenca del río Monquirá se encuentran en esta última.

Fuente: Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Villa_de_Leyva

La razón de ser del fuerte acervo en instancias geológicas y paleontológicas que se encuentra en esta región se debe al mar primitivo, en el cual habitaron especies marinas como el *Kronosaurus* del Cretácico Inferior, que era un gran reptil carnívoro de mar, cuyo cráneo podía medir casi dos metros setenta centímetros y su cuerpo podía alcanzar casi nueve metros. Restos fosilizados de uno de estos individuos fueron encontrados en los alrededores de Villa de Leyva, tal es el caso del esqueleto de un *Kronosaurus* que fue nombrado *Monquirasaurus boyacencis* y puede ser observado “in situ”, en el Museo del Fósil de la vereda de Monquirá.

Fuente: Museo El Fósil. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://envilladeleyva.com/turismo/ck24-museos-y-atracciones/museo-el-fosil-monquirá/>

Fuente: Monquirasaurus. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Monquirasaurus>

En los años setenta en la loma de Pedro Luis de la periferia de Villa de Leyva se encontró un cráneo parcial fosilizado, que en su momento fue atribuido a la especie *Platypterygius sachicarum*. Sin embargo, en el año de 2021 un equipo internacional de investigadores revisó tal atribución y descubrió que dicho cráneo realmente pertenecía al

reptil marino *Ictiosaurio*, de la muestra encontrada se estableció que se caracterizaba por poseer un hocico alargado y que pudo haber medido alrededor de cuatro o cinco metros de largo. A dicho individuo se le otorgó el nombre de *Kyhyty-suka sachicarum*, cuya primera palabra significa en lengua muisca, “el que corta con algo afilado” y la siguiente palabra responde al municipio de Sáchica que fue donde se produjo el hallazgo.

Fuente: Descubren un extinto reptil marino con dientes afilados para triturar a sus presas en Colombia. Obtenida el 21 de diciembre de 2021, de <https://cnnespanol.cnn.com/2021/12/07/reptil-marino-colombia-ictiosaurio-trax/>

Sobre el *Pliosauroides* criatura marina del Cretácico Superior, en los entornos de Villa de Leyva fue encontrado un espécimen fosilizado que medía ocho metros, del anterior valor, tres metros corresponden al tamaño del cuello, su cabeza era pequeña y su dentadura de tipo cónico era muy grande. A dicho individuo le fue otorgado el nombre de *Callawayasaurus colombiensis*, sus restos se encuentran exhibidos en el Museo Geológico Nacional de Bogotá, instancia que pertenece al Servicio Geológico Colombiano. Las anteriores grandes criaturas depredadoras carnívoras marinas tenían la capacidad de alimentarse de especies de gran tamaño, así como de moluscos.

Fuente: Servicio Geológico Colombiano. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://www2.sgc.gov.co/museo-geologico/exhibiciones/Paginas/exhibicion-de-fosiles.aspx>

Fuente: Pliosauroides. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pliosauroides>

Por otra parte, el dinosaurio denominado *Braquiosáurido* del Cretácico Inferior, poseía un cráneo pequeño, un cuello muy largo, se desplazaba sobre la superficie terrestre mediante sus miembros anteriores que tenían un mayor tamaño que los posteriores. Dicho individuo se puede considerar como el primer registro que se tiene de un *saurópodo* en América del Sur. El espécimen era de tamaño mediano, por cuanto sus medidas pueden haber correspondido entre 16 a 18 metros de longitud y a diez toneladas de peso, se distinguió por poseer su “proceso espinoso de las vértebras anteriores caudales” inclinadas de manera leve hacia atrás, en vez de una posición enfocada hacia adelante, como es el caso de los *Braquiosáuridos* de América del Norte.



[50] **Fuente:** Autor Dhescobarj © (2015). Ficha 4 Vertebras.gif [Vértex del ejemplar holotipo de *Padillasaurus leivaensis*]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de diciembre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FICHA_4_VERTEBRAS.gif

En lo que se refiere al *Braquiosáurido* del Cretácico Inferior antes mencionado, puede decirse que del mismo fueron halladas cuatro vértebras. Tal descubrimiento fue realizado en el año de 1990 por parte de un grupo de trabajadores del campo y tuvo como epicentro el municipio Ricaurte. Dicho individuo como se dijo sería el primer espécimen de un *Braquiosáurido* “suramericano que haya sido descubierto”. Fue nombrado como *Padillasaurus leivaensis*, su nombre obedece al honor que le fue concedido a Carlos Bernardo Padilla, quien fundó el Centro de Investigaciones Paleontológicas en Villa de Leyva, así como al lugar donde fueron encontradas las vértebras que fue al noreste de Villa de Leyva.

Fuente: *Padillasaurus leivaensis*. Obtenida el 21 de diciembre de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Padillasaurus_leivaensis

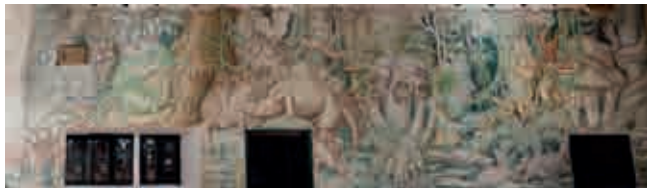
En Villa de Leyva se encuentra el Museo Paleontológico en cuyos guiones museográficos se pueden ver las explicaciones sobre saurios marinos como el *Pliosauroides*, el *Elasmosaurio* y el *Ictiosaurio*. Dicha institución es operada por la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional, y está encaminada a proteger el “patrimonio fósil colombiano”, mediante la investigación que busca conocer sobre la diversidad geológica, arqueológica y paleontológica de nuestro territorio.

Fuente: Museo Paleontológico de Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://minciencias.gov.co/content/museo-paleontologico-villa-leyva>

Detrás de la Casa Museo Luis Alberto Acuña, el maestro construyó a la edad de 80 años el Museo Prehistórico o “Jardín Encantado”, como él cariñosamente lo llamaba. Para tal espacio el maestro Acuña creó bajo la técnica de ferro concreto alrededor de 25 esculturas de fósiles y de “animales prehistóricos”. En el siguiente enlace se pueden observar tres fotografías obtenidas por Fernando Bello Mendoza, que ilustran algunas esculturas que hacen parte de museo antes mencionado.

Fuente: Alcaldía de Villa de Leyva. Villa de Leyva Somos Todos. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://www.villadeleyva-boyaca.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Sitios-de-Interes.aspx>

La contextualización realizada al inicio de este capítulo sobre el período Cretácico tuvo como objetivo que el lector tuviera una visión completa acerca del tipo de investigación conceptual y visual que realizó el maestro Acuña sobre tal período, antes de comenzar la ejecución del mural *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990). Dicha pintura constituye un testimonio pedagógico que quedó para la posteridad, el cual da a conocer de manera artística un tema de la prehistoria, instancia que posiblemente se nutrió de la riqueza arqueológica del entorno donde el maestro Acuña pasó los últimos días de su vida.



En lectura desde la posición del espectador, de izquierda a derecha del mural en la parte superior lateral se observa un desperfecto del mural, a su lado se encuentra un parlante que sirve para escuchar música en la plazoleta central de la casa museo. Una vez dicho lo anterior, se

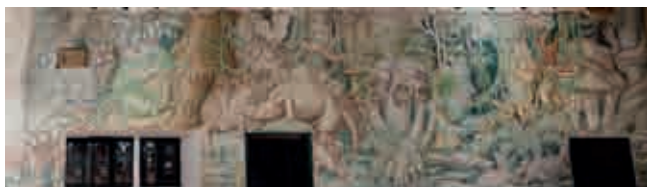
establece que el maestro Acuña pintó un entorno de un bosque del período Cretácico en el que enmarcó un relato que comprendía diversas situaciones que pudieron haber tenido lugar en el último período de la era Mesozoica. De acuerdo con lo indagado por un equipo de científicos liderados por la Dra. Mónica Carvalho, quien actuó como “pasante posdoctoral conjunta de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad del Rosario y el Smithsonian Tropical Research Institute”, en un estudio que buscó evaluar los cambios que afectaron a los bosques tropicales del período Cretácico, que comprendían “helechos y plantas con flores”, y árboles como las araucarias”. En tal estudio, entre otros temas importantes, se conoció que se producía una separación entre el lugar de nacimiento de cada árbol, situación que admitía que la luz del sol llegara a la superficie de los bosques, y que los mismos soportaban una gran cantidad de lluvia.

Fuente: La extinción del final del período Cretácico dio origen a los bosques tropicales actuales. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://urosario.edu.co/noticias/la-extincion-del-final-del-periodo-cretacico-dio-origen-los-bosques-tropicales-actuales>

Como complemento a lo anterior, es posible afirmar que dentro de lo ambiental y en lo que se refiere a los recursos hídricos, en los bosques del Cretácico existían cauces de agua, que confluían

en pantanos y lagunas. Si se observa el paisaje de la población vegetal e hídrica que registró el maestro Acuña en el mural, se puede percibir que concuerda perfectamente con lo descrito en los párrafos anteriores.

Fuente: Cretácico. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cret%C3%A1cico>



[51] Fuente: Autor Mariacarpio © (2017). Aljaba.jpg [Nombre científico o latino: Fucsia. Familia: Onagraceas. Arbusto de crecimiento erecto o colgante, con hojas elípticas y dentadas situadas en pares opuestos. Las flores son péndulas y en forma de campana, estando normalmente los pétalos y los sépalos coloreados en distintos tonos (rojos, rosas, anaranjados, amarillos o blancos)]. Propio trabajo. No se

realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aljaba.jpg>

Debajo de los helechos, al lado izquierdo del mural en posición del espectador aparecen seis flores de la planta de *Fuchsia*, cuyo nombre científico es *Fuchsia magellanica* Lam. Dicha especie pertenece al Cretácico, se caracteriza por tener sus flores colgantes, cuyos péndulos miran hacia el suelo, su cáliz es circular y sus pétalos de color violeta son la especial atracción de los colibríes polinizadores quienes se alimentan de ella.

Fuente: Fuchsia. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Fuchsia>



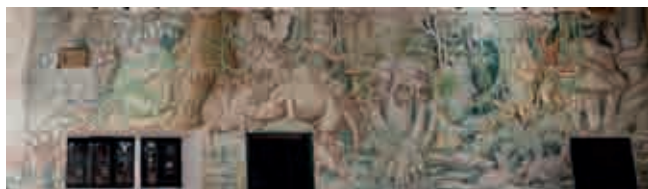
[52] Fuente: Autor Hubbard Scudder, Samuel. Entomólogo canadiense. © (1887). Prodryas.png [Grabado del holotipo fósil de *Prodryas persephone*, de un anuncio en Canadian

Entomologist]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lepidoptera#/media/Archivo:Prodryas.png>

Abajo de las flores de *Fuchsia*, se encuentran pintadas dos mariposas nocturnas con ojos, ellas pertenecen a orden de las Lepidópteras. Se han encontrado fósiles de ellas en resinas de ámbar que datan del período Cretácico. Las imágenes de los ojos que aparecen sobre sus alas tienen la función de protegerlas de los depredadores. Las polillas comprenden algunas de las variedades de las mariposas nocturnas.

Fuente: Lepidoptera. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lepidoptera>

Fuente: Cretácico. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cret%C3%A1cico>



[53] Fuente: Autor De Corselas, Manuel ARS SUMMUM, Centro para el Estudio y Difusión Libres de la Historia del Arte © (2007). AA Iguana Fot Ars Summum.JPG [Iguana sp. Foto tomada en el Zoo de Madrid]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AA_Iguana_Fot_Ars_Summum.JPG

Arriba de las mariposas y a su lado derecho desde la posición del espectador se encuentran dos ejemplares de Iguanidae, stirpe de lagartos que responden al nombre coloquial de iguanas. La especie de *Iguanidae* se desprende de evoluciones del Cretácico Superior, su hábitat son climas calientes del trópico, poseen espinas dorsales en el lomo. Su cuello se destaca por las papadas, tienen una cola larga, una constitución gruesa y son herbívoros.

Fuente: Iguanidae. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://en.wikipedia.org/wiki/Iguanidae>



[54] **Fuente:** Autor Eassi © (2008) Tronco petrificado.JPG [Tronco petrificado en Bosque Petrificado Jaramillo - Santa Cruz - Argentina]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tronco_petrificado.JPG

El maestro Acuña pintó a las dos iguanas en su proceso de subir a un árbol, se puede intuir que el árbol puede ser una araucaria, que pertenece al género de las coníferas, su origen se concibe del período Cretácico. La araucaria posee grandes semillas comestibles y algunas variedades poseen hojas lanceoladas y en otros casos son anchas y planas. Es posible que los dos individuos que son herbívoros suban al árbol a buscar alimento. La imagen del tronco petrificado pertenece a la variedad *mirabilis* de la araucaria.

Fuente: Araucaria. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Araucaria>



[55] **Fuente:** Autor Martiniuk, Matt © (2011) Pteranodon amnh martyniuk.jpg [Reparto compuesto montado de Pteranodon longiceps (= P. ingens) en el Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Crédito de la foto Matt Martyniuk henteeth.com]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pteranodon_amnh_martyniuk.jpg



Al lado derecho de la araucaria, desde la posición del espectador se observa un nido con tres individuos de la especie *Pteranodon* que habitó durante el Cretácico. Eran ovíparos, de allí que el maestro Acuña los presentó en tal entorno. Al lado del nido se encuentra la hembra dando alimento a sus crías, mientras el macho se desplaza hacia la derecha de ella. El tamaño de la cresta craneal variaba de acuerdo con la edad, género y especie, en el caso de los machos se proyectaba hacia arriba y hacia atrás del cráneo, y en las hembras, la cresta craneal se presentaba más pequeña y redondeada. De los reptiles voladores *Pteranodon* que contaban con una envergadura de ala de casi siete metros, se han encontrado hasta mil doscientos individuos fosilizados, algunos de ellos en muy buena condición con esqueletos completos.

Fuente: Pteranodon. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pteranodon>



[56] Fuente: Autor Maidment, Susannah et al. y Museo de Historia Natural, Londres. © (2015) Journal.pone.0138352.g001A.jpg [Esqueleto montado de *Stegosaurus stenops* (especimen NHMUK PV R36730, “Sophie”/“Sarah”) en vista lateral derecha en el Museo de Historia Natural de Londres]. Maidment SCR, Brassey C, Barrett PM (2015). El esqueleto poscraneal de un individuo excepcionalmente completo del dinosaurio plateado *Stegosaurus stenops* (Dinosauria: Thyreophora) de la Formación Morrison del Jurásico Superior de Wyoming, EE. UU. PLoS ONE 10(10): e0138352. doi: 10.1371/journal.pone.0138352. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal.pone.0138352.g001A.jpg>



Casi en la mitad de mural y debajo de los cinco especímenes de *Pteranodon*, se encuentran lo que al parecer son una hembra que se observa a la izquierda, siendo “acariciada” por el macho cuya pata izquierda se apoya sobre una roca, (que el maestro Acuña pintó sobre el dintel de la puerta), y una cría que bebe agua de lo que al parecer es un pantano. La especie que allí está representada corresponde a los *Estegosáuridos*, individuos que habitaron desde finales del período Jurásico hasta el Cretácico. Ellos eran herbívoros, se desplazaban en sus cuatro patas, poseían un cuerpo arqueado con placas dorsales óseas sobre su lomo y su cola remataba con unas espinas, que

se presume tenían como función su defensa. En la pintura del maestro, sólo se aprecia una parte de la cola del macho, por lo que dichas espinas podrían estar sumergidas.

Fuente: Stegosauridae. Obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Stegosauridae>



[57] Fuente: Autor Philmarin © (2009) Q.palustris-2.JPG [Quercus palustris (Roble de los Pantanos: Vista general; con las ramas decumbentes, horizontales y ascendentes/ verticales - respectivamente de abajo hacia arriba - Parque del Buen Retiro, Madrid (España)]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Q.palustris-2.JPG>

Al lado derecho de los tres *Estegosáuridos*, desde la posición de un espectador se puede observar

una parte de un gran árbol cuyas raíces se encuentran en el agua. En virtud de la descripción que se encuentra a continuación, y de acuerdo con las características bajo las cuales el maestro Acuña pintó el árbol, podría tratarse de un *Quercus palustris*, cuyo nombre vulgar es el roble de los pantanos. Se trata de una fagácea que data del Cretácico inferior, que como su nombre lo indica puede desarrollarse en los pantanos, su tronco puede llegar a medir un metro de diámetro, su altura oscila entre veinticinco y treinta metros, y su raíz es “difusa, superficial y fibrosa”.

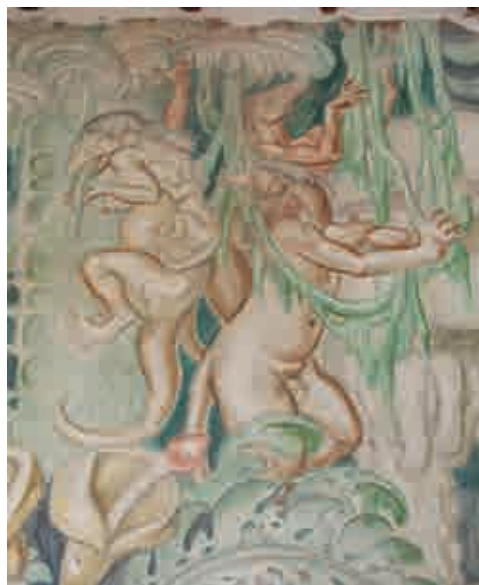
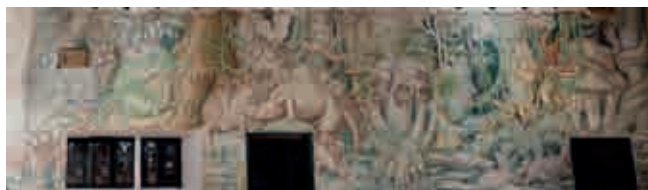
Fuente: *Quercus palustris*. Obtenida el 19 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Quercus_palustris



[58] Fuente: Autor desconocido. (s.f.). Labiata.jpg [Cattleya labiata]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labiata.jpg>

Sobre el árbol que podrá ser un roble de los pantanos, el maestro Acuña pintó tres flores de orquídeas, cuya planta obedece al nombre científico de *Orchidaceae* que comprende la familia de los angiospermas que datan del período Cretácico. Dentro de sus funciones sobresalen la articulación de tipo ecológico que se produce con los insectos polinizadores, así como con las setas. Las orquídeas pueden crecer en los troncos de los árboles, puesto que son susceptibles de acoplarse en las cortezas de gran grosor, no se nutren de los árboles, sino que los usan para alcanzar la luz. Sus raíces deben estar húmedas, de allí que el maestro Acuña pintó la *Orchidaceae* en ese entorno, cerca del agua y no muy lejos de los hongos.

Fuente: *Orchidaceae*. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Orchidaceae>



En la parte derecha del mural y al lado derecho de las orquídeas, en posición del espectador, se puede apreciar a una homínida embarazada con su cría en la espalda, trepando una palmera especie que pertenece al Cretácico. Ella aparece con un rostro extremadamente alargado, con una boca que alude a la de un reptil predador tipo cocodrilo y con cola. A la homínida se le percibe el seno izquierdo que sobresale en perfil, sus manos

y pies poseen las falanges de los dedos curvadas. Su hijo posee la misma morfología que su madre. A la derecha de ella, se encuentra un espécimen macho, quien se sujeta con sus dos manos de unos bejucos, y al mismo tiempo ingiere las lianas que se encuentran a su lado izquierdo, llama la atención que posea un pene circuncidado, situación que puede obedecer a una licencia de autor del maestro Acuña. Más arriba del homínido circuncidado, se encuentra otro espécimen macho que se distingue por su musculatura, quien también aparece sujetando con sus dos manos las lianas. Ambos homínidos machos poseen la misma morfología que la hembra y su cría. Puede intuirse que la hembra en embarazo, puede ser la pareja del espécimen macho circuncidado.

Existe un acuerdo entre la comunidad científica que los *Australopithecus afarencis* dieron pie al desarrollo de las especies *Homo Habilis*, *Homo Ergaster* y al hombre moderno *Homo Sapiens*. En los *Australopithecus afarencis* aparecía en ciertos casos el dimorfismo sexual, que significa un mayor tamaño para los machos, con relación a las hembras. Dichos especímenes poseían un cerebro acorde con el tamaño de un chimpancé, su rostro se proyectaba hacia adelante, su cráneo presentaba “crestas sagiales”, las cuales son propias de animales que tienen un fuerte

mordisco como los gorilas, sus dientes caninos se proyectaban hacia delante de los cuatro dientes adyacentes, y poseían incisivos grandes. Los *Australopithecus afarencis* contaban con una altura oscilaba entre 1.20 m. y 1.40 m. su pecho poseía la forma de una campana invertida, eran bípedos, las falanges de los dedos eran curvadas, al igual que las de los pies, de allí que se les facilitaba ascender y descender a los árboles y colgarse con el objetivo de alimentarse de frutas y hojas, por lo que se podría estipular que ese era su principal entorno.

Fuente: Australopithecus afarensis. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Australopithecus_afarensis



Vale la pena recordar que en el año de 1974 fueron descubiertos los restos de un espécimen femenino del *Australopithecus afarencis*, a quien le fue otorgado el nombre coloquial de Lucy, dicho descubrimiento tuvo lugar junto con doce individuos de igual denominación, hecho que fue catalogado en su momento como “la primera familia”. Años más tarde (2000-2005), fueron encontrados los restos de una hembra de 3 años *Australopithecus afarencis*, a ella le fue dado el nombre de Selam.

De acuerdo con la manera en que el maestro Acuña representó a la hembra, su cría y a los dos machos, en primera instancia se puede afirmar que sus formas corresponden a una licencia de autor del maestro Acuña, o en su defecto a una visión idealizada de lo que fuese un homínido cuya antigüedad se remonta a 3,2 millones de años, como es el caso de Lucy. Se considera importante aclarar que el entorno de fauna y flora que pintó admirablemente el maestro Acuña corresponde coherentemente con el período Cretácico que tuvo lugar hace 145 millones de años, y cuyo fin llegó hace 66 millones de años. En consecuencia, los homínidos no deberían aparecer en un entorno que corresponde al período Cretácico, menos con un rostro extremadamente alargado, con una boca que alude a la de un reptil predador tipo cocodrilo, y con cola, como tampoco representar al macho con un pene circuncidado.

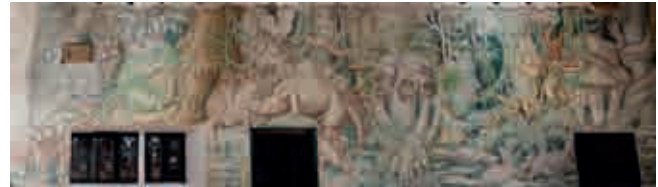
Sin embargo, de acuerdo con las características de los *Australopithecus afarencis* antes mencionadas, y en virtud de los puntos indicados hace seis renglones, se considera pertinente recordar que los *Australopithecus afarencis* como puede ser el caso de Lucy que tuvo descendencia, y de la niña de tres años Selam, que todos los rasgos propios de los *Australopithecus afarencis* concuerdan con las imágenes de los homínidos pintados de manera idealizada por el maestro Acuña como son: dimorfismo sexual, cerebro pequeño, rostro proyectado hacia adelante, cráneo con “crestas sagiales” que denotan un fuerte mordisco, dientes caninos proyectados hacia adelante, incisivos grandes, al parecer una altura entre 1.20 m. y 1.40 m. pecho en forma de campana invertida, falanges curvadas en pies y manos, hábitat arbóreo, alimentación de frutas y hojas, situación que se deduce del alimento que los cuatro individuos se encuentran consumiendo.

Las características antes mencionadas de los cuatro *Australopithecus afarencis* (una hembra en embarazo, su cría y dos machos), pueden concordar con las formas idealizadas en que el maestro Acuña representó su versión de los cuatro homínidos en el mural *La flora y fauna del valle de Zaquizipá en el período Cretácico* (1985-1990).

Fuente: Mundo Prehistórico. Australopithecus. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://www.mundoprehistorico.com/portfolio/australopithecus/>

Fuente: Australopithecus afarencis. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Australopithecus_afarencis

Fuente: Cresta sagital. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cresta_sagital



[59] Fuente: Autor Apokriltaros © (2016). Archaeomarasmius leggetti.JPG [Reconstrucción del hongo tricholomático del Cretácico medio, Archaeomarasmius leggetti, de lo que ahora es Nueva Jersey]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archaeomarasmius_leggetti.JPG

Al frente del homínido macho que aparece con su pene circuncidado, y sobre el dintel de la puerta que

da hacia una de las salas de lectura del museo, se encuentran tres *Archaeomarasmius*, que corresponden a unas setas extinguidas del Cretácico Superior, se puede afirmar esto en razón a que fueron encontrados dos especímenes almacenados en ámbar. La imagen presentada párrafos atrás corresponde a una ilustración del *Archaeomarasmius leggetti*.

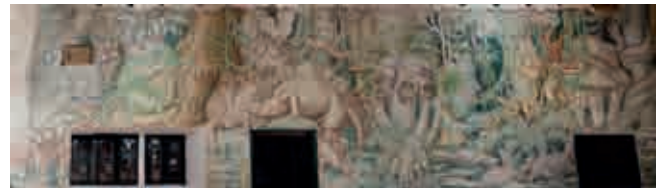
Fuente: *Archaeomarasmius leggetti*. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archaeomarasmius>



[60] **Fuente:** Autor Bidio © (2008). Vieja Araucaria bidwillii. jpg [Pino Bunya (*Araucaria bidwillii*) de más de 100 años. Parque Collins, Wagga Wagga]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Araucaria_bidwillii.jpg

Al lado derecho desde la posición del espectador se encuentra un tronco al parecer de gran altura y enrollado al mismo se observa un ofidio. Podría pensarse que el tronco del árbol puede pertenecer a una araucaria por sus características y altura, que oscila entre treinta y ochenta metros. La especie que es originaria del Cretácico, hoy en día se encuentra en América del Sur, se trata de árboles “columnados”, cuyas ramas se extienden en forma horizontal y se encuentran separadas.

