



BOGOTÁ—CATEDRAL, ACTO Y PLAZA DE BOLÍVAR

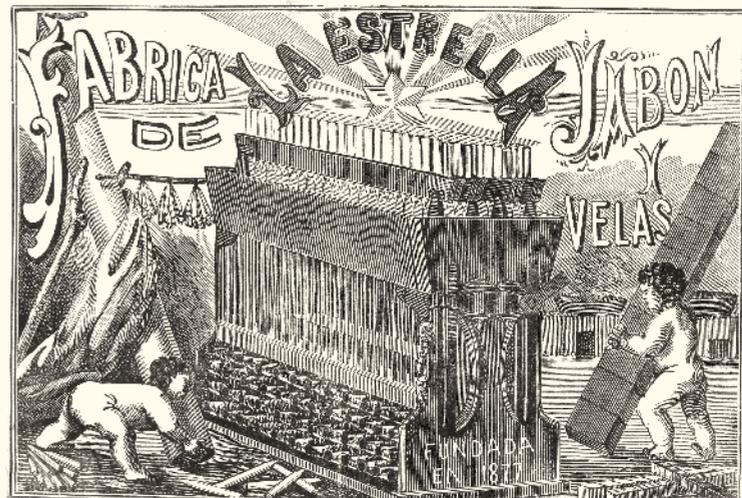
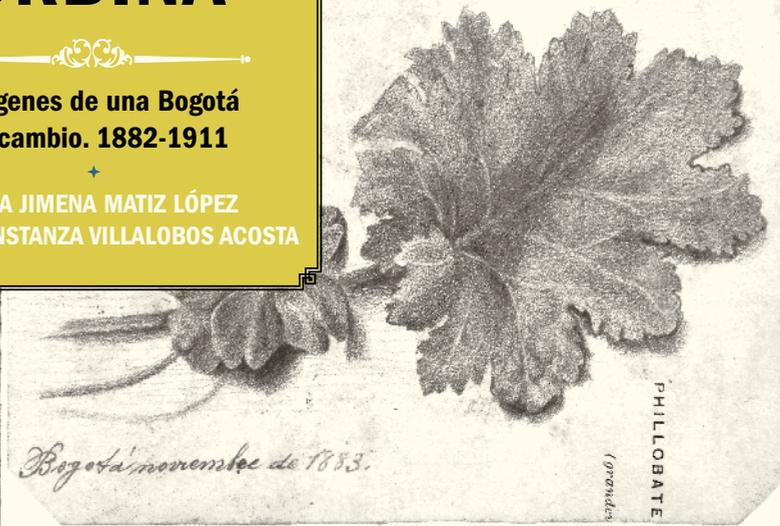


16-3

RICARDO MOROS URBINA

Imágenes de una Bogotá en cambio. 1882-1911

PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ
MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS ACOSTA



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño

SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

María Claudia López Sorzano

DIRECTOR INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Mauricio Uribe González

SUBDIRECTORA DE DIVULGACIÓN DE LOS VALORES DEL PATRIMONIO CULTURAL

Margarita Castañeda Vargas

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS

Paula Jimena Matiz López

María Constanza Villalobos

COORDINACIÓN EDITORIAL Y DE PUBLICACIONES

Ximena Bernal Castillo

DISEÑO GRÁFICO

Yessica Acosta Molina

CORRECCIÓN DE ESTILO

Bibiana Castro Ramírez

FOTOGRAFÍA

Pablo Adarme

Laura Mejía Torres

Juan Camilo Segura

Ernesto Monsalve Pino

Ángela Gómez Cely

Samuel Monsalve Parra

Andrés Felipe Matiz López

Mario Andrés Rodríguez L.

IMPRESIÓN

Buenos y Creativos S. A. S

Bogotá, 2018

ISBN 978-958-59919-8-9

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

www.idpc.gov.co

Calle 8.ª n.o 8-52

AGRADECIMIENTOS

Personas: Alberto Pérez López, Amparo Lopera Mejía, Andrés Felipe Matiz López, Ángela Barajas, Astrid Fajardo Carvajal, Camilo Páez Jaramillo, Carlos Alberto Zapata Cárdenas, Carolina Vanegas Carrasco, Catalina Plazas, Diana Carolina Monroy, Eduardo Serrano Rueda, Fernando López, Iván Leonardo Londoño, Jaime Moncada, Jackeline García Chaverra, Jimena Montaña, Jorge Jaramillo, Juan Camilo Rodríguez, Juan Sebastián Valencia, Luis Fernando Bautista Rodríguez, Mauricio Tovar González, Marcela Rodríguez, María Clemencia García, Martha Lucía Alonso, María Margareth Bonilla, María Victoria de Robayo, Mario Andrés Rodríguez L, Oscar Gaona, Samantha Villarreal V., Samuel Monsalve, Teresa Cuéllar de Montaña (Teyé), Ximena Bernal Castillo

Instituciones: Archivo General de la Nación, Museo Nacional de Colombia, Museo de Arte del Tolima, Museo Quinta de Bolívar, Biblioteca Luis Ángel Arango, Biblioteca Nacional de Colombia, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Academia Colombiana de Historia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, Bavaria S. A.

RICARDO MOROS URBINA

**Imágenes de una
Bogotá en cambio
1882-1911**



**PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ
MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS ACOSTA**

CONTENIDO

| | |
|-----|---|
| 06 | Presentación. Mauricio Uribe González |
| 08 | Prólogo. Ruth Acuña Prieto |
| 12 | Introducción. Paula Matiz y Constanza Villalobos |
| 19 | + Del artista, sus obras y escritos |
| 47 | + Cuadernos de apuntes: motivos y ejercicios artísticos |
| 99 | + Los dibujos al natural de Bogotá |
| 117 | + El paso por la escuela de dibujo y grabado |
| 159 | + Los grabados del artista en el Papel Periódico Ilustrado. |
| 195 | + La memoria y la gráfica de la antigua y la nueva Santafé entre 1882 y 1887: La ciudad vista a través del Papel Periódico Ilustrado. |
| 247 | + El artista grabador y los anuncios publicitarios |
| 289 | Cronología |
| 290 | Bibliografía y hemerografía |





> AVISO PUBLICITARIO. TALLER DE MUEBLES DE FÉLIX VALOIS MADERO. CA. 1896. GRABADO A LA TESTA SOBRE MADERA. PRUEBA DE AUTOR. 78 X 110 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

PRESENTACIÓN

Ricardo Moros Urbina ha sido reconocido principalmente por su trabajo como grabador del *Papel Periódico Ilustrado*, publicación que, en la Bogotá de finales del siglo XIX, articuló de forma pionera el carácter periodístico y la reproducción masiva del arte gráfico a través del grabado xilográfico. En este ámbito, Moros y el equipo de dibujantes, fotógrafos y grabadores del periódico, bajo la dirección de Alberto Urdaneta, ilustraron la vida política, cultural y social del país, pero también, detuvieron su mirada en la Santafé que desaparecía de forma latente ante la Bogotá cambiante de finales de siglo XIX y de inicios del XX.

Este es quizás, unos de los rasgos más interesantes de Moros, pero a su vez, el menos conocido: su interés por los valores de otro tiempo y su defensa respecto a cómo integrar el pasado histórico con el desarrollo urbano. Esta posición se vio reflejada en sus escritos en el Boletín de Historia y Antigüedades en donde en 1925, ante la inminente desaparición del Convento de Santo Domingo, emitió un concepto técnico para preservarlo, así como su argumentación crítica y su posición negativa respecto al traslado del monumento a Ricaurte en 1932.

Moros fue además docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Director del Museo Nacional de Bellas Artes y miembro fundador de la Academia Colombiana de Historia, entidad a la que diseñó su escudo. Puede decirse también que nos encontramos ante uno de los pioneros del diseño gráfico y la publicidad en el país: a través de imágenes pagadas por terceros para ser publicadas como avisos comerciales, Moros dibujaba y grababa los anuncios de fábricas, tiendas y comerciantes. En este medio es de resaltar su trabajo para la cervecería Bavaria en el que la imagen de la cerveza “La Pola” resulta ser una de las más emblemáticas.



La posibilidad de reconstruir la imagen y la obra de este hombre polifacético, cuyo aporte al patrimonio cultural mueble se da desde el grabado, el dibujo y la obra pictórica, se debe a la investigación realizada por Paula Matiz y Constanza Villalobos, ganadora en 2009 de la Convocatoria Distrital de Estímulos en Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. A inicios de 2018, tras ser presentada la propuesta al Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, el trabajo desarrollado por las autoras se revisó y se amplió en lo que respecta a la relación de la obra de Moros con la forma en



> TARJETA POSTAL QUE CUENTA CON UN DIBUJO DE RICARDO MOROS URBINA DEL CAMPO DONDE SE LIBRÓ LA BATALLA DE BOYACÁ (FECHADO EN MARZO DE 1918). EN SU REVERSO, MOROS ESCRIBE EL 1.º DE OCTUBRE DE 1925 A SU AMIGO, GASTON LELARGE. COLECCIÓN FAMILIA LELARGE

que este representaba a Bogotá, con sus costumbres y paisajes, entre finales de siglo XIX e inicios del XX.

La oportunidad de hacer público este trabajo permite a su vez que los lectores conozcan los *Cuadernos de Apuntes, dibujos y grabados de Moros*, así como su obra pictórica, custodiada por entidades públicas y por coleccionistas privados que de manera generosa y entusiasta han compartido las imágenes para esta edición. De esta manera, agradecemos especialmente a Teyé, al Museo Nacional de Colombia, al Archivo General de la Nación, al Museo de Arte del Tolima y a todas las personas y entidades que aportaron sus archivos y colecciones para la elaboración de esta sugestiva publicación.

Mauricio Uribe González
Director general
Instituto Distrital de Patrimonio Cultural



PRÓLOGO

La historia del arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX brinda un amplio campo de estudio adicional a los importantes avances dados por la historiografía nacional. Este periodo sigue planteando grandes interrogantes, más aún cuando se trata de figuras individuales, frente a las cuales, no se cuenta con suficientes fuentes documentales, y cuya producción artística nos es aún, en buena medida, desconocida. De ahí que la presente publicación de la producción del artista Ricardo Moros Urbina (1865-1942), constituya un valioso aporte a la historia del arte del período, al sumarse a otras investigaciones, que de manera detenida y con rigor académico, examinan la vida y obra de un artista de la época, contribuyendo con ello a consolidar un campo específico de estudio.

Ricardo Moros Urbina es conocido como grabador del *Papel Periódico Ilustrado*, fundado en 1881 por Alberto Urdaneta (1845-1887), órgano que acogió a un grupo de aprendices de la escuela de grabado que da inicio en 1882. Buena parte de estos grabadores entre quienes se encuentran Jorge Crane (1864-1950), Alfredo Greñas (1859-1945), Julio Flórez (1867-1923), entre otros, no cuentan aún con un estudio acerca de su obra y posteriores desarrollos al cierre de la publicación, en 1887. Dentro de estos nombres figuraba el artista objeto de la presente investigación. Lo poco que se sabía de la obra de Moros Urbina derivaba en buena medida de la publicación mencionada, razón por la cual, la faceta que nos era más familiar del artista era la del grabador, aun cuando sin mayores análisis.

La presente investigación no solo examina detenidamente su producción gráfica, sino que revela otras facetas del artista poco conocidas: al dibujante; al pintor al óleo y a la acuarela; al historiador y escritor, y al productor de anuncios publicitarios. De ello derivan varias consecuencias. La primera, mostrar la diversidad de la exploración técnica del artista y por ende, avanzar en el conocimiento del arte de la época. La segunda, al profundizar en su faceta como grabador, las autoras precisan también los alcances y aportes de la técnica empleada en la producción gráfica del *Papel Periódico Ilustrado*, y con ello, toman distancia de las tesis que plantean una continuidad con las técnicas del grabado precedentes. La tercera, al examinar el rol jugado por Moros Urbina más allá de su producción plástica,



aportan al conocimiento desde otras dimensiones como el desarrollo técnico- industrial y las expresiones sociales y culturales de la época.

A lo largo de estas páginas se expone buena parte de la producción del artista que viene de colecciones tanto públicas como privadas. Bellamente ilustrada, esta publicación además provee visualmente al lector de obras hasta ahora desconocidas.

Ruth Acuña Prieto





Moros

Borala - 1902



INTRODUCCIÓN

La publicación de este libro nace como parte de la iniciativa del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) de divulgar y socializar trabajos investigativos relacionados con el patrimonio cultural mueble de la ciudad y su relación con la actividad artística desde un punto de vista histórico. Inicialmente, la investigación fue resultado del proyecto ganador de la tercera convocatoria de Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Álzate Avendaño en el año 2009, la cual permitió realizar la exposición titulada *Ricardo Moros Urbina: cuadernos de apuntes*, del 2 de abril al 2 de mayo de 2013. El trabajo surgió del interés de estudiar la obra de Ricardo Moros Urbina, artista colombiano de finales del siglo XIX, y de aportar a todos aquellos dedicados a la historia del arte colombiano información valiosa sobre su producción artística. En el año 2018, con la decisión por parte del IDPC de publicar este título, se contó con la oportunidad de profundizar la investigación en lo que respecta a la relación del trabajo del artista con la representación de Bogotá entre 1882 y 1911.

El proceso investigativo tomó como punto de partida la mirada de la conservación y restauración sobre la obra de arte, gracias a la intervención realizada en el laboratorio de restauración del Archivo General de la Nación a cuatro álbumes —reunidos en tres volúmenes— del artista y donados por Teresa Cuéllar de Montaña, *Teyé*. Los datos extraídos en los procesos de preservación de este material llevaron a un exhaustivo registro y documentación de las obras y permitió el surgimiento del proyecto. Después de más de tres años de investigación, se pudo examinar alrededor de quinientas piezas de Moros Urbina y reconstruir en gran medida su trayectoria artística. Desde este punto, se realizaron las búsquedas historiográficas y el análisis sobre su trabajo en dibujo, siendo este el más abundante. Se tuvo la fortuna de hallar bocetos, apuntes, pruebas de autor y estudios preliminares, difícilmente conservados y estudiados en un artista de esta época dentro de la historia del arte colombiano. Así mismo, se investigó sobre sus aportes al grabado y su producción publicitaria; esta última constituye un aspecto innovador en el área plástica y visual de este periodo. Esta aproximación deja, aún, muchas áreas por indagar en relación con el artista y, en especial, con quienes, como él, desempeñaron un rol fundamental en la configuración del campo artístico colombiano.



Sin duda, este y otros aspectos de Moros Urbina serán de interés para futuros investigadores en la materia.

El libro aborda principalmente tres grandes aspectos en la producción artística de Moros Urbina. En primer lugar, el trabajo dedicado al dibujo, específicamente el papel que cumplió esta práctica como parte de su formación, y en vínculo con el desarrollo de su actividad en ejercicios, apuntes y bocetos previos para obras en acuarela, óleo o piezas publicitarias. En este sentido, los tres primeros capítulos del texto inician con el análisis y la recopilación historiográfica relacionada con Moros Urbina, así como con la aproximación a su trabajo escrito. Se continúa con una descripción del trabajo de apuntes y dibujo presentes en sus álbumes, destacando el papel de la formación en la materia, y se culmina con el trabajo de dibujos del natural elaborados en la ciudad de Bogotá a finales del siglo XIX, entendiendo la capital como el entorno en el que el artista desarrolla la mayor parte de sus obras.

En segundo lugar, el libro se concentra en la actividad de Moros como grabador, siendo quizás la faceta más conocida o reconocida del artista. El tema se desarrolla en tres capítulos adicionales, partiendo de la contextualización del trabajo del grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*, empresa creada e impulsada por Alberto Urdaneta entre 1881 y 1887, en la que la innovación técnica es un eje fundamental en el desarrollo de las artes del país, y cuyas características han sido abordadas de manera ligera dentro de la historiografía del arte tradicional en Colombia.

El siguiente capítulo realiza un panorama comprehensivo del rol que desempeñó Moros Urbina dentro del *Papel Periódico Ilustrado*. Sin embargo, la faceta de Moros dentro de dicha iniciativa literaria y periodística no discurre en solitario, sino que el artista hace parte de una colectividad que, orientada bajo la tutela de Urdaneta, consolida miradas específicas sobre varios temas. Uno de ellos se aborda en el sexto capítulo, al considerarse de interés realizar una revisión acerca de las transformaciones de la ciudad de Bogotá a través de la imagen xilográfica que se publicó en el *Papel Periódico Ilustrado*, no solo por medio de la obra de Moros sino de los seis grabadores y colaboradores que abordaron los acontecimientos, lugares e hitos de finales del siglo XIX en la capital.



En tercer y último lugar, el libro se aproxima al trabajo de Moros Urbina en las áreas vinculadas con los anuncios ilustrados y la gráfica en Colombia, siendo además uno de los últimos aspectos que el artista trabajó dentro de su producción artística. Como aporte adicional, se ha incluido una cronología que permite la ubicación temporal de las obras y hechos más representativos de su vida artística.

Agradecemos la gestión y el compromiso con la divulgación del patrimonio cultural del IDPC, que hace posible esta publicación que trata aspectos desconocidos relacionados con Ricardo Moros Urbina dentro de la historia del arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Así mismo, reconocemos la generosidad de Teresa Cuéllar al facilitarnos el material de estudio, así como la colaboración de los miembros de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y de las demás instituciones que permitieron el préstamo de obras para la exposición y facilitaron el material de consulta para la investigación, puesto que sin su apoyo no habría sido posible desarrollar este trabajo. En este sentido, extendemos nuestro agradecimiento al Archivo General de la Nación, el Museo Nacional de Colombia y al Museo de Arte del Tolima.

Paula Matiz y Constanza Villalobos





> AVISO PUBLICITARIO. FÁBRICA DE JABÓN Y VELAS LA ESTRELLA. FUNDADA EN 1877. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 96 X 146 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





> RICARDO MOROS U. *LA LECTORA*. FIRMADO R. MOROS. 1908. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 25,3 X 34,8 cm. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 2288. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY



R. MOROS URBINA
ROMA 1974

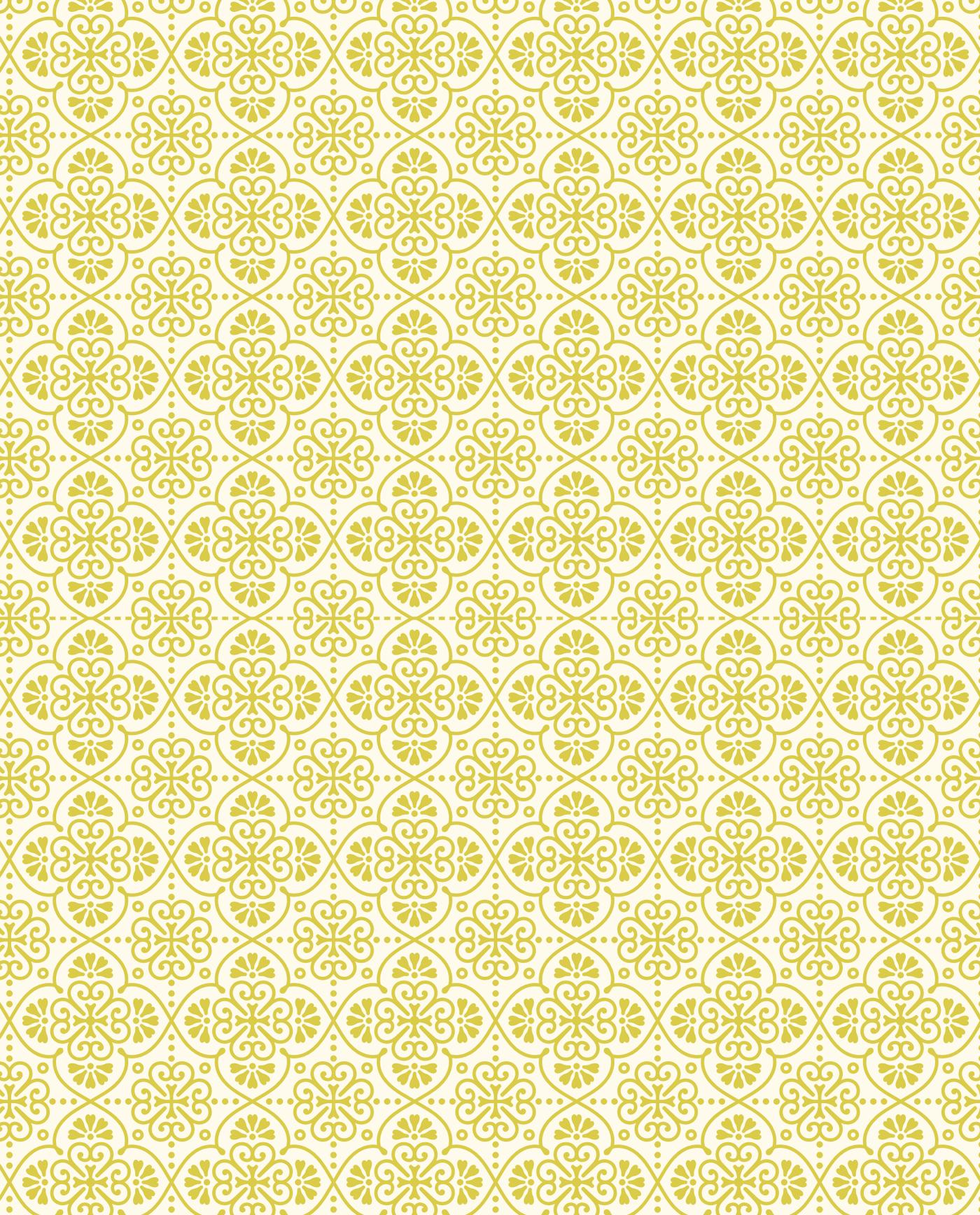


**DEL ARTISTA,
SUS OBRAS
Y ESCRITOS**



PAULA MATIZ

> RICARDO MOROS U. *LA VUELTA DEL PRADO* (DETALLE).
FIRMADO R. MOROS URBINA. ROMA. 1894. ÓLEO SOBRE
TELA. 61 X 40 cm. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
COLOMBIA, REG. 2126 FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE
COLOMBIA / ERNESTO MONSALVE PINO



*Larga lista, por primera vez formada, que podrá cansar,
Á quienes no miren con especial cariño á los antiguos
Lidiadores en el campo de lo bello, pero que leerán sin-
Duda, con particular atención, las personas que tengan
Interés por la historia del arte en nuestro país.*

Alberto Urdaneta (1887)

Llama extraordinariamente la atención el hecho de que la vida y obra de Ricardo Moros Urbina (1865-1942) sea tan poco estudiada pese a haber sido un personaje bastante polifacético. Moros Urbina es más conocido por su trabajo como grabador del *Papel Periódico Ilustrado*, iniciativa fundada en 1881 por Alberto Urdaneta (1845-1887) y considerado como uno de los primeros periódicos de carácter gráfico en el país. Sin embargo, Moros también se desempeñó como grabador para *Colombia Ilustrada* y, en especial, ejerció una importante labor administrativa en las instituciones culturales más significativas de Colombia. En 1902, poco después de adelantar sus estudios artísticos en Europa, Moros Urbina fue nombrado profesor de la cátedra de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes. Así mismo, fue miembro fundador de la Academia Colombiana de Historia, donde trabajó activamente hasta su muerte, y fue designado como director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1903 y 1906.