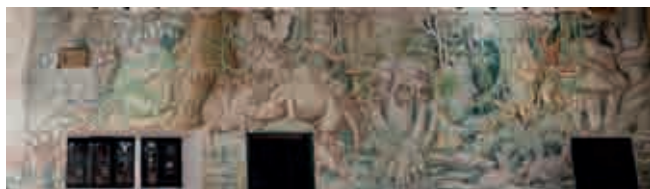
Fuente: *Araucaria*. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Araucaria>



[61] **Fuente:** Autor Raschendorf, Jens. Primera carga en Wikipedia el 19:11, 9. Okt 2005 como de: Date: BoaFütterung. jpg por Baumpython © (2004) Boa c.i.jpg [Boa constrictor imperator comiendo]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boa_c.i.jpg

La serpiente puede ubicarse dentro de las constrictoras, quienes gracias a la presión que ejercen sobre su presa cuando la enrollan y la asfixian, son capaces de tragarla entera, puesto que sus mandíbulas pueden abrirse en un ángulo muy amplio. Dichos reptiles no son venenosos, se encuentran en América del Sur y son originarios del Cretácico.

Fuente: Serpentes. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Serpentes>



[62] Fuente: Autor PENFOLD, Jane Wallas (fl. 1820-1850, artista) y William Lewes Pugh GARNONS (1791-1863). Biblioteca Municipal do Funchal (escaneo del libro original de Nesos. Londres: Reeve, hermanos, 1845. © (1845) Madeira Flowers, Fruits and Ferns - P15.jpg [Madeira Flores, Frutas y Helechos. Una selección de las producciones botánicas de la isla, extranjeras e indígenas / Dibujadas y coloreadas de la naturaleza por Jane Wallas Penfold / de Achada, Madeira]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madeira_Flowers,_Fruits_and_Ferns_-_P15.jpg

Debajo de los homínidos se encuentran tres flores de lirio de agua, cuyo nombre científico obedece a *Zantedeschia aethiopica*, dicha especie es de clima tropical, crece en zonas húmedas, con sombra y mucha cantidad de agua, por lo que puede ser semiacuática. Tal herbácea es originaria del período Cretácico y el maestro Acuña la situó en la pintura mural en su correspondiente hábitat.

Fuente: *Zantedeschia aethiopica*. Obtenida el 21 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Zantedeschia_aethiopica



Debajo de los lirios de agua, el maestro Acuña colocó en su narrativa tres individuos Sarcosuchus, especie que data del período Cretácico, que fue habitante en América del Sur en regiones de pantanos y selvas. Del Sarcosuchus se sabe que podían medir hasta doce metros de largo, que podían pesar casi ocho mil kilos, que su mandíbula podía llegar hasta un metro con ochenta centímetros y que contaban con dos orificios nasales. También se conoce que eran carnívoros, por lo que consumían peces y dinosaurios de pequeño tamaño que cazaban en pantanos y lagos. Es así como el maestro Acuña, representó tres cocodrilos en el agua, uno con los ojos cerrados, el segundo con su cabeza girada hacia su izquierda, el tercero con la mandíbula abierta y un cuarto individuo que no se ve porque se encuentra sumergido al lado de este último, cuya evidencia radica en las burbujas.

Fuente: Sarcosuchus. Obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Sarcosuchus>

[63] **Fuente:** Autor Rhunevild © (2018). Sarcosuchus Illustration.jpg [Sarcosuchus imperator illustration by Madison Henline (rhunevild)]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 21 de junio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Sarcosuchus_Illustration.jpg

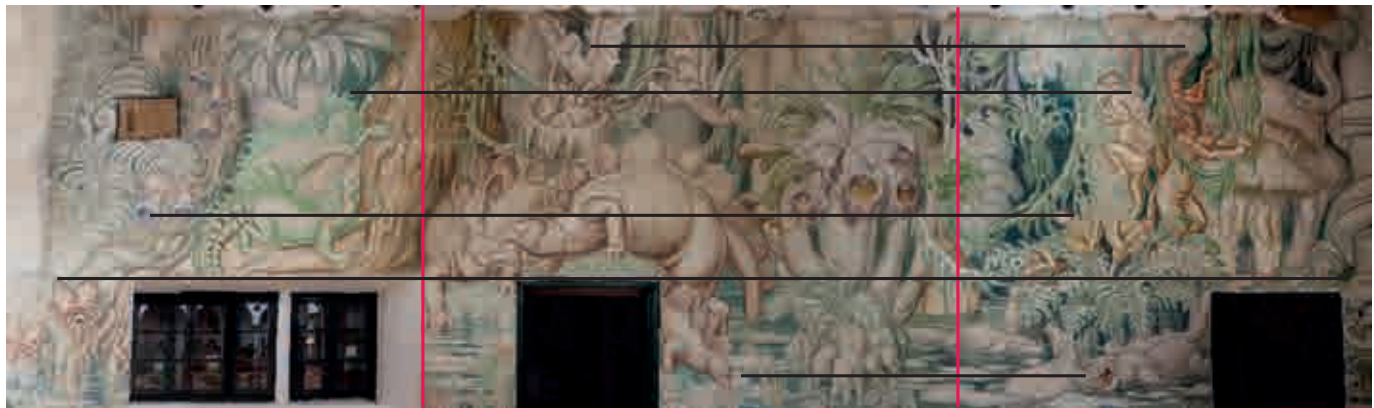


Toda la conceptualización presentada en este capítulo radica en que el maestro Acuña muy consciente de la importancia de la paleontología, que tiene como objetivo indagar e interpretar cómo era la vida en la tierra mediante el estudio de los fósiles, decidió dejar para la posteridad una narrativa idealizada mediante la cual interpretó visualmente como pudo haber sido la vida de los seres vivos que habitaron en el período Cretácico, su relación entre ellos y con su entorno. Todos los seres vivos, plantas, insectos y saurios que aparecen en el mural, a excepción de los homínidos, obedecen a los resultados de una investigación en la cual el maestro Acuña se aseguró que respondieran de manera exacta con el período Cretácico, su aporte también radicó en imaginar un hábitat que correspondiera con tal período, en el cual se desarrollaran de manera natural cada una de las especies que aparecen en el mural.

Los aspectos formales del mural *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período Cretácico* (1985-1990)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición está planteada bajo una estructura geométrica, y como se ha dicho antes, se planteó en concordancia con los aspectos arquitectónicos que posee el muro. La puesta en escena se divide en tres franjas verticales como se puede ver por los resultados del trazo de las dos líneas rojas, cada cuadro resultante comprende una composición independiente que hace parte del todo de la obra. En lo que se refiere a los puntos de fuga, en la composición por medio del trazado de cinco líneas negras horizontales se pueden evidenciar los siguientes puntos de fuga. En lectura de arriba hacia abajo, se encuentra el primero tiene lugar desde la cabeza del *Pteranodon* y converge en la cabeza del homínido (a quien no se le observa el pene circuncidado).

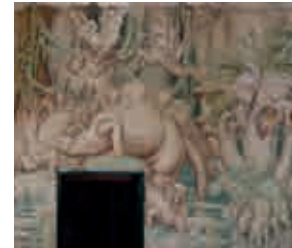
El segundo punto de fuga nace desde la cabeza de la *Iguanidae* que se advierte en una posición más arriba con respecto al tronco, vadea sobre la cabeza de los tres individuos de la especie *Pteranodon* que reciben alimento de su madre, traspasa el cuerpo del *Pteranodon* adulto que se encuentra en vuelo y su recorrido llega hasta la cría de la homínida.

El tercer punto de fuga que se percibe más abajo y casi en el centro de la composición se origina desde la planta de *fuchsia*, atraviesa por el cuerpo de la *Iguanidae* que se localiza más abajo con respecto del tronco, franquea justo sobre la cabeza del *Estegosáuridos*, cuya mirada se dirige hacia la izquierda de la composición, roza la parte inferior de la *Orchidaceae* y su trazado termina en la flor del lirio de agua o *Zantedeschia aethiopica*.

El cuarto punto de fuga inicia desde las alas de las mariposas nocturnas, le sirve de base a la *Iguanidae* que aparece en el dintel de las ventanas, como también de punto de apoyo al *Estegosáuridos* que se contempla sobre el dintel de la puerta, atraviesa una flor del lirio de agua y llega al punto donde se produce el nacimiento de las setas o *Archaeomarasmius*. La última línea de punto de fuga parte desde la cría del *Estegosáuridos* y se encuentra con la cabeza del *Sarcosuchus*. En esta composición se presenta una impresión de

profundidad, la dirección de mirada que propuso el maestro Acuña y que sigue el espectador en el proceso de lectura que se le realiza al mural, es coherente con la disposición de todos los elementos que comprenden su contenido, guardan una armónica relación entre sí, poseen ritmo y por ende una ilusión de movimiento.

A continuación, se pueden observar los tres cuadrados resultantes de la división de la composición de acuerdo con el trazo de las líneas rojas.



La luz

Como se dijo anteriormente, durante el período Cretácico los bosques recibían mucha afluencia de lluvia, los árboles se desarrollaban manteniendo espacios considerables entre ellos que permitían su amplio crecimiento, de allí que la luz del sol se filtraba y podía incidir sobre el suelo. En lo que se refiere al tratamiento de la luz natural que emerge en la puesta en escena del maestro Acuña, es posible afirmar que efectivamente en la construcción naturalista realizada, los árboles se encuentran separados y la luz del sol afecta el suelo, y por ende a las especies vegetales, animales y homínidos que conviven en la superficie.



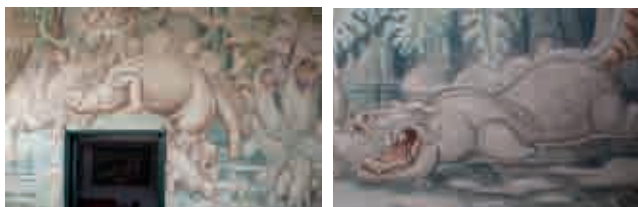
Llama especialmente la atención la luz solar que incide sobre la hembra embarazada, que carga su cría sobre la espalda y sobre el homínido macho con pene circuncidado, lo anterior puede obedecer a que el maestro Acuña buscó centrar la atención del espectador sobre nuestros ancestros mediante el uso de la luz como un componente sensible.



La luz como resultado de su proceso de reflexión produce brillos en la parte lateral de los cuerpos de la pareja de *Estegosáuridos*, de esta situación se destaca la tridimensionalidad lograda por el maestro Acuña en estos especímenes, por medio de su técnica de gradación de la luz solar.

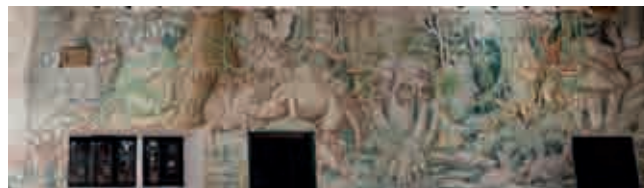


Una vez se ha resaltado lo anterior, en lo que concierne a las otras instancias que comprenden la luz natural que incide sobre la puesta en escena, el maestro Acuña construyó sutiles relaciones entre la luz y la sombra, que producen una atmósfera lumínica en la que los reflejos de luz son distribuidos de manera homogénea entre los homínidos, los animales y las plantas. La luz natural diáfana y uniforme edifica el entorno, lo conforma, le da estabilidad y establece el enfoque idealizado que se le otorga a la narrativa que contiene el mural.



En lo que se refiere a la incidencia de la luz solar en el agua, es posible afirmar que el maestro Acuña permitió observar el efecto de espejo que se produce en el agua, como es el caso del entorno que refleja la misma debajo del *Estegosáuridos* de la izquierda, así como en la cola del *Estegosáuridos* del centro. Como también hace uso de la capacidad del agua para generar transparencia, tal situación se puede evidenciar en las patas delanteras y traseras del *Sarcosuchus*.

El color



El color del mural es muy sutil, es posible que sus colores se hayan desvanecido a raíz del paso del tiempo y de la intemperie, puesto que como se dijo antes, dicha obra de arte se encuentra emplazada en el patio exterior de la Casa Museo Luis Alberto Acuña, y se halla susceptible a los fenómenos del clima. En virtud de lo anterior, se reflexionará el color bajo la connotación de su lenguaje cromático, y en referencia a la fertilidad de la exuberante naturaleza que emerge en la tierra. Los colores que presenta el mural no son intensos, como tampoco son saturados por ende su peso se halla repartido dentro de la composición de manera uniforme. Los colores que comprenden de manera principal la composición son fríos, cuyo objetivo es alejar espacialmente al espectador, así como emocionalmente. En el mural se presentan tonos de colores verdes (el color de la fertilidad), cafés (el color de la ecología) y azules (el color del cielo y del agua). Los colores cálidos como el rosa (orquídeas), el amarillo (lirios

de agua) y el naranja (homínidos), buscan acercar de la narrativa al observador a niveles de espacio, así como de emoción. Visto el mural bajo la anterior óptica es posible sostener que el maestro Acuña sintetizó la aplicación de los colores fríos y cálidos en una armónica gradación de luminosidad que emergió en una atmósfera idílica que refleja coherentemente el medio ambiente del período Cretácico.

A continuación, y para concluir el tema de la luz se procede a citar unos apartes del libro titulado *Los lenguajes del color*, escrito por Eulalio Ferrer en el año de 1999, en el cual se encuentra una excelente referencia al texto del naturalista inglés Alfred Wallace *La ley de coloración progresiva de las flores*, de cuyas ideas parte el escritor Ferrer para explicar de manera científica la evolución y función del color en la naturaleza. Dicha citación contextualiza y complementa lo relatado en páginas anteriores sobre el período Cretácico.

Las ilimitadas y fantásticas tonalidades que la naturaleza ha adquirido no son gratuitas sino producto de la inefable evolución de las especies en su lucha por sobrevivir, si nos apegamos a los principios darwinianos. A fines del siglo XIX, el naturalista inglés Alfred Wallace publicó *La ley de coloración progresiva de las flores*, donde afirmaba que el primer color que existió en el más remoto de los tiempos era, quizás, el

verde, tan antiguo como la vida misma. Se trata el verde característico de la clorofila, de las primitivas algas de hace más de tres millones de años; el verde soberano que con el tiempo accedió a su auto decoloración para que logran aparecer las primeras tonalidades blanco - amarillentas en los pétalos de algunas flores, como el diente de León y los ranúnculos. A partir de ello, el color fue la marca de cada especie, el don con que la naturaleza premió la evolución.

Lo anterior fue corroborado en los modernos estudios de paleo genética, en los que se afirma que el color en los seres vivos es una característica heredada: dada la inmovilidad de las plantas, que les dificulta su fertilización y reproducción, éstas tuvieron que trasladar los pigmentos - que utilizaban en otros procesos bioquímicos - hasta las células de sus pétalos para lograr manchas coloreadas y, así, conquistar con sus magníficos colores a los insectos polinizadores. Lo mismo sucede en el mundo animal, donde los colores se han transformado con una finalidad de exhibición para el apareamiento - como es el caso del ostentoso pavo real -, o bien, como camuflaje ante los posibles depredadores de su especie.

Se cree que lo mismo sucedió con los seres humanos. Aquellos antepasados prehistóricos que vivían cerca de los glaciares, expuestos a largos

y penumbrosos inviernos, desarrollaron la piel clara para absorber el máximo de radiaciones ultravioletas; lo contrario los antepasados de los trópicos, cuyas pieles se oscurecieron como protección de los intensos rayos del sol. Y más aún, el color de la vida humana también sirvió para la consagración del género, coloreando, por ejemplo, los labios y mejillas femeninos que sutilmente contribuyen a la atracción del cuerpo del sexo opuesto. Se afirma que la visión del color se formó hace 400 millones de años, en el llamado periodo Silúrico, entre los antepasados de los peces. Para Darwin, el ojo también evolucionó de un simple nervio óptico a un complicado instrumento de visión. Darwin estaba convencido de que la luz y los colores

que ella permite ver son una fuente de información sobre el medio ambiente, por lo que los animales y las plantas tienen que entender su lenguaje y significaciones para lograr sobrevivir: las frutas verdes indican que todavía no es el momento de comerlas; las bayas negras son rechazadas instintivamente por los seres humanos debido a su toxicidad; los pájaros identifican a sus crías por el color de sus picos, etc. Se sabe, por ejemplo, que los animales cuyas vidas transcurren a la luz del sol tienen una mejor visión de los colores que los que viven a la sombra, además de que su pelaje tiende a ser de colores vivos y brillantes debido a que, por lo general, su apariencia imita el esquema los colores de su hábitat (Ferrer, 1999: 86-87).



CAPÍTULO 13

Análisis iconográfico del mural

Costumbrista (1985- 1990)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad.

Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente al mural *Costumbrista* (1985-1990), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: María Margarita Casas (2021).



El maestro Acuña no le colocó un título específico a este mural, de acuerdo con la investigación realizada para el desarrollo de este capítulo y que a continuación se sustenta, se estableció que dicha obra posee una temática costumbrista, es así como a lo largo de estas páginas a esta pintura se le identificará como el mural “costumbrista”. El mural *Costumbrista* de Luis Alberto Acuña que aparece en la fotografía está ubicado en la bella población de Villa de Leyva, en el departamento de Boyacá, en lo que fue la casa de habitación del maestro Acuña, que hoy en día se le conoce como la Casa Museo Luis Alberto Acuña.

El mural se puede observar a mano izquierda una vez se entra al museo, y se encuentra emplazado en la pared izquierda que da hacia el patio español que ocupa el centro de la casa. Como se puede notar, el maestro Acuña estructuró el diseño del mural de acuerdo con la arquitectura de la Casa Museo, las medidas horizontales de la obra corresponden a 9.63 m. y su altura es de 1.80 m.



El mural elaborado bajo la técnica de pintura al fresco relata una escena costumbrista idealizada dentro del romanticismo, que pudo haber tenido lugar en Villa de Leyva durante el siglo XIX. Se da claridad acerca de la locación en razón a la vista que se observa de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, arriba en el centro del mural, en la que se puede detallar la torre con la cruz, así como el cuerpo de la Iglesia Parroquial de Villa de Leyva.



[64] Fuente: Autor: Chiffre01 © (2021) Iglesia Parroquial Villa De Leyva.jpg Iglesia Parroquial Villa De Leyva.jpg [La iglesia parroquial en Villa De Leyva] Propio trabajo. No se realizaron

modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_Parroquial_Villa_De_Leyva.jpg



El año de ejecución del mural oscila entre 1985 y 1990, como se puede apreciar se trata de una obra trabajada mediante trazos en negro sobre un fondo blanco, si se examina tal decisión pictórica desde el romanticismo, se podría decir que la línea negra denota la melancolía y el blanco la luz.

Visto el trabajo bajo el concepto del término *bozzetto*, aun cuando dicha palabra no aplica realmente al resultado que se puede apreciar en el mural, en razón a que el trazo y el detalle de cada elemento y personaje fue ejecutado de manera muy minuciosa por el maestro Acuña.

Una vez examinada la propuesta estética realizada en el mural objeto de estudio en este capítulo, el cual como se dijo fue ejecutado bajo la técnica de la pintura al fresco, se puede mencionar

que la elaboración de este tipo de obra requiere de la creación de unos dibujos o “cartones” que se preparan a escala natural, que luego sirven de base para plantear las dimensiones diseñadas por el artista en cuanto a las personas y elementos que comprenden la composición final.

El procedimiento consiste en colocar el cartón sobre la pared para proceder a pinchar sobre las líneas del boceto, cuyo resultado en el muro es un trazo de puntos, a partir de los cuales se esboza una línea y mediante la unión de cada uno de los puntos se obtiene el dibujo lineal. Que, en este caso, fue a partir del negro que el maestro Acuña manejó la luz y la sombra, instancia mediante la cual le fue otorgada textura y volumen a la arquitectura, naturaleza, personajes y objetos que comprenden la composición.

Fuente: Boceto. Obtenida el 14 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Boceto>

El escritor Siervo Mora publicó en la revista *Noticias Culturales* del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, que el maestro Acuña sostuvo que había estudiado la técnica de pintura mural en Madrid de la mano del muralista vasco Aurelio Bibiano de Arteta y Errasti (1879-1940). (Mora, 1992: 15-16).



[65] Fuente: Autor desconocido. Museo de Bellas Artes de Bilbao (c. 1920.) Aurelio Arteta.jpg [Artista español, Aurelio Arteta (1879-1940)]. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia Commons, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurelio_Arteta.jpg

Con el ánimo de ilustrar al lector sobre lo que es necesario tener en cuenta al pintar un mural y en referencia al oficio puesto en práctica por el maestro Arteta, a continuación, se relatan unos apartes de la nota publicada en *Pérgola*, la cual lleva como título *El BBVA restaura unas pinturas murales de Aurelio Arteta*. Dice la articulista Celia Rodríguez que con motivo del octogésimo aniversario de la construcción de la sede del banco en la calle Alcalá de Madrid, fueron recuperadas las pinturas murales del artista vasco que adornan el *vestíbulo* del BBVA. En el texto se resaltan los

pormenores de la técnica del mural al fresco aplicados por Arteta, como son la rapidez en la elaboración que no permite errores, el dispendioso trabajo previo que involucra la ejecución de los bocetos, hasta los dibujos proyectados a su talla natural con el objetivo de verificar los detalles, la coherencia de la paleta cromática, las correcciones a realizar de acuerdo con el diseño arquitectónico del lugar donde se va a pintar el mural. El maestro Arteta se valía de bocetos realizados en carboncillo y acuarela, con el posterior objetivo de implementar las correcciones de composición a que hubiera lugar en óleo, para luego aplicarlas a la pared en la técnica del fresco. Se relató lo anterior con el fin que el lector conociera sobre la forma de trabajar de Aurelio Bibiano de Arteta y Errasti, cuya técnica de pintura al fresco le fue enseñada al maestro Acuña por el reconocido artista.

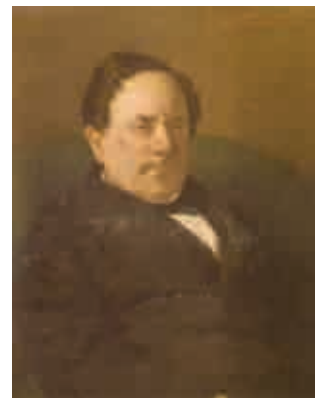
Fuente: Aurelio Bibiano de Arteta y Errasti. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Arteta

Fuente: El BBVA restaura las pinturas murales de Aurelio Arteta. Obtenida el 15 de junio de 2021, de <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/36999/08.pdf?sequence=1#:~:text=de%20la%20construcci%C3%B3n%20del%20edificio,del%20pintor%20bilbaino%20Aurelio%20Arteta.&text=En%20ellas%20deja%20de%20lado,de%20las%20f%C3%A1bri%2D%20cas%E2%80%9C>.

El costumbrismo surgió como corriente literaria en el siglo XIX, presenta de manera general las

usanzas y costumbres de una sociedad, con respecto al territorio o a un Estado. Se fundamenta en la estética del Romanticismo y en diferentes expresiones de la lengua escrita. Se asocia con España y al idioma español, se trata de los resultados de la observación de un artista y/o de un escritor sobre las situaciones pintorescas y típicas que acontecen en un entorno que pueden ser reflejadas de manera idealizada bajo una expresión romántica y poética tanto en la pintura como en la literatura.

Fuente: Costumbrismo. Obtenida el 15 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>



[66] Fuente: Autor Del Alisal, José Casado. © (s.f.) Ramón de Mesonero Romanos. Pintado por Casado del Alisal.jpg [Fotógrafo: Portela Sandoval, Francisco J. (1986) Casado del Alisal (1831-1886), Excma. Diputación Provincial de Palencia ISBN: 84-505-4582-X. Retrato del escritor Ramón de Mesonero

Romanos (1803-1882). Recopilación Ateneo de Madrid]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 15 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ram%C3%B3n_de_Mesonero_Romanos._Pintado_por_Casado_del_Alisa.jpg

En España se atribuye el término costumbrismo a Ramón de Mesonero Romanos (1803-1862), escritor y periodista, quien publicó en 1885 el libro *Panorama matritense: cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*, texto en el que realiza una sátira a la manera de vida española.

Fuente: Ramón de Mesonero Romanos. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_de_Mesonero_Romanos



[67] **Fuente:** Autor Becquer, Valeriano. © (1858). Cecilia Böhl de Faber.jpg [Retrato de la escritora y novelista Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), de origen suizo y más

conocida por su pseudónimo de Fernán Caballero. Museo del Romanticismo. Número de acceso CE5078]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cecilia_b%C3%B6hl_de_faber.jpg

A partir de los “cuadros de costumbres”, surgieron una variedad de escritores de la novela del realismo español como Fernán Caballero, quien fue una escritora y folclorista española que adoptó un pseudónimo masculino “por su sabor antiguo y caballeresco”, su nombre real era Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea (1796-1877). Trabajó en su literatura un “pintoresquismo de carácter costumbrista”, si el lector se pregunta qué significa dicho término, se refiere a un movimiento estético surgido en la Inglaterra del XVIII, vinculado con el romanticismo, y lo pintoresco con un elemento visual en el que emerge el sentimiento de ser registrado en una obra.

Fuente: Pintoresco. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pintoresco>



[68] Fuente: Autor desconocido. BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO No. 67. Biblioteca virtual del Banco de la República- www.lablaa.org/.../boletin67/images/bol0b.jpg © (1858) Eugenio Diaz Castro.jpg [Imagen del escritor colombiano Eugenio Díaz Castro en el periódico El Mosaico, trimestre I, núm. I, Bogotá, 24 de diciembre de 1858, página 17.]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugenio_Diaz_Castro.jpg

En el municipio de Soacha, departamento de Cundinamarca nació José Eugenio Díaz Castro (1803-1865), cuya novela *Manuela* (1858) es considerada como la iniciadora del género costumbrista en nuestro país. En su contenido el autor relata con minucioso detalle, lenguaje claro y sencillo, un cuadro de costumbres de los aspectos sociales, políticos y económicos del espíritu de los primeros años de la Nueva Granada. José Eugenio Díaz fundó con Jose María Vergara y Vergara (quien

fue biógrafo de Díaz), y José Manuel Marroquín el periódico *El Mosaico* (1858-1865) donde fue publicada por entregas la novela *Manuela*, texto que hoy en día es considerado un documento de inapreciable valor histórico.

Fuente: Eugenio Díaz Castro Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_D%C3%A-Daz_Castro



[69] Fuente: Autor: LinaCW. Autor: Ramón Torres Méndez © (s.f.) José María Vergara y Vergara.JPG [El escritor José María Vergara y Vergara (1831-1872). Óleo de Ramón Torres Méndez. 3 Julio 2008, 23:05:14. LinaCW.] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Mar%C3%ADA_Vergara_y_Vergara.JPG

El escritor colombiano José María Vergara y Vergara (1831-1872) se puede apreciar retratado al

óleo por el artista Ramón Torres Méndez. Una de las obras literarias en las que el autor Vergara y Vergara presenta un “cuadro de costumbres nacional” es en *Las tres tazas y otros cuentos* (1863), texto en el que se denota una clara influencia de Fernán Caballero. Como fue mencionado, en la publicación *El Mosaico* (1858-1865) el periodista Vergara y Vergara tuvo el rol de cofundador, en dicho órgano se trabajaron temáticas que versaron sobre temas históricos, literarios, de opinión, de poesía y de cuadros de costumbres. El historiador gestionó la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua mediante un acuerdo con el director de la RAE Mariano Roca de Togores el 24 de diciembre de 1870, instancia que permitió la creación de academias correspondientes en los estados hispanoamericanos.

Fuente: José María Vergara. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADDa_Vergara_y_Vergara

Fuente: UTADAO La custodia del español – Academia Colombiana de la Lengua. Obtenida el 16 de junio de 2021, de <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/1041>



[70] Fuente: Autor: Suricatem. Autor Ramón Torres Méndez © (1848) Paseo del agua nueva en 1848.jpg [Litografía del artista colombiano Ramón Torres Méndez. 12 de julio de 2016, 11:26:19. Suricatem] Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2022, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paseo_del_agua_nueva_en_1848.jpg

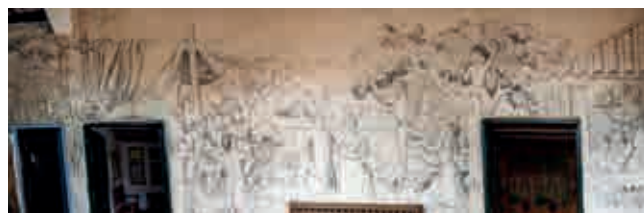
Del libro de Beatriz González Torres Méndez. *Entre lo pintoresco y la picaresca* (1986), se conoce la siguiente información del artista bogotano: Ramón Torres Méndez (1809-1885) fue un reconocido pintor que trabajó el género costumbrista, el retrato, el paisaje, el dibujo, la caricatura, la miniatura y los temas religiosos. En 1824 se empleó en la imprenta Fox y Stokes y se formó como uno de los primeros tipógrafos. Fundó su propio taller

de pintura en 1834 y en 1837 tomó clases con el grabador francés Antonio P. Lefevre en la Casa de La Moneda. Torres Méndez era un gran observador, como autodidacta estudió las reproducciones de las pinturas de Michelangelo Buonarroti, Bartolomé Esteban Murillo y Rafael Sanzio. Así como las láminas de los exploradores extranjeros que recorrían nuestro territorio, como fue el caso de la obra del diplomático, artista, fotógrafo y experto en el manejo del daguerrotipo Jean-Baptiste-Louis Gros, quien viajó por el país entre 1839 y 1843 y tuvo influencia sobre la obra del pintor bogotano. En 1849 Torres Méndez ejecutó cuadros de costumbres para *El Museo* publicación de los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez y posteriormente realizó el mismo género de pinturas para A. Delarue, quien imprimió en París en 1850 la primera edición internacional de sus trabajos (González, 1986, 17-23).

De acuerdo con González (1986), Ramón Torres Méndez inició su trabajo pictórico costumbrista algunos años antes que José Eugenio Díaz Castro comenzara su trajinar en las letras. Además de Torres Méndez, otros creadores sobresalieron en el tratamiento de temáticas costumbristas como José Manuel Groot (1800-1878) y Luis García Hevia (1816-1887). No sobra mencionar que Manuel María Paz (1820-1902) fue alumno de

Torres Méndez y que el venezolano Carmelo Fernández (1809-1887) trabajó con Torres Méndez en la realización de la obra *Viaje de un cura a tierras altas* (s.f). Tanto Paz como Fernández fueron dibujantes de la Comisión Corográfica y como tales cumplieron con uno de los objetivos encomendados por dicho proyecto científico que consistió en conocer a los ciudadanos neogranadinos en su cotidianidad y realizar su proceso descriptivo en sus acuarelas. De los artistas que realizaron cuadros de costumbres entre los años de 1850 y 1890, puede afirmarse que Torres Méndez fue el artista que más trabajó la temática costumbrista dentro de una gran variedad de temas y de manera serial. (González, 1986: 3-6).

Fuente: González, Beatriz. 1986. Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca. Ed. Carlos Valencia Editores. Bogotá, Colombia.



El maestro Acuña pudo haberse nutrido para la realización del mural *Costumbrista* (1985-1990) de los cuadros de costumbres de Torres Méndez, trabajos que son considerados como un

importante testimonio visual, puesto que ayudaron a construir la identidad cultural de la Nación. En segunda instancia, se considera posible que el maestro Acuña hubiese deseado homenajear a Villa de Leyva por medio de la realización de un idílico cuadro de costumbres de tono romántico que diera cuenta del contexto histórico de la vida en la villa en algún momento del siglo XIX. Lo anterior puede justificarse de acuerdo con el contenido de un documento no publicado que le fue entregado a este autor en el año de 2010 por parte del hijo y biógrafo del maestro Acuña, Alonso Acuña Cañas (q.e.p.d), en el que se encuentran listados los trabajos de restauración arquitectónica que realizó el maestro Acuña en Villa de Leyva: Casa del Congreso (1953), Real Fábrica de Licores (1954), Arquería de los Próceres (1954), el Convento y Capilla de San Francisco (1955) y la restauración arquitectónica de la Plaza Mayor de Villa de Leyva (1954-1955). Como se puede ver, el maestro Acuña por medio de las obras mencionadas, coadyuvó en la preservación de importantes monumentos históricos, hechos que pudieron haber contribuido a que la villa haya sido reconocida por su acervo arquitectónico, como monumento nacional por parte del general Gustavo Rojas Pinilla en el año de 1954.

Fuente: Acuña, Alonso. 2010. El maestro Luis Alberto Acuña (1904 -1993). Documento biográfico no publicado. Bogotá, Colombia.

Fuente: Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-361/villa-de-leyva>



El diseño del mural del movimiento artístico costumbrista deja claro que el maestro Acuña estructuró su narrativa basado en la arquitectura del muro, que como fue dicho, se trabajó respetando la ubicación de tres puertas, la primera da entrada a un baño y la segunda y tercera permiten ingresar a una sala de lectura. Debajo de la imagen de la pareja, el maestro Acuña colocó un sofá armado con rocas para la base y dos apoyos para los brazos en el mismo material, el espaldar es de madera tallada.



En esta zona del mural se aprecian cuatro desperfectos, una mancha blanca al lado izquierdo del marco de color azul de la puerta, una fractura en el muro, que se puede advertir arriba de la planta de café, una fisura en la pierna izquierda del clarinetista, así como una mancha blanca de tono verdoso en los brazos y manos del mismo personaje.



Sobre el dintel de la primera puerta de la izquierda, se aprecia un helecho, una pequeña ave posada sobre una rama de una planta de café y un árbol al fondo. Entre el marco de las dos puertas surgen el tallo y las ramas del cafeto.



Sobre el dintel de la segunda puerta que se localiza al costado izquierdo de la pintura se encuentra el clarinetista del quinteto de cuerdas y viento, de acuerdo con la poesía planteada por el maestro Acuña en la escena de los músicos, se denota cierto romanticismo a raíz de lo pintoresco del paisaje y

la puesta en escena de todos los personajes, de lo que se puede evocar un lirismo musical vernáculo que inspira a la pareja que camina de brazos, al hombre, a la mujer y al niño que se descubren en el árbol de naranja, al señor y a la señora que se observan en el balcón, al extremo derecho del mural en actitud de coqueteo, así como a la empleada.

Al lado izquierdo del clarinetista, hay un toldo de lona sostenido por tres maderos, dos verticales y uno horizontal, los cuales se advierten anudados por sogas de fique, el toldo se encuentra muy arrugado y preserva del sol solamente a la única mujer que conforma el quinteto musical. Llama la atención la peluca de estilo “ramillies”, que utiliza el músico que toca el clarinete, cuyo vestuario no va acorde con su refinado postizo, como tampoco con la elegante indumentaria que utiliza su grupo, en razón a que viste un sencillo pantalón, y una camisa remangada arriba del codo. Con dicho accesorio de uso cortesano también aparece en el mural la figura del ibérico, quien junto con su pareja hacen parte de la élite de la sociedad colonial, puesto que de acuerdo con su vestuario y entorno en el que aparecen, indican riqueza, poder y prestigio social.

La peluca de estilo “ramillies” obtiene su nombre a raíz del triunfo del Duque de Marlborough, sobre las tropas de François de Neufville

en el año de 1706, con motivo de la Guerra de Sucesión Española. El uso de tal accesorio requería dirigir el cabello hacia atrás y agruparlo con una cinta negra en el extremo inferior.

Fuente: Batalla de Ramillies. Obtenida el 15 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Ramillies



El músico que ejecuta el *cello* utiliza un vestido compuesto por casaca, chupa y “calzón”, medias a la altura de la rodilla y zapatos de escote cerrado. La señora que canta y toca la pandereta con mano izquierda, posee un vestido de escote ovalado y manga sisa. El músico que toca la flauta porta un chaleco y una camisa de manga larga con mancuernas. El guitarrista que se percibe de espaldas y dirige su mirada hacia la pareja de ibéricos, luce el tradicional frac.



Entre el quinteto de músicos y la pareja de ibéricos, se encuentra una pareja de cervatillos especie que aún se puede encontrar en el Santuario de Fauna y Flora Iguaque, detrás de los cervatillos y de la pareja, se aprecia un muro con un arco y teja española y más atrás se observa la torre y cuerpo de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, dos árboles, unas casas, así como las colinas que enmarcan el paisaje del pueblo. La pareja de ibéricos se dirige caminando del brazo hacia la derecha, él viste un traje de tres piezas casaca, chupa y “calzón”, con una camisa con volante y encaje en los puños, en su mano derecha empuña un bastón y su mirada se enfoca hacia el observador del mural. La mujer tiene la mirada dirigida hacia él, ella porta con su mano izquierda un abanico, viste un traje con escote de bandera, encaje en las mangas y falda ancha, que, de

acuerdo con la moda del siglo XIX contaba con un armazón de aros de caña o acero, atados con cordeles para mostrar volumen y redondez. Al frente de la pareja aparece una fuente de agua con dos aves bebiendo y refrescándose. Se considera importante anotar que el maestro Acuña favorece de manera especial este elemento de decoración, por cuanto en la Casa Museo Luis Alberto Acuña se puede ubicar una fuente de agua en la plazuela del patio de estilo español.

Fuente: Trajes españoles del siglo XVIII. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://museodetraj.es.com/wp-content/uploads/2018/11/Trajes-esp%C3%B1oles-del-siglo-XVIII.pdf>



Al lado derecho de la pareja y en vista desde la posición del espectador, se advierte un árbol de naranja, especie que se da en Villa de Leyva, en el

cual se halla un niño apoyado con sus rodillas sobre dos ramas, con su mano izquierda se sujeta de unas hojas y con su brazo derecho se encuentra a punto de tomar una naranja.



Abajo en la superficie hay una mujer descalza, quien al parecer es la empleada del señor a quien le sustenta la escalera, ella tiene el pelo recogido con una peineta y utiliza un vestido estilo sevillano con volantes. Con su delantal ha acopiado tres naranjas y dirige su mirada hacia el señor, quien se sostiene con su mano izquierda de la escalera y toma con su mano derecha una naranja del árbol. El señor, que puede ser un criollo en razón a su atavío, se encuentra vestido con una cami-

sa de volantes arremangada en los hombros, una faja, un pantalón con corte a la altura de la rodilla, no se le aprecian las medias, y calza zapatos de escote cerrado.



Al extremo derecho del mural, en vista desde el espectador se observa una escena a través de un balcón de una casa, cuyo techo que está cubierto por teja española, se apoya en cinco columnas, la

baranda donde se recuesta la señora está sostenida por ocho columnas, en las cuales se descubren unos desperfectos en el fresco, al igual que en la parte inferior de la composición.

En la descripción que sigue a continuación, se intuye que la señora puede ser criolla en razón a la posible condición social que se deriva de su vestuario, casa y actitud corporal, nótese su brazo descolgado sobre la branda, su vestido de escote tipo bandeja, con encaje en las mangas. Se presume que la criolla puede ser la esposa del criollo que se contempla subido en el árbol de naranja. Se especula que la señora se encuentra en una situación de coqueteo, en razón a su expresión facial y a la actitud de quien la está seduciendo al oído. La descripción de la escena puede sustentarse a raíz de la expresión de la empleada que observa a la pareja con especial recelo, quien se vislumbra ataviada con un vestido de una sola pieza y una cofia, porta una bandeja con sus dos manos, en la cual lleva dos vasos y una jarra. Nótese el mayor tamaño de la empleada que se advierte en segundo plano, el cual debe ser menor en relación con su posición, por cuanto se halla más atrás que la pareja. La explicación para tal hecho que rompe el concepto de la perspectiva, obedece a una postura de autor del maestro Acuña quien ampliamente conocía la connotación

y aplicación pictórica del término, por lo que se presume que buscó fortalecer la presencia de la empleada como la voz de la conciencia de la patrona, quien puede encontrarse a punto de cometer una indiscreción amorosa.



En resumen, la narrativa que se acaba de interpretar puede obedecer a una escena idealizada de un cuadro de costumbres situado en una plaza o en una calle de Villa de Leyva en el siglo XIX, en la cual se conjugan las situaciones anteriormente descritas bajo una expresión costumbrista con tintes de romanticismo.

Los aspectos formales del mural *Costumbrista* (1985-1990)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición que el maestro Acuña desarrolló en este mural presenta un rigor simétrico, y como se ha mencionado anteriormente, se articula de acuerdo con las necesidades arquitectónicas que otorga el muro. La ubicación de la geografía, arquitectura, personajes y elementos presentados se encuentran en una armónica relación de equilibrio y estabilidad en razón a la disposición del peso visual de los elementos estéticos que comprenden la propuesta formal. Del resultado del trazado de las líneas de color rojo surgen cinco retículas, dos cuadrados y tres rectángulos, cada uno de estos centros de interés comprende una composición que puede admirarse de manera independiente, como también puede leerse de manera conjunta, por lo que se mantienen claros los focos de interés y de dirección de la mirada del observador, gracias al trazo en negro que marca las formas que fluyen tranquilas en el fondo blanco que construyen el idílico ambiente.

En el diseño del mural se presentan cuatro puntos de fuga que comprenden la perspectiva lineal que utilizó el maestro Acuña para otorgar equilibrio, estabilidad y trayectoria a su narrativa. El primer punto de fuga estipula la línea del horizonte, la cual parte desde los maderos que sostienen el toldo de lona, roza la copa del árbol y termina en el techo de la casa. El segundo punto de fuga inicia desde el rostro del músico que aparece boca abajo tocando la flauta, atraviesa el tronco del árbol que está detrás del flautista, vadea sobre la base de la cruz que está emplazada en torre de la Iglesia Parroquial de Villa de Leyva, cruza sobre un grupo de naranjas, así como sobre el brazo derecho y semblante del criollo quien se encuentra subido en una escalera tomando una naranja del árbol, franquea la cintura del niño que está trepado en el mismo árbol, el trazo termina en la cofia de la empleada que asume la voz de la conciencia. El tercer punto de fuga surge de la base de apoyo que la misma línea le brinda al músico que ejecuta el clarinete, cruza por el pecho de la mujer que canta y toca la pandereta, bordea la cabeza del músico que ejecuta el cello, pasa por encima de la boca del flautista, traspasa las cabezas de la pareja de ibéricos, el trazo atraviesa la cintura del hombre que recoge una naranja, y llega a los brazos de la

empleada fisgona que porta la bandeja. El cuarto y último punto de fuga nace del rostro del músico que toca la guitarra, vadea sobre el pecho de la pareja de ibéricos, cruza sobre el muslo derecho del señor que está subido en la escalera, sobre la misma escalera y atraviesa la mano izquierda, hombro y base del cuello de la empleada que la sostiene, la línea termina en la frente de la mujer que se descubre dentro de la casa a punto de cometer una indiscreción amorosa.

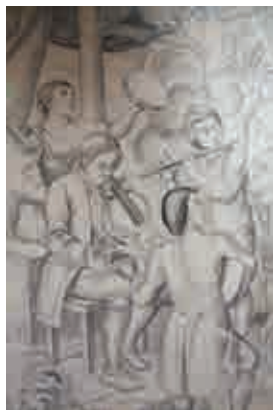
La unidad pictórica descrita presenta una armonía y un balance en la proporción de los patrones de ritmo de la línea negra que sobresale del fondo blanco. A continuación, se pueden encontrar los cinco recuadros determinados por las líneas rojas, en los que se denota una composición armónica y proporcionada.





La luz

La imagen que forma la línea negra que brota de la atmósfera blanca, representa la textura, el volumen, el balance entre la luz y la sombra de las diferentes instancias que componen la estructura de la *mise en scene* del mural, de igual manera construye el relieve y el brillo de las formas.



La transparencia lumínica que se filtra a través de los contornos que otorgan la forma a las diferentes figuras y que busca recrear un ambiente de tipo naturalista, tiene diferentes orígenes. El primero emerge desde el lado superior izquierdo

de la composición (en vista desde el espectador), comprende una luz principal de haz abierto y largo alcance con enfoque diagonal que afecta a todos los personajes de la composición, por cuanto su ángulo de alcance incide en el quinteto musical, en la pareja de ibéricos, así como en la pareja a punto de cometer una situación de infidelidad.



El maestro Acuña, para compensar los espacios no cubiertos por la proyección de la luz diagonal, se valió también de una luz frontal y de una luz cenital, ambas abiertas y de amplia cobertura, con el objetivo construir una armónica cohesión en la atmósfera visual. Dichas luces pueden ser observadas en la pila de agua y en las aves que juegan a su alrededor, así como en el niño, hojas y ramas del árbol de naranja. La luz que trabajó el maestro Acuña es poética, no posee tiempo, tiene movimiento, es creíble y precisa. Es una luz estéticamente bella, cuyo lirismo colabora con el desarrollo de la acción de manera uniforme, la cual es el resultado de su armoniosa y sensible distribución en el espacio.

El color

Como se ha percibido se trata de un mural ejecutado mediante líneas negras sobre un fondo blanco, en el que se destaca la ilusión de relieve por medio del dibujo. En la obra se enfatiza el trazo y el contorno, que proveen el sutil ambiente que emerge en la atmósfera visual, se trata de una obra que posee una armonía lumínica monocromática, en la que el maestro Acuña demuestra

una total maestría en el ejercicio del dominio de la luz y la sombra sin el uso del color. La mezcla de representaciones pictóricas en blanco y negro posee un efecto específico en la percepción visual, en razón a que el espectador se focaliza en aspectos de la composición, la luz y la forma, sin perjuicio del uso del color que puede coadyuvar a fortalecer la idea específica de la narrativa que contiene el mural.



CAPÍTULO 14

Encuentro de *Martín Galeano*

con el *Cacique Chanchón* (1990)

Autor: Diego Carrizosa Posada. Docente, Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad. Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Las fotografías que se refieren exclusivamente a la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña, así como al mural *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990), que son publicadas en este capítulo fueron obtenidas por: María Margarita Casas (2021).





El maestro Acuña fundó en el municipio de Suaita, que se localiza al sur del departamento de Santander, en la hoya del río Suárez, la Casa de la Cultura Luis Alberto Acuña con el motivo de honrar el lugar de su nacimiento.

Fuente: Suaita. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Suaita>

Con el fin de dejar un testimonio de su arte, el maestro Acuña realizó al fresco el mural titulado *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (junio 19 de 1990). Cuyas medidas obedecen a 11.30 m. de largo, por 2.70 m. de ancho. Hoy en día el color del mural está desvanecido a causa de su exposición a la intemperie, debido a que se encuentra pintado una pared exterior que da frente a un patio abierto de estilo español, razón por la cual los colores ya no se pueden apreciar cómo fueron en un comienzo. Al mural no le cae agua lluvia, porque está emplazado debajo de un techo corto que lo cubre.



Para efectos del análisis se plantean tres bloques de narrativa, en el extremo izquierdo se aprecian siete conquistadores y tres caballos, en el centro se encuentran en diálogo Martín Galeano-Doria y el cacique Chanchón, y en el extremo derecho, se

aprecian ocho guerreros y dos árboles. Bajo este esquema y en lectura de izquierda a derecha desde la posición de espectador, se procederá a explicar la puesta en escena que realiza el maestro Acuña de este encuentro entre dos mundos.

En el extremo superior del mural, cubriendo todo el fondo de izquierda a derecha, se puede apreciar un paisaje de fondo, compuesto por unas colinas de color verde y gris claro, en cuyo fondo se descubren unas nubes blancas sobre un cielo azul. Dicho paisaje enmarca toda la escena, tanto de los conquistadores, como la que atañe a los indígenas.



En el lado izquierdo superior del mural se advierten cuatro conquistadores montados a caballo, ataviados con armaduras, morriones y armados con arcabuces. El conquistador que se halla al extremo izquierdo posee barba, tiene un sombrero de ala ancha anudado al cuello, su brazo derecho se apoya sobre su cintura, y su caballo no se puede determinar con claridad. Al lado derecho

del anterior personaje, se contempla un segundo conquistador, con morrión, también con barba cuyo caballo es visible y porta el arcabuz con su mano derecha. El tercer conquistador que sostiene su arcabuz con su mano izquierda posee una barba, porta un morrión rematado con una pluma, su mirada apunta hacia su derecha, como si observara al conquistador que se descubre a pie con sombrero de ala ancha y sin barba, del caballo sólo se alcanzan a detallar sus dos orejas. El cuarto conquistador tiene el brazo izquierdo apoyado sobre el cuello de su caballo, con su brazo derecho mantiene las riendas, tiene su cabeza inclinada a su derecha, se encuentra muy atento al diálogo que acontece entre Martín Galeano-Doria y el cacique Chanchón. Entre la posición de los dos últimos conquistadores descritos, se contempla un caballo sin jinete, del cual se ve solo medio cuerpo y su cabeza se halla inclinada hacia abajo.



A pie convergen cuatro conquistadores, ataviados con uniforme de color verde claro, pantalón café claro, cinturón, botas negras, con corte arriba de la rodilla, tres de ellos tienen morriones y el cuarto un sombrero de ala ancha, cada uno está armado con un arcabuz. El primer conquistador que aparece al extremo izquierdo del mural se advierte de espaldas, porta su arcabuz con la mano izquierda; a la derecha de este personaje desde la vista del espectador, se detalla en posición de perfil al segundo conquistador, quien no posee barba, porta un morrión con una pluma y su arcabuz es sostenido con su mano izquierda. Al frente de este último se ve el tercer conquistador quien trae terciado su arcabuz sobre su hombro derecho, con su mano izquierda agarra la correa, tanto su rostro como su barba se encuentran muy detallados, su ángulo de visión apunta ligeramente hacia su derecha. El cuarto conquistador, aparece en perfil de $\frac{3}{4}$ con su mirada diri-

gida a Galeano-Doria, soporta el arcabuz con su mano derecha y la culata del arma está apoyada en el piso.

Al frente de Galeano-Doria y en el lado derecho de la composición se ubica a Chanchón junto con sus guerreros, los dos líderes se encuentran en posición de diálogo. El cacique posee un voluminoso cabello lacio negro que cae sobre sus hombros, viste una capa que deja al descubierto un fornido brazo izquierdo, su armamento comprende un arco que esta sujetado con su mano derecha, un carcaj con flechas y un escudo soporta con su mano izquierda. Dicho escudo está decorado con el símbolo del sol, que es representado por dos cejas, dos puntos que representan los ojos, una nariz y una boca, encerrados en un círculo el cual se encuentra enmarcado en un segundo círculo del cual emanan rayos de luz.

Su vestidura está complementada por una falda plisada con corte a la altura de la rodilla, un tocado de plumas y una manta o “liquira”, la cual de acuerdo con la tradición guane era tejida en algodón crudo y utilizada por los caciques sobre el hombro izquierdo.

Fuente: Réplica diseño manta guane. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://artsandculture.google.com/asset/r%C3%A9plica-dise%C3%B1o-de-manta-guane/-QGu-LZ10K5oZw?hl=es>

Se intuye que la razón para que el maestro Acuña vistiera con una falda plisada al cacique Chanchón, así como a sus guerreros obedece a un referente que se origina desde los antiguos egipcios denominado “shenti” o “schenti”, que se trata de una falda corta con pliegues para uso masculino, la cual era manufacturada con lino crudo. En los “Imperios Antiguo y Medio” de Egipto se utilizaba a la altura de la rodilla, tal como está pintada en el mural, en la imagen se puede apreciar a un romano ataviado con una shenti. Si quien lee estas líneas se pregunta qué tipo de indumentaria probablemente utilizaban los guanes durante el proceso de conquista adelantado por Galeano-Doria, de igual manera se pueden contemplar dos atuendos guane, uno tejido en algodón crudo el cual está compuesto por dos piezas rectangulares, con una apertura en la parte superior y un fragmento enrollado en la cintura que actúa como sujetador. Y un ropaje de color blanco elaborado en algodón de arbusto y árbol, compuesto por una camisa con mangas a la altura del codo, que se complementa con un pantalón.



[71] Fuente: Autor José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0 © (2017) Figura egipcia de Antinoo caminando de pie - Ägyptisches Museum - Munich - Alemania 2017.jpg [Ägyptisches Museum - Munich - Alemania]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Shenti#/media/Archivo:Standing-striding_egyptianized_figure_of_Antinoo_-_%C3%84gyptisches_Museum_-_Munich_-_Germany_2017.jpg



[72] Fuente: Autor ZIPPASGO © (2016) Atuendo Guane, Algodón Crudo.jpg [Atuendo Guane, Zippasgo Inga Chibcha Wuanentá Hunzaá]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atuendo_Guane,_Algod%C3%B3n_Crudo.jpg



[73] **Fuente:** Autor ZIPPASGO © (2016) Atuendo Guane, Manta Algodón de Arbusto y Árbol.jpg [Atuendo Guane, Zippasgo Inga Chibcha Wuanentá Hunzaá]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Atuendo_Guane%2C_Manta_Algod%C3%B3n_de_Arbusto_y_%C3%81rbol.jpg

Si el lector se cuestiona la razón por la que maestro Acuña, conocedor del vestuario guane como buen historiador que era, pintó al cacique, así como a sus guerreros con la shenti, en vez del

ropaje guane, probablemente dicha decisión obedeció a una licencia de autor en la que primó una decisión estética, así como de carácter universal. La shenti fue utilizada en Egipto por parte de deidades, del común del pueblo y de los guerreros, en razón a que admitía movimientos muy libres aptos para toda ocasión, como es el caso de la caza, y para luchar contra el enemigo en las batallas.