Su desempeño activo y su permanencia constante en el escenario artístico colombiano desde finales del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX demuestran que Moros Urbina fue un artista fundamental en la historia del arte en Colombia; sin embargo, las referencias a su trabajo plástico son escasas en comparación con varios de sus coetáneos, como Epifanio Garay (1849-1903) o Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), y su papel en el desarrollo o consolidación de las instituciones artísticas no ha sido un tema de estudio.



Una de las razones por las cuales Ricardo Moros Urbina es tan poco mencionado es que el campo artístico en Colombia y, consecuentemente, la crítica y la historia del arte no están del todo consolidados para finales del siglo XIX¹. Si bien se puede afirmar que la crítica del arte en Colombia nace en la segunda mitad del siglo XIX, durante esta época gran parte de esta no se extiende más allá de las reseñas de exposiciones, y comparte espacios en periódicos y revistas con otras áreas como la literatura². Así pues, Moros Urbina se formó y trabajó en un momento en el cual no había un ejercicio artístico del todo autónomo y, por tanto, los escritos referentes al trabajo creativo de los artistas no constituyen un eje sobresaliente en las publicaciones. Tal vez, el antecedente más cercano a Moros sea el *Papel Periódico Ilustrado*, en el cual se pueden encontrar los primeros escritos con una postura más estructurada, con juicios que van más allá del recuento de eventos³. Sin embargo, los textos de este periódico no hacen una referencia estrictamente crítica a las obras de Moros Urbina, ni siquiera al grabado *Simón Bolívar* (ver página 165), ganador del segundo premio del concurso fomentado por Urdaneta en 1882, con el ánimo de rendir homenaje al Libertador y animar a los artistas dedicados al grabado, en especial a aquellos que recientemente se habían matriculado en la Escuela de Grabado y colaboraban en el periódico.

El hecho de que Ricardo Moros haya sido uno de los principales grabadores del *Papel Periódico Ilustrado* lo convirtió en un colaborador de dicha empresa, más que en un objeto de los artículos. Así, el periódico se limitó a realizar un recuento escueto, en las secciones finales de cada edición, sobre los grabados publicados, sus temas y los artistas que colaboraban en cada número, con pocos juicios de valor. De otro lado, Moros Urbina solo escribió un artículo para el *Papel Periódico* relacionado con Nemocón y de carácter histórico de esta población cundinamarquesa.



1 Ruth Acuña Prieto, “El *Papel Periódico Ilustrado* y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia” (tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2002); Carmen María Jaramillo Jiménez, “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”, *Artes La Revista* 4, n.º 7 (2004); William Alfonso López Rosas, “Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible”, en *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible* (Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2008).

2 Víctor Alberto Quinche Ramírez, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”, *Historia Crítica* 32 (2006): 278.

3 Quinche, “La crítica de arte en Colombia”; Acuña, “El *Papel Periódico Ilustrado*”.

En 1886, Alberto Urdaneta organizó la Exposición de Bellas Artes, tal y como lo publicó en el *Papel Periódico Ilustrado*:

Desde el 20 de Julio de 1886, en que la Escuela de Bellas Artes se inauguró, hubiera querido el Rectorado de ella preparar, por medio de una Exposición de bellas y numerosas obras de arte, tanto la buena voluntad del público educado de Bogotá, que como el entusiasmo que por aprender han tenido los alumnos; sellando así, con una verdadera y provechosa novedad, el feliz nacimiento de ese simpático Instituto.⁴

En esta exposición se presentaron más de mil obras de diversos artistas, entre ellos Ricardo Moros Urbina. El cubrimiento en los medios de comunicación no se hizo esperar y la exposición se convirtió en un acontecimiento fundamental, siendo además una de las primeras muestras dedicadas exclusivamente al arte. Gran parte de las referencias escritas dieron cuenta de la magnitud del evento y realizaron conteos parciales de los artistas participantes, entre los cuales se enlistó a Moros Urbina.

La Exposición de Bellas Artes de 1886 es considerada un punto fundamental en los escritos sobre arte de finales del siglo XIX, dada la polémica desatada a raíz de posiciones disímiles ante la obra del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904). Los críticos Rafael Pombo, Rafael Espinosa Guzmán, Pedro Carlos Manrique e, incluso, el mismo Urdaneta discutieron sobre la obra de este artista. Por primera vez en Colombia, se presentó un debate con ciertos argumentos y juicios relacionados con la obra de arte, superando los meros recuentos de artistas o reseñas informativas del acontecimiento.

Es claro que, si bien Moros Urbina participó y estuvo presente en el acontecer artístico colombiano, no fue un foco de especial interés en las nacientes críticas o textos relacionados con el arte nacional. En 1891, viajó a Europa para adelantar estudios artísticos en España, Italia y Francia, manteniéndose alejado del ámbito nacional. Permaneció casi siete años en el extranjero, y volvió a Bogotá a finales de

⁴ Alberto Urdaneta, "Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes", *Papel Periódico Ilustrado*, 1.º de febrero, 1887, 210.



1898. De hecho, el artista se encargó de la promoción de su trabajo a su regreso a la capital, tal como aparece en la *Revista Ilustrada*:

Después de siete años de ausencia en el extranjero ha regresado a la capital el distinguido artista con cuyo nombre encabezamos estas líneas. Visitó Moros los museos de París, Roma y Madrid, y perfeccionó los conocimientos que había adquirido en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, al lado de distinguidos profesores de pintura en aquellas capitales. Abrirá Moros su taller de pintura en el número 140 de la calle 9ª, y no dudamos que sus esfuerzos por llegar a dominar las grandes dificultades que presenta el estudio de la pintura, serán correspondidos por la culta sociedad bogotana con el encargo de obras que han de dejar colmadas las aspiraciones del más refinado gusto.⁵

El anuncio es bien dicente en varios aspectos. En primer lugar, se evidencian algunos de los elementos sociales y culturales alrededor de los cuales se va independizando el campo artístico, como la formación y profesionalización del artista, la competencia de saberes de la historia del arte europeo y la aparición o creación de unos mecanismos de comercialización del arte. Así mismo, el anuncio permite comprobar la importancia del aprendizaje en los museos como una herramienta para alcanzar cierto dominio de la práctica artística que diferenciaría la profesión del oficio, como lo mencionó Eugenio Barney-Cabrera:

La oferta comercial, en profusa promoción publicitaria, como lo supone el aviso mencionado [se refiere al anuncio de su taller de pintura en París], no es insólita. Corresponde, por el contrario, al concepto —contemporáneo de la academia o renovado mediante ella— del profesionalismo en el arte. Es algo así como la continuidad actualizada de los talleres artesanales y del criterio gremial que rigió a lo largo de la Edad Media, y que con el nuevo siglo en el horizonte ya muy cercano suponía que el arte debía entrar en el área de las actividades mercantiles, junto a otros quehaceres del hombre moderno.⁶



5 “Anuncio”, *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia*, vol. 1, n° 6, 20 de octubre, 1898.

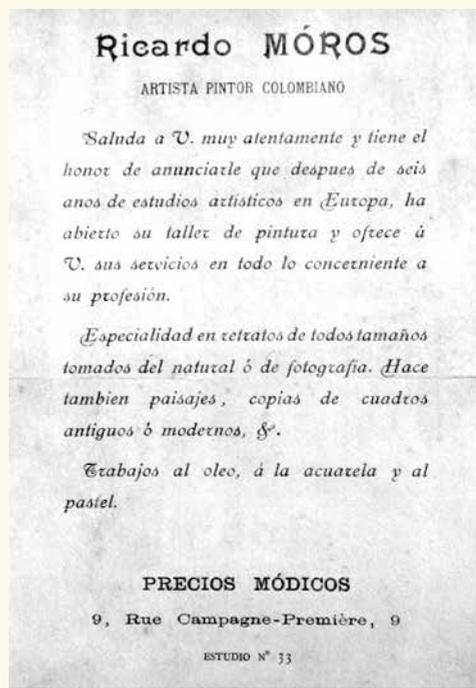
6 Eugenio Barney-Cabrera, “Arte documental e ilustración gráfica”, en *Historia del arte colombiano* (Bogotá: Salvat, 1983), 1285.

Los viajes a Europa fueron fundamentales para los artistas que pasaron por la Escuela de Bellas Artes, siempre y cuando fuera posible para ellos, siendo un aspecto socialmente aceptado, y sobre todo exigido por las élites, principales compradoras de obras de arte. Un buen ejemplo de ello lo constituye, también, el informe de los jurados de la Exposición Nacional de 1899, en el que se sugiere solicitar al Gobierno nacional el envío por cuatro años a Europa del artista Ricardo Acevedo Bernal para perfeccionar sus estudios en pintura⁷. Adicionalmente, la formación en Europa se convirtió en una necesidad para alcanzar cierto grado de perfeccionamiento requerido por los principios academicistas. Al respecto, Álvaro Medina menciona:

El ojo se afina, se busca captar la realidad con una mayor fidelidad y el artista requiere perfeccionar más y más su oficio para satisfacer las exigencias de unos pocos entendidos que también se han superado. Se explica que sea entonces que se generalice entre nuestros artistas la necesidad de viajar a Europa para suplir en sus escuelas de arte las obvias deficiencias de la formación obtenida en Bogotá. Así, Pantaleón Mendoza se perfeccionó en España copiando a Velázquez y estudiando a Zurbarán y Ribera en el Museo del Prado. Garay, nuestro gran académico, estudia en la Academia Julian de París al igual que Francisco A. Cano y Salvador Moreno. Por su parte, Borrero Álvarez estudia en la Academia Colarossi de París y tanto Moros Urbina como Acevedo Bernal recorren varios países de Europa estudiando en academias y trabajando en los talleres de sus contemporáneos.⁸

⁷ *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y de la junta organizadora* (Bogotá: Imprenta Luis M. Holguín, 1899).

⁸ Álvaro Medina, "De la academia al realismo", en *Academia y figuración* (Bogotá: Museo de Arte, Universi-



> RICARDO MOROS, ANUNCIO DEL TALLER DE PINTURA. CA. 1898. IMPRESO, 19,5 X 13,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



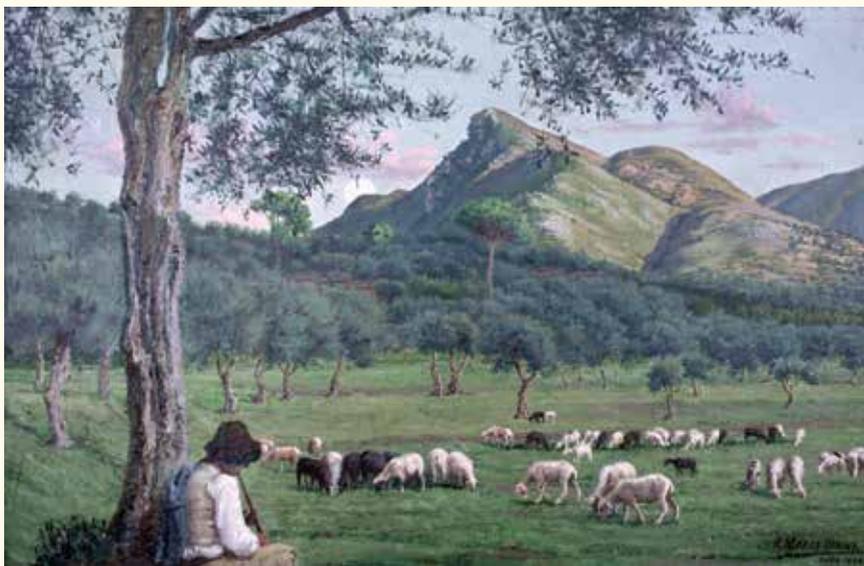




> AUTORRETRATO. SIN FECHA. LÁPIZ SOBRE PAPEL.
22 X 21 cm. *ÁLBUM DE COLECCIÓN*, ARCHIVO
GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS URBINA. FOTOGRAFÍA SOBRE
PAPEL. SIN FECHA. 16.5 X 10.5 cm. *COLECCIÓN
PARTICULAR*.





> RICARDO MOROS U. *SUBIACO*. FIRMADO R. MOROS URBINA. ROMA. 1894. ÓLEO SOBRE LIENZO. 40 X 61cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

La Exposición Nacional de 1899 presentó cinco secciones adicionales al salón de arte, incluyendo agricultura, industria, ganadería, literatura y floricultura. El catálogo de las diferentes secciones de la exposición da cuenta de que Moros Urbina presentó veintiocho obras, muchas de ellas hoy por hoy sin localizar:

Retrato de I. C. de C., *La vuelta del prado*, *Una tarde en El Olivar*, San Juan Bautista, niño, *Sueño de Colón*, *El Palacio Catarini*, vista de Venecia, *El Palacio Mulá*, vista de Venecia, paisaje de la Villa Borgreso, arco de una calle de Subiaco, Italia central, Plaza de Anticoli, retrato de Plinio, *Campesino Romano*, retrato de Mademoiselle Elvero de la ópera cómica, paisaje en los alrededores de Subiaco, cabeza del natural, Concepción de Murillo, dos copias, *El Primo*, copia de Velázquez, El Cristo de Velásquez, copia de Hoffman, Cristo, cabeza en estudio, copia de Tiziano, cabeza de estudio.⁹

dad Nacional de Colombia, 1975).

⁹ *Exposición Nacional de 1899*, 32. Las cursivas aparecen en el original, sin explicación alguna sobre su razón





> RICARDO MOROS U. *RETRATO DE MADMOISELLE ELVERO DE LA ÓPERA CÓMICA. (ESTUDIO DE MUJER CON TRAJE DE LA ÉPOCA)*. ROMA. 1892. ÓLEO SOBRE LIENZO. 28 X 23 cm. COLECCIÓN ORTIZ SALAZAR, MUSEO DE ARTE DEL TOLIMA.





> RICARDO MOROS U. COPIA DE DON DIEGO DE ACEDO. EL PRIMO. FIRMADO "MOROS COPIÓ DE VELÁZQUEZ". MADRID. 1895. ÓLEO SOBRE LIENZO. 110 X 80 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

Aunque el catálogo de la Exposición Nacional de 1899 no especifica cuál es la copia de Tiziano que Moros Urbina realizó, el Museo Nacional posee en sus acervos *El entierro de Cristo*, copia del pintor veneciano, que quizás podría tratarse de la presentada en la exposición.

De otro lado, el jurado de calificación de la sección artística, compuesto por Pedro C. Manrique, Antonio Schboedeb, Luis Ramelli y León F. Villaveces, dejó constancia de una larga disquisición sobre la dificultad de evaluar más de seiscientas obras, tanto por la diversidad temática como por la falta de criterios claros para el certamen. Al respecto mencionaron: “La primera dificultad con que hemos tropezado al iniciar nuestra tarea, es la falta de un Reglamento que fije las atribuciones del Jurado y los derechos y obligaciones de los expositores”¹⁰.

Para solventar el problema, el jurado decidió crear nueve categorías: 1) composición, 2) retratos, 3) alumnos de la Escuela de Bellas Artes, 4) paisajes, 5) flores, 6) señoras y señoritas, 7) escultura, 8) ornamentación y 9) arquitectura. Esta división les permitió agrupar las obras y, así, otorgar menciones por cada una de las secciones.

Para el caso del grupo de paisaje, el jurado señaló:

El bello arte del paisaje, en el cual el estudiante inteligente y aun no muy bien dotado de cualidades intelectuales, pueden alcanzar más prontos y halagüeños resultados que aquel que se dedica a la composición o al retrato, no había sido cultivado entre nosotros, y la aparición en el concurso de varios cuadros pertenecientes a este ramo de la pintura, ha sido la nota más original de la Exposición. El numeroso público, que no cesó un solo día de colmar el local de la Escuela de Bellas Artes, pareció gustar especialmente de los cuadros de los paisajistas, y su entusiasmo se tradujo en hechos: tenemos conocimiento de que todos los paisajes expuestos fueron vendidos sin regateos por parte de los compradores. Digno de mención especial es el señor Ricardo Borrero, por su bello paisaje *Camino de La*

de ser.

¹⁰ *Exposición Nacional de 1899*, 96.





> RICARDO MOROS U. ENTIERRO DE CRISTO, 1891. ÓLEO SOBRE TELA. 80 X 115 CM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3054
FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / SAMUEL MONSALVE PARRA





> RICARDO MOROS URBINA. *PLAZA DE ANTICOLI*. CA. 1894. ÓLEO SOBRE TELA. S. D. SIN LOCALIZAR. MENCIÓN DE PRIMERA CLASE EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1899. FOTOGRAFÍA DE LA REVISTA *ILUSTRADA. CRÓNICA, CIENCIAS, ARTES, LITERATURA, HISTORIA* (TIPOGRAFÍA DE SAMPER MATIZ, BOGOTÁ), N.º 14, VOL. 1, 11 DE JULIO DE 1899, 254. PUBLICADA CON EL TÍTULO *PLAZA DE ANTICOLI (ITALIA CENTRAL)*.

Peña. [...] Juzgamos que en esta sección merecen una distinción de primera clase el señor Ricardo Borrero y el señor Ricardo Moros, respectivamente. El conjunto de paisajes presentados por este artista puede figurar con lucimiento en cualquiera Exposición europea. Una de segunda clase cada uno de los señores Jesús María Zamora y Pablo Rocha, y una mención honorífica el señor Eugenio Peña.¹¹

La distinción de primera clase a la que hace referencia el jurado aparecerá reseñada en la *Revista Ilustrada*, presentando la obra *Plaza de Anticoli (Italia Central)*¹². Muy probablemente desde este momento se deriva el hecho de considerar a Moros Urbina como un paisajista, categoría que mantiene en la mayoría de las referencias de historia del arte colombiano.

¹¹ *Exposición Nacional de 1899*, 101.

¹² Hoy por hoy, la obra está sin ubicar y solo se tiene referencia de esta por la publicación de la *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia*, vol. 1, n.º 14, 11 de julio, 1899, 254.