Fuente: Shenti. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Shenti>

Fuente: Guanes. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guanes>



El escudo del cacique Chanchón, al igual que el de todos guerreros que son mencionados a continuación, poseen el mismo diseño del sol, a dicha estrella según la mitología politeísta guane se le ofrecían sacrificios humanos, como era el caso de esclavos y prisioneros de guerra. Detrás del cacique Chanchón aparece casi de frente un primer guerrero, quien al parecer observa el estandarte

que lleva Galeano-Doria, dicho personaje está ataviado con la “shenti”, no posee una capa, sujeta con sus dos manos un arco y su escudo se encuentra apuntalado en el suelo.

Fuente: Los dioses guane. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <http://elguane.blogspot.com/2011/10/los-dioses-guane.html>

Un segundo guerrero se percibe en posición de movimiento, puesto que con su mano derecha sustenta el arco y la flecha, y con su mano izquierda sostiene el escudo que se ve apoyado en el suelo, su indumentaria es igual al que utiliza el primer guerrero. El tercer guerrero viste de igual manera que sus compañeros, no se le observa el arco, como tampoco la flecha, su escudo le sirve de protección lateral y se le advierte de espaldas recostado contra el tronco de un árbol.



Dicho árbol tiene un grueso tronco, posee cuatro brazos y una frondosa copa de color verde claro. El maestro Acuña pintó al lado de dicha copa lo que se puede identificar como las ramas y hojas

de un segundo árbol que evidencia el tronco más delgado y cuatro ramas. Las hojas de este último espécimen corresponden a un color rosado que se desvanece, dentro de este color aparecen otras hojas de un color verde que también está casi transparente, en el centro de este lugar el maestro Acuña firmó el mural.



Entre el espacio que comprenden los dos árboles antes mencionados, convergen cinco guerreros que poseen una mirada asertiva, el primero se escuda tras el primer árbol y actúa en posición de ataque en caso de ser agredidos por los soldados del conquistador. Los otros cuatro guerreros

se encuentran con la mirada dirigida hacia Galeano-Doria, en posición defensiva. Los cinco guerreros cuentan con un atavío igual al que utilizan los tres combatientes que se encuentran acompañando a Chanchón, y se presume que, con el mismo armamento, por cuanto solo se alcanzan a detallar en la pintura tres arcos y dos escudos. La escena se encuentra compuesta por un amable paisaje ambientado con un cielo azul, enmarcado con nubes y montañas.



Como se dijo, aproximadamente al centro del mural está Martín Galeano-Doria quien posee barba y observa asertivamente al cacique Chanchón, tiene un morrión con una pluma, armadura, un “calzón”, un estoque o espada ropera y botas con espuelas. Su brazo derecho descansa sobre su cintura, y con su brazo izquierdo sostiene un estandarte con el Escudo de Armas de Castilla y León, el cual posee una cruz en la parte superior, y en la parte inferior se puede leer en mayúsculas

“EN EL NOMBRE DE DIOS”, el estandarte es de tela y se agita con el viento.



[74] Fuente: Autor Artista: Heralter, con elementos de Rastrojo. Fuente: Bandera, emblema y blasón. Blasón clase = “wikitable” Escudo de Castilla y León - Versión heráldica oficial.svg No se realizaron modificaciones en la fotografía. [Artículo 6. Símbolos de la Comunidad y fiesta oficial. {...}] 3. El blasón de Castilla y León es un escudo timbrado por corona real abierta, cuartelado en cruz o contracuartelado. El primer y cuarto cuarteles: en campo de gules, un castillo de oro almenado de tres almenas, mampostado de sable y claro de azur. El segundo y tercer cuarteles: en campo de plata, un león rampante de púrpura, linguado, uñado y armado de gules, coronado de oro. Ley Orgánica 14/2007, de 30 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Castilla y León. Boletín Oficial del Estado núm. 250, de 19 de octubre de 1981, pág. 49488. Artículo cuarto. Emblema y bandera. 1. El emblema o blasón de Castilla y León es un escudo cuartelado en cruz o contracuartelado. El primer y cuarto cuarteles: sobre campo de gules, un castillo de oro almenado de tres almenas, mampostado de sable y claro

de azul. El segundo y tercer cuarteles: sobre campo de plata, un león rampante de púrpura, linguado, uñado y armado de gules, coronado de oro. Ley Orgánica 4/1983, de 25 de febrero, de Estatuto de Autonomía de Castilla-León. Boletín Oficial del Estado núm. 52, de 2 de marzo de 1983, pág. 5956. Artículo 1.º. De conformidad con lo establecido en el artículo 4.1 del Estatuto de Autonomía de Castilla y León, aprobado por Ley Orgánica 4/1983, de 25 de febrero, el emblema o blasón de Castilla y León es un escudo cuartelado en cruz o contracuartelado. El primero y cuarto cuarteles: sobre campo de gules, un castillo de oro almenado de tres almenas, mamposteado de sable y claro de azul. El segundo y tercer cuarteles: sobre campo de plata, un león rampante de púrpura, linguado, uñado y armado de gules, coronado de oro. El diseño del emblema o blasón se ajustará a las características que se especifican en el Anexo I del presente Decreto. Decreto 104/1983, de 13 de octubre, por el que se regulan los símbolos de la Comunidad Autónoma, así como su utilización. Boletín Oficial de Castilla y León núm. 18, de 5 de diciembre de 1983. Descripción oficial según lo establecido en la Ley Orgánica 4/1983, de 25 de febrero, de Estatuto de Autonomía de Castilla-León, la Ley Orgánica 14/2007, de 30 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Castilla y León y el Decreto 104/1983, de 13 de octubre, por el que se regulan los símbolos de la Comunidad Autónoma, así como su utilización. Diseño de acuerdo al anexo primero de dicho decreto y al Manual de Identidad Corporativa de la Junta de Castilla y León]. En Wikipedia, obtenida el 7 de noviembre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escudo_de_Castilla_y_Le%C3%B3n_-_Versi%C3%B3n_her%C3%A1ldica_oficial.svg

El maestro Acuña pintó el estandarte que le enseña Martín Galeano-Doria al cacique Chanchón con una versión del Escudo de Armas de Castilla y León que no corresponde con la realidad de dicha insignia heráldica, por cuanto el orden de los dos castillos y los dos leones se encuentra invertido en el cuartelado, faltaron tres rubíes, dos zafiros y ocho perlas en la corona y la misma no trae una cruz, y en el escudo original tampoco aparece una fruta de granada.

El maestro Acuña como historiador, conocía sobre la composición y diseño del símbolo heráldico del Escudo de Armas de Castilla y León, por lo que es posible intuir que hizo uso de una licencia de autor para pintar en el lado izquierdo del primer cuartelado del estandarte al león en vez del castillo, así como ubicar primero al castillo en vez del león en el segundo cuartelado.

Sobre el diseño correcto del Escudo de Armas de Castilla y León, se considera pertinente mencionar que el escudo que aparece en la fotografía fue implementado por los reyes castellanos desde el año de 1230, y hasta entonces no ha sido modificado. Dicho escudo comprende en su cuartelado dos castillos y dos leones que indican las dos coronas sobre las cuales los monarcas tenían posesión. La imagen del castillo hace referencia a la salvaguardia del poder feudal.

Dentro de la narrativa creada por el maestro Acuña, la primera imagen que pudo apreciar el cacique Chanchón fue la de un león, un mamífero cazador capaz de devorar hombres. Tal figura no tenía referente para el cacique, a no ser por el jaguar, peligroso félido que habita en la tierra de los guanés y que se caracteriza por una mordida muy poderosa. El jaguar es considerado como el tercer mayor felino después del león y el tigre, razón por la cual el cacique Chanchón debió haberse sentido intimidado.

Este autor intuye que la decisión de alterar el Escudo de Armas de Castilla y León probablemente fue tomada por el maestro Acuña con el objetivo de dar a entender que las acciones que vendrían sobre los guanés serían catastróficas, tanto en vidas humanas como en términos de su destrucción como cultura. Por cuanto mediante la presentación de dicho estandarte cuyo uso significa el inicio de una acción militar, Martín Galeano-Doria “EN EL NOMBRE DE DIOS” le está informado al cacique Chanchón, así como a su grupo de guerreros, que, mediante el uso de unos símbolos totalmente ininteligibles para ellos, (a excepción de la connotación del león), que por medio de las imágenes de una cruz que aboga por la defensa de la religión cristiana, una corona con piedras preciosas, un castillo y una fruta de granada, instancias que

hacen referencia a Isabel I de Castilla, quien fue la persona que le facilitó los medios a Cristóbal Colón para adelantar la exploración de las Indias Occidentales, que su vida, así como la del pueblo guane tal como la conocían iba a desaparecer.

Como complemento a lo anteriormente expuesto, la inclusión de la cruz que tampoco hace parte del Escudo de Armas de Castilla y León, puede interpretarse como una crítica que el maestro Acuña realizó con el objetivo de alzar una voz de protesta en torno al papel que jugó el papa Alejandro VI en 1493, y tres papas más, cuando a raíz de la emisión de siete bulas, le otorgaron poder a la Corona española derechos sobre las nuevas tierras y sus habitantes, así como la potestad de evangelizar a los pobladores de los nuevos territorios. Acciones que como se sabe tuvieron su inicio en cabeza de los reyes católicos Isabel I de Castilla y Fernando de Aragón, con el objetivo de demostrar su profunda fe a la iglesia católica.

Aun cuando fue prohibido que los indígenas fuesen esclavizados, así como la observación de otras obligaciones de no menor alcance, la Corona española adquirió de esta manera unos derechos exclusivos que normalmente eran propios de la iglesia como la conversión al cristianismo y la educación bajo la fe cristiana, instancias que trajeron como consecuencia la destrucción de

cosmogonía de los habitantes de las nuevas tierras. Esto solamente en referencia al adoctrinamiento religioso, pero en lo que concierne a las consecuencias generales resultantes del proceso adelantado durante la Conquista por parte de la Corona española en las etnias del Nuevo Mundo, se pueden mencionar las siguientes: la anulación de los sistemas políticos y organizaciones sociales, la expropiación de las tierras, la desaparición de las lenguas autóctonas, la destrucción de todo lo cultural tangible e intangible, la esclavitud y el trabajo forzado, la desaparición de la gran parte de la población indígena debido a las enfermedades epidémicas, el desprecio por todos sus valores de dación de sentido, y por último el no respeto a la vida humana, acción que se reflejó en las terribles masacres cometidas para obtener la total sumisión del indígena bajo el concepto de los “Derechos de conquista”.

Fuente: Isabel I de Castilla. Obtenida el 12 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_I_de_Castilla#:~:text=Isabel%20I%20de%20Castilla%20\(Madrigal,matrimonio%20con%20Fernando%20de%20Arag%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_I_de_Castilla#:~:text=Isabel%20I%20de%20Castilla%20(Madrigal,matrimonio%20con%20Fernando%20de%20Arag%C3%B3n).

Fuente: Evangelización en América. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelizaci%C3%B3n_en_Am%C3%A9rica

Fuente: Evangelización en la Nueva España. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelizaci%C3%B3n_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a

Fuente: Conquista de América. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Conquista_de_Am%C3%A9rica

La fecha de nacimiento del conquistador Martín Galeano-Doria no se conoce, como tampoco su lugar, se presume que pudo haber sido en Valencia de Mombuey, Badajoz, España. Su apellido Galeano tiene un origen genovés, su ascendencia obedece a una familia de nobles ancestros que proviene de los Barones de Issarts, y de los duques de Duques de Châteauneuf de Gadagne, entre otros linajes. Su arribo a lo que hoy es Colombia tuvo lugar por el puerto de Santa Marta en 1535 de la mano de la expedición de Pedro Fernández de Lugo, de quien se sabe que comisionó a Gonzalo Jiménez de Quesada en 1536 para que iniciara la exploración de los territorios del sur.

Jiménez de Quesada. por recomendación de Belalcázar fundó a Tunja en 1539 junto con Gonzalo Suárez Rendón y en el mismo año a Vélez con Martín Galeano-Doria, dicho honor le fue atribuido al genovés quien ostentaba el cargo de capitán de caballería, por haber sido reconocido como un militar audaz en las diferentes exploraciones realizadas. Fue durante ese mismo tiempo que Jiménez de Quesada. se desplazó a España para fungir como intermediario entre las disputas por el control de territorios surgidas entre Pedro de Heredia y Sebastián de Belalcázar.

Galeano-Doria tuvo a su cargo encomiendas que cubrían amplias extensiones de tierras entre Chiquinquirá y Vélez, fue objeto de un juicio en la ciudad de Vélez en el que no fue condenado por parte del visitador Sánchez de Navarro, situación que se dio a raíz de una denuncia mediante la cual se sostenía que de los cien mil habitantes que aproximadamente habitaban en la Provincia de Guane, a diez años de sus gestión como encomendero, solamente existía un diez por ciento de su población, por lo que se deducía que habían muerto en enfrentamientos bélicos con las tropas españolas y a causa de la enfermedades epidémicas, el conquistador fue absuelto por falta de pruebas y no obtuvo castigo alguno.

Galeano-Doria gozó de una vida próspera, contrajo nupcias con Isabel Juana de Meteller de cuya unión no hubo hijos. Se dice que dejó descendencia en Antioquia, y en lo específico en la ciudad de Vélez tuvo una niña a quien le fue otorgado el nombre Martina, que fue el resultado de su unión con una princesa indígena, que al parecer era hija del cacique Guanentá o del cacique Chacer. Sobre la muerte de Galeano-Doria existen dos teorías, que murió en un accidente náutico durante un viaje a España o que falleció de avanzada edad en Vélez, ciudad cuyo escudo posee un muy similar diseño y elementos, con los que emergen en el escudo de armas de Martín Galeano-Doria.



[75] Fuente: Autor Milenioscuro © (2009) Escudo de Vélez (Santander).svg [Escudo del municipio de Vélez, Santander (Colombia). Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. Escudo troncado. Primero, en gules, un león de oro rampante. Segundo, en oro, tres bandas de azul]. En Wikipedia, obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_V%C3%A9lez_%28Santander%29.svg



[76] Fuente: Autor Jpgo0 © (1200 d. de C.) Galeano con Armas.gif [Historia Familiar Heráldica Galeano Español: Heráldica Histórica de la Familia Galeano]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 13 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galeano_con_Armas.gif

Fuente: Martín Galeano. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Galeano

Fuente: Familia Galeano. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Familia_Galeano

Fuente: Don Gonzalo Jiménez de Quesada. El Fundador. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://encolombia.com/medicina/revistas-medicas/academedicina/va-20/gonzalo-jimenez-de-quesada/>

Si el lector se pregunta qué sucedió después del primer encuentro entre Galeano-Doria y el cacique Chanchón, para dar respuesta se considera pertinente citar apartes del interesante blog, “El Guane”. “La lucha de Chanchón”, escrito el 16 de octubre de 2011 por el editor Alirio Gómez Martínez, quien narra con especial detalle la lucha librada por Chanchón y los suyos para defenderse de los ataques de los conquistadores españoles.

La lucha de CHANCHÓN

Después del genocidio del cacicazgo de Guanentá, los invasores españoles prosiguieron de Bócore. Más adelante el comando invasor habría de encontrarse con Chanchón el cacique quien asumió como jefe supremo de los Guane, en reemplazo de Guanentá, a quien le reconoció que había caído en defensa de su pueblo.

Los indios de CHAGUETE y BOCORE no opusieron resistencia, sino que prometieron sumisión y

generosa amistad, pero sin olvidar lo ocurrido con Guanentá y sus gentes. Al avanzar, “Los YANACONAS les anunciaron a los conquistadores que se acercaban a un gran pueblo de un poderoso y temido cacique de nombre CHANCHÓN”. Galeano envió una representación de veinte soldados y seis de caballería, para anunciar a los chanchotes que llegaban en tenor de paz y amistad.

Chanchón no les creyó un solo segundo. Deja ver la malicia indígena. Dudó sobre la posibilidad de tratar de paz con los españoles y sus impulsos lo llevaron a despreciar la embajada con arrogancia. Atacó a los expedicionarios con palos y piedras. La respuesta de los españoles invasores fue un derroche al máximo nivel de crueldad, brutalidad y salvajismo.

Usando todas sus armas metálicas, caballos y perros, no escapó sino uno que otro nativo. Fue capturando al cacique Chanchón, lo ultrajaron, lo maniataron y lo llevaron ante la presencia de Galeano. Apaciguándose de momento, el valeroso e indomable cacique comienza a rumiar su plan en silencio total.

Los españoles ante el prudente silencio de Chanchón y los muchos regalos de los caciques de la región, creyeron tener completamente dominada toda la provincia de los Guane. “Cumplido ya el objetivo que se habían propuesto”, Galeano resolvió regresar a Vélez por la banda izquierda del Saravita o Río Suárez. Era tal la insensibilidad del

invasor que de un día para otro olvidaban las matanzas de seres humanos protagonizadas por ellos.

“Lo que no se imaginó Galeano fue que al dejar vivo y libre de movimientos al cacique Chanchón, él vengaría y en qué forma la humillación y muerte de sus hermanos”. Cuando Galeano marcha a Vélez, deja al mando de la encomienda constituida con la tribu de Chanchón al mando de Alonso Guasón. Posteriormente asignan como encomendado a Jerónimo de Aguayo, quien la administraba desde Vélez.

Chanchón finge amistad con el encomendero y logra volver a sus antiguas tierras. Aguayo no quedó satisfecho con el tributo que pagaba el monarca indio y sus vasallos. Resolvió enviar a tres soldados, para que, de todas maneras, cobraran mayor impuesto. El jefe indio los recibió con aparente mansedumbre y los alojó en una de sus viviendas. Sin que éstos lo advirtieran, reunió a cuatrocientos de sus hombres, quienes se lanzaron de noche sobre los tres españoles.

Cuando los invasores se creían más seguros, cayeron ultimados por los indígenas. El orgullo español se sintió profundamente herido al conocer lo acontecido por medio de uno de los yanacones, que pudo escapar. Galeano le causó gran impacto la noticia. Envío otro grupo más numeroso de soldados, al mando del Capitán Juan de Rivera, quien hizo una arremetida con más excesos de violencia y salvajismo.

Chanchón y los caciques del territorio de los Guane pactaron una posición de rebeldía contra los españoles negándose a pagar los tributos que se les exigían. CACHER, nombre propio del cacique Chanchón, sabía que se les venía encima. Reunió a todos los caciques vecinos para planear una acción y tratar de resistir la furia de los españoles o de ser posible alejarlos definitivamente del territorio Guane.

El Capitán de Rivera envía un fuerte destacamento de españoles al mando de Pedro de Ursúa y al hallar a los indios listos para defenderse con un ejército de miles de guerreros, se lanza enfurecido sobre ellos. La superioridad de sus armas, y la majestuosidad de sus caballos y perros, logra derrotarlos. Todo se tiñó de Sangre Guane.

“Efectuaron la matanza más grande y vergonzosa de toda la historia de la Conquista, en donde murieron cientos de miles de indios en la porfiada lucha, recibiendo la quebrada, frente a la cual se libró tan encarnizada batalla, el nombre de LA QUEBRADA DE LOS CINCO MIL, nombre que aún conserva, como un homenaje a estos antepasados nuestros”. Esta quebrada está localizada entre los municipios actuales de El Palmar y El Socorro.

El historiador Rodríguez Plata escribe que Chanchón milagrosamente sobrevivió a esta masacre. Pasando el tiempo llegó a enfrentarse cuatro veces más, pero sin éxito, la historia se repetía

lastimosamente. Después de muchos esfuerzos españoles, lograron sorprenderlo en una emboscada y le dan muerte sin clemencia ni piedad en 1537. La sublevación de los Guane murió con este hombre. Aparece luego de pasar muchos años con la “Revolución de los Comuneros”.

Los CHALALAES, MACAREGUAS, BUTAREGUAS, GUANENTINOS, CHUAGUETES, TAMACARAS y CHANCHONES nunca en su vida habían visto un caballo y mucho menos alguien montado en él. La sorpresa fue mayúscula y al creer que se podría tratar de Dioses se llenaban de terror. La gran diferencia en armamento fue la consecuencia de la mortandad de los naturales en relación con la de los españoles.

Fuente: “La lucha de CHANCHON”. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <http://elguane.blogspot.com/2011/10/la-lucha-de-chanchon.html>



El cacique Chanchón perteneció a la etnia de los Guanes, quienes habitaron en la zona que hoy en día pertenece al departamento de Santander y que corresponde a los municipios Los Santos,

Jordán y Cabrera, justo hacia la unión de los ríos Fonce y Suárez. Se trataba de un grupo de apariencia caucásica, relativamente alto, por cuanto se encontraron individuos cuya altura oscilaba entre 1.51 m. para las mujeres y 1.53 m. para los hombres. Fueron gobernados por el cacique Guanentá, quien murió a manos de las tropas de Galeano-Doria durante un cruel ataque y fue sucedido por el cacique Chanchón.

Los Guanes practicaban la “deformación craneal oblicua”, o “dolicocéfala” con el objetivo de promover el miedo en sus enemigos mediante el aspecto de un félido, se dedicaban a la agricultura como es el caso del maíz, el frijol, la piña, el tabaco y el algodón. Eran muy diestros en la confección de su propia indumentaria, así como en la realización de instrumentos musicales y elementos en alfarería, los guanes también elaboraban su propio armamento, como arcos, flechas y garrotes. Dichos objetos y otros pueden ser apreciados en el Museo Arqueológico y Paleontológico de Guane, el cual está localizado en Barichara, Santander. Hoy en día, en la vereda de Butaregua, anexa al municipio de Barichara en Santander se sabe que habita una comunidad que se identifica como guane, son campesinos y mantienen las tradiciones de sus ancestros precolombinos.

Fuente: Guanes. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guanes>



[77] Fuente: Autor ZIPPASGO © (2016) Indígenas Guane (Wuanentá Hunzaá).jpg [Indígenas Guane (Wuanentá Hunzaá), minga con Indígenas Incas]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Ind%C3%ADgenas_Guane_%28Wuanent%C3%A1_Hunza%C3%A1%29.jpg



[78] Fuente: Autor Petruss © (2012) Guanes deformación craneal1.JPG [D Craneo de un individuo Guane con deformación intencional tabular oblicua, exhibido en el Parque Nacional del Chicamocha]. Propio trabajo. No se realizaron

modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guanes_deformaci%C3%B3n_craneal1.JPG



[79] Fuente: Autor Petruss © (2012) Artículos varios Guanes.JPG [Instrumentos musicales fabricados en hueso por los Guanes, exhibidos en el Parque Nacional del Chicamocha]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Art%C3%ADculos_varios_Guanes.JPG



[80] Fuente: Autor Petruss © (2012) Alfarería guane 1.JPG [Muestra de alfarera fabricada por los Guanes, exhibida en

el Parque Nacional del Chicamocha]. Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfarer%C3%ADa_guane_1.JPG

A raíz de las masacres realizadas contra las etnias que habitaban lo que hoy es el departamento de Santander, como fue el caso de los guanes, sus antiguas tierras fueron pobladas por españoles que buscaban explotar el oro, no sobra anotar que en esos territorios, se dio uno de los menores índices de mestizaje, en virtud de lo anterior, allí nacieron criollos, hijos de los españoles que con identidad y orgullo patrio años más tarde en la historia reivindicaron sus derechos frente a sus ancestros, como fueron Manuela Beltrán, Juan Francisco Berbeo y Antonia Santos, entre otros, quienes junto con mestizos como José Antonio Galán e indígenas como es el caso de Ambrosio Pisco, que no era guane sino descendiente de los Zipas, participaron en la insurrección de los comuneros de 1781, la cual tuvo lugar en la localidad de El Socorro, departamento de Santander, acciones que más adelante darían paso a la independencia.

Fuente: Rebelión de los comuneros. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Rebeli%C3%B3n_de_los_comuneros

Fuente: Personajes de la historia santandereana. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://prezi.com/kcdlajorilyz/personajes-ilustres-de-santander/>

Fuente: Los malos y los buenos. Biblioteca Nacional de Colombia. Obtenida el 23 de octubre de 2022, de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo4.html>

Se desea terminar este subcapítulo con un homenaje que le rinde al cacique Chanchón, el gran poeta Ismael Enrique Arciniegas.

**Cuando de Macaregua ya Galiano volvía,
Sin caballos y sólo con treinta arcabuceros,
Chanchón salió a encontrarlo con todos sus
guerreros.
El campo, con la lluvia, pantano parecía.
Agua en las cazoletas de las armas caía;
Y cuando desnudaban, en fila, los aceros
Resueltos al combate, de pronto los flecheros
Del cacique cercaron la hispana infantería.
Chanchón avanza. Lleva peto de oro luciente;
Su collar, de colmillos de tigre; y en la frente
Aros entrelazados con vívida esmeralda;
Y viéndolos a todos por la lluvia transidos,
Mudos los arcabuces, y rotos los vestidos,
Les clavó airados ojos, y les volvió la espalda.**

Fuente: El cacique Chanchón. Poesía de Ismael Enrique Arciniegas. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://www.poesi.as/iea178280.htm>

Los aspectos formales del mural *Encuentro de Martín Galeano con el Cacique Chanchón* (1990)

La composición, la luz y el color

La composición



La composición que utilizó el maestro Acuña en este mural se encuentra diseñada bajo parámetros geométricos, en los que sobresalen dos cuadrados en los extremos y en el centro un rectángulo, los cuales están marcados en líneas rojas.

Desde la vista del espectador y como se ha mencionado, en el cuadrado lado izquierdo se observan las tropas de Martín Galeano y en el cuadrado del lado derecho se hallan los indígenas que acompañan

al cacique Chanchón. En el rectángulo del centro aparecen el conquistador Martín Galeano y el cacique Chanchón.

En la composición se localiza una línea de horizonte que en su trazado bordea la parte superior de las nubes que se ven en la retícula izquierda y atraviesa las copas de los dos árboles. En lo que se refiere a la perspectiva lineal, la obra posee tres puntos de fuga, el primero inicia desde la parte superior de los morriones de los conquistadores que se advierten en el extremo izquierdo del mural, cruza sobre los tres arcabuces de los conquistadores que están en el primero, segundo y tercer lugar del extremo izquierdo del mural, pasa por la cruz que se encuentra en la parte superior del estandarte que porta Martín Galeano y termina en las ramas y tronco de los dos árboles.

El segundo punto de fuga en su trazo inicial roza la parte superior de los morriones de tres conquistadores, así como el sombrero de ala ancha del cuarto conquistador del grupo que se contempla abajo a la izquierda en el mural. La misma línea vadea debajo de los ojos de Martín Galeano, atraviesa el primer cuartelado del Escudo de Armas de Castilla y León, cruza sobre el tocado de plumas del cacique Chanchón, pasa sobre la frente del guerrero que agarra con sus dos manos un arco, roza ligeramente el tocado de

plumas del guerrero que sostiene con su mano derecha el arco y la flecha, atraviesa el tocado de plumas del guerrero que se halla recostado contra el árbol que posee el tronco más grueso y sobre las frentes de los tres guerreros quienes dirigen su mirada a Martín Galeano.

El tercer y último punto de fuga parte de la cintura de los cuatro conquistadores que se contemplan abajo y a la izquierda en el mural, atraviesa la cadera de Martín Galeano, bordea la parte inferior del brazo izquierdo del cacique Chanchón, pasa por encima de la cintura del guerrero que sostiene con sus dos manos el arco y sobre el escudo del guerrero que sustenta con su brazo derecho el arco y la flecha. Dicho punto de fuga cruza sobre la parte inferior del escudo del guerrero que se encuentra recostado con el tronco del árbol grueso, atraviesa sobre la mano derecha y brazo izquierdo del guerrero que actúa en posición de ataque que se resguarda tras el árbol de tronco grueso. Finalmente, la línea termina convergiendo sobre los escudos de los dos guerreros que se observan al extremo derecho de la obra.

Dicha composición posee profundidad de campo, instancia que se evidencia en el volumen, textura y contraste del color que emerge del fondo que comprende las montañas, las nubes y el cielo que marcan el horizonte, y entre los

personajes, caballos y árboles que se detallan en un plano más cercano, no sobra anotar que el árbol que se ve en el extremo derecho del mural está planteado más atrás de la posición en la que convergen los cinco guerreros, situación que colabora con el efecto de lejanía.

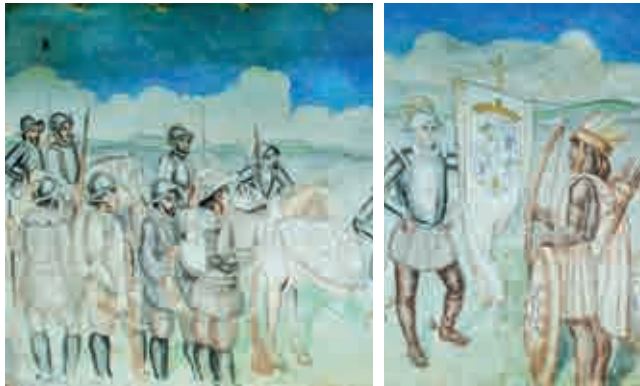
La composición está equilibrada, es del orden tradicional, plantea una potencial conflagración entre las dos fuerzas de acuerdo con la simetría que se presenta en el encuentro de los dos mundos, traza una dirección de mirada horizontal de acuerdo con las trayectorias que se evidencian en los puntos de fuga, por lo que puede sentirse una ilusión de armonioso movimiento.

A continuación, se pueden observar de manera individual las tres retículas en las que se encuentra dividida la composición, con el fin de evidenciar que cada una por separado puede ser una obra de arte independiente, así como formar parte de un todo.



La luz

Como se ha dicho el mural fue ejecutado en el año de 1990, al año de 2021, momento en que este libro de creación se encuentra en escritura ya han transcurrido 31 años, en razón al paso del tiempo y a su exposición a la intemperie, el color del mural se ha desvanecido, es por esto qué no se puede observar muy bien la luz, como tampoco el color, de acuerdo con esto, se procederá a trabajar de manera formal e intuitiva el estudio de la luz y el color que aún permanecen en el mural.



El modelado y el relieve de las figuras se derivan del planteamiento de la luz y la sombra mediante la instrumentalización del color. De allí que la sombra que produce en el suelo la cabeza, el cuello y las patas delanteras del caballo blanco como consecuencia de recibir la luz sol desde el

lado superior izquierdo superior del mural, en un ángulo diagonal, (en vista desde la posición del espectador), es posible deducir que el maestro Acuña planteó que la luz se originara hacia las once de la mañana, dicho ángulo de luz incide además en las piernas de Martín Galeano y el estandarte, de tal manera que se puede notar una sombra en el suelo. La posición del sol mencionada coincide con los brillos que se observan en los morriones, armaduras, uniforme y sombrero de ala ancha de los conquistadores, en el rostro, plumas y morrión, así como en la armadura de Martín Galeano. El ángulo de incidencia del sol afecta el rostro, tocado de plumas, brazo izquierdo, escudo, “shenti”, capa y piernas del cacique Chanchón, por ende, los anteriores elementos producen una sombra en el suelo.



El sol produce un brillo en el rostro, tocado de plumas, pecho y “shenti” del guerrero que sujeta el arco con sus dos manos, en consecuencia, su cuerpo y escudo producen una sombra en el suelo en el mismo ángulo antes mencionado. El sol también afecta al guerrero que sostiene con su mano derecha el arco y la flecha, así como su rostro, tocado de plumas, brazo izquierdo, “shenti” y escudo, este último elemento de defensa también produce una sombra en el suelo. De igual manera el sol incide sobre el rostro, tocado de plumas y escudo del guerrero que se encuentra recostado en el árbol de tronco grueso. En el caso de los cinco guerreros que se observan detrás del árbol de tronco grueso, el sol también incide sobre sus humanidades, vestuario y accesorios. El esquema lumínico mencionado se encuentra coadyuvado por una fuerte luz blanca homogénea de haz abierto que se encuentra posicionada al frente de la puesta en escena, con el objetivo de balancear la incidencia de la luz solar antes señalada, instancia que se puede comprobar sobre las humanidades de todos los personajes, animales, elementos, y muy especialmente en los dos troncos y copas de los árboles que comprenden la composición. El maestro Acuña complementó la anterior ambientación mediante la pintura en el horizonte de un cielo azul y unas nubes blancas, postura de luz natural mediante la cual marcó una expresión

naturalista, que, en conjunción con las instancias antes descritas, procuran una atmósfera de crescendo emocional en la narrativa visual.

El color

Teniendo en cuenta que como se dijo los colores originales del mural se han modificado con el paso del tiempo e inclemencias del clima, como es el caso de la humedad que se percibe en el extremo inferior del mural que afecta la pintura, sin embargo, se procederá a realizar el estudio del color que se aprecia desvanecido y/o mareado en toda la pintura, en consecuencia, cuando se nombren los colores no se especificará sobre su condición.



En lo general es posible apreciar que en la piel, vestuario tejido y armaduras de los conquistadores aparecen colores fríos, con excepción de los caballos que se identifican con el blanco y café claro, a diferencia de los colores un poco más cálidos que emergen en la piel, vestuario y

accesorios el cacique Chanchón y sus guerreros. En la escena se presenta un contraste entre la luz y los colores fríos y cálidos antes mencionados, por cuanto se crea una expresividad cromática con el color verde y grisáceo de las montañas, el verde del suelo donde se apoyan los personajes y animales, con el blanco de las nubes y el azul del cielo que comprende el horizonte. Instancia que se conjuga con el color gris de los troncos de los dos árboles, que poseen en conjunto hojas en colores verde y naranja oscuro, en el caso de este último color, su significado puede obedecer a que el árbol de tronco más delgado puede que se encuentre enfermo.

Si se interpreta el significante del color verde de las montañas, del suelo y de la copa del árbol, así como el blanco de las nubes se puede decir que el cristianismo nació bajo estos dos colores, además del violeta. En las cruzadas a Tierra Santa el color verde y el azul pertenecían al lado del cristianismo.



Chanchón aparece utilizando un tocado de plumas cuya balaca es de color naranja, dicho color puede asociarse al dios sol, imagen que está representada en los escudos de defensa de los guanes, se intuye que las balacas de los guerreros que corresponden a un color pardo desvanecido pueden obedecer a su menor rango. Todo el grupo de Chanchón en su tocado posee plumas de colores naranja, marrón claro y amarillo. El color cobre emerge en Chanchón en su “shenti”, capa, arco, carcaj, flechas y escudo, al igual que los implementos de todos sus guerreros con excepción de la capa. La piel de Chanchón, así como la de sus compañeros es de color caoba.



En lo que se refiere al grupo de Galeano-Doria y en lo específico al color de piel, se alcanzan a percibir tres matices del color coral, uno oscuro en los tres conquistadores que se encuentran a caballo en el extremo superior izquierdo del mural. Una tonalidad más clara del color coral emerge en el conquistador que está a caballo con su cabeza inclinada a la derecha muy atento a lo que puede estar manifestando Galeano-Doria, en el conquistador que se aprecia totalmente de perfil abajo en la composición, al igual que el conquistador que utiliza un sombrero de ala ancha, estos dos últimos individuos se contemplan de pie.

Un tono más claro del color coral, muy pálido, se evidencia en el conquistador con barba que se descubre abajo en la composición, quien dirige su mirada a la derecha, como si no estuviera colocando atención en el evento que está

aconteciendo, así como en el rostro de tono aún más claro de Galeano-Doria.



Las armaduras de los conquistadores son color plata, al igual que los morriones; y en quienes no utilizan armadura en sus ropajes se notan diferentes gradaciones de un color gris, a diferencia del conquistador que utiliza el sombrero de ala ancha que porta un morral, cuya indumentaria proyecta un tono oscuro de marrón en su chaqueta y un tono más claro del mismo color en su pantalón. Las botas que utilizan todos los soldados de Galeano-Doria son negras. Este último se halla ataviado con una armadura color plata, un estoque o espada ropera de un color marrón casi transparente, un gambesón de color gris, que es un elemento acolchado que protege y separa el

La escena relatada expone el comienzo de la conquista y evangelización del pueblo Guane, no sería extraño que el maestro Acuña connotara los anteriores colores a los significantes antes mencionados, o, por el contrario, si esto no fuese así, los conceptos que se acaban de expresar corresponden a un trabajo realizado de manera intuitiva por este autor.

Se desea terminar este punto con el aporte del autor Eulalio Ferrer, quien en su libro *Los lenguajes del color* (1999), sostiene los siguientes pensamientos que a este escritor le parecen pertinentes ser citados, por cuanto guardan una relación coherente en torno al tema de la profundidad de campo y los colores fríos y cálidos con los que son representados respectivamente el ente dominante y el grupo afectado, dice así:

Dentro de este mundo creador y sugestivo, importa precisar más el aspecto emocional que físico de los colores: los cálidos y los fríos. No se trata, obviamente, de una dualidad absoluta de colores sino de grado, de mayor a menor intensidad. Un principio natural es que la visión lejana contiene más colores que la próxima. Los colores fríos expresan apartamiento, distancia, transfiguración, reserva y distinción. Los cálidos evocan proximidad, confinamiento, intimidad y limitación terrena. (Por una antigua convención pictórica, los horizontes se pintaban con tonos fríos y los objetos cercanos con calientes...) (Ferrer, 1999: 105-106).





CONCLUSIONES

El maestro Acuña pintó en el año de 1930 el mural titulado *Dejad que los niños vengan a mí* para la Iglesia de la Sagrada Familia en Bucaramanga, trabajo que fue borrado; sin embargo, aun cuando tal obra no exista, históricamente dicha pintura se puede considerar como el primer mural ejecutado por encargo en Colombia.

De acuerdo con lo expuesto en este libro de creación, se considera importante aclarar que los murales examinados fueron realizados por el maestro Acuña por fuera de la “fase heroica” del muralismo mexicano (1923-1924). El momento histórico del desarrollo de su pintura mural tampoco coincidió con la etapa de difusión e influencia del muralismo en Estados Unidos y en algunos países de Sudamérica (1934-1940), puesto que se desarrolló entre 1959 y 1990. Sin embargo, el inicio de la obra de pintura mural del maestro Acuña coincidió con el fin de la década de 1950, no sobra aclarar que en el año de 1950 surgió el innegable apogeo del muralismo en nuestro país. De allí que muchas instituciones encomendaron la realización de pinturas murales de gran envergadura, por medio de las cuáles se les otorgara un homenaje a personas y temas relacionados con el nombre o razón de ser de sus sedes.

La totalidad de los murales sobre los cuales se indagó en este libro de creación, comprenden temas de utilidad pública y poseen una capacidad educativa. En el momento en el que le es encargado a un artista la ejecución de un mural de gran envergadura, dicha persona debe conocer la razón de ser de la entidad que

lo contrata, así como el evento que se va a conmemorar mediante la pintura mural, si este fuese el caso, como también debe examinar el diseño arquitectónico y las dimensiones del espacio donde va a quedar emplazada la obra pictórica. De igual manera al artista le corresponde investigar sobre la historia acontecida en torno al tema a desarrollar, debe seleccionar los personajes que corresponden con el marco histórico elegido. El artista crea el entorno (universo), al que le atañe el diseño de un lugar geográfico y arquitectónico, en una época histórica determinada, con una delineación cromática concordante con la luz y el color propio de la época a representar. En el ambiente planteado, debe elegir la ubicación de los personajes, la acción que van a estar realizando, así como la interacción que pueden encontrarse ejecutando entre sí los personajes, y la manera en que los va a vestir de acuerdo con la época seleccionada. Sobre los objetos que van a contribuir con la narrativa, el artista debe conocer la connotación de estos, es decir, su significante, se trata de que dicho objeto contribuya con la historia que se va a desarrollar. En ciertos casos, la entidad contratante le entrega al artista unos parámetros a seguir, como puede ser un guion, en tal caso debe producirse un acuerdo entre la entidad que contrata el mural y quien lo pinta. Si es requerido, el artista debe

redactar y/o pintar los textos que pueden dar complemento a la narrativa. Y lo más importante, que consiste en la correcta proyección de lo planteado al espacio otorgado, el cual generalmente es de grandes dimensiones, y conocer a la perfección la técnica de la pintura al fresco, si es el *affresco* con el que se piensa trabajar.

De acuerdo con lo anterior, el artista debe ser buen investigador, saber observar, poseer conocimientos de historia, poder establecer una narrativa coherente con el objetivo del trabajo encomendado, así como conocer la misión y visión de la entidad contratante, si este fuese el caso.

En virtud de los resultados encontrados en la investigación realizada consta que el maestro Acuña sobrepasó de manera destacada todas las instancias antes mencionadas que requiere tener un gran muralista.

En la composición de todos los once murales investigados, el maestro Acuña aplicó una rigurosidad geométrica que se tradujo en simetría en la composición, hizo uso de todo el espacio disponible que presentaba el muro que iba a intervenir para localizar la geografía, la arquitectura, los personajes, los animales y los objetos. El maestro Acuña utilizó la técnica de los puntos de interés, enfatizó en la dirección de mirada entre personajes, implementó la perspectiva lineal,

instancia de la que se desprenden las líneas de fuga que permiten focalizar la atención del observador en el mensaje visual que se desea acentuar. La matemática empleada en la composición les otorgó a los murales un gran equilibrio en el que prevaleció la armonía.

La luz implementada por el maestro Acuña en sus obras de pintura mural resultó de la investigación realizada de la época a representar, así como de su postura de autor. En el caso de la luz naturalista, él pintó la luna, los planetas venus y marte valiéndose del reflejo que en ellos produce la luz del sol para iluminarlos, tal como sucede en la naturaleza, al igual que en el caso de las estrellas, el maestro Acuña matizó en ellas su luz como fuente propia. En los atardeceres se nutrió de los fenómenos ópticos, como es el caso de la luz crepuscular para construir las atmósferas idealizadas que rodean a sus personajes y al entorno. En lo que se refiere al efecto que producen los rayos del sol en el agua, el maestro Acuña permitió que determinados personajes, animales y elementos de la naturaleza fuesen observados a través del agua en el modo de transparencia, y en otras situaciones dejó que algunas de sus partes fuesen reflejadas en la manera de espejo.

Para compensar lumínicamente la incidencia de los rayos del sol en la naturaleza, arquitectura,

personajes, animales y elementos que los acompañan, el maestro Acuña utilizó luces artificiales cálidas y frías, posicionadas en diferentes ángulos, con haces de apertura tanto abiertos como cerrados. No sobra recordar que al maestro Acuña le agradaba mucho provocar evidentes contrastes lumínicos mediante la incidencia de los rayos del sol en ciertos componentes humanos, animales, entornos naturales y artificiales que redundaban en partes muy brillantes, marcadas con sus respectivas sombras, acción plástica que otorga textura, forma y dramatismo en las instancias incididas. Por otra parte, el maestro Acuña también implementó en sus pinturas murales una luz simbólica o mística, la cual se utiliza tradicionalmente en las artes pictóricas para resaltar la connotación espiritual de un determinado personaje. Los anteriores planteamientos de atmósfera visual comprenden un estilo de iluminación naturalista y artificial, que pueden ser el resultado de sus estudios en pintura clásica, cuyo objetivo radicó en producir en las puestas en escena atmósfera y carácter.

El lenguaje del color que utilizó el maestro Acuña le concedió riqueza a su narrativa, mediante el mismo fortaleció la creación de los diferentes mundos que emergieron en sus murales, los valores de color que fueron aplicados a los fenómenos

lumínicos de la naturaleza, a la arquitectura, personajes, animales y objetos influyeron en la interacción entre ellos mismos, por cuanto reflejaron sentimientos en quien los utiliza (los personajes y sus acciones), así como en quien los observa (los espectadores de los murales).

El estilo de la pincelada signo característico que lo ha distinguido por muchos años, consiste en la aplicación de un color base de fondo (neutral), sobre el cual desarrolla brochazos cortos y delgados, así como largos y anchos, en algunos casos unidos y en otros separados, cuyo objetivo consiste en traslucir las diferentes gamas cromáticas utilizadas, en concordancia con el origen y modo de incidencia de la luz, para otorgar de esta manera forma y textura a los universos que comprenden la geografía, arquitectura, personajes, animales y objetos que aparecen en sus murales.

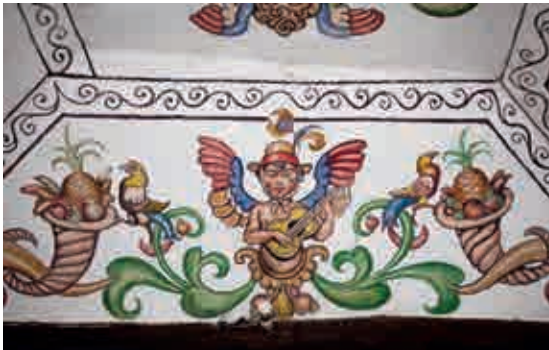
En cuanto al emplazamiento de los personajes, el maestro Acuña los situó armónicamente dentro de la composición y les otorgó un tamaño según la importancia que requería cada uno dentro de la narrativa, situación de la que se desprende la aplicación sutil de una profundidad de

campo, que se vislumbró en los escenarios ambientales que utilizó como fondo.

De acuerdo con los resultados encontrados en el examen efectuado sobre los once murales objeto de estudio en este libro de creación, como se pudo haber visto, el maestro Acuña se otorgó algunas licencias de autor para resaltar puntos específicos en torno a una determinada situación, probablemente con algún propósito personal. En virtud de lo anterior, este autor con base a lo investigado planteó al lector respuestas que pudieran interpretar el accionar del maestro Acuña. Sin embargo, el maestro expuso un rigor histórico, que respondió ampliamente a los compromisos encomendados, por cuanto dejó para la posteridad una obra pictórica mural de inmensa importancia para el país, mediante la cual acercó la historia al público visitante de las entidades que albergan los diferentes murales estudiados, por medio de una didáctica visual, en la cual quedó impresa el legado de pensamiento deseado por Luis Alberto Acuña, y de quienes honraron al maestro con tan altas responsabilidades.

Imágenes: *Techumbre del comedor de la Casa Museo Luis Alberto Acuña.* (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Dichas pinturas fueron realizadas por Luis Alberto Acuña. Fotografías: María Margarita Casas. (2021).





Imágenes: *Techumbre del comedor de la Casa Museo Luis Alberto Acuña.* (2021). Villa de Leyva, departamento de Boyacá. Dichas pinturas fueron realizadas por Luis Alberto Acuña. Fotografías: María Margarita Casas. (2021).

SOBRE EL AUTOR

Como autor de este libro de creación, siento la necesidad de compartir con el lector el porqué de mi interés en las artes plásticas, en los medios audiovisuales, así como en la vida y obra de Luis Alberto Acuña.

Me percaté por primera vez de la existencia del Luis Alberto Acuña en el año de 1974 cuando tenía 15 años, y el maestro 70 años, tiempo en el que mi abuelita por el lado materno, Cristina Díaz de Posada me invitaba a tomar onces a la cafetería El Virrey del Hotel Tequendama. Un día mientras esperábamos por la disponibilidad de la mesa nos sentamos en el vestíbulo del hotel, me di cuenta que toda la pared del costado occidental se encontraba tapada por una larga cortina y que de la misma entraba y salía un señor con una bata de color beige, una paleta de colores y un pincel, para ese momento no sabía quién era él, como tampoco que estaba pintando, tiempo después supe que se trataba del maestro Acuña y que estaba realizando el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974).

Yo estudié Dirección y Producción de Cine y Televisión en Columbia College en la ciudad de Los Ángeles, el título que obtuve fue el de *Bachelor of Arts*, mi tesis de grado fue una película a color filmada en 16 mm. de veinte minutos de duración, que llevó como título *Renaissance* (1982), se trató de un homenaje al renacimiento italiano.

En lo académico mi primer contacto con el arte lo tuve en las clases del Programa de Crítica de Arte, del Centro de Educación Humanística del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en el año de 1987, con los profesores Francisco Gil Tovar y Germán Rubiano Caballero, entre otros destacados docentes.

En la programadora estatal de televisión Audiovisuales, durante los años de 1983 y 1986 escribí y dirigí 38 documentales sobre reconocidos artistas plásticos colombianos para la serie *Un día en la vida de...* La serie obtuvo en el año de 1987 el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, bajo la categoría de Mejor Trabajo Cultural en Televisión, dicho galardón fue compartido con las colegas Ana María Echeverry y Susana Silva, directoras y guionistas de la misma serie. Hoy en día la totalidad de los capítulos que comprenden los documentales se encuentran en Señal Memoria de RTVC Sistema de Medios Públicos.

En el año de 1984 participé con cinco documentales de mi realización que versaron sobre los artistas Carlos Granada, Jorge Riveros, Francisco Ruiz, Olga de Amaral y María de la Paz Jaramillo en la *Muestra Integración Colombo Argentina. Películas de Pintores Colombianos*, evento organizado por la Embajada de Argentina en Colombia, Focine y Audiovisuales

La Biblioteca Luis Ángel Arango en el año de 1985 organizó la exposición retrospectiva *Eduardo Ramírez Villamizar 1945 y 1985*, como un homenaje a la vida y obra del insigne escultor colombiano, dicha exposición contó con la curaduría de Carolina Ponce de León, con la puesta en escena del arquitecto Oscar Posada y con la divulgación del documental que ejecuté sobre la misma.

Durante los años de 1987 y 1991 me desempeñe como Jefe de la División de Proyectos y Programas de la programadora estatal Audiovisuales. Entre los años de 1988 y 1988 ocupé en varias oportunidades por encargo la Gerencia General de la programadora estatal de televisión, en razón a las comisiones realizadas al exterior por parte de los gerentes titulares.

En el año de 1989, con motivo de la exposición que organizó la Biblioteca Luis Ángel Arango, *Andrés de Santa María. Nuevos Testimonios. Nueva Visión. Obras de las Colecciones de Bélgica*, con curaduría de Carolina Ponce de León y

Jorge Gómez y Cáceres dirigí el documental que dio cuenta sobre esta importante muestra.

Cree para la programadora estatal de televisión Audiovisuales el *Magazine 7.30 P.M.*, del cual fui su productor ejecutivo, dicha realización de contenido cultural fue dirigida por Luis Fernando Castrillón, presentada por su mismo director y por Silvia Martínez, tal producción ganó el premio India Catalina como el mejor magazín de la televisión en el año de 1989.

En el International Film and Programme Market for TV, Video, Cable and Satellite MIPCOM, evento celebrado la fecha de octubre 12 al 16 de 1989, en la ciudad de Cannes, Francia. Fueron ofrecidas al mercado internacional del audiovisual, entre otras series producidas por la programadora estatal Audiovisuales, la producción *Un día en la vida de...* En dicho afamado mercado audiovisual participamos el gerente de la programadora Dr. Gonzalo Córdoba Mallarino y quien escribe estas líneas, de esta manera los artistas plásticos que comprenden los diferentes capítulos de los documentales tuvieron un reconocimiento internacional.

Para la Galería Garcés Velásquez de Bogotá, realicé el video titulado *Luis Caballero. Septiembre de 1990*, con motivo de la exposición del mismo nombre, en la cual Luis Caballero pintó durante varios días un lienzo de 5 x 5 metros delante de los ojos del público, no sobra anotar que el texto

de presentación del catálogo de la exposición fue escrito por Álvaro Medina.

En el año de 1992, le realicé una entrevista al maestro Acuña en su Casa Museo en Villa de Leyva para la serie documental *Parte del Arte* (1992) producción realizada por la programadora estatal de televisión Audiovisuales. En ese entonces el maestro Acuña tenía 88 años y yo 33 años, al año siguiente él fallecería, dicha serie fue investigada por Germán Rubiano Caballero y dirigida por Claudia Umaña Ortega y por Elvia Beatriz Mejía, en ella actué como creador y productor ejecutivo. Dicha entrevista puede ser vista en: Acuña Tapias, Luis Alberto - DiCCOL - Diccionario de Colombia. Obtenida el 29 de noviembre de 2022, de <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/acuna-tapias-luis-alberto/>

Posteriormente fundé la productora de televisión Diego Carrizosa y Asociados Televisión, y por medio de ella entre otras producciones, realicé con la sabia guía y presentación de Eduardo Serrano 80 documentales para la serie *El Taller del Artista* (1997-1999), los cuales versaron sobre las influencias, práctica artística y pensamiento de destacados pintores y escultores de la órbita artística colombiana, dichos trabajos fueron emitidos por Señal Colombia de Inravisión. Al igual que la serie *Un día en la vida de...* todos los capítulos que comprenden esta

serie se encuentran en Señal Memoria de RTVC Sistema de Medios Públicos.