La Exposición Nacional de 1899 fue clave en la consolidación del campo artístico, su autonomía y el desarrollo de la crítica de arte. Álvaro Medina, en su texto *Procesos del arte en Colombia*, asegura que:

Hasta la fecha, sigue siendo la exposición que ha producido la mayor cantidad de artículos y una de las más polémicas de toda la historia del arte colombiano. La exposición de 1899 registra la aparición de un conjunto notable de paisajistas, un género que iba a dominar a la pintura colombiana en las dos primeras décadas de este siglo como consecuencia de las enseñanzas de los pintores españoles Luis de Llanos y Enrique Recio y Gil, contratados a fines de la centuria como profesores para la Academia Nacional de Bellas Artes.¹³

En un artículo titulado “En la Exposición” y publicado en *El Diario*, Max Grillo (1868-1949) se refiere a Moros así:

Entre lo exhibido por el señor Moros descuella la copia de Velázquez, de ese cuadro de tristeza e impotencia infinita personificadas en un escribano raquí-tico. Este cuadro, que embellece el Museo del Prado, está copiado con pasmosa exactitud. De admirar son también las otras copias de Velázquez y la de Murillo, el retrato de la señora Cortés y los paisajes, entre los cuales sobresalen el de las Cabras que meses ha nos hizo conocer la Revista ilustrada.¹⁴

Precisamente, la *Revista Ilustrada* nacida en 1898 y cuyo director fue el mismo Pedro C. Manrique, había publicado ese mismo año un artículo de Paciotti, crítico de arte italiano, sobre la LXX Esposizione della Società Amatori é Cultori della Belle Arti de Roma, en la que se refieren a la obra de Moros Urbina, así:

Engalanamos hoy nuestras columnas con un paisaje ejecutado por el artista en la campiña romana. Produce aquella obra, a pesar de sus pequeñas dimensiones y de la sencillez del tema, la más agradable emoción. Hay tanta frescura en el colorido del cuadro y tan rara seguridad en la ejecución, que el rayo de sol que

13 Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

14 Max Grillo, “En La Exposición”, *El Diario*, 24 de agosto, 1899.



por todas partes lo vivifica parece interpretado con piedras preciosas diluidas. El grabado no puede dar idea completa de este bello paisaje, cuyo mérito principal reside en el colorido. [...] una VUELTA DEL PRADO, por Ricardo Moros, poderoso paisaje de la vecindad de Subiaco: aparece allí un pastor guiando su rebaño en medio de una orgía de sol.¹⁵

Igualmente, la *Revista Ilustrada* publicó unos meses antes de la apertura de la Exposición Nacional de 1899, el poema *La Magdalena* de Max Grillo, cuya ilustración fue realizada por Moros Urbina. El hecho de que Moros, como muchos otros artistas y fotógrafos, publicara su trabajo en la *Revista* no era una situación excepcional. Efectivamente, en el segundo número apareció un aviso clasificado que les abre las puertas a varios colaboradores:

En la redacción de la *Revista Ilustrada* (calle 16 número 74), se compran dibujos, grabados y fotografías de cuadros, retratos y vistas de asuntos nacionales o extranjeros, prefiriendo los de actualidad, o retrospectivos, si son de gran interés histórico [...] tipos, costumbres, medios de transporte, monumentos, retratos de mujeres y hombres célebres, vistas, obras de arte, etc., etc.¹⁶

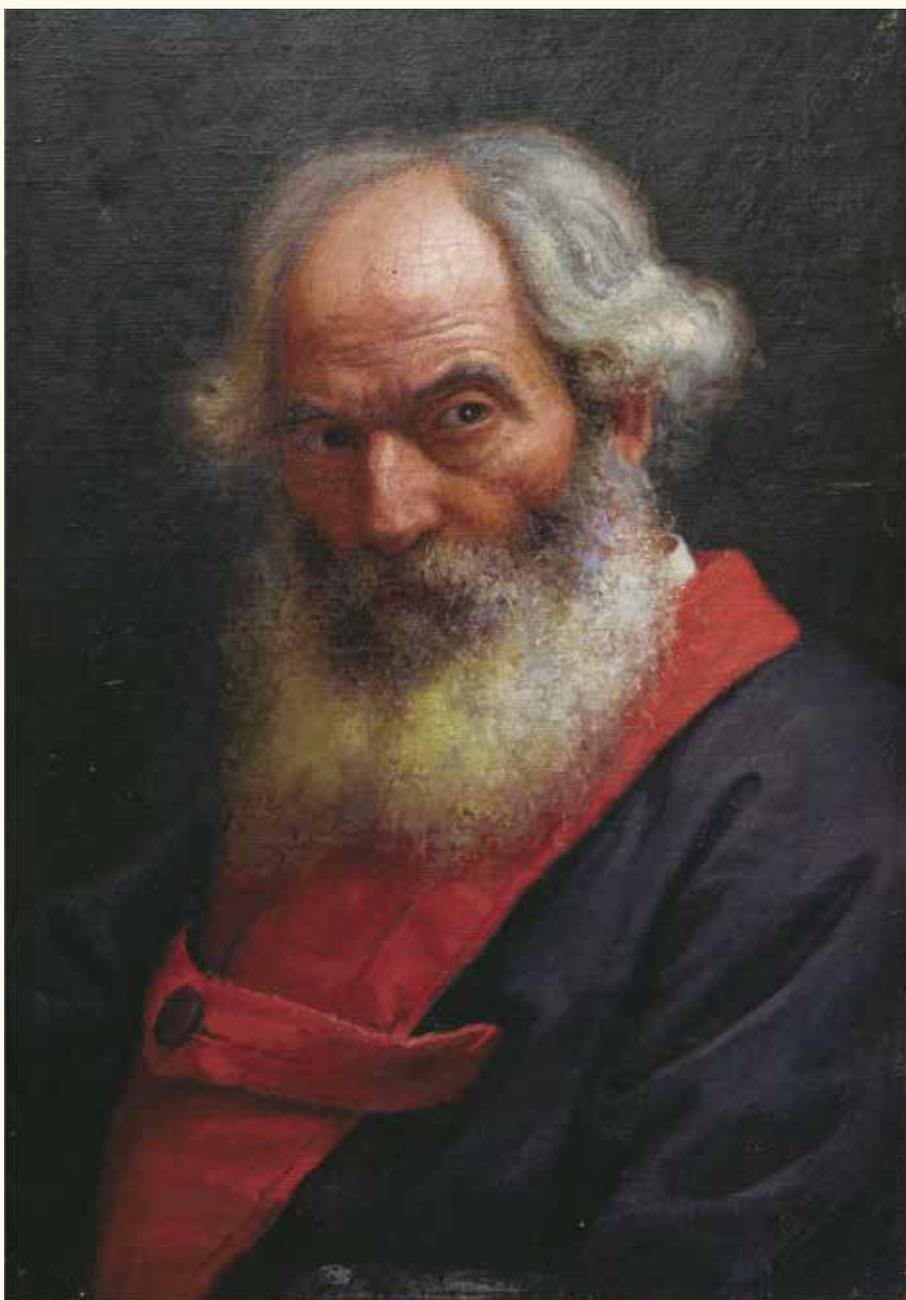
Tanto la *Revista Ilustrada* como muchos otros diarios del país fueron los medios a través de los cuales los nacientes críticos esbozaron sus argumentos frente a las obras de la Exposición Nacional de 1899. En esta ocasión, se presentaron muchos más textos con mayores elementos de juicio. Sin embargo, Moros Urbina, aunque mencionado, solo gozó de escuetas atenciones dentro de los escritos, puesto que el debate se centró en las posiciones diversas sobre los trabajos presentados por Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal.

La guerra de los Mil Días trajo condiciones adversas para nuevos eventos artísticos y los artistas estarían en medio de un clima de tensiones partidistas. Prácticamente, no hubo mayores referencias posteriores sobre la producción artística de Moros Urbina.

15 Paciotti, en "Ricardo Moros", *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia*, vol. 1, 20 de octubre, 1898.

16 "Aviso clasificado", *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia*, vol. 1, 9 de julio, 1898.





De otro lado, la historia del arte en Colombia es una práctica relativamente reciente que se ha constituido con un énfasis en la perspectiva esteticista y de corriente modernista¹⁷, razón por la cual los artistas insertos en corrientes academicistas no han sido objeto de estudio minucioso, como es el caso de la obra de Ricardo Moros. Así mismo, los escritos de carácter histórico tomaron, algunas veces, las referencias provenientes de los escritos críticos, consolidando la idea de Moros Urbina como un grabador del *Papel Periódico Ilustrado* y paisajista. Al respecto, Gabriel Giraldo Jaramillo, escribió:

Todos los géneros se encuentran representados en la escasa y selecta producción de Ricardo Moros Urbina (1865-1944), natural de Nemocón, y uno de los colaboradores de Urdaneta en el **Papel Periódico Ilustrado**; discípulo de Antonio Rodríguez, el grabador español traído por Urdaneta como director artístico de su célebre publicación, Moros ensayó con éxito notable el grabado en madera; cambia luego el buril por los pinceles; en 1891 viaja a Europa, estudia en Francia, Italia y España. Entre sus maestros se cuentan Gérôme, Luis Jiménez Aranda y Mariano Barbasán. Acertadísimas son sus copias de pintores célebres, especialmente las de Velázquez y Murillo, a quienes estudia minuciosamente en el Museo del Prado. De nuevo en Colombia es designado rector de la Escuela de Bellas Artes en 1903; allí se encarga luego de diversas cátedras al mismo tiempo que realiza algunas de sus obras de mayor aliento. Paisajista de rica paleta, Moros presenta una reducida producción entre la que sobresale su **Vuelta al Prado** (Museo de Bellas Artes) ejecutada en Italia, cuya espléndida luminosidad ha sido tradicionalmente encarecida.¹⁸

Posteriormente, y de igual manera, Germán Rubiano Caballero se refiere sobre el artista así:

Como González Camargo, Ricardo Moros Urbina, nacido en Nemocón en 1865 y muerto en Bogotá en 1942, trabajó varios temas en sus cuadros, pero sobresalió

17 López, "Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible", 17-21.

18 Gabriel Giraldo Jaramillo, *La pintura, la miniatura y el grabado en Colombia*, vol. 44. Biblioteca Básica Colombiana (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980), 205-206. La fecha de muerte de Moros Urbina aparecerá corregida posteriormente en otros textos.



especialmente como paisajista. Después de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, realizó numerosos grabados que fueron publicados. Luego viajó a Europa y estudio en Francia, Italia y España. Estando en Roma, ejecutó dos de sus cuadros más conocidos: *El Veterano* y *La Vuelta del Prado*. El primero es una academia que recuerda su interés por la pintura española del siglo XVII y el segundo es un paisaje extraordinario que fácilmente se puede emparentar con las descripciones meticulosas, que no omiten detalles y están llenas de colores brillantes de la pintura prerrafaelista. La luz radiante de todo el cuadro y las sombras que manchan el camino son buena prueba de la técnica de Moros Urbina, quien, además de trabajar el óleo, pintó varias acuarelas.¹⁹

Las citas son muy claras en reforzar lo que desde el siglo XIX se publicó sobre Moros Urbina, así como en enfatizar su trayectoria de formación. Prácticamente, los pocos escritos sobre historia del arte que toman en consideración a los artistas académicos o no modernistas repiten una fórmula casi aplicable a todos: 1) mencionan el lugar y la fecha de nacimiento y muerte; 2) señalan los datos de formación; 3) ponen énfasis en la realización o no de viajes a Europa; 4) realizan una categorización y generalización de la producción plástica en géneros artísticos (muchas veces sin un estudio más o menos exhaustivo de la producción creativa y replicando las categorías establecidas en los pocos escritos críticos de época); y 5) hacen un comentario de carácter esteticista o formal de una o dos obras (generalmente las mencionadas en textos previos). Esta práctica de la historia del arte en Colombia ha determinado, como lo menciona William López,

[...] la adopción unidireccional de un espectro muy reducido de teorías y metodologías historiográficas (dentro de las cuales, la más significativamente excluida es la sociología del arte de corte materialista), y, por otra parte, la construcción de un imaginario histórico anacrónico [...]. Aunque la revaloración de autores, sobre todo asociados al realismo académico, ha empezado a configurarse como una tendencia más o menos diferenciable dentro de las investigaciones históricas del arte en Colombia, la necesidad de rescatar, estudiar y valorar el enorme *corpus*



19 Germán Rubiano Caballero, "Paisajistas y costumbristas", en *Historia del arte colombiano* (Bogotá: Salvat, 1983), 1316.

artístico abandonado por la historia modernista del arte se presenta como una tarea curatorial urgente de enormes dimensiones y significativas consecuencias.²⁰

La práctica de una historia del arte que replica constantemente la misma receta para abordar obras de ciertos periodos también ha causado la repetición de supuestos o de malas interpretaciones. Un buen ejemplo de ello lo constituyen los mismos escritos sobre la gestión de Ricardo Moros Urbina en las instituciones culturales. La gran mayoría de los textos más recientes afirman que Moros dirigió la Escuela de Bellas Artes, así como el Museo Nacional, e incluso se hacen referencias a la codirección de la Escuela junto con Ricardo Acevedo Bernal. La confusión proviene de una serie de actos administrativos por parte del Ministerio de Instrucción Pública que tuvieron lugar con pocos días de diferencia y que se reprodujeron en varios escritos relacionados con Moros Urbina.

En 1902, una vez acabada la guerra de los Mil Días, el Ministerio de Instrucción Pública emitió el Decreto 1365 del 12 de septiembre en el que se estableció la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, creada por Urdaneta en 1886, pero cerrada a causa de la guerra. Sin embargo, la Escuela reabrió con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes, y dentro del articulado del decreto se estableció la creación de un museo dedicado a la conservación, exhibición y clasificación de obras de carácter artístico que formaban parte del Museo Nacional, así como otras obras adquiridas, fueran nacionales o extranjeras. El museo tomó el nombre de Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo director fue Ricardo Moros Urbina, según consta en la *Revista de Instrucción Pública de Colombia* del mes de octubre del mismo año. El museo estuvo bajo tutela de la Escuela Nacional regida por Ricardo Acevedo Bernal, cuyo nombramiento se realizó en el momento de la reapertura. La tarea de acompañamiento en el proceso de conformación de este nuevo Museo Nacional de Bellas Artes fue asignada a la Academia de Bellas Artes, fundada en el mes de diciembre de 1902. Como todas las academias de la época, esta cumplía con una función de cuerpo consultivo ante el Gobierno nacional, más concretamente ante el Ministerio de Instrucción Pública. En la primera sesión de la Academia, que contó con la presencia del ministro José Joaquín Casas, se nombró como presi-



20 López, "Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible", 18.

dente de la corporación al artista Ricardo Acevedo Bernal. Así, este pintor cumplió con el cargo de rector de la Escuela y presidente de la Academia en simultánea. Por su parte, Ricardo Moros Urbina se dedicó a ser director del naciente museo hasta 1906, alternando su trabajo con la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes²¹ y como miembro fundador de la Academia Colombiana de Historia, luego de la guerra de los Mil Días.

Dando cumplimiento al Decreto de reapertura de la Escuela de Bellas Artes —ahora Escuela Nacional de Bellas Artes— y de creación del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1903 el director del Museo Nacional de Colombia recibió una solicitud por parte del ministro para hacer entrega de obras u objetos artísticos, según el criterio del rector de la Escuela, con destino a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. El director del Museo Nacional de Colombia, Wenceslao Sandino Groot, intentó apelar al Decreto 1238 de 1892 que prohibía sacar objetos de la institución. Sin embargo, el ministro respondió a la objeción estableciendo la derogación del Decreto, anterior a 1902. Ante la batalla jurídica y las presiones directas del Ministerio de Instrucción Pública, Sandino hizo entrega de veintidós obras a Ricardo Moros Urbina, dado su cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes²². Posteriormente, en agosto de 1905, el señor Rafael Espinosa Escallón, siendo director del Museo Nacional de Colombia, solicitó el reintegro de las obras; sin embargo, el ministro consideró que no había necesidad dado que las obras se encontraban bien custodiadas²³. A la postre, las obras fueron reintegradas al Museo Nacional de Colombia en 1946.

En conclusión, las referencias sobre Moros son escasas dadas las condiciones del campo artístico de la época, siendo el siglo XIX aún un periodo sin explorar minuciosamente por parte de la historia del arte colombiano. La historiografía ha



21 Sofía Stella Arango Restrepo, “Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia”, *Historia y Sociedad* 21 (julio-diciembre de 2011). Halim Badawi, “Fallas de origen: el Museo de la Escuela de Bellas Artes y los orígenes del canon historiográfico sobre el periodo de consolidación del academicismo en Colombia”, en *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008).

22 Badawi, “Fallas de origen”, 68. Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*, vol. 1 (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995), 198.

23 Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia*, 204.

hecho, además, un énfasis especial en los artistas u obras que marcan cierta diferencia o polémica, mientras que aquellos que, en conjunto, van construyendo el canon y se comportan como parte aceptada en el medio y el circuito artístico son apenas mencionados, mas no han sido estudiados a profundidad.

Por último, los escritos de Moros Urbina son muy concretos. Aparte del artículo publicado en el *Papel Periódico Ilustrado* sobre la historia de Nemocón, como ya se mencionó anteriormente, Moros escribió en el *Boletín de Historia y Antigüedades* de la Academia Colombiana de Historia siete textos. El primero de ellos fue, precisamente, una corta biografía de su colega Ricardo Acevedo Bernal²⁴ en febrero de 1903, en la cual se presentó la estructura conocida que la historia del arte replica hasta bien entrado el siglo XX. Moros mencionó en primera instancia los datos de nacimiento de Acevedo, sus padres y posteriormente su formación. Luego, hizo referencia a los viajes al extranjero: Acevedo viajó a New York por cinco años, donde se dedicó, en palabras de Moros, al “estudio serio del arte”. Esta afirmación permite constatar la importancia social y cultural que se daba en aquella época a la formación y aprehensión de la historia del arte como parte de la profesionalización del artista. El texto continúa haciendo referencia a las obras más importantes del artista y a los reconocimientos otorgados a este. Por último, Moros Urbina detalló los cargos administrativos que ocupó Acevedo Bernal en aquel momento y sus matrimonios, indicativo social que perdura desde la Colonia²⁵. Es interesante anotar que Moros no usó ningún elemento de valor sobre la producción de su colega; se limitó a reseñar su actividad restringiendo cualquier uso de calificativos o metáforas. En este sentido, se puede afirmar que Moros no se constituye como un crítico de arte en el sentido estricto del término.

La prudencia que guardó Moros para hablar de su coetáneo no la aplicó para referirse a obras del pasado. Por ejemplo, Moros Urbina, junto con José Joaquín Guerra, escribió en 1905 una nota oficial dirigida a los miembros de la Academia Colombiana de Historia para aceptar la propuesta de Gregorio Rodríguez respecto a la adquisición de las planchas originales del *Papel Periódico Ilustrado* y una edición completa

24 Aparece como Acevedo Bernal.

25 Ricardo Moros Urbina, “Ricardo Acevedo Bernal”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 1, 15 de febrero, 1903.



de los cinco volúmenes. En esta ocasión, Moros expresó vehementemente la importancia del periódico, el carácter “precioso” de sus volúmenes, ya una rareza para la época, la posibilidad de realizar una reimpresión del material y la representatividad histórica para Colombia de las piezas. La sólida argumentación fue fructífera pues un mes después el ministro de Instrucción Pública autorizó la celebración de un contrato de compra del material y la reimpresión en la Imprenta Nacional de 250 ejemplares de cada uno de los catorce primeros números del periódico²⁶.

Si bien Ricardo Moros no fue un crítico de arte estricto, sí fue un defensor de los bienes históricos de la nación. Aunque nunca utilizó el término *patrimonio cultural*, Moros argumentó fuertemente sobre la importancia de la conservación de obras con valores históricos y artísticos para las generaciones futuras. La argumentación para la salvaguarda de las planchas del *Papel Periódico Ilustrado* fue la primera defensa a la cual le seguirían el concepto, en 1925, para preservar el convento de Santo Domingo y la negativa al traslado del monumento a Ricaurte, en 1932, ambos ubicados en Bogotá.

La defensa del edificio de Santo Domingo fue escrita en conjunto con el presbítero Juan C. García y Enrique Otero D’Costa, como respuesta a la designación realizada por los miembros de la Academia para emitir un concepto sobre la importancia histórica y artística ante el eminente proyecto de demolición. En el texto destacó el papel del convento en la época colonial y republicana, su importancia como centro de formación por varios lustros y las características arquitectónicas, señalando las partes originales y aquellas de reciente renovación sobre las cuales no tuvo reparo en aceptar la demolición, pero defendiendo las áreas más antiguas. Para tal distinción, se apoyó en textos de conservación arquitectónica de origen francés e inglés, siendo un aspecto totalmente novedoso para la época y, quizás, constituyendo uno de los primeros textos sobre restauración de monumentos en Colombia. La proposición final de los autores radicó en sugerir la conservación del claustro, la demolición de una parte del edificio y permitir la ampliación del



26 Es una lástima que hoy por hoy ni la Academia Colombiana de Historia ni la Imprenta Nacional resguarden las planchas del periódico. Ricardo Moros Urbina y José Joaquín Guerra, “Solicitud al presidente de la Academia para que acepte planchas aprobadas del *Papel Periódico*: nota oficial”, *Boletín de Historia y Antiquedades*, vol. 3, 29 de abril, 1905.

espacio público desmontando una parte del edificio para reconstruirlo a mayor distancia²⁷. Dicha propuesta fue de por sí un reto casi inalcanzable para la administración nacional, con una fuerte tendencia “modernizadora”, que despreciaba casi que por completo cualquier testimonio colonial, considerándolo totalmente contrario a la idea de modernidad. El convento terminó siendo destruido en 1939, y se dejó en uso el antiguo templo. Sin embargo, en 1946, con la construcción del palacio Manuel Murillo Toro, la iglesia fue finalmente demolida.

En cuanto al monumento a Ricaurte, Moros escribió un detallado informe en el que defendió la conservación y el emplazamiento de la obra, realizada por Antonio Rodríguez del Villar por encargo gubernamental en 1920, inaugurada el 7 de agosto de 1924 y ubicada en la carrera 13 con calle 43. En 1932, el Gobierno planeaba trasladarlo para dar paso a las obras del tranvía que unieran Chapinero con el centro de la capital y, por ello, el secretario de Obras Públicas solicitó el concepto del proyecto a la Academia Colombiana de Historia. Moros Urbina, si bien no tenía buen concepto de las características estéticas del monumento, defendió el hecho de mantenerlo y al respecto escribió:

Que si bien es cierto que el monumento en que nos ocupamos, está recargado con estatuas y relieves de poca corrección y escasa belleza, no menos cierto es que su conjunto posee grandes condiciones decorativas, cualidades estas que lo salvan, y que residen no solamente en su forma esbelta y armónicas proporciones, sino también en sus dimensiones. Por esto nos vemos obligados a abogar en su defensa y conservación hasta tanto no haya algo mejor que lo sustituya, de manera bella, digna, sólida y perenne.²⁸

El texto puede ser la crítica más dura en términos artísticos o estéticos que escribió Moros Urbina, pero aun así rescata la importancia de la obra y enfatiza las ventajas de considerar el espacio urbano en correlación con las obras del espacio público. Adicionalmente, Moros Urbina abogó por el autor del monumento y se

27 Ricardo Moros Urbina, Juan C. García y Enrique Otero DCosta, “Edificio de Santo Domingo”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 14, 16 de marzo, 1925.

28 Ricardo Moros Urbina, “Sobre la traslación del monumento a Ricaurte”, *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 19, 30 de mayo, 1932.





> MONUMENTO A ANTONIO RICAURTE. OBRA DE ANTONIO RODRÍGUEZ DEL VILLAR, INAUGURADO EL 7 DE AGOSTO DE 1924. SOCIEDAD DE MEJORAS Y ORNATO DE BOGOTÁ

apoyó en los conceptos de sus colegas para aportar alternativas poniendo ejemplos de ciudades de Francia e Inglaterra. Así mismo, llamó la atención sobre las leyes que protegían el monumento y su emplazamiento, así como también la idea del rector de la Escuela de Bellas Artes, para aquel momento Coriolano Leudo, de realizar un concurso entre los artistas para mejorar el conjunto. Lastimosamente, la obra fue demolida en 1936.

Finalmente, Ricardo Moros Urbina escribió un concepto sobre dos oleografías tomadas de las obras originales *La firma del Acta de Independencia* y *La prisión del virrey Amar* de Coriolano Leudo, a petición de Jonh Hering, agente de la casa Weiser & Hering de Alemania, con el fin de ser reproducidas en una publicación europea. Moros dio cuenta de las disparidades entre los originales y las oleografías, en especial de los múltiples faltantes y mutilaciones, como él mismo las denomina. Aunque originalmente Moros consideró que dichas diferencias se debieron bien al uso de bocetos para la realización de las copias o a la premura del autor original en reproducirlas, al final hizo la salvedad que Leudo nada tenía que ver con las reproducciones. De esta manera, Moros pidió dejar constancia de que los faltantes



de las obras alteraban su significado histórico; sin embargo, vio con beneplácito el hecho de que una editorial alemana deseara reproducir las obras de artistas nacionales²⁹.

Los dos textos restantes fueron informes de la comisión de la Academia Colombiana de Historia para aceptar la solicitud como miembros de la corporación a R. B. Cunningham Graham, R. Verneau y B. Matos Hurtado³⁰.

Aunque Moros no fue un escritor prolífero y sus mayores aportes los realizó para la Academia Colombiana de Historia, sí puede afirmarse que fue, tal vez, de los primeros artistas de esa época que plasmó un interés por la conservación de obras artísticas, la restauración y la integración del desarrollo urbano con el pasado histórico, aludiendo a conceptos, como la autenticidad, que solo hasta muchos años después se desarrollarían en Colombia +



29 Ricardo Moros Urbina, "Sobre unas oleografías históricas", *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 18, 28 de junio, 1930.

30 Ricardo Moros Urbina y Manuel Villaveces, "R. B Cunningham Graham y R. Verneau: informe de comisión", *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 14, 2 de noviembre, 1921.



La visión del
artista se boga
encantadora...

...por lo que
pasa acaricia las flores
aspira su aroma
y bebe gotas de ro-

cio

Le ravissement de l'artiste
Le rêverie de l'artiste

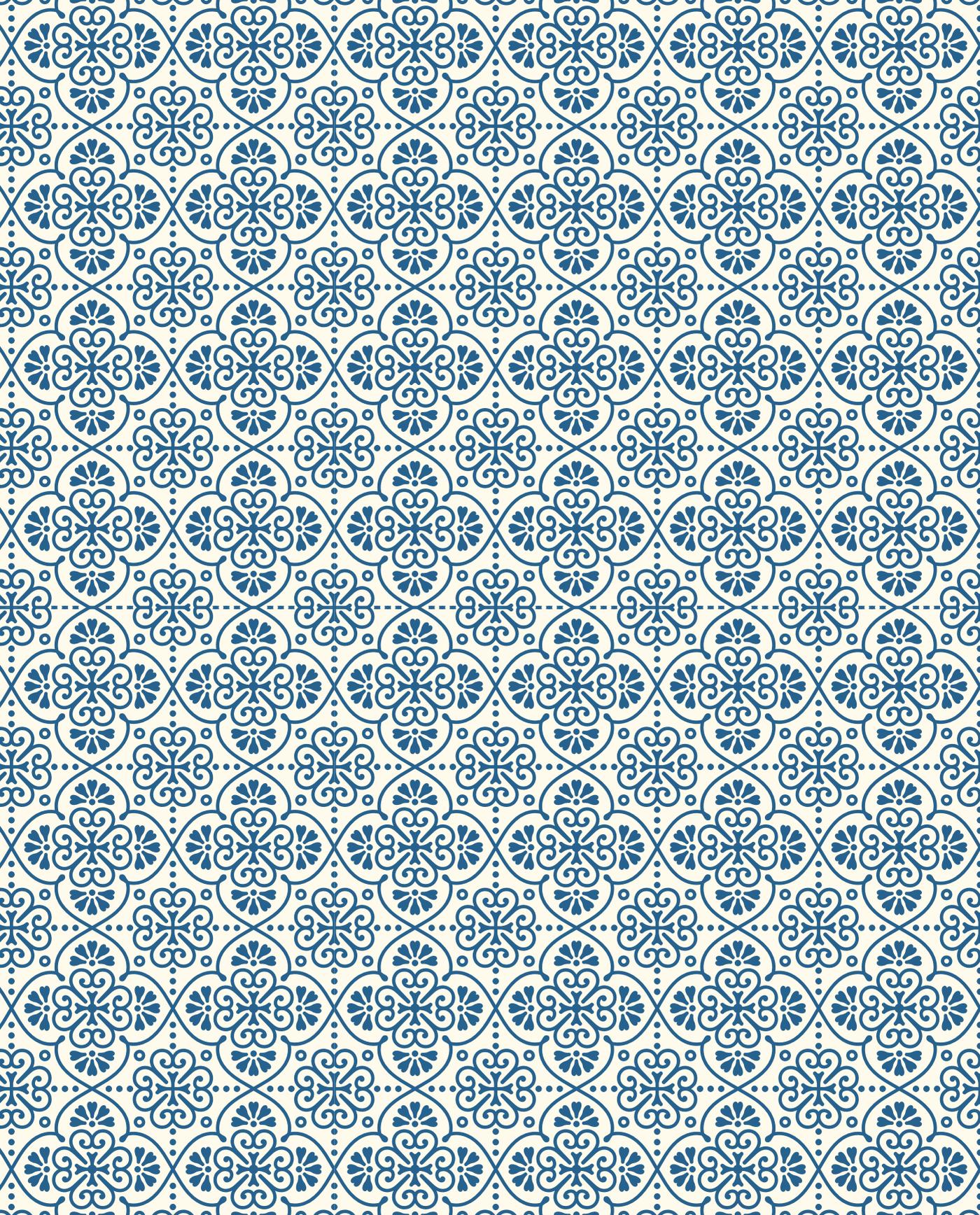


CUADERNOS DE APUNTES: MOTIVOS Y EJERCICIOS ARTÍSTICOS



PAULA MATIZ

**> RICARDO MOROS U. LA VISIÓN DEL ARTISTA ES BAGA [SIC]
ENCANTADORA... POR DOQUIERA QUE PASA ACARICIA LAS
FLORES ASPIRA SU AROMA Y BEBE GOTAS DE SU ROCÍO.
(DETALLE). (2). SIN FECHA. LÁPIZ Y TINTA. 22 X 13,8 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR.**



*La visión del artista es baka [sic] encantadora...
por doquiera que pasa acaricia las flores aspira su aroma
y bebe gotas de su rocío*
Ricardo Moros Urbina

La primera obra de Ricardo Moros Urbina que se conoce data de 1878, cuando contaba con trece años. Se trata de una calle de un pueblo con una inocente perspectiva, realizada a tinta y aguada. Llamam la atención las líneas que componen la arquitectura y que distan de la apariencia de su Nemocón natal. Moros pasó su infancia en esta población cundinamarquesa, donde su familia había residido desde la época colonial cuando fueron enviados desde España para administrar las salinas de la región. No se conocen registros sobre la iniciación de Moros en el arte ni las razones que lo llevaron a trasladarse a Bogotá, a los dieciséis años, para iniciar su formación artística.

Moros Urbina se matriculó en la Escuela de Grabado en 1881 y es lógico que el dibujo fuera la principal técnica que le sirvió de herramienta en su proceso creativo, siendo la forma de transmitir sus intereses de manera más inmediata a lo largo de toda su carrera. Si bien es cierto que el dibujo en Colombia no fue considerado un lenguaje autónomo sino hasta la segunda mitad del siglo XX³¹, Moros lo desarrolló tanto en elementos preparatorios, como en obras completamente finalizadas. En este sentido, su *Libreta de bocetos, dibujos y anotaciones* (1885-1908) y su *Álbum de dibujo al natural* (1884) son un buen ejemplo.

31 Juan Ricardo Rey Márquez, *El dibujo en Colombia, 1970-1986* (Medellín: La Carreta, 2007), 12.



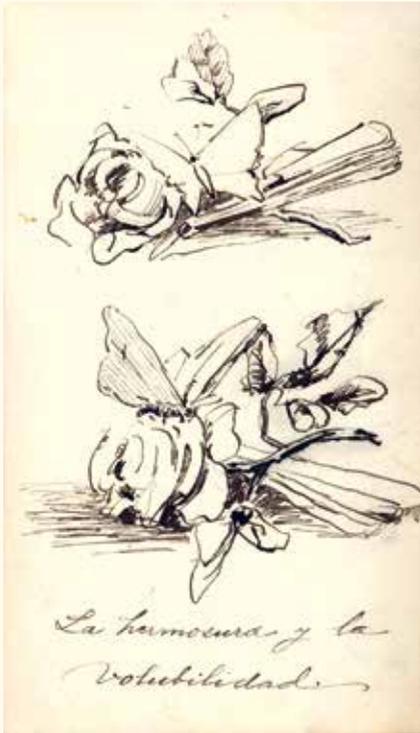


> RICARDO MOROS U. CALLE DE UN PUEBLO. 3 DE JULIO DE 1878. ACUARELA. 22,7 X 33,9 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

La *Libreta de bocetos, dibujos y anotaciones* permite trazar una cronología en su trabajo, pues en ella aparecen dibujos realizados al terminar sus estudios en la Escuela de Grabado, apuntes de su paso por Europa, anotaciones realizadas a su regreso y obras más tardías. Esta libreta es, quizá, el testimonio más íntimo de Ricardo Moros Urbina, en donde plasmó sus intereses literarios y pictóricos. Gran parte de los dibujos son bocetos iniciales con palabras descriptivas de lo que sería la obra final. Por ejemplo, la obra *Ángel enamorado* (ver página 53) incluye su dibujo preparatorio con descripciones formales de la ventana, la luz y los objetos que terminarían pintados en la pieza definitiva. Así mismo, la obra parece estar inspirada en un poema del escritor cubano del siglo XIX Juan Clemente Zenea (1832-1871), cuyas líneas “para inspirarte sueños deliciosos y cubrirte de noche con mis alas” aparecen en el boceto.



Las inclinaciones literarias también se evidencian en los extractos y comentarios que Moros Urbina dejó en la libreta, algunas veces acompañados de dibujos. En este sentido, Moros fue un gran admirador de Rafael Núñez y transcribió varios fragmentos de sus escritos poéticos, aunque no se aprecia una afinidad u oposición política directa hacia él. Por ejemplo, al respaldo de un esquemático dibujo aparece:



> RICARDO MOROS U. LA HERMOSURA Y LA VOLUBILIDAD. CA.1885. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. LA CARIDAD. CA. 1890. TINTA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

Sabed. Los que sentís dentro del pecho arder la llama que la
dicha encierra, que la sombra voraz está en acecho, al pie de
todo amor sobre la tierra!-
Sufre y espera! Sufre, que en el mundo
El martirio á la larga es más fecundo
En emociones dulces que el placer;
Que del deleite el vaso iluminado tiene en su fondo un agrio concentrado
Que muy pronto se deja conocer
R. Núñez





> RICARDO MOROS U. *BOCETO DE ATLAS*.
CA. 1892. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 19,5 X
11 cm. *LIBRETA DE BOCETOS*, ARCHIVO
GENERAL DE LA NACIÓN.



> ARRIBA: RICARDO MOROS U. EL ÁNGEL DE LA GUARDA ENAMORADO [VENTANA Y LUZ DE LUNA. ZENEA - ESTROFAS. PARA INSPIRARTE SUEÑOS DELICIOSOS Y CUBRIRTE DE NOCHE CON MIS ALAS]. CA. 1885. TINTA SOBRE PAPEL. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> ABAJO: RICARDO MOROS U. ÁNGEL ENAMORADO. CA. 1885 . ÓLEO SOBRE TABLA. 13,7 X 20,7 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



FLOR DE PRIMAVERA.



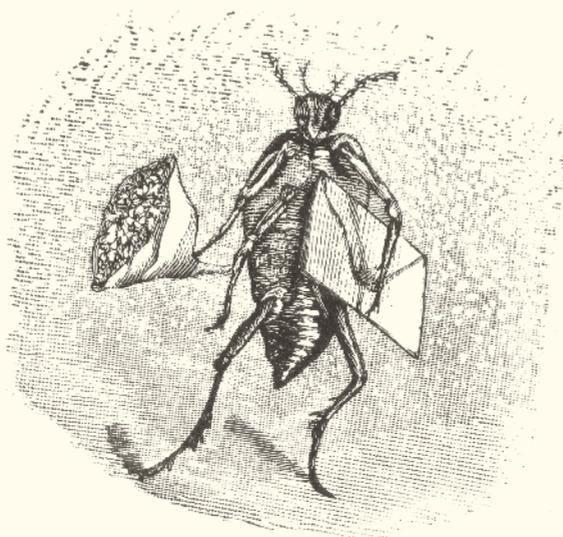
Bogotá noviembre de 1883.



> RICARDO MOROS U. *FLOR DE PRIMAVERA*. NOVIEMBRE DE 1883. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 8 X 11 cm. *ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

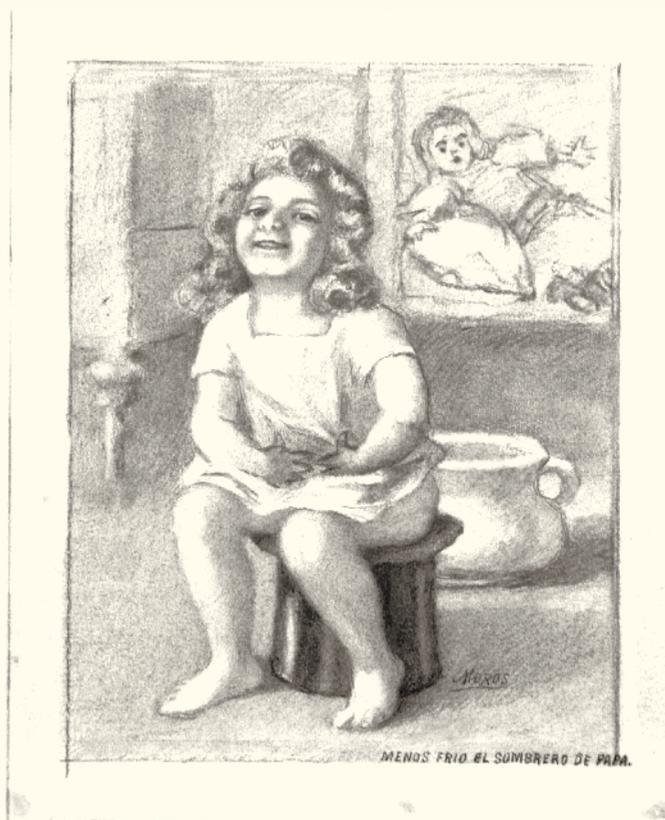


La libreta de bocetos permite internarse, de cierta manera, en el pensamiento de Moros Urbina, no solo en términos de sus referentes para la creación de sus obras sino también en el sentido irónico o metafórico de sus comentarios. Aunque Moros no fue un caricaturista como su colega Alfredo Greñas, algunos de sus dibujos contienen cierto sentido del humor o sátira de las situaciones locales. *Menos frío el sombrero de papá* es una muestra de ello que, además, tiene un dibujo preliminar. Obras de este carácter fueron más comunes en sus apuntes; sin embargo, en su *Álbum de grabados*, Moros incluye una ilustración posiblemente destinada a algún aviso publicitario.





> RICARDO MOROS U. EL SOMBRERO DE PAPÁ NO ESTÁ FRÍO / LA HERMOSURA Y EL ORGULLO. CA. 1890. TINTA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. MENOS FRÍO EL SOMBRERO DE PAPÁ. FIRMADO MOROS. 1885-1908. CARBONCILLO. 25 X 20 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> RICARDO MOROS U. BODEGÓN / MIRÁ ALA ... CON RAZÓN QUE LLEGAN TAN BORRONIADOS LOS TELEGRAMAS [SIC]. CA. 1890. TINTA SOBRA PAPEL. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



Por su parte, el *Álbum de dibujo al natural 1884* evidencia una práctica sumamente asociada a la educación académica. El dibujo como base fundamental de la formación artística fue una regla trasladada desde las academias europeas. Los ejercicios en este sentido se iniciaban con dibujos de relieves o esculturas —de aquí la importancia que tendría luego la importación de modelos en yeso realizada por Roberto Pizano para la Escuela de Bellas Artes—. En el caso de Moros, se encuentran en su *Álbum de Colección* en obras como *Puño*, *Hoja en Relieve*, *Friso*, *vid* y *Desnudo masculino*.



> RICARDO MOROS U. *PUÑO*. CA. 1882. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 43 X 31,5 cm.
ÁLBUM DE COLECCIÓN, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





> RICARDO MOROS U. VID. CA. 1882. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 43 X 31, 5 cm. *ÁLBUM DE COLECCIÓN*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

En las academias europeas, la práctica continuaba con ejercicios de modelo vivo, paisajes y animales. De acuerdo al concepto de los profesores se decidía quiénes tenían más facilidad para cada tipo de dibujo³². Alberto Urdaneta conoció de primera mano la conformación de las clases en Europa y fue su pauta para instaurar la formación académica en el país. Los ejercicios de modelo vivo desnudo fue un asunto bastante polémico y, con excepción de algunos bocetos del periodo de su estadía en Europa, no se conocen demasiados trabajos de Moros en este sentido.

A finales del siglo XIX, el dibujo de modelo vivo se practicó con más ahínco como retrato y se constituyó en un género especialmente importante para la educación artística en Colombia. Al respecto, Moros realizó una muy buena cantidad de obras en esta categoría. Algunos de ellos demuestran sus ejercicios iniciales, un trabajo minucioso con las tramas de lápiz, su entrenamiento académico, unas líneas relacionadas con su instrucción como grabador, y otros más esquemáticos y rápidos. Así mismo, este artista trabajó algunos autorretratos.



32. Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural: en la época de la postacademia* (Madrid: Akal, 2007), 18.



> RICARDO MOROS U. *DESNUDO FEMENINO*. CA. 1892. TINTA SOBRA PAPEL. 19,5 X 11 cm. *LIBRETA DE BOCETOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. *DESNUDO FEMENINO*. CA. 1892. TINTA SOBRA PAPEL. 19,5 X 11 cm. *LIBRETA DE BOCETOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. *DESNUDO MASCULINO*. CA. 1885. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 19,5 X 11 cm. LIBRETA DE BOCETOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

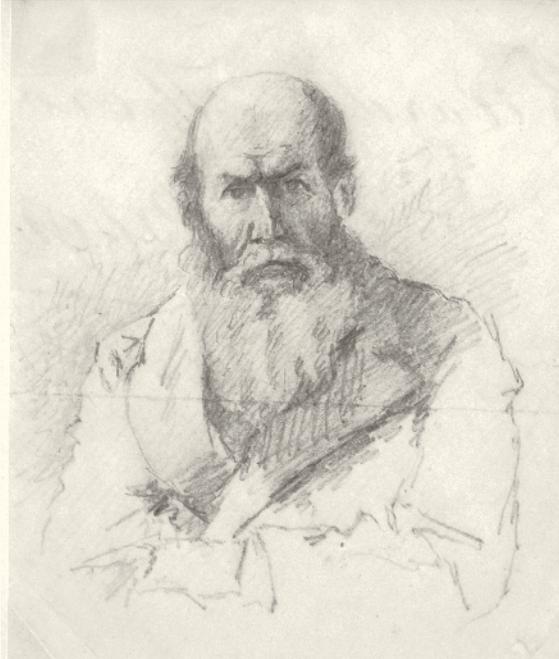


> RICARDO MOROS U. CABEZAS DE MUJER Y DE NIÑA. SIN FECHA. DIBUJO A LÁPIZ. 21,5 X 33,8 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> RICARDO MOROS U. PERFIL DE MUJER. CA. 1890. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 29 X 23 cm. ÁLBUM DE COLECCIÓN, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

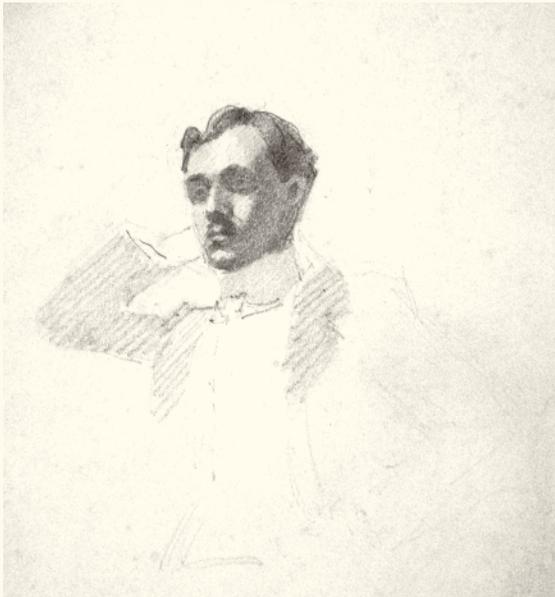




> **RETRATO DE HOMBRE MAYOR. SIN FECHA. DIBUJO A LÁPIZ. 13 X 10 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.**



> **RICARDO MOROS U. NIÑO Y NIÑA (DETALLE). SIN FECHA. DIBUJO A TINTA. 33,4 X 21,4 cm. COLECCIÓN PARTICULAR**



> **HOMBRE FRENTE A UN BALCÓN. SIN FECHA. DIBUJO A LÁPIZ. 6,1 X 8,2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.**



> **AUTORRETRATO (REVERSO DE CABEZA DE HOMBRE). SIN FECHA. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 33,1 X 28 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.**

En cuanto a los dibujos de animales, Moros realizó pocos; algunos basados muy posiblemente en esquelas o láminas que se conservan en el *Álbum de colección* y otros tomados del natural en sus viajes por Cundinamarca, principalmente. De otro lado, la producción más extensa de Moros fue, quizá, el paisaje, encontrándose dibujos de carácter tanto urbano como rural realizados a muy temprana edad; sin embargo, este género solo fue de gran interés para el artista después de 1884, una vez acabada su formación en la Escuela de Grabado y cuando se encontraba colaborando activamente en el *Papel Periódico Ilustrado*. La formación como grabador es, tal vez, la clave para entender la estructura de la mirada en las obras de Moros Urbina; después de todo, la gran mayoría de los grabados estaban basados en fotografías.