Entre los años de 1993 y 1995 realicé la producción y dirección de 23 capítulos de la serie documental *Hoy en los años treinta*, su formato comprendía un noticiero de carácter internacional de dicho período histórico. Consecutivamente, también me hice cargo de la producción y dirección de 54 capítulos de la serie documental titulada *Hoy en el mundo*, cuyo tema versaba sobre la geopolítica a mitad del siglo pasado. Ambas producciones fueron presentadas por el historiador Alfonso Ricaurte Uribe y fueron realizadas para Señal Colombia de Inravisión.

Años más tarde, dirigí y produje 103 capítulos de la serie documental *Descubriendo*, la cual versaba sobre la antropología del arte, dicho trabajo fue presentado por el historiador, curador, gestor y crítico de arte Eduardo Serrano Rueda, por el antropólogo Álvaro Soto Holguín y por el historiador Alfonso Ricaurte Uribe, *Descubriendo* tuvo como anfitriona a la comunicadora social Sandra Poli. La serie fue realizada para Inravisión, Señal Colombia entre los años de 1998 y 2000. Al igual que mis anteriores producciones, todos los capítulos se pueden encontrar en Señal Memoria de RTVC Sistema de Medios Públicos.

Tiempo después con motivo del Bicentenario de la independencia colombiana, en el año de

2010 me fue encomendada la investigación, el guion y la dirección del capítulo *Raíces y Sociedad 1930-1950*, para la *Video Exposición Arte Colombiano 1810-2010*, la cual fue organizada por Gloria Zea y exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en dicho trabajo examiné el periodo nacionalista del arte colombiano bajo la tutela de Eduardo Serrano quien actuaba como curador de la video exposición.

Más tarde con motivo de la tesis de grado para acceder al título de Magíster en Estética e Historia del Arte por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, sustenté ante pares académicos el documento titulado *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2016), dicho trabajo fue galardonado con la mención de excelencia académica por el jurado calificador. Agradezco el haber contado con la sapiente asesoría de Álvaro Medina y de mi profesor Alberto Vargas. La tesis fue publicada bajo el mismo título por la Editorial Politécnico Grancolombiano bajo asesoría de Eduardo Norman.

Entre los artículos académicos que escribí para la Revista Poliantea de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, se destacan entre otros *El monumento a las Banderas en la avenida de las Américas en Bogotá* (2012), *Críticos del High Tech del artista Nadín Ospina* (2013) y *La problemática inherente a la creación de un mamífero transgénico* (2017).

En la Academia Colombiana de Historia, en el año de 2019 con motivo de un homenaje que se le otorgó al maestro Acuña como miembro de número, fue presentado ante los académicos el libro *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2018), la academia contempla dentro de sus funciones propender por la investigación, el análisis y la difusión de la historia de Colombia. En dicho acto se dirigieron a los historiadores el académico de número Jorge Morales Gómez, el historiador y crítico de arte Álvaro Medina y quien escribe estas líneas, en el siguiente enlace se puede observar la ceremonia. Homenaje Luis Alberto Acuña Tapias. Obtenida el 29 de noviembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=oxk3y2r02Gc&t=3289s>

Nunca imaginé que iba a dedicar casi cuatro años de mi vida en la investigación y escritura de mi libro anterior *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña* (2018), así como en este libro de creación *La pintura mural en la obra de Luis Alberto Acuña*. Situación de la que me enorgullezco, por cuanto aprendí mucho sobre diferentes temas que enriquecieron mi cultura general y me pude dar cuenta del amplio conocimiento que el maestro Acuña poseía, situación que le permitió pintar los distintos motivos que comprendieron el contenido de los murales estudiados en estas páginas.

En virtud de lo anterior, consideré que el maestro Acuña debía ser recordado en todas sus facetas, como persona, investigador, escritor, artista y lo más importante como educador y que de esta forma se fortaleciera su justo lugar en la historia del arte colombiano. Puesto que además de su labor como muralista, pintor y escultor, su trabajo como investigador fue reconocido en las ediciones de 1935 y 1942 de *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*, libros en los que desarrolló temas de la cultura chibcha como fueron la arquitectura, escultura, orfebrería, cerámica, tejidos y tintorería.

De igual manera sobresalieron sus escritos en el tomo 3, *La Escultura. Historia Extensa de Colombia* (1967), enciclopedia publicada por la Academia Colombiana de Historia, en la cual el maestro Acuña trató temas como el arte de los agustinianos, la escultura en la colonia, los máximos exponentes de la escultura colonial; los obradores santafereños, altares, portadas e imaginería procesional; el siglo XVIII en Santafé, Tunja y Popayán; la decoración colonial, los mantenedores de la tradición colonial; la Escuela de Bellas Artes; los maestros del eclecticismo; el movimiento Bachué; la talla directa, José Domingo Rodríguez y Ramón Barba; y las tendencias contemporáneas, Rodrigo Arenas Betancur y Edgar Negret, textos que fueron un gran aporte a la historia de las artes en Colombia.

Durante el año de 2022 tuve honor de haber podido participar como conferencista en los homenajes que se celebraron con motivo del natalicio del escultor de la corriente geométrica abstracta Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004). El primero tuvo lugar en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia, evento organizado por el curador del maestro, el arquitecto Oscar Posada y por el director del museo Ricardo Daza, así como en la celebración de los 62 años de la Universidad de Pamplona, acto en el cual se honró la memoria del maestro pamplonés.

En la actualidad ya me encuentro pensionado y soy docente de cátedra de la carrera de pregrado de Medios Audiovisuales de la Escuela de Comunicación, Artes Visuales y Digitales de la Facultad de Sociedad, Cultura y Creatividad de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Mediante estas líneas le agradezco a Dios, así como a quienes fueron mis profesores y compañeros de trabajo en el sector audiovisual tanto público, privado como académico, a mis maestros y compañeros del mundo de las artes plásticas que siempre me acompañaron con sus buenos consejos. Gratitudes para el Politécnico Grancolombiano por darme la oportunidad de pervivir en la memoria de varias generaciones de estudiantes, como resultado del conocimiento que les he otorgado a lo largo de 18 años de ejercicio académico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Consulta general

- **Dentro de los libros publicados por el maestro Acuña, sobresalen:**

Acuña, Luis Alberto. 1935. *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)*. Edición, Escuelas gráficas salesianas. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1942. *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico). Ediciones Samper Ortega. México D.F., México.

Acuña, Luis Alberto. 1942. *Introducción al estudio de la orfebrería indígena colombiana*. Boletín de Historia y Antigüedades. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1955. *Los Acuña en la Nueva Granada*. Boletín de Historia y Antigüedades. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1967. *Las artes en Colombia*. En: Vol. XX. Tomo 3. La Escultura. Historia Extensa de Colombia. Academia Colombiana de Historia y Ediciones Lerner. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1984. *Facetas del arte boyacense*. Primera Ed. Publicaciones de la Academia Boyacense de Historia. Tunja (Boyacá), Colombia.

- **En torno a la bibliografía que se refiere a la vida y obra del maestro Acuña, se consultaron las siguientes publicaciones:**

Engel, Walter. *Luis Alberto Acuña*. 1944 En: Revista de las Indias (1936-1950). Segunda época. Febrero a abril de 1944. Bogotá, Colombia.

González, Lucila y Martha Segura. 1995. *Catálogo de la exposición El estilo de Luis Alberto Acuña. Una exposición antológica*. Banco de la República. Bogotá. Colombia.

Hernández, Carlos Nicolás, Cristina Salazar y Juan Manuel Pavía. 1988. *Acuña Pintor colombiano*. Fusader. Bucaramanga, Colombia.

Leal, Fernando. 1940. Catálogo de la exposición Luis Alberto Acuña, Galería de Arte de la Universidad Autónoma de México. México D.F., México.

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. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Colombia.

Zalamea, Jorge. 1941. *Nueve artistas colombianos*. Editorial Ex Libris. Bogotá, Colombia.

- **Sobre la bibliografía mediante la cual se estudiaron los temas tratados por Luis Alberto Acuña, se contextualizó sobre la obra del maestro bajo instancias políticas, artísticas y sociales, y se examinaron períodos históricos de los cuales se nutrió el maestro Acuña para realizar su arte, fueron consultadas las siguientes referencias:**

Engel, Walter. 1944. *Crónica de exposiciones. El V Salón de Artistas Colombianos*. En: Revista de las Indias (1936-1950). Diciembre de 1944. Segunda época. Bogotá, Colombia.

Engel, Walter. *El VI Salón de Artistas Colombianos*. Bogotá, Colombia. Diario El Tiempo. Edición 28 de octubre de 1945.

Langebaek, Carl Henriek. 2009. *Los herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. Tomo II. Ediciones Uniandes. Bogotá, Colombia.

Londoño, Santiago. 2001. *Arte colombiano 3500 años de historia*. Villegas Editores. Bogotá, Colombia.

Lozano, David. 2007. *Exposición conmemorativa. 147 maestros. 120 años Escuela de Artes Plásticas*. Universidad Nacional de Colombia, Museo Nacional de Colombia, Museo de Antioquia, Mambo, Museo de Arte Contemporáneo. Bogotá, Colombia.

Monografía del Bachué. Suplemento Literario, Diario El Tiempo, 15 de junio de 1930. Bogotá, Colombia.

Museo Nacional de Colombia. 2006. *Marca Registrada: Salón Nacional de Artistas*. Primera Ed. Planeta. Bogotá, Colombia.

Restrepo, Vicente. ([1895] 1972). *Los chibchas antes de la conquista española*. Edición publicada en 1972, por parte de la Biblioteca del Banco Popular. Bogotá, Colombia.

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*. Siglo XXI Editores. Bogotá, Colombia.

Rubiano, Germán y Lilia Gallo. 1981. *Aproximación nacionalista y modernista, años treinta y cuarenta*. Centro Colombo Americano. Bogotá, Colombia.

Rubiano, Germán. 1983. *Pintores y escultores "Bachué". Nuevos rumbos del arte colombiano*. En: Volumen X. Salvat Editores S. A. Barcelona, España.

Serrano, Eduardo. 1985. *100 años de arte colombiano*. Villegas Editores. Bogotá, Colombia.

Pérez de Barradas, José. 1941. *El arte rupestre en Colombia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagún. Madrid, España.

Uricoechea, Ezequiel. 1984. *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas*. Editorial Biblioteca Banco Popular. Bogotá, Colombia.

Zerda, Liborio. 1947. *El Dorado*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Ministerio de Educación Nacional. Litografía y Editorial Cahur. Bogotá, Colombia.

Introducción

Acuña, Alonso. 2010. *El maestro Luis Alberto Acuña (1904 -1993)*. Documento biográfico no publicado. Bogotá, Colombia.

Langebaek, Carl Henriek. 2019. Los muisca. *La historia milenaria de un pueblo chibcha*. Debate. Penguin Random House Grupo Editorial. Bogotá, Colombia.

Panosfsky, Erwin. 1995. *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Ramírez, Renzo. 2010. *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Medellín, Colombia.

Capítulo 1. Breve perfil histórico y cultural de Luis Alberto Acuña

Eiger, Casimiro. 1963. *Crónicas del arte colombiano*. (1946-1963). Bogotá, Colombia. Banco de la República.

Capítulo 3. Influencias de la escuela muralista mexicana en el pensamiento y en la estética de la plástica de Luis Alberto Acuña

Acuña, Luis Alberto. 1957-1958. *Notas para un ideario autobiográfico*. Revista Bolívar # 49. Bogotá, Colombia.

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.

Fajardo, Marta. 1986. *Presencia de los maestros 1886-1960*. Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Friede, Juan. 1945 *Luis Alberto Acuña. Estudio crítico y biográfico*. Editorial Amerindia. Bogotá, Colombia.

Martínez, Santiago. 1929. *Una hora con Luis Alberto Acuña*. Revista El Gráfico. Vol. 915. Bogotá, Colombia.

Mora, Siervo. 1992. *Entrevista con Luis Alberto Acuña*. En: Revista *Noticias Culturales* 59: 15-16. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, Colombia.

Ortega, Carmen. 1979. *Diccionario de artistas de Colombia*. Ed. Plaza y Janés. Bogotá, Colombia.

Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Colcultura. Bogotá, Colombia.

Medina, Álvaro. 1995. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Premios Nacionales de Cultura. Colcultura. Bogotá, Colombia.

Medina, Álvaro, Ana María Lozano y María Clara Bernal. (1997-1998). *Colombia en el umbral de la modernidad*. Museo de Arte Moderno. Bogotá, Colombia.

Webgrafía

Académie Colarossi. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg>

Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani. Obtenida el 23 de agosto de 2022, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg>

Académie de la Grande Chaumière, 14 rue de la Grande-Chaumière, París 6. Obtenida el 18 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re,_Paris_6.jpg

Académie de la Grande Chaumière. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re

Académie de la Grande Chaumière. Obtenida el 14 de agosto de 2022, de <https://www.academiegrande-chaumiere.com/>

Academia Julian, París, grupo de estudiantes de arte. Obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academie_Julian,_Paris,_group_of_art_students.jpg

Academia Julian. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Julian

Academia Play. Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://academiaplay.es/diego-rivera-murales-secretaria-educacion-publica/>

Arteinformado. Espacio Iberoamericano del arte. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/diego-rivera-europe-to-mexico-1920-1948-176533>

Bashkirtseff – En el estudio. Obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg

Ecole des Beaux-Arts - Atelier de Peintre (School of Fine Arts - Painter Workshop). Obtenida el 23 de agosto de 2022, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

École des Beaux-Arts. Obtenida el 7 de agosto de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_des_Beaux-Arts

Placa Académie de la Grande Chaumière, París 6. Obtenida el 18 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaque_Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re,_Paris_6.jpg

5 obras fundamentales de Diego Rivera. Obtenida el 15 de agosto de 2022, de <https://www.culturagenial.com/es/obras-de-diego-rivera/>

Capítulo 4. Mural Colón descubre el Nuevo Mundo (1959)

Carrizosa Posada, Diego. 2019. *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*. Editorial. Politécnico Grancolombiano. Bogotá. Colombia.

Edificio Centro Médico Almirante Colón. (s.f.) *Colón descubre el Nuevo Mundo*. Bogotá, Colombia.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Gruzinski, Serge. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona. Editorial Paidós.

Martínez Rivera, Vilma Graciela. 2015. *La fundición ancestral colombiana: Un tejido de procesos técnicos y artísticos en la orfebrería votiva muisca*. Tesis de grado: Programa de doctorado en escultura e historia de las artes plásticas, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. España.

Motta Durán, Raúl. 2015. *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Pontificia Universidad Javeriana.

Pineda García, Melba María. 2003. *Los muros de la Nación: La construcción de la identidad nacional a través de los murales*. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes.

Webgrafía

Annunciation - Jan van Eyck - 1434 - NG Wash DC. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_-_Jan_van_Eyck_-_1434_-_NG_Wash_DC.jpg

Anunciación (Van Eyck, Washington). Obtenida el 18 de octubre de 2020, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_\(Van_Eyck,_Washington\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_(Van_Eyck,_Washington))

Armadura (combate). Obtenida el 17 de octubre de 2020, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_\(combate\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_(combate))

Bath.abbey.fan.vault.arp. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3veda_de_abanico#/media/Archivo:Bath.abbey.fan.vault.arp.jpg

Biblioteca digital Caro y Cuervo. Obtenida el 5 de diciembre de 2020, de http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1205/1/TH_15_123_368_0.pdf

Calendas. Obtenida el 24 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Calendas>

CAN orthographic. Obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-CAN_orthographic.svg

Carlos Borromeo. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Borromeo

Carta estelar. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_estelar

Chalchiuhtlicue. Obtenida el 20 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Chalchiuhtlicue>

Coatlicue. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Coatlicue>

Chalchiuhtlicue. Obtenida el 19 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chalchiuhtlicue_2.jpg

Colón fet presoner. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colon_fet_presoner.png

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Color. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Color>

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Coyolxauhqui. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Coyolxauhqui>

Cielo. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202014000100014#:~:text=Este%20s%C3%ADmbolo%20llamado%20tambi%C3%A9n%20el,relaci%C3%B3n%20desinteresada%20con%20los%20pacientes.&text=Es%20la%20uni%C3%B3n%20del%20b%C3%A1culo,con%20el%20desarrollo%20de%20mitos

Cristo de San Damián. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_San_Dami%C3%A1n

Cristóbal Colón. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n

Cuarto viaje de Colón. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarto_viaje_de_Col%C3%B3n

Cultura azteca. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://www.google.com/search?q=el+sol+en+la+cultura+azteca&rlz=1C1EJFC_enC0807C0807&oq=el+sol+en+la+cultura+azteca&aqs=chrome.69i57j69i64.9831j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Digital-elevation-map-california. Obtenida el 22 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Digital-elevation-map-california.png>

Diosa agua - Chalchiuhtlicue. Obtenida el 19 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DIOSA_AGUA.JPG

El jaguar como representacion del poder en mesoamerica. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/10/10/el-jaguar-como-representacion-del-poder-en-mesoamerica>

El mito de los cuerpos celestes en la cultura azteca. Obtenida el 23 de octubre de 2020, de <https://osr.org/es/blog/astronomia-es/el-mito-de-los-cuerpos-celestes-en-la-cultura-azteca/>

Escultura de Huehuetéotl. Obtenida el 19 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huehueteotl.jpg>

Flor de lis. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Flor_de_lis

Geografía de California. Obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Geograf%C3%ADa_de_California

Greba. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Greba>

Grilla aurea. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grillaaurea.JPG>

Huehuetéotl. Obtenida el 19 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Huehuet%C3%A9otl>

Isla de Pascua. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Isla_de_Pascua

Journals.openedition.org/nuevo Mundo. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70730>

La leyenda de las pirámides de Teotihuacán. Obtenida el 23 de octubre de 2020, de <https://www.uo.edu.mx/blog/la-leyenda-de-las-pir%C3%A1mides-de-teotihuac%C3%A1n>

Luneto. Andrea Mantegna - The Court of Gonzaga. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Andrea_Mantegna_-_The_Court_of_Gonzaga_-_WGA14000.jpg

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Andrea Mantegna – The Court of Gonzaga. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Andrea_Mantegna_-_The_Court_of_Gonzaga_-_WGA14000.jpg

Matilde cerámica artística. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de <https://www.matildeceramica.com/diferentes-tipos-de-arcilla/>

Mexico relief location. Obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Mexico_relief_location_map.jpg

Mitología mexica. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mitolog%C3%A1a_mexica

Moai Rano. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Moai_Rano_raraku.jpg

No cierres los ojos.com. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <http://www.nocierreslosojos.com/simbolos-aztecas/>

Orazio Borgianni - San Carlos Borromeo. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orazio_Borgianni_-_St_Carlo_Borromeo_-_WGA2468.jpg

Orden Franciscana. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_Franciscana

Panorama Moon Pyramid Teotihuacan. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_Moon_Pyramid_Teotihuacan_05_2015_MEX_3358.JPG

Paralelos y Meridianos. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paralelos_e_Meridianos.jpg

Parque Nacional Rapa Nui. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_nacional_Rapa_Nui

Planisphæri cœleste. Obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planisphæri_cœleste.jpg

Pirámide de la luna. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_de_la_Luna

Pirámide de la Luna. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_de_la_Luna_072006.jpg

Pirámide del sol. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://ast.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_del_Sol

Pirámide del Sol. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_del_Sol_072006.JPG

Pirámide del Sol. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_del_Sol_\(222\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pir%C3%A1mide_del_Sol_(222).jpg)

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Piña (Oviedo, Historia) Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://www.banrepcultural.org/libros_naturaleza/gonzalo.html (Oviedo, _Historia)

Quetzalcóatl. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Quetzalc%C3%B3atl>

Quetzalcoatl telleriano. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_telleriano.jpg

Quetzalcoatl and Tezcatlipoca. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_and_Tezcatlipoca.jpg

Ribalta-san francisco-prado. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribalta-san_francisco-prado.jpg

Rongo-rongo. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rongo-rongo_script.jpg

Salvan obra de Acuña. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-65210>

San Damiano-Interior. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-San_Damiano-Interior.JPG

Siete rayos. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://hmong.es/wiki/Seven_rays

Significado del nombre Aloysius. Obtenida el 24 de octubre de 2020, de <https://www.generadordenombres.com/significado-nombre/aloysius>

Talud-tablero. Obtenida el 20 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taludtablero.png>

Talud-tablero. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Talud-tablero>

Tlaloc glyph. Obtenida el 20 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tlaloc_glyph.svg

Tlaloc Vasija. Obtenida el 20 de octubre de 2020, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Tlaloc_Vasija.jpg

Teofanía. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Teofan%C3%ADa>

Teotihuacán. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Teotihuac%C3%A1n>

Tercer viaje de Colón. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tercer_viaje_de_Col%C3%B3n

Tezcatlipoca. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tezcatlipoca>

Tzompantli. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tzompantli>

Tzompantli Tovar. Obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tzompantli_Tovar.jpeg

U.S. Territorial Acquisitions. Obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mexican_Cession_in_Mexican_View.PNG

Zipa. Obtenida el 18 de octubre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Zipa>

Capítulo 5. Mural *Apoteosis de la lengua castellana* (1960)

Academia Colombiana de la Lengua. (s.f.). *Apoteosis de la lengua castellana & El castellano imperial*. Bogotá. Colombia.

Carrizosa Posada, Diego. 2019. *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*. Bogotá. Editorial Politécnico Grancolombiano.

Cervantes, M. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Editorial Alfaguara.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Pineda García, Melba María. 2003. *Los muros de la Nación: La construcción de la identidad nacional a través*

de los murales. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes.

Motta Durán, Raúl. 2015. *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Pontificia Universidad Javeriana.

Rodríguez Bolufé, O. (s.f). *Re-visitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe*. Nierika, Revista de estudios de arte, número 4 año 2, pp. 8-19.

Webgrafía

Academia Española. Obtenida el 12 de diciembre de 2020, de http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371066446018219643624/p0000001.htm#I_0_

Alarcón C. Infografía Don Juan Tenorio. Aula El Mundo. Obtenida el 21 de octubre de 2020, de <https://web.archive.org/web/20120204201639/http://aula2.elmundo.es/aula/laminas/lamina1079432282.pdf>

Biblioteca Digital Caro y Cuervo. Obtenida el 17 de enero de 2021, de http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1205/1/TH_15_123_368_0.pdf

Caparroso, C. A. (1964). Clásicos colombianos: Gonzalo de Oyón. Boletín Cultural y Bibliográfico, 7 (09), 1663-1666. Obtenida el 16 de enero de 2021, de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5344

Carrasquilla, T. (2014) En la diestra de Dios padre. Obtenida el 17 de enero de 2021, de https://maguared.gov.co/wpcontent/uploads/2015/10/a_la_diestra_de_dios_padre_leersmicuento_08.pdf

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Ercilla, A. (2001). La Araucana. Pahuén Editores. Obtenida el 16 de enero de 2021, de <https://web.archive.org/web/20070811112834/http://www.pehuen.cl/archivo/biblioteca/la-araucana.PDF>

Fernández de Lizardi, J. (2001). El Periquillo Sarmiento Tomo I, II, III. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Obtenida el 12 de diciembre de 2020, de <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=El+periquillo+sarmiento&f%5Bcg%5D=1>

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Mera, Juan León (1877). Carta de Juan León Mera al Excmo. Señor director de la Real Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Varela, B. (2000). Introducción a “María” de Jorge Isaacs. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Obtenida el 9 de diciembre de 2020, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-mara-de-jorge-isaacs-0/html/ff1d80a2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_0_

Zorrilla de San Martín, J. (1888). Tabaré. Obtenida el 8 de diciembre de 2020, de <https://archive.org/details/JuanZorrillaDeSanMartin1888Tabare/page/n283/mode/2up>

Capítulo 6. Mural *El castellano imperial* (1960)

Academia Colombiana de la Lengua. (s.f.). *Apoteosis de la lengua castellana & El castellano imperial*. Bogotá, Colombia.

Carrizosa Posada, Diego. 2019. *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*. Bogotá. Editorial Politécnico Grancolombiano.

Motta Durán, Raúl. 2015. *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Pontificia Universidad Javeriana.

Rodríguez Bolufé, O. (s.f.). *Re-visitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe*. Nierika, Revista de estudios de arte, número 4 año 2, pp. 8-19.

Webgrafía

Antigua columna Hércules. Obtenida el 6 de octubre de 2020, de Salvador, D. (s.f.). https://web.archive.org/web/20191028170537/http://www.diegosalvador.com/Antigua_columnas_hercules.htm

Boccara, Guillaume. Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas. Obtenida el 15 de octubre de 2020, de https://books.google.es/books?id=xLF7_47o_aQC&printsec=frontcover&dq=Colonizaci%C3%B3n,+resistencia+y+mestizaje+en+las+Am%C3%A9ricas&hl=es&sa=X&ei=AlaGU5v3Jc6osAS-GtICgAQ#v=onepage&q=Colonizaci%C3%B3n%20resistencia%20y%20mestizaje%20en%20las%20Am%C3%A9ricas&f=false

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Las Huellas de La Nao de La China. Obtenida el 8 de octubre de 2020, de <https://www.scribd.com/doc/13984088/Las-Huellas-de-la-Nao-de-la-China>

Lengua malaya. Obtenida el 12 de octubre de 2020, de Lengua Malaya. http://www.proel.org/index.php?pagina=mundo/austrica/austrone/malayopol/malayo_pol_oc/malayo

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Pawłowska, M. (2010). La multiculturalidad reflejada en el idioma: la situación lingüística de Andalucía a través de los siglos, en el marco del panorama peninsular. Obtenida el 8 de octubre de 2020, de https://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2010/trabajo_Marta_Pawlowska.pdf

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Solórzano, J. (1994). Los antecedentes de la conquista española en América: crecimiento económico en Europa del norte, desarrollo marítimo portugués y expansionismo militar castellano. Obtenida el 6 de octubre de 2020, de <file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Antecedentesdeconquistaespa%C3%B1ola-enAm%C3%A9rica.pdf>

Capítulo 7. Mural: *Proclamación del Estado soberano de Cundinamarca* (1963)

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Gómez Contreras, Elías. (1999, abril) *Historia de Colombia. El liberalismo en el Estado Federal de Cundinamarca: Sapos y Bogotanos*. Revista Memoria y Sociedad. Volumen 5 (6), pp. 93,103-104.