TURCO.

> RICARDO MOROS U. TURCO. CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 12 X 17,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

El encuadre fotográfico es frecuente en varios de sus paisajes urbanos de Bogotá, Nemocón y otras poblaciones cercanas a la capital. De otro lado, el hecho de que Moros Urbina regresara a motivos realizados años atrás fue una práctica corriente dentro de su compilado creativo. Al igual que los motivos de la capital, también se pueden encontrar, entre otros, los paisajes de las cercanías a la ciudad, correspondientes a los gredales de Tunjuelo, los cuales retomó en una acuarela de 1906. (ver páginas 245).

Ricardo Moros Urbina dibujó prolíferamente cuatro poblaciones y sus alrededores³³, en los que pasó la mayoría de sus años: 1) su Nemocón natal, en donde tenía varios vínculos familiares que también proyectó en varias de sus obras; 2) el camino a Ubaté y sus localidades cercanas, como Simijaca dado que allí su familia fue propietaria de un terreno y solía pasar algunas temporadas; 3) Viotá, junto con una vereda próxima llamada Calandaima, y los pueblos vecinos como Anapoima y Tocaima; y 4) Bogotá con sus periferias. La práctica de salir a tomar esbozos del entorno urbano o rural era regular como parte de la formación de los artistas y se denominó *apuntamientos*, como lo señaló el *Papel Periódico Ilustrado* en su número 78 del 2 de noviembre de 1884.

Parafraseando a Ruskin, el dibujo al natural del paisaje precisa convenciones gráficas que permitan identificar y diferenciar. El artista debe encontrar en sí la estrategia que le posibilite observar y seleccionar lo que sea más conveniente para sus preferencias artísticas³⁴. Así, Moros optó por destacar aspectos formales del objeto representado a través de texturas de lápiz o acuarela, en lugar de captar el carácter “atmosférico” o “instantáneas” de acciones del lugar. No hay que olvidar que la formación inicial de Moros se produjo mediante el grabado, siguiendo diferentes procedimientos que se tratarán en detalle más adelante, incluyendo los temas de paisaje como *Cundinamarca. Cascada de Chirajara y puente en el camino de Quetame a Villavicencio*. De alguna manera, su ojo estaba entrenado para la imitación, lo que facilitaba el trabajo de dibujo del natural. Por este motivo, las tramas y los diversos tipos de líneas son un elemento particular en las obras de este artista.



33 Aunque también se conocen pocas obras pictóricas de la zona de Rionegro en Antioquia.

34 John Ruskin, *Técnicas del dibujo* (Barcelona: Laertes, 1999).



Iglesia de Nemocon

> RICARDO MOROS U. IGLESIA DE NEMOCÓN. CA. 1884. ACUARELA SOBRE PAPEL. 16,5 X 12,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





> RICARDO MOROS U. CALLE DE NEMOCÓN. CA. 1884. ACUARELA SOBRE PAPEL. 7,5 X 11 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. LA TUMBA DE HELOISA (NEMOCÓN). 15 DE DICIEMBRE DE 1883. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 14 X 14 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





En la sabana de Ubaté.

> RICARDO MOROS U. EN LA SABANA DE UBATÉ. CA. 1883. ACUARELA SOBRE PAPEL. 7,5 X 11,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS U. ALAMEDA DE SAUCES LLAMADA LA LEGUA, EN SIMIJACA. AGOSTO DE 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 11 X 16 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



Alameda de sauces llamada La Legua, en Simijaca.





> RICARDO MOROS U. CASITAS CERCA A VIOTÁ. CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 12 X 17,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

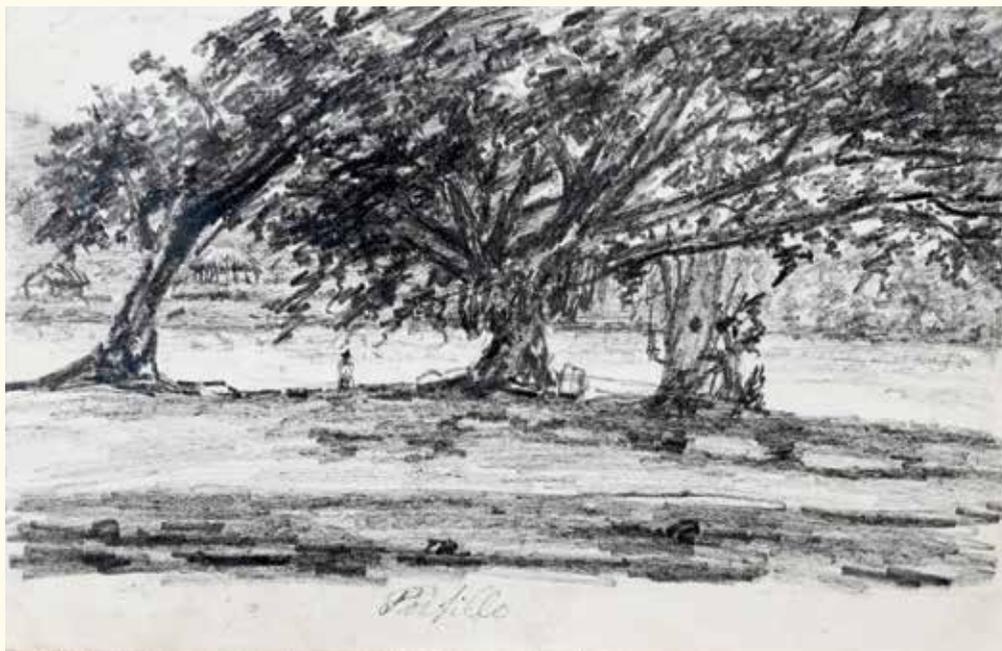
> RICARDO MOROS U. LA CASA DE CALANDAIMA. 15 DE JUNIO DE 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 7 X 11 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

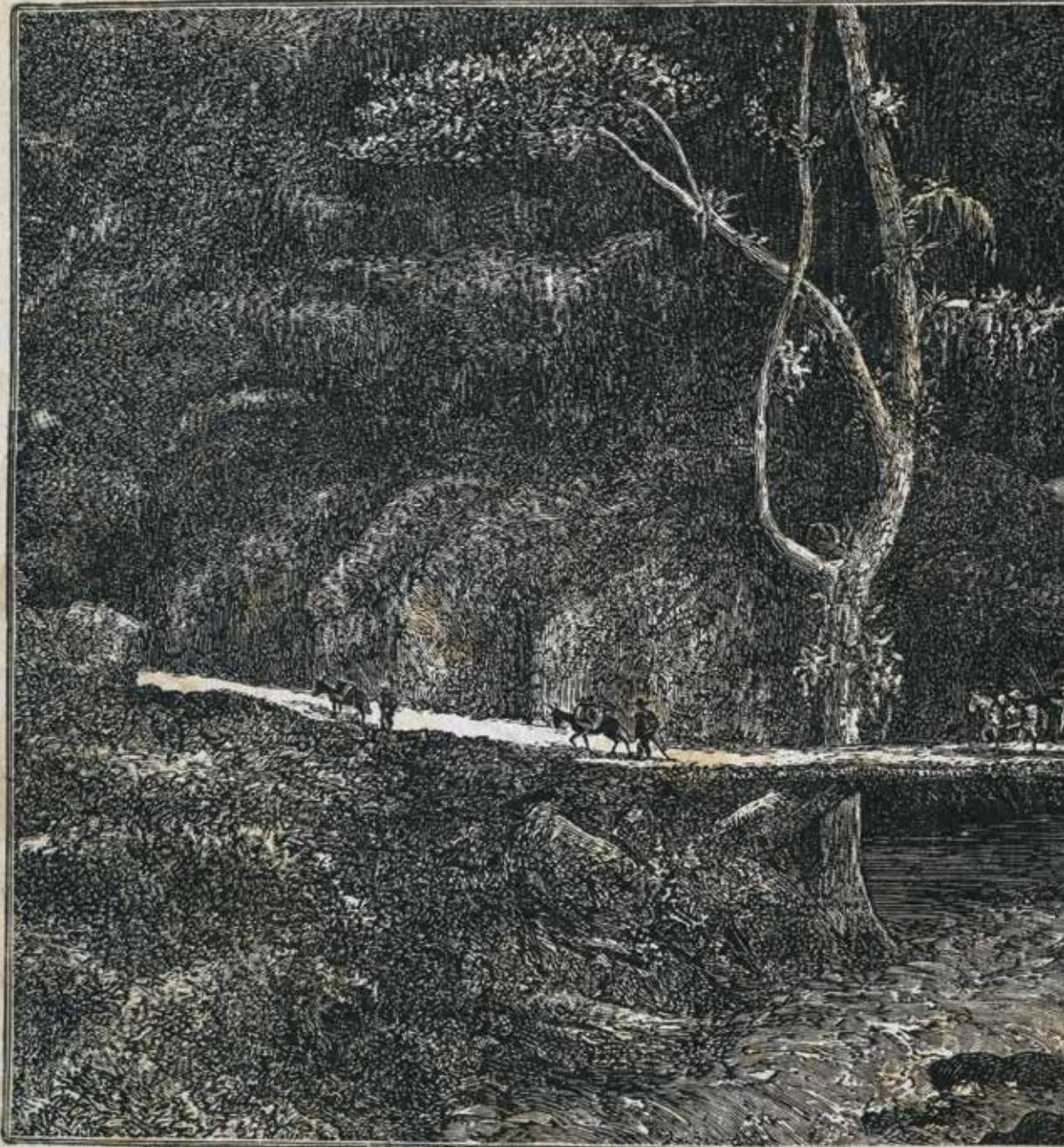




> RICARDO MOROS U. PUENTE DE EL CHICALÁ, SOBRE EL RÍO BOGOTÁ (ANAPOIMA). CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 10,5 X 16,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

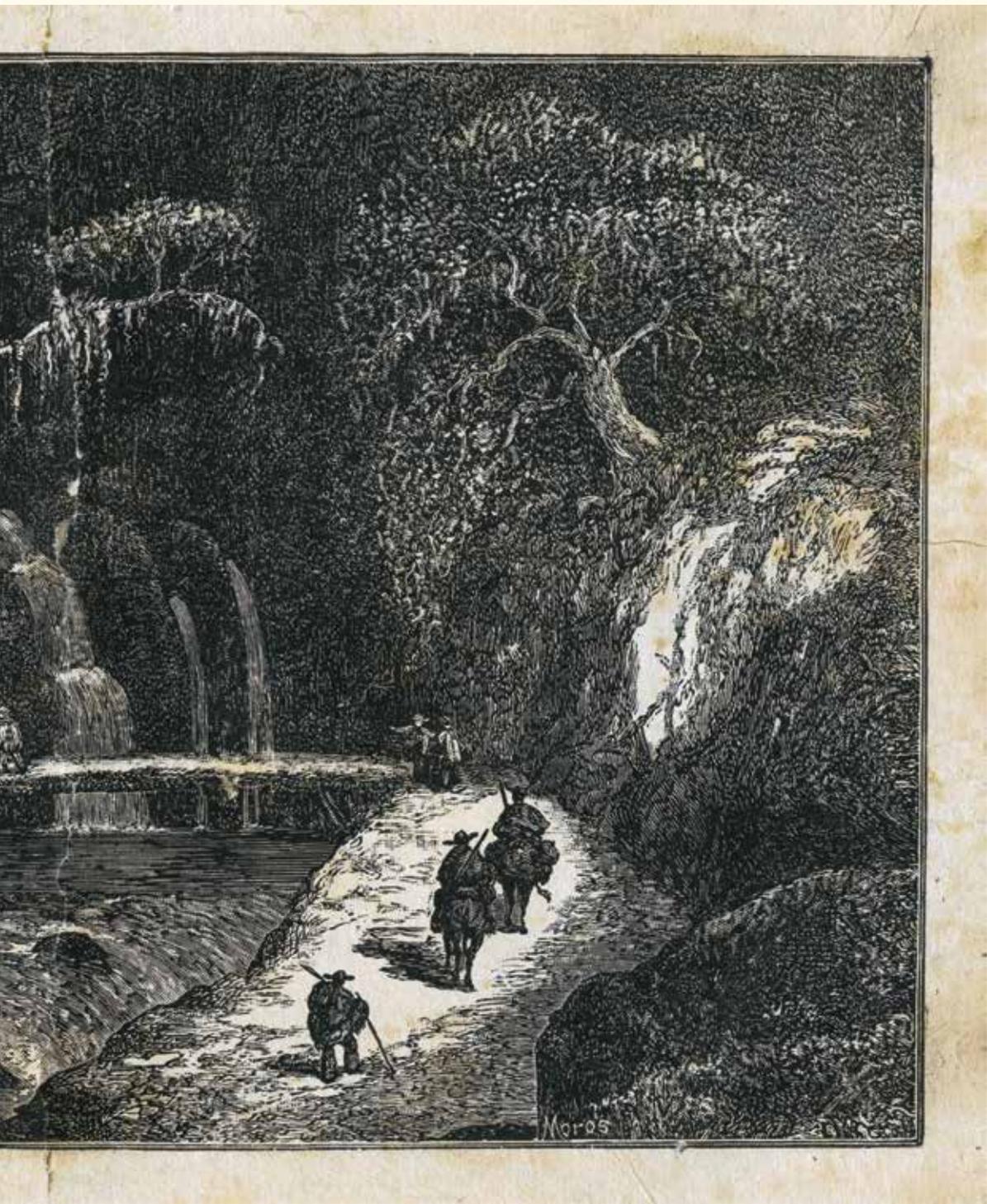
> RICARDO MOROS U. VISTA DE EL BOGOTÁ EN PORTILLO, CERCA Á TOCAIMA [SIC]. CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 11 X 17 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





Carabre 8 de 83.

> RICARDO MOROS U. CUNDINAMARCA. CASCADA DE CHIRAJARA Y PUENTE EN EL CAMINO DE QUETAME Á VILLAVICENCIO [SIC]. 8 DE OCTUBRE DE 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 129 X 225 mm. 155 X 253 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3182. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY





> RICARDO MOROS U. *EL CAZADOR*. CA. 1890. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 50 X 27 cm. *ÁLBUM DE COLECCIÓN*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. *EL CAZADOR*. 1890. ÓLEO SOBRE TELA. 48,8 X 33,4 cm. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3802. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ERNESTO MONSALVE PINO

Aunque Moros Urbina dejó una extensa cantidad de dibujos que hoy se pueden considerar como piezas finalizadas, gran parte de su producción artística estuvo conformada por páginas preparatorias para obras pictóricas posteriores. *Las escaleras de Egipto* (ver página 99), así como el dibujo preliminar de *El cazador*, perteneciente a su *Álbum de colección*, del cual pintó el óleo con el mismo nombre, perteneciente al Museo Nacional de Colombia, son una buena muestra de ello.

Un caso particular lo constituye la pechina de la Catedral Primada de Bogotá, por tratarse de la primera y única pintura mural del artista. Como en los casos anteriores, Moros también realizó bocetos iniciales, tanto del San Lucas como del toro que lo acompaña. Pese a que algunos textos mencionan datos erróneos³⁵, la obra está firmada y fechada en 1900, y es una de las cuatro piezas que componen la cúpula. Las tres pechinas restantes fueron realizadas por Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y el padre Santiago Páramo.

Moros fue un artista formado bajo una estructura académica y, por tanto, el dibujo constituyó la base de su trabajo. Se tiene conocimiento de que, durante su viaje a Europa, estuvo al tanto de las prácticas de pintura al aire libre y recibió instrucción por largos años de Mariano Barbasán (1864-1924), artista español radicado en Italia después de recibir una beca de estudio en la Academia Española de Roma, con quien realizó viajes a Subiaco y Anticoli Corrado, poblaciones a las afueras de la capital italiana. Las obras de ambos artistas en estas locaciones dan cuenta de su trabajo del natural, destacándose cierta luminosidad y colorido, muy presente en las obras de Moros Urbina a su regreso al país. *Patio campesino* y *Antigua fábrica de loza* (ver páginas 10-11 y 108-109) son ejemplos de lo mencionado. Quizá esta característica llevó a Moros a ser consolidado por la crítica como un paisajista; sin embargo, no se aprecia gran soltura en la mancha o en la línea, como habría de suponerse ante el intento de captar “impresiones” instantáneas del ambiente en términos de luz y color. Por el contrario, las obras de Moros, si bien se vuelven mucho más saturadas de color, como se aprecia en *Alrededores de Bogotá*, *Antigua fábrica de loza* y *Hombre sentado frente a una mesa*, siguen siendo precisas y contenidas a la forma.

35 Carmen Ortega Ricaurte, en su *Diccionario de artistas en Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo, 1965), menciona que la pechina realizada por Moros Urbina es San Mateo y que su realización fue en 1902.





> RICARDO MOROS U. TORO.
BOCETO PARA LA PECHINA
SAN LUCAS DE LA CATEDRAL
PRIMADA DE BOGOTÁ. CA. 1900.
DIBUJO A LÁPIZ. 24 X 31,1 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR.



> RICARDO MOROS U. BOCETO
PARA LA PECHINA SAN LUCAS DE
LA CATEDRAL PRIMADA DE BOGOTÁ.
CA. 1900. CARBONCILLO SOBRE
PAPEL. 26 X 22,5 cm. ÁLBUM DE
COLECCIÓN, ARCHIVO GENERAL DE
LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. SAN LUCAS. PECHINA DE LA CATEDRAL PRIMADA DE BOGOTÁ.
FIRMADO MOROS. 1900. PINTURA MURAL.

> RICARDO MOROS U. *HOMBRE SENTADO FRENTE
A UNA MESA*. SIN FECHA. ACUARELA. 25 X 31,7 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR.









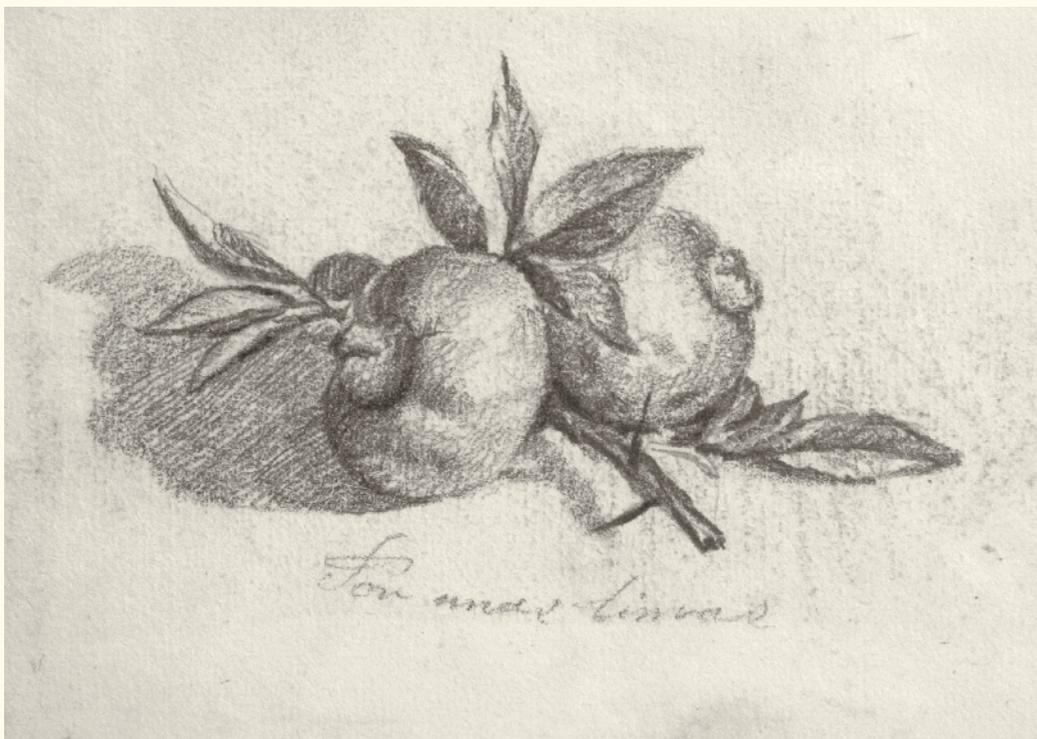
> RICARDO MOROS U. BODEGÓN. 1905. ACUARELA SOBRE PAPEL. 27 X 36 cm. *ÁLBUM DE COLECCIÓN*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

Las pocas obras fechadas después de su regreso al país y de carácter más pictórico muestran cierta rigidez de los límites de la línea, como en el *Bodegón* de 1905, aunque en términos del dibujo demuestra los resultados de la academia. La formación en este sentido es muy fácil de seguir en las obras de Moros Urbina, pues se observan fácilmente los métodos utilizados en su aprendizaje. Así, por ejemplo, se puede apreciar desde la “intuición” de sus primeras obras, la estructura que le ofrece la Escuela a través de los ejercicios del natural, la utilización de cuadrículas en algunos casos y la experimentación con diversas técnicas y materiales como sanguina, tintas e incluso pastel. Esta última técnica no es muy abundante en los trabajos de Moros Urbina, y solo regresará a ella en las obras más tardías y con temática religiosa, lo que constituye una verdadera excepción. En este sentido, vale la pena destacar el dibujo *Santa Rita de Casia* (ver página 88).

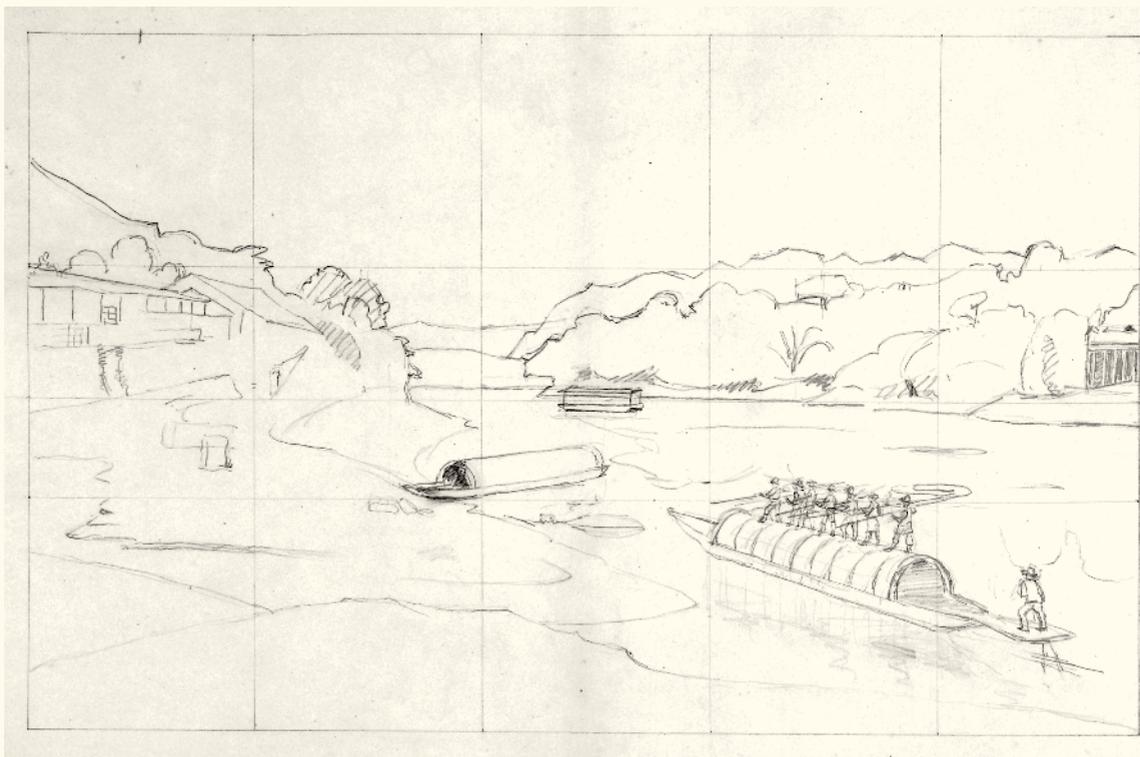




> RICARDO MOROS U. LA MESA. 5 DE JUNIO DE 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 4 X 9 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. SON UNAS LIMAS. CA. 1884. CARBONCILLO. 12 X 9,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR



> RICARDO MOROS U. PAISAJE CON CHAMPÁN. CA. 1890. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 35 X 49 cm. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





> RICARDO MOROS U. *MENDIGO AL LADO DE UN ESTANQUE*. CA. 1892. TINTA SOBRE PAPEL. 19,5 X 11 cm. *LIBRETA DE BOCETOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. *NATURALEZA MUERTA CON TAZA*. CA. 1890. TINTA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 14 X 21 cm. *LIBRETA DE BOCETOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



Adicionalmente, Ricardo Moros Urbina fue heredero de una tradición consolidada durante todo el siglo XIX en relación con el iconismo.

El iconismo en las figuras se refiere al antecedente de la Expedición Botánica y más específicamente a la Fauna Cundinamarquesa de Jorge Tadeo Lozano. [...] la escuela del iconismo era una corriente de la historia natural vinculada con el uso del dibujo. En su Sueño en dos colores, Groot permite filiar su trabajo con la instrucción de los dibujantes botánicos, aspecto que formalmente aparece en algunos dibujos que presentan a la figura principal sin ningún contexto. En estas obras, los personajes representados aparecen no en tanto individuos, sino como ejemplares, relacionados con una naturaleza específica que les es propia. Dicho de otra forma, se constituyen en tipos propios de una especie de taxonomía social, a la que se atribuyen características diferenciales que se complementan con un relato descriptivo.³⁶

Este precedente, que durante el siglo XIX también alimentaría el llamado costumbrismo, fue trabajado por Moros en varios de sus dibujos. El ejemplo más sobresaliente lo constituyen la acuarela *El negrito embolador* y, con ánimo más cercano a los dibujos de costumbres, el *Tejedor de esteras*. Es claro que este tema fue de interés del artista desde sus inicios, pues los álbumes tienen varias obras de esta tipología; tal es el caso de *Niña con canasto*, perteneciente al *Álbum de colección*; así como de *Muchacho bogotano* y *El bobito Demetrio*, incluidos en su *Álbum al natural*, y que pueden observarse en las páginas siguientes.

Por último, cabe resaltar el papel del dibujo en la labor preparatoria de los avisos publicitarios, una actividad absolutamente innovadora, no solo en la trayectoria creativa de Moros Urbina sino en la práctica artística del país. Si bien es cierto que la publicidad en Colombia podría situarse desde 1801 con la publicación del primer aviso de venta³⁷, esta no se configuró como un campo del todo independiente

36 Juan Ricardo Rey Márquez y Carolina Vanegas Carrasco, "Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX", en *Noticias Iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 61.

37 Se trataba de un anuncio de venta de un esclavo publicado en el periódico *Correo Curioso, Erudito, Económico y Mercantil*, editado por don Luis Fernando de Azuola y Jorge Tadeo Lozano. Ver José María Raventos, *Historia de la publicidad gráfica colombiana* (Bogotá: Ediciones y Eventos FCB/Puma, 1992).





> RICARDO MOROS U. *EL NEGRITO EMBOLADOR*. 1905. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 28,2 X 19 cm. MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REGISTRO 2287.



> RICARDO MOROS U. TEJEDOR DE ESTERAS. SIN FECHA. DIBUJO A TINTA. 19 X 4,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



Muchacho bogotano. (del natural.)

> RICARDO MOROS U. MUCHACHO BOGOTANO (DEL NATURAL). CA. 1883. CARBONCILLO SOBRE PAPEL. 15,5 X 9 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. EL BOBITO DEMETRIO. 8 DE JUNIO DE 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 17 X 12 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. NIÑA CON CANASTO. CA. 1900. TINTA SOBRE PAPEL. 26 X 19 cm. ÁLBUM DE COLECCIÓN. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

del ámbito artístico y editorial del país sino hasta la década de los treinta del siglo XX, aproximadamente. Moros Urbina participó del surgimiento de la actividad gráfica en el país, lo cual será tratado a profundidad en capítulos subsecuentes. Gracias a los bocetos preliminares que se conservan entre sus álbumes, se puede apreciar cómo el proceso de creación de la imagen publicitaria emergió de una concepción netamente artística y en la práctica del dibujo, que se iba modificando a través de las inclusiones de texto y del ajuste de la imagen al medio de difusión. Al respecto, los bocetos —*Boceto para aviso publicitario* y *Boceto para campaña de publicidad*— son especialmente iluminadores a la hora de un estudio de la concepción de la imagen publicitaria o gráfica en Colombia, cuya historia se ha escrito a partir de los logos icónicos dentro de la disciplina, y mucho más relacionada con el surgimiento de la industria, en lugar del proceso creativo de la imagen. Finalmente, el dibujo *Pareja* y *El Año Nuevo* denota un vocabulario gráfico y visual muy cercano a los avisos publicitarios que Moros trabajó desde 1890 hasta los primeros años del siglo XX, aunque no se han localizado publicaciones que permitan ubicar el producto para el cual estaban siendo dibujados +

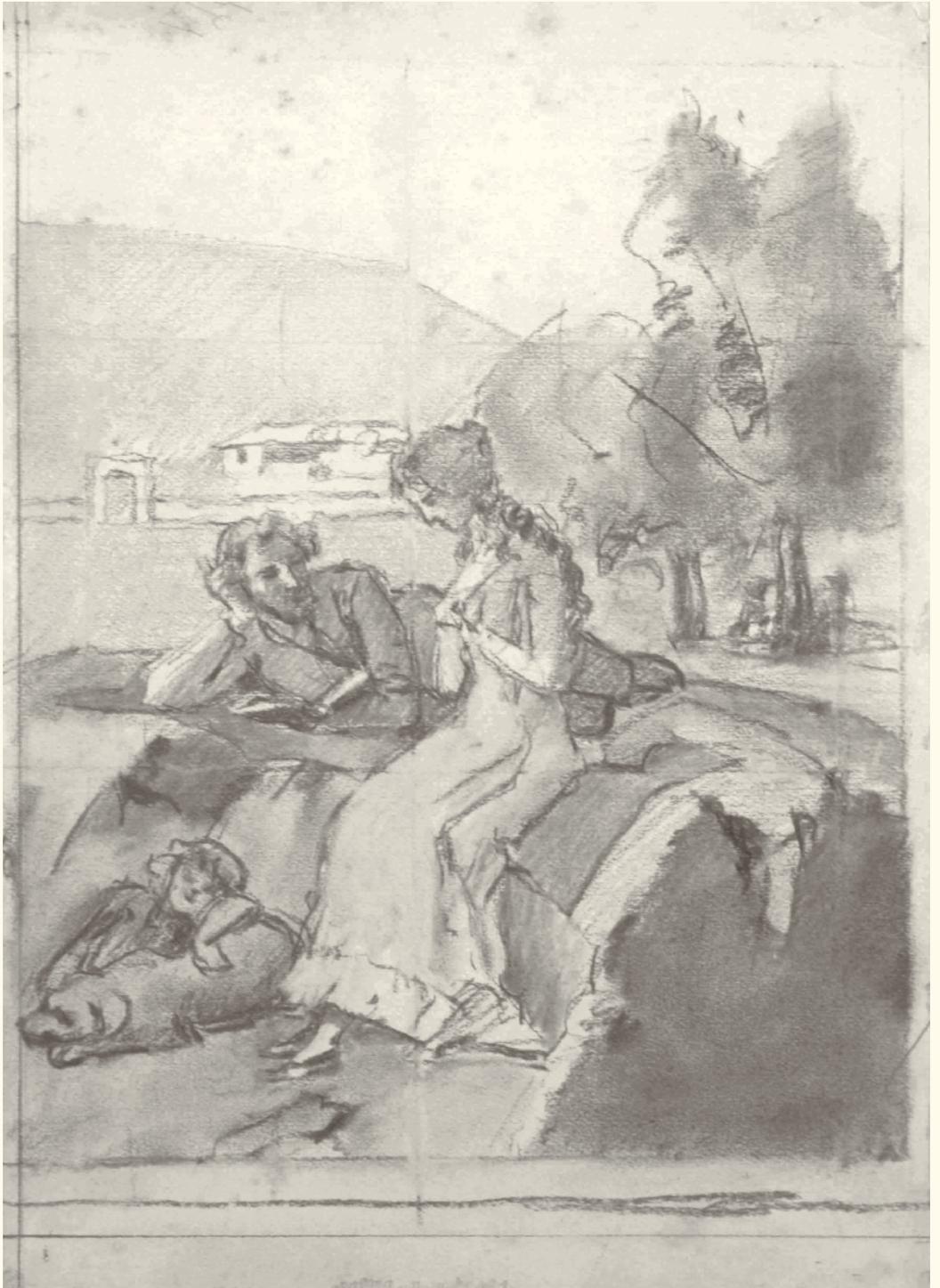


> RICARDO MOROS U. *BOCETO PARA AVISO PUBLICITARIO*. CA. 1890. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 28 X 28 cm. *ÁLBUM DE COLECCIÓN*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





> RICARDO MOROS U. BOCETO PARA AVISO PUBLICITARIO. CA. 1900. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 35,5 X 33 cm. ÁLBUM DE COLECCIÓN, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. PAREJA. SIN FECHA. CARBONCILLO. 33,5 X 24 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



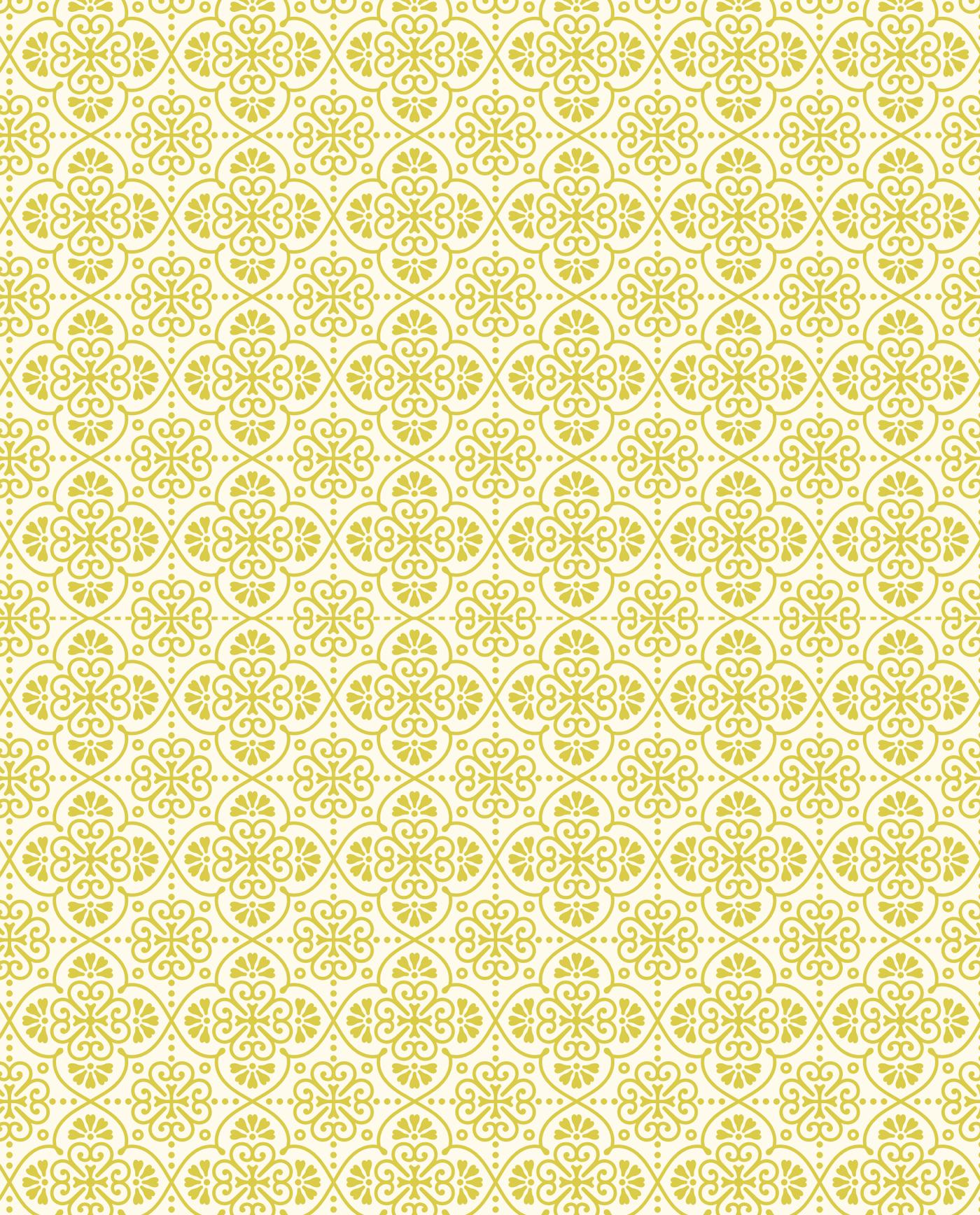


**LOS DIBUJOS
AL NATURAL
DE BOGOTÁ**



PAULA MATIZ

> RICARDO MOROS U. *LAS ESCALERAS DE EGIPTO.*
(DETALLE) FIRMADO MOROS. 1904. ÓLEO SOBRE
CARTÓN. 31,9 X 24, 2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



Una ciudad es siempre una ciudad

Fernand Braudel

Ricardo Moros Urbina llegó a Bogotá en 1881, con apenas dieciséis años. Como se ha enunciado en los capítulos precedentes, su llegada a la ciudad estuvo marcada por su iniciación y periodo de formación artística, que comprendió una amplia práctica del dibujo al natural. Por supuesto, su entorno inmediato para dicha tarea fue la ciudad que se le presentó como una naciente urbe que, de manera paulatina, fue dejando estructuras coloniales en su orden socioespacial, aunque algunos aspectos morfológicos se conserven, para transformarse en una ciudad que insertaba modelos más capitalistas³⁸. Moros vivió en Bogotá diez años antes de partir a Europa donde permaneció siete años, también como parte de su proceso de formación. Poco después de su regreso a la capital estalló la guerra de los Mil Días y Moros decidió radicarse permanentemente en la ciudad, hasta su muerte ocurrida en 1942.

Desde este punto de vista, puede decirse que Moros presencié uno de los periodos de mayores transformaciones de Bogotá: la introducción de la luz eléctrica, los sistemas de transporte como el tranvía y el ferrocarril, el aumento significativo de habitantes, nuevos sistemas de construcción y la introducción del automóvil, entre otros. Sin embargo, las obras y apuntes al natural de Moros Urbina relacionados con la ciudad no dan cuenta de dichos cambios. Por el contrario, pareciese haber una mirada deliberada que intentaba captar justamente los motivos, quizás

38 Germán Mejía Pavony, *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, 2.ª ed. (Bogotá: CEJA, 2000), 20.



nostálgicos, de una antigua ciudad colonial que estaba amenazada con desaparecer ante el desarrollo relativamente rápido de finales del siglo XIX y las primeras cuatro décadas del siglo XX. Este espíritu quedó claramente plasmado en las preocupaciones publicadas en el *Papel Periódico Ilustrado* por Alberto Urdaneta y en los textos de Moros en la Academia Colombiana de Historia.

Las obras sobre la capital son las más abundantes debido, lógicamente, a que Moros permaneció la mayor parte de su vida en la ciudad, y a que los apuntes marcaron no solo su formación sino una práctica constante y recurrente a lo largo de toda su producción. El interés en sus dibujos es más bien un intento imitativo del entorno urbano, alejándose de la concepción que predominó durante la primera mitad del siglo XIX en la que los viajeros captaban panorámicas casi testimoniales de su paso por la región³⁹. En Moros, los paisajes son búsquedas de trazos, de entramados y de texturas sobre las características formales del entorno. No por ello dejan de ser, hoy por hoy, una fuente documental importante en relación con la morfología de Bogotá. La mayor parte de los dibujos urbanos datan de 1883 o 1884, aunque también se encuentran obras posteriores a su llegada de Europa. En cualquier caso, estas capturan varios de los puntos más emblemáticos de la ciudad. Por ejemplo, la iglesia de Egipto construida como ermita desde mediados del siglo XVII y erigida como la parroquia de Nuestra Señora de Egipto en 1882. Según la referencia a la iglesia que aparece en el *Atlas histórico de Bogotá: 1538-1910*:

En 1905, siendo párroco de Egipto el presbítero Guillermo Ángel, los muros de contención del atrio fueron reemplazados por una gradería de 80 peldaños, que parte desde la plazuela y se divide en dos ramas antes de llegar al atrio. Esta obra fue dirigida *ad honorem* por el arquitecto Mariano Sanz de Santamaría.⁴⁰

Cabe hacer notar que la pintura *Iglesia de Egipto en Bogotá*, cuyo dibujo preparatorio es seguramente la *Subida a la iglesia de Egipto*, está fechada en 1904 y en ella se dejan ver las escalinatas anteriormente mencionadas, lo que permite interpretar

39 Rey y Vanegas, "Noticias iluminadas", 60.

40 Alberto Escovar Wilson-White, Margarita Mariño y César Peña, *Atlas histórico de Bogotá: 1538-1910* (Bogotá: Planeta, 2004), 87.