Gutiérrez Cely, Eugenio y Miguel Ángel Urrego Ardila. 1995. *1.001 cosas sobre la historia de Colombia*. Bogotá. Círculo de Lectores. Intermedio Editores.

Webgrafía

Agustín Uricoechea y Navarro. Obtenida el 5 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Agust%C3%ADn_Uricoechea_Navarro

Anexo: Gobernadores de Cundinamarca. Obtenida el 5 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Gobernadores_de_Cundinamarca#Departamento_de_Cundinamarca_\(1905\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Gobernadores_de_Cundinamarca#Departamento_de_Cundinamarca_(1905))

Anexo: Presidentes de Colombia. Obtenida el 5 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Presidentes_de_Colombia

Antonio Nariño. Obtenida el 5 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Nari%C3%B1o

Apodos y motes en la historia colombiana. Obtenida el 6 de junio de 2021, de <https://ar-ar.facebook.com/notes/colombia-en-la-historia/apodos-y-motes-en-la-historia-colombiana-/347427252934572/>

Banrepultural. Lorenzo María Lleras. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php/Lorenzo_Mar%C3%ADa_Lleras

Bicornio. Obtenida el 6 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bicornio>

Canónigo. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Can%C3%B3nigo>

Confederación Granadina. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Confederaci%C3%B3n_Granadina

Constitución de 1886. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_de_Colombia_de_1886

Constitución de 1863. Archivo General de la Nación. Obtenida el 6 de junio de 2021, de https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1863/Texto1863.pdf

Constitución de Rionegro. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Constituci%C3%B3n_de_Rionegro

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

El sapo Gómez. Caricatura de Alberto Urdaneta. 1880. Obtenida el 7 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:EL_Sapo_G%C3%B3mez._Caricatura_de_Alberto_Urdaneta._1880.jpg

Enseñanza religiosa y poder clerical. Estados Unidos de Colombia, 1863-1886. Obtenida el 7 de junio de 2021, de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/64024/61599>

Estado soberano de Cundinamarca. Obtenida el 7 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Estado_Soberano_de_Cundinamarca

Estados Unidos de Colombia. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Estados_Unidos_de_Colombia

Francisco Javier Martínez de Zaldúa y Racines. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Javier_Zald%C3%BAa

Francisco Javier Martínez de Zaldúa y Racines. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Javier_Zald%C3%BAa_1.jpg

Francisco Javier Zaldua y Racines. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://www.colombia.com/colombia-info/historia-de-colombia/presidentes-de-colombia/francisco-javier-zaldua-y-racines/>

Francisco de Paula Mateus. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Paula_Mateus

Francisco de Paula Mateus. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Paula_Mateus.JPG

General De Paula Santander Colombia Reglamentos Uniformes Militares 1826-1834 ilustraciones diarios. Obtenida el 8 de junio de 2021, de <https://www.todocoleccion.net/militaria-libros-literatura/general-paula-santander-colombia-reglamentos-uniformes-militares-1826-1834-ilustraciones-dia-rios~x48467875>

Gobernación de Cundinamarca. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Gobernaci%C3%B3n_de_Cundinamarca

Historia de la iluminación. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_iluminaci%C3%B3n

José María Espinosa. Obtenida el 21 de octubre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Jos%C3%A9_Mosquera.jpg

Juan Agustín Uricoechea y Navarro. Obtenida el 8 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Agust%C3%ADn_de_Uricochea.jpg

La Constitución de Rionegro. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://www.elespectador.com/opinion/la-constitucion-de-rionegro-columna-449386/>

La constitución de Rionegro. Kalmanovitz, Salomón (2013). Obtenida el 10 de junio de 2021, de <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/opinion/ciencias-economicas-y-administrativas/34/la-constitucion-de-rionegro>

Ley francesa de separación de la Iglesia y el Estado de 1905. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_francesa_de_separaci%C3%B3n_de_la_Iglesia_y_el_Estado_de_1905

Lorenzo María Lleras. Obtenida el 10 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Mar%C3%ADa_Lleras

Los Derechos del Hombre y el Ciudadano Antonio Nariño. Obtenida el 10 de junio de 2021, de <https://ingenieriacritica.wordpress.com/2010/12/08/los-derechos-del-hombre-y-el-ciudadano-antonio-narino%E2%80%8F/>

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Manuel Ancízar Basterra. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Anc%C3%ADzar

Manuel Ancízar Basterra. Obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Anc%C3%ADzar

Manuel Ancízar Basterra. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <https://www.google.com/search?q=manuel+ancizar+fotograf%C3%ADa&tbm=isch&ved=2ahUKEwj-goeTE243xAhU9TjABHXW2Dz8Q2->

Manuel José Mosquera. Obtenida el 21 de octubre de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Jos%C3%A9_Mosquera

Museo de la Universidad del Rosario. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <https://www.urosario.edu.co/Museo/Coleccion/287601/>

Página oficial de la Gobernación de Cundinamarca. Obtenida el 11 de junio de 2021, de http://www.cundinamarca.gov.co/Home/Gobernacion.gc!/ut/p/z0/fY3BDolwEES_hv0uwSBXEpMaPHCFXppa-GriKXcoW4udL80TF48vMmwENLehgNxpIsg523LnThcnLEIWDpxpVfcVK3W-XJleI5wJq0P8L-wI9Y9Q-VaMch-XeCduCHX4J1-0eG8kP2i3EIH7wITyzm8AL1LBm6IzbJLxMFlt6vwqb3brRmXmiD-aW7D0w4w8E!/

Revista Nova et Vetera. Lorenzo María Lleras. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/bed0248b-7e10-4564-809a-d05a4f84dafc/content>

Salvador Camacho Roldán. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Camacho_Rold%C3%A1n

Salvador Camacho Roldán. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SalvadorCamacho.jpg>

Sitio del archivo de la Presidencia 2002-2010. Obtenida el 11 de junio de 2021, de <http://historico.presidencia.gov.co/asiescolombia/presidentes/09.htm>

Solideo. Obtenida el 9 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Solideo>

Tomás Cipriano de Mosquera. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Cipriano_de_Mosquera#:~:text=Durante%20el%20mandato%20de%20Sim%C3%B3n,varios%20negocios%20en%20Estados%20Unidos

Tomás Cipriano de Mosquera. Obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portrait_of_Tom%C3%A1s_Cipriano_de_Mosquera.jpg

Capítulo 8. Mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973)

Autores Varios. 1995. *Historia mundial*. En *Enciclopedia temática Guinness*. Volumen 7. Bogotá. Ediciones Folio.

Autores Varios. 1995. *Religión y filosofía*. En *Enciclopedia temática Guinness*. Volumen 8. Bogotá. Ediciones Folio.

Bushnell, David. 1996. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá. Planeta.

Donald, Merlin. 2006. *Art and Cognitive Evolution*. En, *The Artful Mind*. (pp. 3-20) New York. Oxford.

Engel, Walter. (1944, febrero – abril) *Luis Alberto Acuña*. *Revista de Indias*. Segunda Época, p. 253.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

González, Lucila y Martha Segura. 1995. *El estilo de Luis Alberto Acuña*. Bucaramanga. (1 Ed.) Banco de la República.

Higuera, Tarcisio y Carlos Santa. 1975. *La Imprenta Nacional y la cultura colombiana*. En, el Museo de las Artes Gráficas de la Imprenta Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo Rotatorio del Ministerio de Justicia.

Pascua Turrión, Juan Francisco. 2006. *El Arte Paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.

Webgrafía

Al auxilio de la palabra escrita. Pedro Carlos Manrique y el fotograbado, nueva exposición en el Museo Nacional de Colombia. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Al%20auxilio%20de%20la%20palabra%20escrita.aspx>

Alberto Urdaneta. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Urdaneta

Altamira, Bison. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altamira,_bison.jpg#mw-jump-to-license

Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Marcelino Sanz de Sautuola. Obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breves_apuntes_sobre_algunos_objetos_prehist%C3%B3ricos_de_la_provincia_de_Santander._Marcelino_Sanz_de_Sautuola.jpg

Centenario de Don Félix de Bedout M. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.elcolombiano.com/blogs/casillero-de-letras/centenario-de-don-felix-de-bedout-m/26112>

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Cueva de Altamira. Obtenida el 15 de julio de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira

Cueva de Altamira. Obtenida el 15 de julio de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira#/media/Archivo:Altamira-1880.jpg

Félix de Bedout Moreno. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://prezi.com/sommftt20f1a/felix-de-bedout-moreno/?fallback=1>

Francisco José de Caldas. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Francisco_Jos%C3%A9_de_Caldas

Imprenta Nacional de Colombia. Obtenida el 6 de octubre de 2020, de <http://www.imprenta.gov.co/>

Jorge Tadeo Lozano. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Tadeo_Lozano

José Joaquín Camacho. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Joaqu%C3%ADn_Camacho

José Manuel Groot. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Manuel_Groot

La imagen de bisonte. Obtenida el 26 de mayo de 2021, de <http://museodealtamira.mcu.es/>

Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar: Estado actual del conocimiento del registro arqueológico. Obtenida el 15 de julio de 2022, de <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:529a977e-5f32-47f7-bb35-5735d6e36908/altamira-estadoactualdelregistroarqueologico-doc-investigacion.pdf>

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Manuel Antonio Flórez Maldonado. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Manuel_Antonio_Fl%C3%B3rez_Maldonado

Manuel Ancizar. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Anc%C3%ADzar

Manuel Carvajal Sinisterra. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-867495>

Manuel Carvajal Valencia. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Manuel_Carvajal_Valencia#:~:text=Manuel%20Carvajal%20fue%20un%20pol%C3%ADtico,del%20pa%C3%ADs%3A%20Carvajal%20y%20compa%C3%B1%C3%ADa.

Manuel Guirior. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Guirior

María Sanz de Sautuola. Obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%ADa_Sanz_de_Sautuola2.jpg

Museo Nacional y Fuente de Investigación de Altamira. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://www.cultu-raydeporte.gob.es/mnaltamira/home.html>

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Rafael Núñez. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Rafael_N%C3%BA%C3%B1ez

Rueda de color degradado. Obtenida el 11 de noviembre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gradient_color_wheel.png

Sanz de Sautuola. Obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Sanz_de_Sautuola.jpg

Tomás Carrasquilla. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Carrasquilla

Vista general del techo de polícromos. Obtenida el 10 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12_Vista_general_del_techo_de_pol%C3%ADcromos.jpg

Capítulo 9. Mural *Teogonía de los dioses Chibchas* (1974)

Acuña, Luis Alberto. 1935. *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico). Edición, Escuelas gráficas salesianas. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1942. *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico). Ediciones Samper Ortega. México D.F., México.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Jiménez de Muñoz, Edith. 1951. *La representación ave, símbolo del dios Sua: El dios sol entre los chibchas de Colombia*. Selected papers of the XXIX International Congress of Americanists. The civilizations of ancient America. Chicago, EE. UU.

Medina, Álvaro. 1995. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Premios Nacionales de Cultura. Colcultura. Bogotá, Colombia.

Motta Durán, Raúl. 2015. *Luis Alberto Acuña, entre el hispanismo y el indigenismo*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Pontificia Universidad Javeriana.

Padilla, Christian. 2008. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Primera Ed. Alcaldía Mayor. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia.

Pineda García, Melba María. 2003. *Los muros de la Nación: La construcción de la identidad nacional a través de los murales*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología.

Simón, Fray Pedro ([1626] 1981) *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*. Bogotá, Colombia. Tomo III. Edición dirigida en 1981 por Friede, Juan. Editorial Biblioteca de Autores Colombianos del Banco Popular. Bogotá, Colombia.

Triana, Miguel. 1922. *La civilización chibcha*. Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá, Colombia.

Triana, Miguel. [1924].1970. *El jeroglífico Muisca*. Editorial Banco Popular. Segunda Edición. Bogotá, Colombia.

Webgrafía

Anura. Obtenida el 26 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Anura>

Atlas Internacional de las nubes. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <https://cloudatlas.wmo.int/es/twilight-arch.html>

Boidae. Obtenida el 26 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Boidae>

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Concepto de fenómenos atmosféricos. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <https://concepto.de/fenomenos-atmosfericos/>

Laguna de Iguaque. Obtenida el 26 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Laguna_de_Iguaque

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Fuente: Meteorología Aeronáutica. Información General. Clasificación de las nieblas. Obtenida el 27 de julio de 2020, de <http://bart.ideam.gov.co/infgen/claniebla.htm#:~:text=Hay%20dos%20clases%20principales%20de,separan%20dos%20masas%20de%20aire>.

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Santuario de Flora y Fauna de Iguaque. Obtenida el 26 de junio de 2021, de <https://www.parquesnacionales.gov.co/portal/es/ecoturismo/region-andina/santuario-de-flora-y-fauna-iguaque-2/>

Un vivero que honra las plantas sagradas de los muiscas. Obtenida el 26 de junio de 2021, de <https://www.semana.com/medio-ambiente/articulo/un-vivero-que-honra-a-las-plantas-sagradas-de-los-muiscas/55770/>

Capítulo 10. Mural *La batalla de Solferino* (1979–1980)

Webgrafía

Aprobado el nuevo emblema de la Cruz Roja. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikinews.org/wiki/Aprobado_el_nuevo_emblema_de_la_Cruz_Roja

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Comité Internacional de la Cruz Roja. Historia de los Emblemas. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/emblem-history.htm>

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Derechos humanos en Colombia. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Derechos_humanos_en_Colombia

Derecho Internacional Humanitario. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://temas.sld.cu/derinthumanitario/xxii-aniversario-del-cedih/aniversario-157-batalla-de-solferino/>

Dunant, Henry. (2017) Recuerdo de Solferino. Comité Internacional de la Cruz Roja. Obtenida el 16 de mayo de 2021, de <https://www.icrc.org/es/publication/recuerdo-de-solferino>

Comité de los Cinco Ginebra 1863. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:-Committee_of_Five_Geneva_1863.jpg

El Comité Internacional de la Cruz Roja: Guardián del derecho Internacional Humanitario Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/about-the-icrc-311298.htm>

El impacto del estatuto de seguridad en el movimiento sindical en Colombia, 1978-1982. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18632>

Henry Dunant-young. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Dunant-young.jpg

Introducción al Derecho Internacional Humanitario. Obtenida el 5 de junio de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/5tdl7w.htm>

La batalla de Solferino (24 de junio de 1859). Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/misc/57jnvr.htm>

Movimiento 19 de Abril. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_19_de_abril

Mundo Antiguo. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://mundoantiguo.net/>

Pérez, Vanessa. Giraldo, Carlos. Ocampo, Sergio. Quijano, Fernando. Díaz, Lina Paola. Durán, Katherine. (2015) 100 años de historias. Cruz Roja Colombiana. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://www.cruzrojacolombiana.org/wp-content/uploads/2019/11/Libro-100-a%C3%B1os-Cruz-Roja-Colombiana.pdf>

Principios fundamentales del Movimiento Internacional de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de <https://www.icrc.org/es/doc/assets/files/publications/icrc-003-4046.pdf>

Robo de armas del Cantón Norte. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Robo_de_armas_del_Cant%C3%B3n_Norte

Toma de la embajada de la República Dominicana. Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Toma_de_la_embajada_de_la_Rep%C3%ABlica_Dominicana

Capítulo 11. Mural *El origen de nuestra raza* (1985-1990)

Acuña, Luis Alberto. 1935. *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico). Edición, Escuelas gráficas salesianas. Bogotá, Colombia.

Acuña, Luis Alberto. 1942. *El arte de los indios colombianos* (Ensayo crítico e histórico). Ediciones Samper Ortega. México D.F., Estados Unidos Mexicanos.

Acuña, Luis Alberto. 1967. *Las artes en Colombia*. En, Vol. XX. Tomo 3. *La Escultura*. Historia Extensa de Colombia. Academia Colombiana de Historia y Ediciones Lerner. Bogotá, Colombia.

Carrizosa Posada, Diego. 2019. *La cosmogonía chibcha en la obra de Luis Alberto Acuña*. Editorial. Politécnico Grancolombiano. Bogotá. Colombia.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Fundación Casa Luis Alberto Acuña. (s.f.) *El Museo*. Villa de Leyva, departamento de Boyacá, Colombia.

Plaza, José Antonio de. 1850. *Las Memorias para la Historia de la Nueva Granada desde su descubrimiento el 20 de julio de 1810*. Ediciones: Imprenta del Neo - Granadina.

Triana, Miguel. 1922. *La civilización chibcha*. Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá, Colombia.

Triana, Miguel. [1924].1970. *El jeroglífico Muisca*. Editorial Banco Popular. Segunda Edición. Bogotá, Colombia.

Webgrafía

Bosque Andino Iguaque. Obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:-Bosque_Andino_Iguaque.JPG

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Columna de nube y fuego. Obtenida el 24 de octubre de 2022, de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/columnadenubeyfuego>

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Frederic Edwin Church - Tequendama Falls, Near Bogota, New Granada. Obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Frederic_Edwin_Church_-_Tequendama_Falls,_Near_Bogota,_New_Granada.jpg

Idacans. Obtenida el 16 de noviembre de 2020, de <https://en.wikipedia.org/wiki/Idacans%C3%A1s>

Introducción al arte rupestre. (2007). Martínez Celis, Diego y Álvaro Botiva Contreras. Obtenida el 16 de noviembre de 2020, de <https://www.rupestreweb.info/introduccion.html>

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Mitos y leyendas de Colombia. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=44622>

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Santuario Iguaque. Obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Santuario_Iguaque_03.JPG

Templo del sol. Obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_del_sol.jpg

Capítulo 12. Mural *La flora y fauna del Valle de Zaquenzipá en el período cretácico* (1985-1990)

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Fundación Casa Luis Alberto Acuña. (s.f.) *El Museo*. Villa de Leyva, departamento de Boyacá, Colombia.

Webgrafía

AA Iguana Fot Ars Summum. Obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AA_Iguana_Fot_Ars_Summum.JPG

Alcaldía de Villa de Leyva. Villa de Leyva Somos Todos. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://www.villadeleyva-boyaca.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Sitios-de-Interes.aspx>

Araucaria. Tronco petrificado. Obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tronco_petrificado.JPG

Araucaria. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Araucaria>

Araucaria. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Araucaria_bidwillii.jpg

Archaeomarmosius. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archaeomarmosius_leggetti.JPG

Archaeomarmosius leggetti. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archaeomarmosius>

Australopithecus afarensis. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Australopithecus_afarensis

Boa. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boa_c.i.jpg

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Cretácico. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cret%C3%A1cico>

Cresta sagital. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cresta_sagital

Descubren un extinto reptil marino con dientes afilados para triturar a sus presas en Colombia. Obtenida el 21 de diciembre de 2021, de <https://cnnespanol.cnn.com/2021/12/07/reptil-marino-colombia-ictio-saurio-trax/>

Ficha 4 Vertebras. Obtenida el 21 de diciembre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FL-CHA_4_VERTEBRAS.gif

Flores, frutas y helechos de Madeira. Obtenida el 21 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madeira_Flowers,_Fruits_and_Ferns_-_P15.jpg

Fuchsia. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aljaba.jpg>

Fuchsia. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Fuchsia>

Iguanidae. Obtenida el 18 de junio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/AA_Iguana_Fot_Ars_Summum.JPG

Iguanidae. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://en.wikipedia.org/wiki/Iguanidae>

Journal.pone. Obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal.pone.0138352.g001A.jpg>

La extinción del final del periodo Cretácico dio origen a los bosques tropicales actuales. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://urosario.edu.co/noticias/la-extincion-del-final-del-periodo-cretacico-dio-origen-los-bosques-tropicales-actuales>

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Mariposa polilla. Saturnia Pavonia. Obtenida el 17 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20_petit_paon_de_nuit.jpg

Monquirasaurus. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Monquirasaurus>

Mundo Prehistórico. Australopithecus. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://www.mundoprehistorico.com/portfolio/australopithecus/>

Museo El Fósil. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://envilladeleyva.com/turismo/ck24-museos-y-atracciones/museo-el-fosil-monquira/>

Museo Paleontológico de Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://minciencias.gov.co/content/museo-paleontologico-villa-leyva>

Orchidaceae. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labiata.jpg>

Orchidaceae. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Orchidaceae>

Padillasaurus leivaensis. Obtenida el 21 de diciembre de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Padillasaurus_leivaensis

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Pliosauroida. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pliosauroida>

Pteranodon. Obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pteranodon_amnh_martyniuk.jpg

Pteranodon. Obtenida el 18 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pteranodon>

Prodryas. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lepidoptera#/media/Archivo:Prodryas.png>

Quercus palustris. Obtenida el 19 de junio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/2002-10_Pin_Oak_%28Quercus_palustris%29_during_Autumn_along_Terrace_Boulevard_in_Ewing%2C_New_Jersey.jpg

Quercus palustris. Obtenida el 19 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Quercus_palustris

Q. palustris. Obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Q.palustris-2.JPG>

Sarcosuchus. Obtenida el 22 de febrero de 2024, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Sarcosuchus_Illustration.jpg

Sarcosuchus. Obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Sarcosuchus>

Sarcosuchus Illustration. Obtenida el 21 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sarcosuchus_Illustration.jpg

Serpentes. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Serpentes>

Servicio Geológico Colombiano. Obtenida el 20 de junio de 2021, de <https://www2.sgc.gov.co/museo-geologico/exhibiciones/Paginas/exhibicion-de-fosiles.aspx>

Stegosaurus. Obtenida el 21 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stegosaurus_BW.jpg

Stegosauridae. Obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Stegosauridae>

Revista-ambiente.com.ar Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://revista-ambiente.com.ar/colores-mas-representativos-de-la-ecologia-y-el-medio-ambiente/>

Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Villa_de_Leyva

Zantedeschia aethiopica. Obtenida el 21 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Zantedeschia_aethiopica

Capítulo 13. Mural Costumbrista (1985-1990)

Acuña, Alonso. 2010. *El maestro Luis Alberto Acuña* (1904 -1993). Documento biográfico no publicado. Bogotá, Colombia.

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Fundación Casa Luis Alberto Acuña. (s.f.) *El Museo*. Villa de Leyva, departamento de Boyacá, Colombia.

González, Beatriz. 1986. *Torres Méndez. Entre lo pintoresco y la picaresca*. Ed. Carlos Valencia Editores. Bogotá, Colombia.

Mora, Siervo. 1992. *Entrevista con Luis Alberto Acuña*. En: Revista Noticias Culturales 59: 15-16. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, Colombia.

Webgrafía

Aurelio Bibiano de Arteta y Errasti. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Arteta

Aurelio Arteta. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurelio_Arteta.jpg

Boceto. Obtenida el 14 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Boceto>

Cecilia Böhl de Faber. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cecilia_b%C3%B6hl_de_faber.jpg

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Costumbrismo. Obtenida el 15 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Costumbrismo>

Batalla de Ramillies. Obtenida el 15 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Ramillies

El BBVA restaura las pinturas murales de Aurelio Arteta. Obtenida el 15 de junio de 2021, de <http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/36999/08.pdf?sequence=1#:~:text=de%20la%20construcci%C3%B3n%20del%20edificio,del%20pintor%20bilbaino%20Aurelio%20Arteta.&text=En%20ellas%20deja%20de%20lado,de%20las%20f%C3%A1bri%2D%20cas%E2%80%9C>.

Eugenio Díaz Castro Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_D%C3%A-Daz_Castro

Eugenio Diaz Castro. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugenio_Diaz_Castro.jpg

Iglesia Parroquial Villa De Levya. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_Parroquial_Villa_De_Levya.jpg

José María Vergara y Vergara. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADA_Vergara_y_Vergara

José María Vergara y Vergara. Obtenida el 3 de julio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Mar%C3%ADA_Vergara_y_Vergara.JPG

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Pintoresco. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pintoresco>

Ramón de Mesonero Romanos. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ramón_de_Mesonero_Romanos

Ramón de Mesonero Romanos. Obtenida el 15 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ram%C3%B3n_de_Mesonero_Romanos._Pintado_por_Casado_del_Alisal.jpg

Ramón Torres Méndez. Obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotograf%C3%ADa_de_Ram%C3%B3n_Torres_M%C3%A9ndez.jpg

Ramón Torres Méndez. Obtenida el 3 de julio de 2022, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pa-seo_del_agua_nueva_en_1848.jpg

Trajes españoles del siglo XVIII. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://museodetraj.es.com.co/wp-content/uploads/2018/11/Trajes-esp%C3%B1oles-del-siglo-XVIII.pdf>

UTADEO La custodia del español – Academia Colombiana de la Lengua. Obtenida el 16 de junio de 2021, de <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/1041>

Villa de Leyva. Obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-361/villa-de-leyva>

Capítulo 14. Mural *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990)

Ferrer, Eulalio. 1999. *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Webgrafía

Alfarería guane 1. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfarer%C3%ADa_guane_1.JPG

Armadura (combate). Obtenida el 14 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_\(combate\)#:~:text=las%20rodilleras%20para%20las%20rodillas,la%20divisa%20del%20caballero%20noble.](https://es.wikipedia.org/wiki/Armadura_(combate)#:~:text=las%20rodilleras%20para%20las%20rodillas,la%20divisa%20del%20caballero%20noble.)