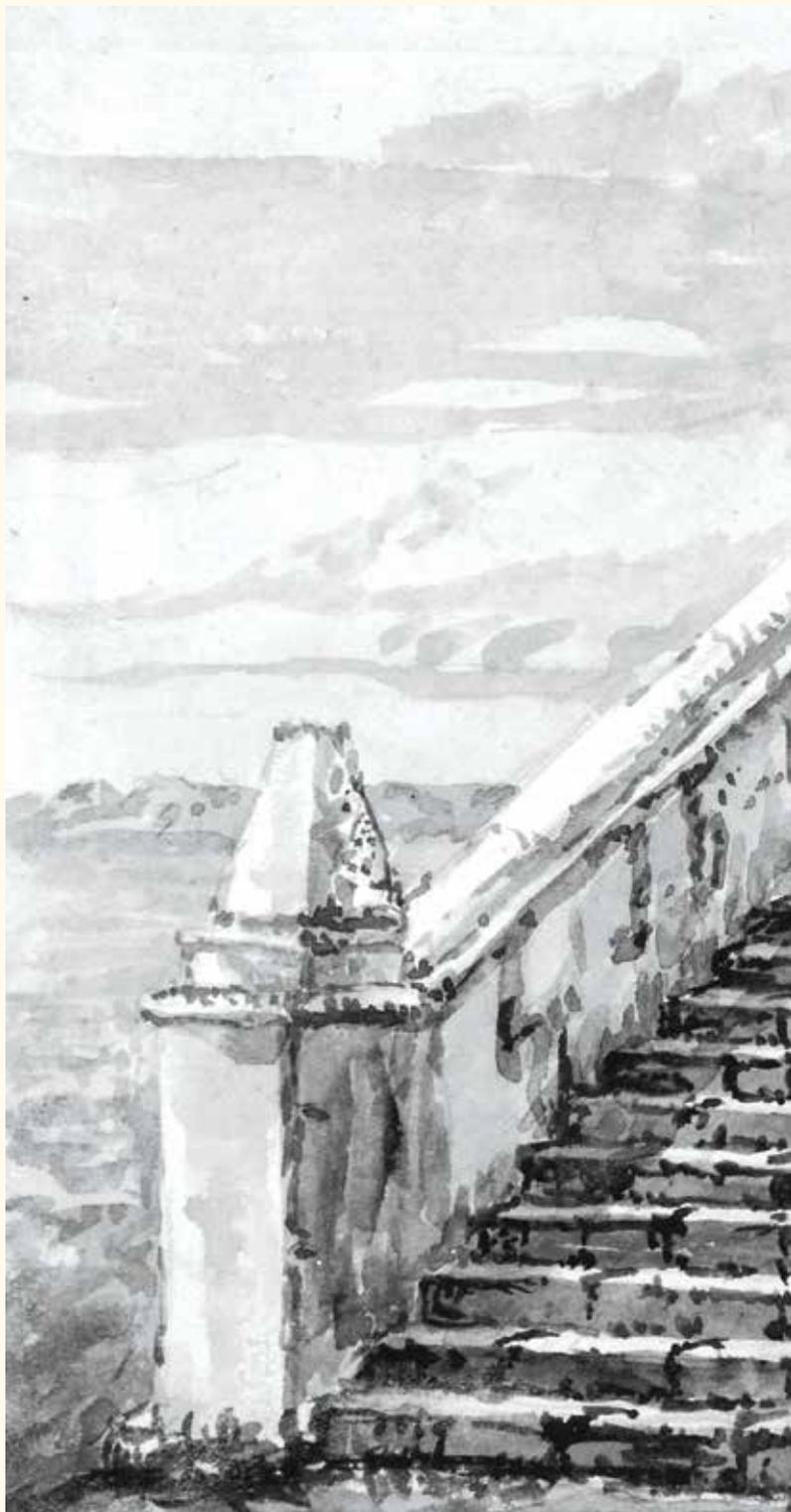


> RICARDO MOROS U. *IGLESIA DE EGIPTO EN BOGOTÁ*. CA. 1904. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 16 X 21,5 cm. *ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS U. *LAS ESCALERAS DE EGIPTO*. FIRMADO MOROS. 1904. ÓLEO SOBRE CARTÓN. 31,9 X 24,2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> RICARDO MOROS U. *SUBIDA A LA IGLESIA DE EGIPTO*. CA. 1904. ACUARELA SOBRE PAPEL. 12 X 16 cm. *ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL*. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.





que seguramente las obras ya estaban en marcha para ese año y que posiblemente no se acabaron sino hasta el año siguiente. En este mismo sentido, el dibujo *Iglesia de Egipto en Bogotá* deja ver parte de los muros de contención indicados anteriormente. En las obras se vislumbra un horizonte de la ciudad hacia el occidente con características más bien coloniales, techumbres bajas y, a lo lejos, la cordillera después de la sabana, lo que da una idea de la panorámica que se obtenía desde la ladera de la montaña en la que se implantó la iglesia. Esta construcción entraría de nuevo en obras hacia 1915, cuando el arquitecto Arturo Jaramillo emprendió la modificación y ampliación de la iglesia basado en planos italianos⁴¹. Adicionalmente, en el citado *Atlas histórico de Bogotá: 1538-1910* se indica: “La fachada de esta iglesia fue demolida en 1915 para ampliar la nave y el atrio, en un proyecto que estuvo a cargo del artista bogotano Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) y que le dio a la iglesia su aspecto actual”⁴².

Teniendo en cuenta los textos de Ricardo Moros Urbina publicados en el *Boletín de Historia y Antigüedades* de la Academia Colombiana de Historia, en los cuales se evidencia una clara defensa del pasado y los testimonios materiales de la historia, se podría afirmar que el artista dirige su mirada hacia algunos bienes que permiten captar parte de la esencia de la Colonia o que llegan a ser ejemplo de los tránsitos del siglo XIX. Este es el caso de la Quinta de Bolívar, construida hacia 1800, con una tipología colonial que a lo largo del siglo se fue modificando a través de la introducción de elementos más clásicos de inspiración francesa⁴³. Parte del muro de cerramiento y lo que se denominó el mirador fueron plasmados en una acuarela de 1905 por Moros. En la imagen se observa lo que correspondió al segundo piso de un baño de agua corriente, acorde con los cambios de pensamiento relacionados con la higiene introducidos durante el siglo XIX. Hacia el último tercio de dicho siglo, el baño fue modificado cuando se le construyeron los muros y los vanos de las ventanas al segundo piso.



41 María Constanza Villalobos, “Ermita e iglesia. Una fundación y dos construcciones, 1651-1915”, en *Cuadernos de Taller 3* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2003), 43.

42 Escovar, Mariño y Peña, *Atlas histórico de Bogotá*, 494.

43 Escovar, Mariño y Peña, *Atlas histórico de Bogotá*, 494.

En este mismo sentido, Moros realizó la acuarela *Antigua fábrica de loza*, que bien podría tratarse de la Fábrica de la Sociedad de Industria Bogotana, fundada en 1832 por Rufino Cuervo, el coronel Joaquín Acosta y otros empresarios de la época, con el propósito de producir una cerámica cercana a la porcelana.

La Sociedad eligió el lugar, en el límite sur de la ciudad: en terrenos de la parroquia de Santa Bárbara. Una vez se inició la construcción de la fábrica, esta fue equipada con la maquinaria, los moldes y los insumos necesarios para su buen funcionamiento. John Steuart la describió así en 1837: “la fábrica está situada justo en el límite de la ciudad, en el piedemonte del empinado Guadalupe; sus terrenos son muy extensos y se hallan encerrados entre un sólido muro. Las casas están hechas con base en el mejor modelo europeo y se observa en la fábrica gran orden y cuidado, raros en un país en donde la estupidez, ignorancia y fanatismo de las clases trabajadoras van camino a destruir los planes de los más hábiles maestros”.⁴⁴

Moros parece dedicarse a detalles particulares más que apuntar al hito más reconocible e identificable de la arquitectura. Por ejemplo, la emblemática plaza de los Mártires, reconocida ya en 1883 como un lugar de conmemoración de los “héroes” caídos durante la reconquista española adelantada por Pablo Morillo en 1816, y que cobró la vida de varios personajes ilustres de la capital fusilados justamente en dicha plaza, es el entorno del dibujo *Entrada al instituto de agricultura en la plaza de los Mártires* (ver página 235). Moros Urbina posa su mirada sobre una puerta y un muro, más bien coloniales, que posiblemente constituían el cerramiento de la antigua Quinta Segovia, que según Vergara y Velasco albergaría la Exposición Agrícola de 1872⁴⁵, en lugar de centrar su mirada en el centro de la plaza, donde ya se erigía el obelisco desde mitad de siglo. Para finales del siglo XIX, la Quinta Segovia ya había pasado por varios dueños y era propiedad del Estado, gracias a que el expresidente Eustorgio Salgar la había adquirido en 1874 y vendido a la Nación. La quinta había servido también como sede de la Segunda Exposición Agrícola Anual⁴⁶ y fue convertida en 1882 en la sede del Instituto Na-

44 Escovar, Mariño y Peña, *Atlas histórico de Bogotá*, 442.

45 Francisco José Vergara y Velasco, *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá para el año 1881* (Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1881).

46 Escovar, Mariño y Peña, *Atlas histórico de Bogotá*, 477.







> RICARDO MOROS U. *ANTIGUA FÁBRICA DE LOZA*. FIRMADO R. MOROS URBINA. 1906. ACUARELA SOBRE PAPEL. 20,3 X 30 cm. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 20,3 X 30 CM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 2286. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / JUAN CAMILO SEGURA





> RICARDO MOROS U. EN UNA CASA PARTICULAR. CA. 1883. ACUARELA SOBRE PAPEL. 5,8 X 11 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

cional de Agricultura, dirigida por Juan de Dios Carrasquilla Lema, quien junto con Salgar y otros siete miembros habían fundado la Sociedad de Agricultores de Colombia en 1871⁴⁷. En el Instituto, Carrasquilla desarrolló el primer programa de enseñanza científica, lo que se puede considerar la primera formación profesional en agronomía. Sin embargo, el Instituto solo funcionó en la quinta hasta 1885, cuando el gobierno de Rafael Núñez ordenó su cierre debido a la guerra civil y lo convirtió en un cuartel.

110



La mirada intimista de Moros Urbina es más evidente en los dibujos de las casas bogotanas, pues centrándose de nuevo en pequeños detalles con unos encuadres particulares, que pueden hacer pensar en su entrenamiento como grabador y su relación con la fotografía, Moros se dedica a especificidades de la arquitectura colonial. Sus dibujos *En una casa particular (Bogotá)* y *En una casa particular* dan cuenta de la construcción con patios claustrados, escaleras en piedra y madera,

47 Francisco Zea, *Juan de Dios Carrasquilla, hombre de ciencia* (Bogotá: Academia Nacional de Medicina 2004).



En una casa particular (Bogotá.)

> RICARDO MOROS URBINA, EN UNA CASA PARTICULAR (BOGOTÁ). CA. 1883. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 10,5 X 7 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



columnas en piedra, arcos de medio punto y puertas talladas en madera, característicos de la arquitectura que en el siglo XX empezará a caer en desuso.

Bajo la práctica del apuntamiento, no es de sorprender que Moros Urbina seleccionara los alrededores de Bogotá como motivo de sus bocetos y toma como objeto para sus dibujos y apuntes la zona de las haciendas que conformaron el entorno de la ciudad.

Los dibujos *Quinta en Chapinero* y *Una casa en Chapinero* muestran la permanencia de la arquitectura colonial a finales del siglo XIX de casas de recreo de la clase alta bogotana, en una zona rodeada de antiguas haciendas que darán origen a varios de los barrios de la capital. La zona de las haciendas de Chapinero, de propiedad en su mayoría de órdenes religiosas, colindaban con la hacienda Rosales y con los terrenos de la Quinta Camacho⁴⁸. La zona, relativamente rural, empezó a urbanizarse y a transformarse de manera radical desde finales del siglo XIX. A lo largo de las principales vías de comunicación, como el camino a Tunja, lo que hoy sería la carrera 7.^a, se empezaron a desarrollar diversas actividades, como la fabricación de zapatos de madera, llamados chapines y de donde se deriva el nombre del barrio y de la actual localidad de la ciudad. La primera fábrica de chapines fue fundada por el catalán Antón Hero Cepeda en lo que hoy es la calle 59 con carrera 7.^a, al lado de un terreno donado en 1812 por José María Carbonell para la conformación de un parque en honor a Sucre⁴⁹. La transformación de Chapinero se dio de manera más acelerada a partir de 1875 con la construcción de la iglesia de Lourdes, gracias a la labor del fray Antonio Garzón y el aval del arzobispo Vicente Arbeláez⁵⁰. Esta edificación cambió la morfología del área, obligando a la traza de calles, cuadras y a la ubicación del parque y la fuente pública. La iglesia se convirtió en un nodo fundamental para el desarrollo del barrio y, luego de su parcial destrucción por el terremoto de 1917, su reconstrucción estuvo a cargo de Arturo Jaramillo, el mismo arquitecto que desarrolló las obras de la iglesia de Egipto dos años antes. Para 1905, Chapinero ya contaba con conectividad con el centro de Bogotá, gracias al pleno funcionamiento del tran-



48 Juan Carlos del Castillo Daza, *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna 1920-1950* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003), 63.

49 Del Castillo, *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna*, 63.

50 Escovar, Mariño y Peña, *Atlas histórico de Bogotá*, 120.



> RICARDO MOROS U. QUINTA EN CHAPINERO. CA. 1883. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 9 X 15 cm. *ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS URBINA. UNA CASA EN CHAPINERO. CA. 1883. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 9 X 15 cm. *ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN



vía tirado por mulas y extendido a esta zona en 1884, al ascenso como quinto barrio de la capital en 1898 y a la instalación de la línea de ferrocarril que, partiendo de la estación de la Sabana, llegó a la altura de la calle 63 con avenida Caracas, donde se construyó la estación⁵¹.

“Chapinero introduce, en dos sentidos, ciertas formas de “modernidad”: los nuevos barrios de la élite y los inicios de la actividad inmobiliaria dirigida inicialmente a la conformación de barrios para sectores medios y populares sobre el camino a Suba (actualmente calle 68)”⁵². Sin embargo, tal desarrollo es obviado por Moros Urbina. Si se detiene la mirada en sus propias obras sobre las quintas de Chapinero, se ve cómo el artista concentra su atención en una ciudad de rasgos coloniales donde destaca su arquitectura, el entorno natural de las edificaciones y el aparente aislamiento de las construcciones. No parece haber en las obras de Moros un atisbo de la transformación radical de la zona en aquella época.

La postura de mantener una mirada sobre los aspectos tradicionales de la ciudad concentrándose en los detalles, se presenta en otras obras del artista, como la *Pila en el patio principal de la casa de moneda* y la *Callejuela de Egipto*, en las cuales el ejercicio de lápiz y tinta se enfoca en las minucias de las características de elementos puntuales. Los escudos en las portadas y la fuente de agua, hoy inexistentes, en el caso de la Casa de Moneda, y la acequia, en el caso de la calle del barrio Egipto.

Con los citados ejemplos de las obras de Moros Urbina y teniendo en cuenta las posturas manifestadas en sus textos publicados en el *Boletín de Historia y Antigüedades*, se puede entender a un artista que reconoce los valores de un pasado tangible en el espacio y en la arquitectura, así como se puede percibir cierta mirada nostálgica, si se compara con el contexto en el cual Moros se hallaba inmerso. El artista dejó un testimonio de unos bienes que, y al parecer es consciente de ello, son tendientes a desaparecer debido a la entrada de la modernidad en la ciudad. Estas posturas se logran rastrear también en el *Papel Periódico Ilustrado*, donde fue un activo colaborador y cuya actividad se detalla en los próximos capítulos +



51 Carlos Martínez, “Apuntes para la historia de Chapinero, primer barrio suburbano de Bogotá”, *Proa* 228 (mayo de 1972).

52 Del Castillo, *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna*, 65.



Pila en el patio principal de la casa de moneda. (Bogotá)

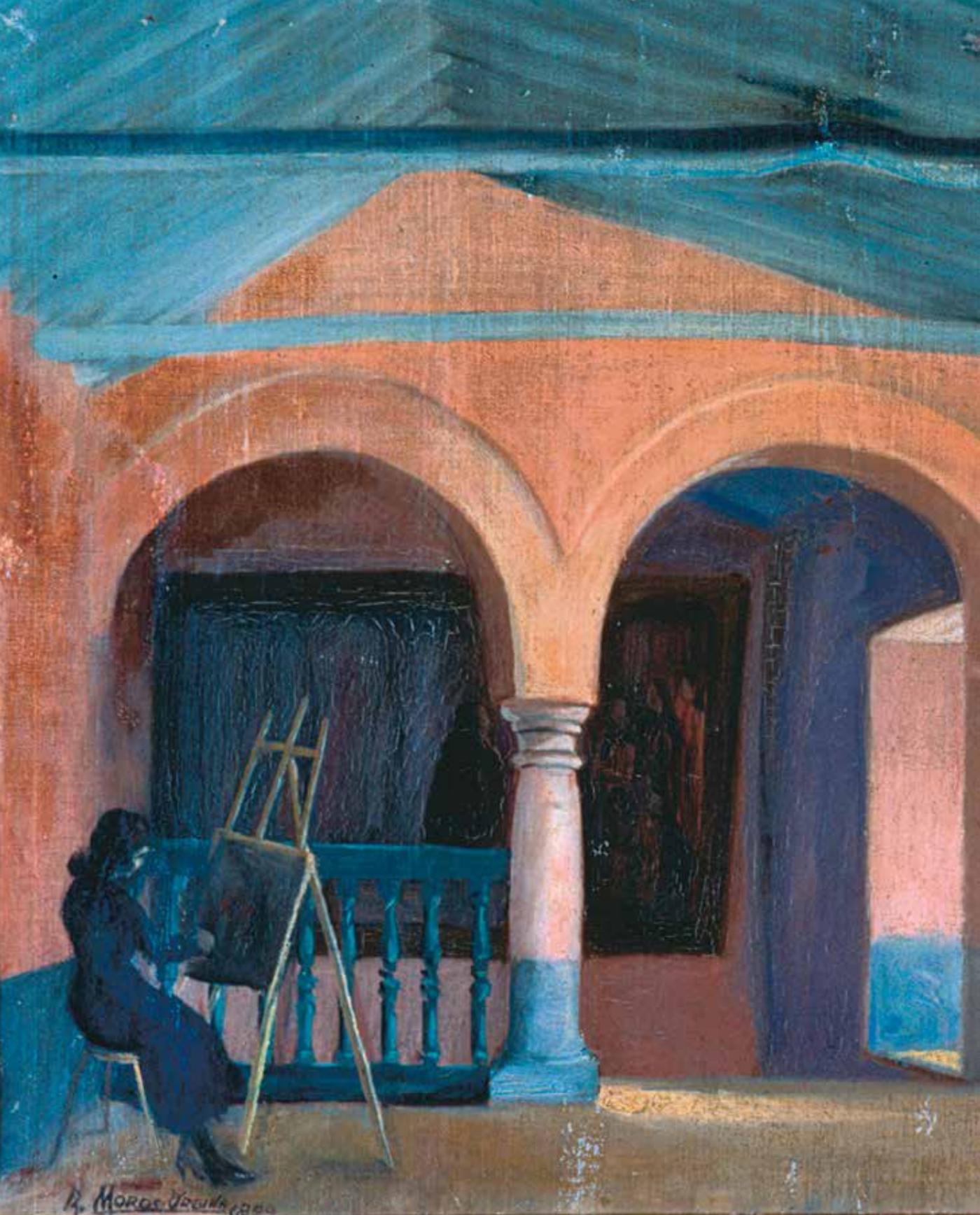
> RICARDO MOROS U. PILA EN EL PATIO PRINCIPAL DE LA CASA DE MONEDA (BOGOTÁ). CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 18,5 X 22 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS U. CALLEJUELA EN EGIPTO (BOGOTÁ). CA. 1883. ACUARELA SOBRE PAPEL. 11 X 16 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



Callejuela en Egipto (Bogotá)





R. Morris Jones 1900

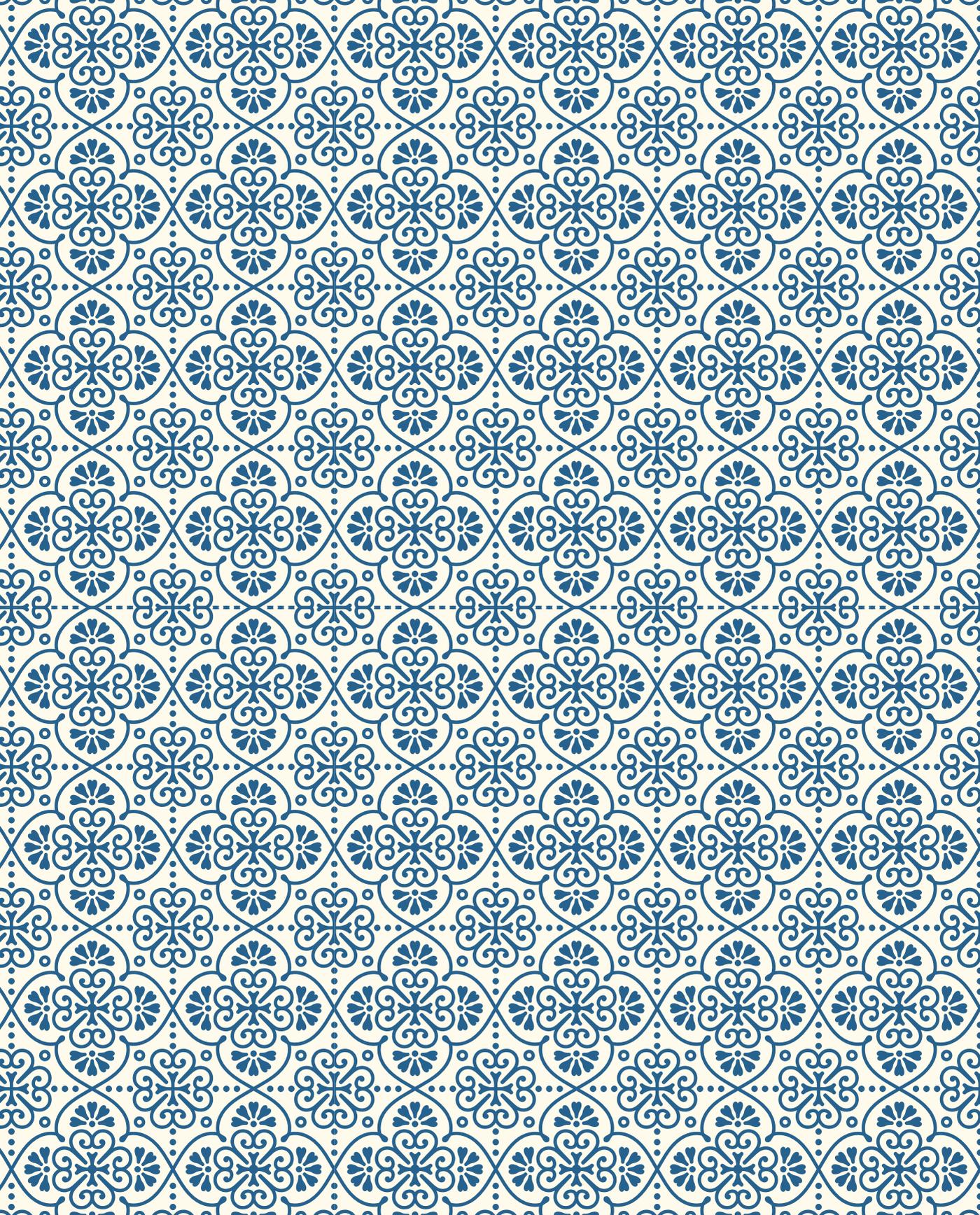


EL PASO POR LA ESCUELA DE DIBUJO Y GRABADO



MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS

> RICARDO MOROS U. *ESCUELA DE BELLAS ARTES.*
(DETALLE). 1899. ÓLEO SOBRE TELA. 46 X 70 cm.
COLECCIÓN DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA,
REGISTRO AP1805.