Artículos varios Guanes. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Art%C3%ADculos_varios_Guanes.JPG

Atuendo Guane, Algodón Crudo. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atuendo_Guane,_Algod%C3%B3n_Crudo.jpg

Atuendo Guane, Manta Algodón de Arbusto y Árbol. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Atuendo_Guane%2C_Manta_Algod%C3%B3n_de_Arbusto_y_%C3%81rbol.jpg

Color en el arte. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Color_en_el_arte

Composición (artes visuales). Obtenida el 2 de julio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_\(artes_visuales\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_(artes_visuales))

Conquista de América. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Conquista_de_Am%C3%A9rica

Corona de Castilla. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Corona_de_Castilla

Don Gonzalo Jiménez de Quesada. El Fundador. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://encolombia.com/medicina/revistas-medicas/academedicina/va-20/gonzalo-jimenez-de-quesada/>

El cacique Chanchón. Poesía de Ismael Enrique Arciniegas. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://www.poesi.as/iea178280.htm>

Escudo de Castilla y León. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escudo_de_Castilla_y_Le%C3%B3n_-_Versi%C3%B3n_her%C3%A1ldica_oficial.svg

Escudo de Vélez (Santander). Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_V%C3%A9lez_%28Santander%29.svg

Esplendor, materia y significado. Los colores en la edad media. Obtenida el 14 de junio de 2021, de <https://www.ucm.es/capire/gamacolores-azul#:~:text=En%20la%20Edad%20Media%20el,insuflar%20vida%2C%20como%20gesto%20creador.>

Evangelización en América. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelizaci%C3%B3n_en_Am%C3%A9rica

Evangelización en la Nueva España. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelizaci%C3%B3n_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a

Familia Galeano. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Familia_Galeano

Figura egipcia de Antinoo caminando de pie - Ägyptisches Museum - Munich - Alemania 2017. Obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Shenti#/media/Archivo:Standing-striding_egyptianized_figure_of_Antinoo_-_%C3%84gyptisches_Museum_-_Munich_-_Germany_2017.jpg

Galeano con Armas. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galeano_con_Armas.gif

Guanes. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Guanes>

Guanes deformación craneal 1. Obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guanes_deformaci%C3%B3n_craneal1.JPG

Heráldica de Castilla. Obtenida el 12 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Her%C3%A1ldica_de_Castilla

Indígenas Guane (Wuanentá Hunzaá). Obtenida el 14 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ind%C3%ADgenas_Guane_\(Wuanent%C3%A1_Hunza%C3%A1\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ind%C3%ADgenas_Guane_(Wuanent%C3%A1_Hunza%C3%A1).jpg)

Isabel I de Castilla. Obtenida el 12 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_I_de_Castilla#:~:text=Isabel%20I%20de%20Castilla%20\(Madrigal,matrimonio%20con%20Fernando%20de%20Arag%C3%B3n.](https://es.wikipedia.org/wiki/Isabel_I_de_Castilla#:~:text=Isabel%20I%20de%20Castilla%20(Madrigal,matrimonio%20con%20Fernando%20de%20Arag%C3%B3n.)

“La lucha de CHANCHON”. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <http://elguane.blogspot.com/2011/10/la-lucha-de-chanchon.html>

Los dioses guane. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <http://elguane.blogspot.com/2011/10/los-dioses-guane.html>

Los malos y los buenos. Biblioteca Nacional de Colombia. Obtenida el 23 de octubre de 2022, de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo4.html>

Los reyes católicos: La conquista del reino Nazarí de Granada y la incorporación del reino de Navarra. Obtenida el 14 de junio de 2021, de <http://www.historiasiglo20.org/HE/5b.htm#:~:text=La%20conquista%20del%20reino%20Nazar%C3%AD%20de%20Granada%20y&text=La%20guerra%20de%20Granada%20fue,forja%20del%20estado%20castellano%20moderno>.

Luz en la pintura. Obtenida el 3 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_en_la_pintura

Martín Galeano. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Galeano

Personajes de la historia santandereana. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://santander.gov.co/publicaciones/253/personajes-de-la-historia-santandereana/>

Perspectiva. Obtenida el 3 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>

Rebelión de los comuneros. Obtenida el 13 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Rebeli%C3%B3n_de_los_comuneros

Reino de Granada (Corona de Castilla). Obtenida el 12 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Granada_\(Corona_de_Castilla\)#:~:text=Tras%20el%20fin%20de%20la,de%20Espa%C3%B1a%20en%20la%20actualidad](https://es.wikipedia.org/wiki/Reino_de_Granada_(Corona_de_Castilla)#:~:text=Tras%20el%20fin%20de%20la,de%20Espa%C3%B1a%20en%20la%20actualidad).

Réplica diseño manta guane. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://artsandculture.google.com/asset/r%C3%A9plica-dise%C3%B1o-de-manta-guane/-QGu-LZ10K5oZw?hl=es>

Shenti. Obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Shenti>

Suaita. Obtenida el 13 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Suaita>

REFERENCIAS DE DERECHOS DE AUTOR

Capítulo 3. Influencias de la escuela muralista mexicana en el pensamiento y en la estética de la plástica de Luis Alberto Acuña

Webgrafía

[1] Fuente: École des beaux-arts (from the live).jpg Este material está en dominio público en los demás países donde el derecho de autor se extiende por 70 años (o menos) tras la muerte del autor. Imágenes que sólo son de dominio público en los Estados Unidos (es decir, publicadas antes de 1928 o que no pueden tener derechos de autor bajo las leyes de los Estados Unidos). Esta obra se encuentra en el dominio público en los Estados Unidos porque cumple tres requisitos: se publicó por primera vez fuera de este país (y no se publicó en los EE.UU. dentro de los siguientes 30 días), se publicó por primera vez antes del 1 de marzo de 1989 sin aviso de derechos de autor o antes de 1964 sin renovación de derechos de autor o antes de que el país de origen estableciera tratados sobre derechos de autor con los Estados Unidos, estaba en el dominio público en el país de origen (Francia) en la fecha de URAA (1 de enero de 1996). En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2023, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_\(from_the_live\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%C3%89cole_des_beaux-arts_(from_the_live).jpg)

[2] Fuente: Academie Julian, Paris, group of art students.jpg Esta imagen está disponible en la División de Impresiones y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos bajo el código digital ppmsc.04833. Este material está en dominio público en los demás países donde el derecho de autor se extiende por 70 años (o menos) tras la muerte del autor. Imágenes que sólo son de dominio público en los Estados Unidos (es decir, publicadas antes de 1927 o que no pueden tener derechos de autor bajo las leyes de los Estados Unidos). En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academie_Julian,_Paris,_group_of_art_students.jpg

[3] Fuente: Autor Bashkirtseff – En el estudio.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg

[4] Fuente: Placa Académie de la Grande Chaumière, París 6.jpg Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaque_Acad%C3%A9mie_de_la_Grande_Chaumi%C3%A8re,_Paris_6.jpg

[5] Fuente: Académie de la Grande Chaumière, París 6.jpg. Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2022, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg>

[6] Fuente: Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg Este archivo multimedia es de dominio público en los Estados Unidos. Esto se aplica a las obras de los EE. UU. donde los derechos de autor han expirado, a menudo porque su primera publicación se produjo antes del 1 de enero de 1927 y, si no, por falta de notificación o renovación. En Wikipedia, obtenida el 23 de agosto de 2022, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Academy-colarossi-paris-rue-grand-chaumiere-montparnasse-amedeo-modigliani.jpg>

Capítulo 4. Mural: *Colón descubre el nuevo mundo* (1959)

Webgrafía

[7] Fuente: Colon fet presoner.png ARCA Dominio público después de 80 años desde la fecha de publicación en la legislación española de propiedad intelectual. El autor murió en 1919, por lo que esta obra es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Colon_fet_presoner.png

[8] Fuente: Ribalta-san francisco-prado.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Por lo tanto, esta reproducción fotográfica también se considera de dominio público en los Estados Unidos. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ribalta-san_francisco-prado.jpg

[9] Fuente: Orazio Borgianni - San Carlos Borromeo - WGA2468.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, Obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orazio_Borgianni_-_St_Carlo_Borromeo_-_WGA2468.jpg

[10] Fuente: San Damiano-Interior.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, libero este trabajo al dominio público. Esto se aplica en todo el mundo. Otorgo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ninguna condición, a menos que tales condiciones sean requeridas por ley. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Damiano-Interior.JPG

[11] Fuente: Anunciación - Jan van Eyck - 1434 - NG Wash DC.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “ las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 18 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_-_Jan_van_Eyck_-_1434_-_NG_Wash_DC.jpg

[12] Fuente: Moai Rano raraku.jpg Este trabajo ha sido liberado al dominio público por su autor, Aurbina de Wikipedia en inglés. Aurbina otorga a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ningún tipo de condición, a menos que éstas sean requeridas por la ley. Esto aplica para todo el mundo. Este es un archivo de Wikimedia Commons, un depósito de contenido libre hospedado por la Fundación Wikimedia. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Moai_Rano_raraku.jpg

[13] Fuente: Rongo-rongo script.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rongo-rongo_script.jpg

[14] Fuente: Quetzalcoatl and Tezcatlipoca.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_and_Tezcatlipoca.jpg

[15] Fuente: Tzompantli Tovar.jpeg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tzompantli_Tovar.jpeg

[16] Fuente: Quetzalcoatl telleriano.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Por lo tanto, esta reproducción fotográfica también se considera de dominio público en los Estados Unidos. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_telleriano.jpg

[17] Fuente: Huehueteotl.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente

porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 19 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huehueteotl.jpg>

[18] Fuente: Chalchiuhtlicue 2.jpg Esta es una reproducción fotográfica fiel de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte misma se halla en el dominio público por el motivo siguiente: Este material está en dominio público en los demás países donde el derecho de autor se extiende por 70 años (o menos) tras la muerte del autor. Imágenes que sólo son de dominio público en los Estados Unidos (es decir, publicadas antes de 1927 o que no pueden tener derechos de autor bajo las leyes de los Estados Unidos). La postura oficial de la Fundación Wikimedia considera que «las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público forman parte del dominio público». En Wikipedia, obtenida el 19 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chalchiuhtlicue_2.jpg

[19] Fuente: Tlaloc glyph.svg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 20 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tlaloc_glyph.svg

[20] Fuente: Taludtablero.png Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, libero este trabajo al dominio público. Esto se aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente posible; Si es así: Otorgo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ninguna condición, a menos que tales condiciones sean requeridas por ley. En Wikipedia, obtenida el 20 de octubre de 2020, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taludtablero.png>

[21] Fuente: Pirámide del Sol 072006.JPG Released in Wikimedia Commons under PD by author. Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, lo libero al dominio público. Esto aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente factible; si ello ocurriese: Concedo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ningún tipo de condición al menos que éstas

sean requeridas por la ley. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_del_Sol_072006.JPG

[22] Fuente: Pirámide de la Luna 072006.jpg Released in Wikimedia Commons under PD by author. Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, lo libero al dominio público. Esto aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente factible; si ello ocurriese: Concedo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ningún tipo de condición al menos que éstas sean requeridas por la ley. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piramide_de_la_Luna_072006.jpg

[23] Fuente: U.S._Territorial_Acquisitions.png This map was obtained from an edition of the National Atlas of the United States. Like almost all works of the U.S. federal government, works from the National Atlas are in the public domain. Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, lo libero al dominio público. Esto aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente factible; si ello ocurriese: Concedo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ningún tipo de condición al menos que éstas sean requeridas por la ley. En Wikipedia, obtenida el 22 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mexican_Cession_in_Mexican_View.PNG

[24] Fuente: Andrea Mantegna – The Court of Gonzaga – WGA14000.jpg Esta es una reproducción fotográfica fiel de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte misma se halla en el dominio público por el motivo siguiente: Este material está en dominio público en los demás países donde el derecho de autor se extiende por 100 años (o menos) tras la muerte del autor. Esta obra está en el dominio público en los Estados Unidos porque fue publicada (o registrada con la Oficina del Derecho de Autor de los E.E. U.U.) antes del 1 de enero de 1927. La postura oficial de la Fundación Wikimedia considera que «las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público forman parte del dominio público». En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Andrea_Mantegna_-_The_Court_of_Gonzaga_-_WGA14000.jpg

[25] Fuente: Bath.abbey.fan.vault.arp.jpg Arpingstone, titular de los derechos de autor de esta obra, la publica en los términos de la siguiente licencia: Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, libero este trabajo al dominio público. Esto se aplica en todo el mundo. Otorgo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ninguna condición, a menos que tales condiciones

sean requeridas por ley. En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3veda_de_abanico#/media/Archivo:Bath.abbey.fan.vault.arp.jpg

[26] Fuente: Paralelos y Meridianos.jpg Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 17 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paralelos_e_Meridianos.jpg

[27] Fuente: Planisphæri cœleste.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 25 de octubre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planisph%C3%A6ri_c%C5%93leste.jpg

[28] Fuente: Grillaaurea.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, libero este trabajo al dominio público. Esto se aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente posible; si es así: otorgo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ninguna condición, a menos que tales condiciones sean requeridas por ley. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grillaaurea.JPG>

Capítulo 7. Mural *Proclamación del Estado soberano de Cundinamarca* (1963)

Webgrafía

[29] Fuente: Francisco Javier Zaldúa 1.jpg Este archivo es de dominio público porque el derecho de autor de esta obra, registrada en Colombia, ha caducado, según la “Ley 23 de 1982 sobre Derecho de Autor,

artículos 11, 21-29”, modificada por la “Ley 44 de 1993, artículo 2” y “Ley 1520 de 2012, artículos 4, 6 y 10”. Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Javier_Zald%C3%BAa_1.jpg

[30] Fuente: El Sapo Gómez. Caricatura de Alberto Urdaneta. 1880.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, la publico en los términos de la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_Sapo_G%C3%B3mez._Caricatura_de_Alberto_Urdaneta._1880.jpg

[31] Fuente: Francisco de Paula Mateus.JPG Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 2.0 Generic. Esta imagen, publicada originalmente en Flickr, fue revisada el 4 de enero de 2019 por el administrador o revisor Ronhjones, quien confirmó que estaba disponible en Flickr bajo la licencia indicada en esa fecha. En Wikipedia, obtenida el 8 de junio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Paula_Mateus.JPG

[32] Fuente: Juan Agustín de Uricoechea.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 8 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Agust%C3%ADn_de_Uricoechea.jpg

[33] Fuente: Manuel Ancízar.jpg Esta imagen, publicada originalmente en Flickr, fue revisada el 12 de octubre de 2009 por el administrador o revisor Óðinn, quien confirmó que estaba disponible en Flickr bajo la licencia indicada en esa fecha. Este archivo es de dominio público porque el derecho de autor de esta obra, registrada en Colombia, ha caducado, según la “Ley 23 de 1982 sobre Derecho de Autor, artículos

11, 21-29”, modificada por la “Ley 44 de 1993, artículo 2” y “Ley 1520 de 2012, artículos 4, 6 y 10. Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 2.0 Generic. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 9 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Anc%C3%ADzar.jpg

[34] Fuente: Salvador Camacho.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 11 de junio de 2021 de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SalvadorCamacho.jpg>

[35] Fuente: Manuel José Mosquera.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 21 de octubre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manuel_Jos%C3%A9_Mosquera.jpg

[36] Fuente: Portrait of Tomás Cipriano de Mosquera.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 11 de junio de 2021, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portrait_of_Tom%C3%A1s_Cipriano_de_Mosquera.jpg

Capítulo 8. Mural *La historia de la cultura circunscrita a las artes gráficas* (1973)

Webgrafía

[37] Fuente: Altamira, bisonte.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altamira,_bison.jpg#mw-jump-to-license

[38] Fuente: 12 Vista general del techo de polícromos.jpg Este trabajo es gratuito y puede ser utilizado por cualquier persona para cualquier propósito. La Fundación Wikimedia ha recibido un correo electrónico confirmando que el titular de los derechos de autor ha aprobado la publicación en los términos mencionados en esta página. Esta correspondencia ha sido revisada por un miembro del Equipo de Respuesta de Voluntarios (VRT) y almacenada en nuestro archivo de permisos. La correspondencia está disponible para los voluntarios de confianza como ticket #2013031810013815. Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. Atribución: Museo de Altamira y D. Rodríguez. En Wikipedia, obtenida el 10 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12_Vista_general_del_techo_de_pol%C3%ADcromos.jpg

[39] Fuente: Altamira-1880.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de

1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 15 de julio de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira#/media/Archivo:Altamira-1880.jpg

[40] Fuente: Sanz de Sautuola.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanz_de_Sautuola.jpg

[41] Fuente: María Sanz de Sautuola2.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mar%C3%ADa_Sanz_de_Sautuola2.jpg

[42] Fuente: Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Marcelino Sanz de Sautuola.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 70 años o menos. trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 29 de octubre de 2022, de https://https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Breves_apuntes_sobre_algunos_objetos_prehist%C3%B3ricos_de_la_provincia_de_Santander._Marcelino_Sanz_de_Sautuola.jpg

[43] Fuente: Rueda de color degradado.png Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 11 de noviembre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gradient_color_wheel.png

Capítulo 10. Mural *La batalla de Solferino* (1979–1980)

Webgrafía

[44] **Fuente:** Henry Dunant-young.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. En Wikipedia, Obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Dunant-young.jpg

[45] **Fuente:** Committee of Five Geneva 1863.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. Por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. Antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 15 de mayo de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Committee_of_Five_Geneva_1863.jpg

Capítulo 11. Mural *El origen de nuestra raza* (1985–1990)

Webgrafía

[46] **Fuente:** Santuario Iguaque 03.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santuario_Iguaque_03.JPG

[47] Fuente: Bosque Andino Iguaque.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, lo libero al dominio público. Esto aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente factible; si ello ocurriese: Concedo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ningún tipo de condición al menos que éstas sean requeridas por la ley. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bosque_Andino_Iguaque.JPG

[48] Fuente: Templo del sol.jpg Este archivo tiene licencia bajo Creative Commons Attribution 1.0 Generic. En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_del_sol.jpg

[49] Fuente: Frederic Edwin Church - Tequendama Falls, Near Bogota, New Granada.jpg Este material está en dominio público en los demás países donde el derecho de autor se extiende por 100 años (o menos) tras la muerte del autor. Imágenes que sólo son de dominio público en los Estados Unidos (es decir, publicadas antes de 1927 o que no pueden tener derechos de autor bajo las leyes de los Estados Unidos). En Wikipedia, obtenida el 8 de noviembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Frederic_Edwin_Church_-_Tequendama_Falls,_Near_Bogota,_New_Granada.jpg

Capítulo 12. Mural *La flora y fauna del valle de Zaquenzipá en el período cretácico* (1985-1990)

Webgrafía

[50] Fuente: Ficha 4 Vertebras.gif Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 21 de diciembre de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FICHA_4_VERTEBRAS.gif

[51] Fuente: Aljaba.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aljaba.jpg>

[52] Fuente: Prodryas.png Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 17 de junio de 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Lepidoptera#/media/Archivo:Prodryas.png>

[53] Fuente: AA Iguana Fot Ars Summum.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, libero este trabajo al dominio público. Esto se aplica en todo el mundo. En algunos países esto puede no ser legalmente posible; si es así otorgo a cualquier persona el derecho de usar este trabajo para cualquier propósito, sin ninguna condición, a menos que tales condiciones sean requeridas por ley. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AA_Iguana_Fot_Ars_Summum.JPG

[54] Fuente: Tronco petrificado.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tronco_petrificado.JPG

[55] Fuente: Pteranodon amnh martyniuk.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 18 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pteranodon_amnh_martyniuk.jpg

[56] Fuente: Journal.pone.0138352.g001A.jpg Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 21 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Journal.pone.0138352.g001A.jpg>

[57] Fuente: Q.palustris-2.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo público bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.

En Wikipedia, obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Q.palustris-2.JPG>

[58] Fuente: Labiata.jpg Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic. En Wikipedia, obtenida el 19 de junio de 2021, de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Labiata.jpg>

[59] Fuente: Archaeomarasmius leggetti.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archaeomarasmius_leggetti.JPG

[60] Fuente: Vieja Araucaria bidwillii.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution 3.0 Unported. Obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_Araucaria_bidwillii.jpg

[61] Fuente: Boa c.i.jpg Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic. En Wikipedia, obtenida el 20 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boa_c.i.jpg

[62] Fuente: Madeira Flowers, Fruits and Ferns - P15.jpg El autor murió en 1865, por lo que esta obra es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 100 años o menos. Este trabajo es de dominio público en los Estados Unidos porque se publicó (o se registró en la Oficina de derechos de autor de los Estados Unidos) antes del 1 de enero de 1927. En Wikipedia, obtenida el 21 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madeira_Flowers,_Fruits_and_Ferns_-_P15.jpg

[63] Fuente: Sarcosuchus Illustration.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, la publico en los términos de la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional. En Wikipedia. Obtenida el 22 de febrero de 2024, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Sarcosuchus_Illustration.jpg

Capítulo 13. Mural *Costumbrista* (1985-1990)

Webgrafía

[64] Fuente: Iglesia Parroquial Villa De Levya.jpg Este archivo tiene licencia bajo Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_Parroquial_Villa_De_Levya.jpg

[65] Fuente: Aurelio Arteta.jpg Este archivo multimedia es de dominio público en los Estados Unidos. Esto se aplica a las obras de EE. UU. donde los derechos de autor han expirado, a menudo porque su primera publicación se produjo antes del 1 de enero de 1927, y si no, por falta de notificación o renovación. Esta imagen (u otro archivo multimedia) es de dominio público porque sus derechos de autor han expirado y su autor es anónimo. Esto se aplica a la Unión Europea y aquellos países con un plazo de copyright de 70 años después de que el trabajo se puso a disposición del público y el autor nunca reveló su identidad. En Wikipedia Commons, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurelio_Arteta.jpg

[66] Fuente: Ramón de Mesonero Romanos. Pintado por Casado del Alisal.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 100 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 15 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ram%C3%B3n_de_Mesonero_Romanos._Pintado_por_Casado_del_Alisa.jpg

[67] Fuente: Cecilia Böhl de Faber.jpg Esta es una fiel reproducción fotográfica de una obra de arte bidimensional de dominio público. La obra de arte en sí es de dominio público por la siguiente razón: Este

trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más de 100 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. La posición oficial adoptada por la Fundación Wikimedia es que “las reproducciones fieles de obras de arte bidimensionales de dominio público son de dominio público”. En Wikipedia, obtenida el 16 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cecilia_b%C3%B6hl_de_faber.jpg

[68] Fuente: Eugenio Diaz Castro.jpg Este trabajo es de dominio público en su país de origen y en otros países y áreas donde el término de los derechos de autor es la vida del autor más 70 años o menos. Trabajo estadounidense que es de dominio público en los EE. UU. por un motivo no especificado, pero presumiblemente porque se publicó en los EE. UU. antes de 1927. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugenio_Diaz_Castro.jpg

[69] Fuente: José María Vergara y Vergara.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, la publico en los términos de la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 4.0 Internacional. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Vergara_y_Vergara.JPG

[70] Fuente: Paseo del agua nueva en 1848.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, la publico en los términos de la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 4.0 Internacional. En Wikipedia, obtenida el 3 de julio de 2022, de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paseo_del_agua_nueva_en_1848.jpg

[71] Fuente: Figura egipcia de Antinoo caminando de pie - Ägyptisches Museum - Munich - Alemania 2017.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Shenti#/media/Archivo:Standing-striding_egyptianized_figure_of_Antinoo_-_%C3%84gyptisches_Museum_-_Munich_-_Germany_2017.jpg

Capítulo 14. Mural *Encuentro de Martín Galeano con el cacique Chanchón* (1990).

Webgrafía

[72] Fuente: Atuendo Guane, Algodón Crudo.jpg Propio trabajo. No se realizaron modificaciones en la fotografía. Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publicó bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atuendo_Guane,_Algod%C3%B3n_Crudo.jpg

[73] Fuente: Atuendo Guane, Manta Algodón de Arbusto y Árbol.jpg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. En Wikipedia, obtenida el 1 de julio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Atuendo_Guane%2C_Manta_Algod%C3%B3n_de_Arbusto_y_%C3%81rbol.jpg

[74] Fuente: Escudo de Castilla y León - Versión heráldica oficial.svg Esta obra es de dominio público según la Real Ley 1/1996, de 12 de abril, sobre Propiedad Intelectual, artículo 13. Las disposiciones legales o reglamentarias y sus proyectos, sentencias de órganos jurisdiccionales y actos, resoluciones, debates y sentencias de organismos públicos, así como las traducciones oficiales de todos estos textos, no serán objeto de “propiedad intelectual”. Eso significa que las leyes, resoluciones y demás, de los gobiernos, parlamentos y demás administraciones públicas y oficiales de España, sus comunidades autónomas y demás entidades públicas, no son susceptibles de protección por derechos de autor. Este trabajo es de dominio público en los EE. UU. porque es un edicto de un gobierno, local o extranjero. Consulte § 313.6(C)(2) del Compendio de prácticas de la Oficina de derechos de autor de EE. UU., 3.ª ed. 2014 (Compendio (Tercero)). Dichos documentos incluyen “promulgaciones legislativas, decisiones judiciales, decisiones administrativas, ordenanzas públicas o tipos similares de materiales legales oficiales”. Estos no

incluyen obras publicadas por primera vez por las Naciones Unidas o cualquiera de sus agencias especializadas, o por la Organización de los Estados Americanos. Ver Compendio (Tercero) § 313.6(C)(2) y 17 USC § 104(b)(5). Un edicto gubernamental no estadounidense aún puede tener derechos de autor fuera de los EE. UU. De manera similar, la práctica de la Oficina de derechos de autor de los EE. UU. anterior no impide que los estados o localidades de los EE. UU. tengan derechos de autor en el extranjero, según las leyes y regulaciones de derechos de autor extranjeras. Esta imagen muestra una bandera, un escudo de armas, un sello o alguna otra insignia oficial. El uso de dichos símbolos está restringido en muchos países. Estas restricciones son independientes del estado de los derechos de autor. En Wikipedia, obtenida el 7 de noviembre de 2022, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escudo_de_Castilla_y_Le%C3%B3n_-_Versi%C3%B3n_her%C3%A1ldica_oficial.svg

[75] Fuente: Escudo de Vélez (Santander).svg Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 13 de junio de 2021, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_V%C3%A9lez_\(Santander\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_V%C3%A9lez_(Santander).svg)

[76] Fuente: Galeano con Armas.gif Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. En Wikipedia, obtenida el 13 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galeano_con_Armas.gif

[77] Fuente: Indígenas Guane (Wuanentá Hunzaá).jpg Yo, el titular de los derechos de autor de esta obra, la publico en los términos de la siguiente licencia: Este archivo está disponible bajo la licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Ind%C3%ADgenas_Guane_%28Wuanent%C3%A1_Hunza%C3%A1%29.jpg

[78] Fuente: Guanes deformación craneal1.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guanes_deformaci%C3%B3n_craneal1.JPG

[79] Fuente: Artículos varios Guanes. JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Art%C3%ADculos_varios_Guanes.JPG

[80] Fuente: Alfarería guane 1.JPG Yo, el titular de los derechos de autor de este trabajo, lo publico bajo la siguiente licencia: Este archivo tiene la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. En Wikipedia, obtenida el 14 de junio de 2021, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfarer%C3%ADa_guane_1.JPG