El 15 de abril de 1881, Ricardo Moros Urbina inició su formación en la Escuela de Dibujo y Grabado fundada y dirigida por Alberto Urdaneta. Allí comenzaron también algunos de los que serían los grabadores del *Papel Periódico Ilustrado*¹, bajo la dirección del profesor de la clase de Grabado en Madera, el español Antonio Rodríguez (?-1898)²: Jorge Crane (1864-1950), Benjamín Heredia (1881-?), Julio E. Flores (1867-1923), Antonio Barreto (1864- 1950), Alfredo Greñas (1859-?), Eleázar P. Vanegas y Antonio María González.

Para 1886, la Escuela llevaba ya cinco años de funcionamiento y el gobierno había destinado el edificio de San Bartolomé para que funcionara allí la Escuela de Bellas Artes. Alberto Urdaneta y Antonio Rodríguez estuvieron encargados de la distribución de espacios del edificio. Uno de los óleos de Ricardo Moros Urbina, fechado en 1899, corresponde precisamente a los corredores con grandes arcos de *La Escuela de Bellas Artes*, en el que se observa una mujer sentada frente a un caballete. En la descripción de la adecuación del edificio, Urdaneta se refiere “al antiguo salón de física”, en donde se dispusieron la sala rectoral, la biblioteca y la galería de retratos de los notables del Colegio. Precisamente nuestro artista realizó un dibujo de ese espacio, que conservó en su *Álbum de dibujos del natural*, cuando aún era alumno en la Escuela.

1 El nombre con el que bautizó Alberto Urdaneta (1845-1887) a su periódico fue el que le dio don Manuel del Socorro Rodríguez al primer periódico, al que llamó *Papel Periódico de Santa Fe* (1791).

2 La información biográfica de los grabadores se encuentra en Carmen Ortega Ricaurte, *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado y Colombia ilustrada* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Cultura, 1973). En las investigaciones posteriores de Beatriz González se hallan las fechas de Antonio Rodríguez (ca. 1845-1897) y de Alfredo Greñas (1859-1949). Ver *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia* (Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2010) y Beatriz González Aranda, *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2013).





> RICARDO MOROS U. GABINETE DE FÍSICA [SIC] EN EL SEMINARIO (BOGOTÁ). CA. 1883. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 7 X 14,5 cm. ÁLBUM DE DIBUJOS DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

En 1886 la sección dedicada al grabado tenía veintiséis alumnos entre doce y quince años que asistían a clases entre las doce y las cuatro de la tarde. En la reseña dedicada a la clase de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta mencionó además como allí se habían formado Ricardo Moros Urbina, Barreto, Greñas, Flórez y Crane, a quienes se consideraba artistas en el oficio. Lo señalado en los párrafos anteriores constituye los antecedentes de lo que Sofía Stella Arango menciona como uno de los mayores logros de las artes plásticas en el país³.

Alberto Urdaneta explicaba de la siguiente manera el principio general del grabado:

[...] consiste en reproducir un cliché o matriz, en el cual se ahondan o ahuecan todas las partes caras que no deban recibir tinta y estas se reservan para que queden salientes e imiten el tipo de imprenta, y cubriéndolo luego con sustancia colorante, se somete a una presión; procedimiento que por más sencillo que sea, no llegó a idearse sino en épocas relativamente modernas.⁴

3 Arango, "Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia", 160.

4 Alberto Urdaneta, "Escuela de Bellas Artes de Colombia. Sección de grabado en madera", *Papel Periódico*



El director del periódico consideraba al grabado como un “arte compañero de la civilización”, el cual contribuía a difundir el trabajo del artista y daba a conocer los sitios a las personas que no podían viajar:

[...] al propio tiempo que sirve para divulgar las ciencias, proporciona a la pintura y a la escultura el inestimable servicio de trasladar al papel y difundir las concepciones del genio y el laborioso trabajo del artista; que ayudado por la fotografía da a conocer las ciudades, los monumentos notables, los campos y los sitios históricos aun a las personas que no conocen más río que el de su país natal ni pueden viajar para juzgar del adelanto de otros pueblos.⁵

En otro número señalaba la influencia del grabado en madera y la función que cumplía en el conocimiento: “El grabado en madera ejerce en todos los países poderosa influencia en su civilización; induce a estudios elevados y sirve para dar a conocer no solo las bellezas naturales, sino sus adelantos en todo sentido”⁶. Según lo expresado por Urdaneta en varios de los números del periódico, el grabado contribuía a divulgar las ciencias; a difundir el trabajo de los artistas; a dar a conocer a las personas las ciudades, monumentos, campos y sitios históricos y los adelantos; y como una contribución para que a través de estos se fomentara el gusto entre sus lectores.

El periodo de formación en la escuela de grabado

Ricardo Moros Urbina, cuando era alumno de la Escuela, conformó un *Álbum de grabados* que inició en 1883, en donde reunió un total de 43 pruebas de autor que corresponden tanto a su periodo de aprendizaje en la Escuela de Grabado como a su trabajo en el *Papel Periódico Ilustrado*, en otras publicaciones y a los grabados realizados para anuncios publicitarios⁷.

Ilustrado, n.º 100, año V, 20 de septiembre de 1886, 55.

5 Alberto Urdaneta, “El grabado en madera”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 15, año I, 12 de mayo de 1882, 242.

6 Alberto Urdaneta, “Dos grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 17, 1.º de junio de 1882, 273.

7 Archivo General de la Nación, “Grabados en madera a la testa. Pruebas de autor”, *Álbum de grabados 1883*, Ricardo Moros Urbina, tabla 1.



ALBUM

DE

GRABADO

SOBRE MADERA

Principiado en

1882

R. Moros.

Esta práctica era común en la Escuela. El profesor Antonio Rodríguez guardaba también los adelantos de cada alumno, de modo que conservó varios dibujos a pluma y un grabado⁸, trabajos que, con ocasión de la Exposición de Bellas Artes en 1886, fueron expuestos y mostrados particularmente al presidente de la República el día de la inauguración:

En la sección del grabado exhibió el señor Rodríguez un álbum de pruebas sobre papel china, que muestran el adelanto de esa útil enseñanza, bajo la dirección del bien conocido maestro español; máxime cuando se ven los palpables resultados obtenidos por el mismo profesor en los cinco últimos años transcurridos.⁹

Uno de los grabados conservados en el Álbum de Antonio Rodríguez representa el Palacio Garnier en París. Moros Urbina, por su parte, conservó una prueba de autor de esta obra en su *Álbum de grabado*. Los primeros grabados del Álbum de Moros Urbina nos muestran el proceso de enseñanza de la xilografía que corresponden a los primeros estudios que realizaban los alumnos en la Escuela de Grabado. Estos ejercicios ilustran lo señalado por Urdaneta respecto a la obtención de buenos grabados: “deben las rayas reservadas por negros quedar rectas y suaves y no estar rotas”¹⁰.

Desde un comienzo, el fundador del *Papel Periódico Ilustrado* había planeado que en varias de las secciones aparecerían los grabados¹¹. En el número centenario,

8 Marta Fajardo de Rueda, “Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1870-1886”, en *La Universidad Nacional en el siglo XXI: documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, eds. Estela María Córdoba y Marta Fajardo de Rueda (Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 2004), 42, 45.

9 “Gratísimo fue para todos los concurrentes ver el aspecto de dichas secciones, provistas de elementos de enseñanza, de bellos modelos en yeso, en madera etc., y ver también las muestras de los trabajos ejecutados por los alumnos de cada una de ellas”. Alberto Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia”, n.º 97, año V, 7. El álbum se conservó hasta hace poco tiempo en la Universidad Nacional, pero luego desapareció. Se pueden apreciar sus fotografías en Fajardo, “Documentos para la historia”, 40.

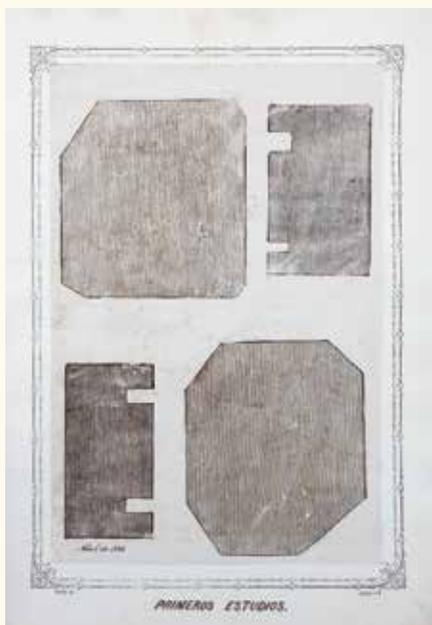
10 Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia. Sección de grabado en madera”, 56.

11 La sección de “Historia”, en la que se publicaban estudios relacionados con la historia patria colombiana, llevaba en la primera página el retrato de los hombres notables del país. En la sección denominada “Tipos, vistas”, se trataban además “otros asuntos científicos o literarios que sean materia de nuestros grabados, procurando que estos se ocupen en cosas nacionales, de preferencia a cualesquiera otras”. Alberto Urdaneta, “Tipos, vistas y otros”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, año I, 6 de agosto de 1881, 9. En la de “Bellas artes”, que se dedicaba al estudio de las obras de arte hasta los trabajos de corto mérito, se reprodujeron cuadros de artistas europeos con el fin



del 20 de septiembre de 1886, Alberto Urdaneta hizo una reseña acerca del arte del grabado en madera en donde señalaba que este tipo de ilustraciones, en tanto obras didácticas, resultaban indispensables para los periódicos que, para ser comprensibles, requerían “figuras ilustrativas”:

Las ilustraciones grabadas en madera han sido tan indispensables, que realmente hoy todo periódico que no sea político las exige perentoriamente. Y esta necesidad se siente aún más en las obras que se publican en forma de volumen; las didácticas, sobre todo, que para ser más comprensibles deben ir acompañadas de figuras ilustrativas.¹²



> **PRIMEROS ESTUDIOS. ABRIL DE 1882. PRUEBA DE AUTOR. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 260 X 165 mm. ÁLBUM DE GRABADO, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.**



de darlos a conocer a los abonados del periódico y se consideraba como una contribución para que se formase el gusto. En la sección dedicada a la agricultura, los grabados se incluyeron porque con estos se tenía “la facilidad de comunicarle más vitalidad” a un ámbito que se consideraba importantísimo para la patria, por cuanto su desarrollo era su mayor esperanza. En la sección dedicada a los hombres notables en literatura, denominada “Contemporáneos”, Alberto Urdaneta publicó una composición en verso titulada “A mi desposada” y una reseña biográfica del autor. Manuel Vicente Umaña, “José María Vergara y Vergara”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, año I, 6 de agosto de 1881, 19-20.

12 Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia. Sección de grabado en madera”, 55.



> RICARDO MOROS URBINA. PALACIO GARNIER. PRUEBA DE AUTOR FIRMADA MOROS. AGOSTO DE 1882. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 141 X 169 mm. ÁLBUM DE GRABADO, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

La publicación de los primeros grabados de los alumnos de la Escuela de Dibujo y Grabado

Los primeros grabados que aparecieron en el *Papel Periódico Ilustrado*, realizados por los alumnos de la Escuela, fueron los de los ganadores del concurso de grabado que se celebró con la participación de los mencionados estudiantes en el segundo año de la publicación. Al final de la edición del 10 de marzo de 1882, en el periódico se anunciaba un concurso de grabado en madera y la preparación de un número en el que se mostrarían los trabajos de los discípulos de Antonio Rodríguez, para que el público juzgara sus adelantos al cumplirse, el 15 de abril, el primer año de la clase de Grabado en Madera, en la primera Escuela de Dibujo y Grabado, fecha en que Ricardo Moros Urbina había entrado como alumno bajo la dirección de sus fundadores, Alberto Urdaneta y el español Antonio Rodríguez.

La razón del concurso respondía a la importancia que se le había dado “desde hace mucho tiempo, a la introducción de ese arte en el país, para lo que hemos hecho cuanto ha estado a nuestro alcance”¹³. Solamente ocho de los alumnos de la mitad de los inscritos que habían persistido en el curso se inscribieron en el concurso. Urdaneta atribuyó a la versatilidad de nuestro carácter el que para la fecha del concurso solo quedaban la mitad de los 33 que habían iniciado, uno de ellos, Moros Urbina:

Como se ve, con los jóvenes inscritos en la clase, concluido el aprendizaje, hubiera habido suficientes grabadores, no solo en la capital sino en el resto de la república, que atendieran a las necesidades de la prensa. Desgraciadamente nuestro carácter versátil y un tanto novelero, hizo que muchos desertaran en los primeros días, y fueron los más; que algotros lo dejaran al cabo de seis meses; que algunos, dándose por sabidos, no completaran el año, y hoy por hoy asisten la mitad puntualmente a la clase. Solamente ocho de entre ellos abordaron el concurso, y la decisión del jurado reunido en el salón de la Secretaría de Instrucción Pública, bajo la presidencia del Secretario del ramo, la verán nuestros lectores en el acta que a continuación copiamos.¹⁴

13 Alberto Urdaneta, “Concurso de Grabado en Madera”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 11, año I, 1.º de marzo de 1882, 180.

14 Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes en Colombia. Sección de grabado en Madera”, 55.



En el anuncio del concurso se establecieron los premios, el jurado y las condiciones para la realización de los grabados. Primero, el tema: que “todos los grabados deberían versar sobre asuntos relativos a Colombia”; segundo, de dónde deberían tomarse: “y deben ser sacados de fotografías o de dibujo originales pues no entrarán al concurso los que sean copias de otros grabados o procedan de originales pasados a madera”¹⁵.

Dos meses después, el 12 de mayo de 1882, en la edición número 15 del periódico y bajo el título “Tres grabados” aparecieron los nombres de los tres ganadores de los puestos primero, segundo y tercero del concurso. El primer puesto, de acuerdo con el “Acta de instalación del jurado para el concurso de grabado en madera”¹⁶ firmada por Alberto Urdaneta en Bogotá el 11 de mayo de 1882, se resolvió fuera dividido en dos partes iguales entre los autores de dos grabados realizados a página entera.

Uno de ellos fue el titulado *Interior de la clase de dibujo de la Universidad Nacional* de Eustacio Barreto, realizado a partir de una fotografía tomada por Julio Racines; y el otro fue el de Alfredo Greñas con cuatro niños, llamado de *La Caridad*, tomado de un cuadro al óleo realizado por Alberto Urdaneta que había obsequiado a la Sociedad del Sagrado Corazón de Jesús. El grabado de Eustacio Barreto muestra el espacio en donde habían tomado clase durante un año los alumnos de la Escuela de Dibujo de Alberto Urdaneta, y en donde para el momento asistían 46 alumnos entre los que se contaban niños de 7 años y hombres mayores de 30.

El segundo premio se asignó al grabado número 5 de los ocho que se presentaron a concurso, correspondiente a *Dos tipos de indios estereros*, de la fotografía original de Julio Racines. El tercer puesto se adjudicó a los autores de dos grabados; el primero fue el marcado con el número 4, el de la *Quinta de Coburgo en las cercanías de Fusagasugá*, realizado por Jorge Crane de página entera, de una fotografía tomada por Demetrio Paredes, publicado en la edición del 2 de mayo de 1882¹⁷; el otro fue

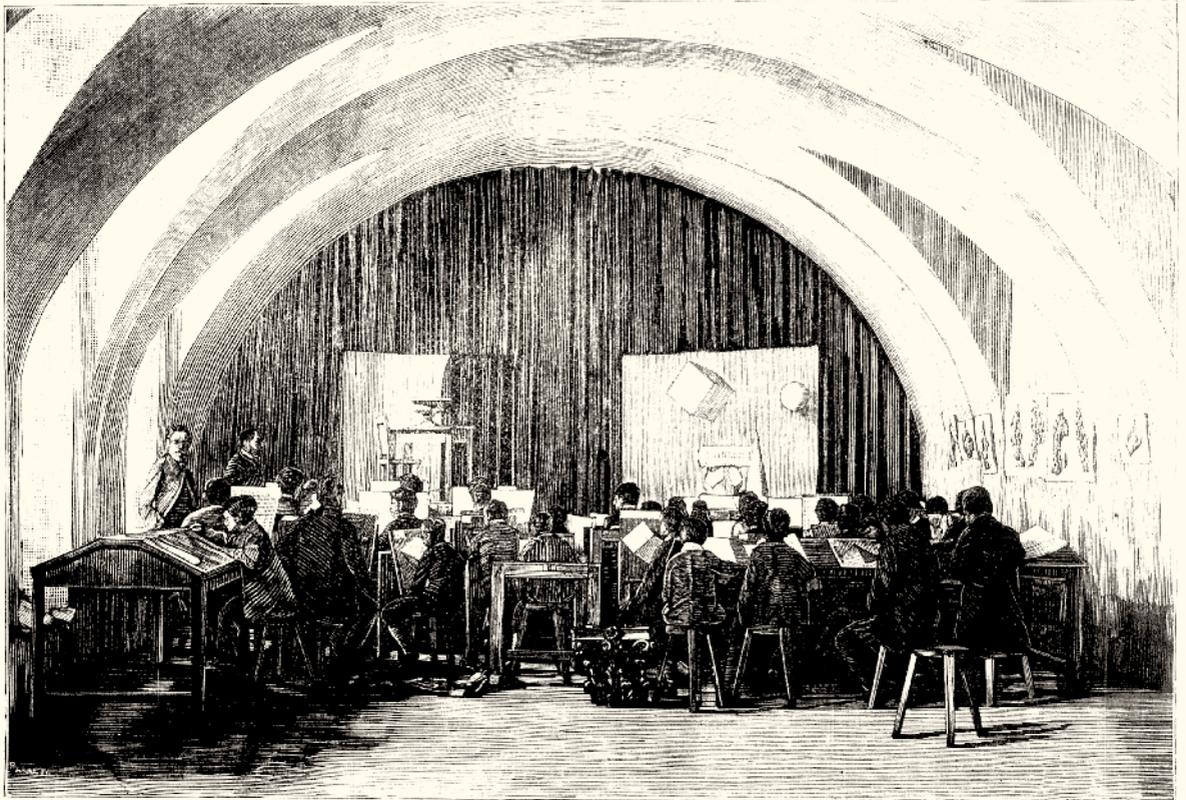
15 Urdaneta, “Concurso de Grabado en Madera”, 180.

16 Urdaneta, “Acta de instalación del jurado para el Concurso del Grabado en Madera”, 245.

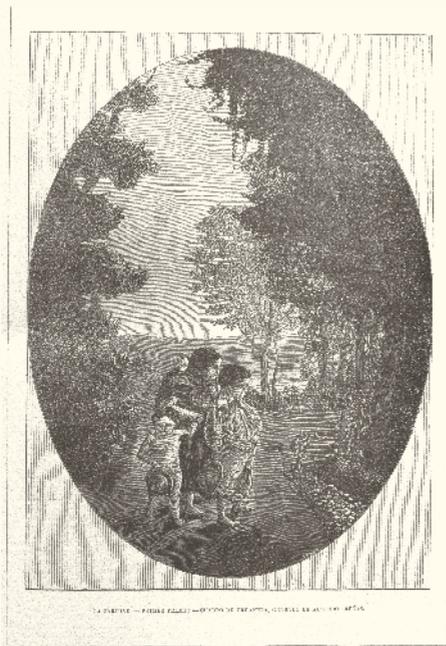
17 *Papel Periódico Ilustrado*, “Concurso de Grabado. Quinta de ‘Coburgo en las cercanías de Fusagasugá’.

Tercer Premio del concurso. Grabado de Jorge Crane. Fotografía de Paredes”, n.º 16, año I, 20 de mayo de 1882,





> EUSTACIO BARRETO. INTERIOR DE LA CLASE DE DIBUJO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 150 X 215 mm. PUBLICADO EN EL PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 15, AÑO I, 12 DE MAYO DE 1882, 240.



> ALFREDO GREÑAS. LA CARIDAD. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 150 X 210 mm. PUBLICADA EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 15, AÑO I, 12 DE MAYO DE 1882, 240.



> ALFREDO GREÑAS. CA. 1884 LÁPIZ SOBRE PAPEL. 14 X 8,5 cm. ÁLBUM DEL NATURAL, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

realizado por Joaquín Franco, titulado *Torreón del antiguo Panamá*, de media página, de un dibujo de Urdaneta, publicado el 10 de junio de 1882¹⁸. Este grabado, marcado con el número 8, se publicó para que sirviera de estímulo a los alumnos de Antonio Rodríguez, y para que se apreciaran el adelanto y los esfuerzos realizados por cada uno de ellos; también, para que los suscriptores vieran los progresos alcanzados por la laboriosidad, el estímulo y el trabajo; y como “dulce aliento a los que se dedican a obras que redundarán en honra y provecho para la patria”¹⁹. Al final del acta, se señalaron los frutos dados por la clase de grabado como “prometedores para el porvenir del nuevo arte introducido al país”²⁰.

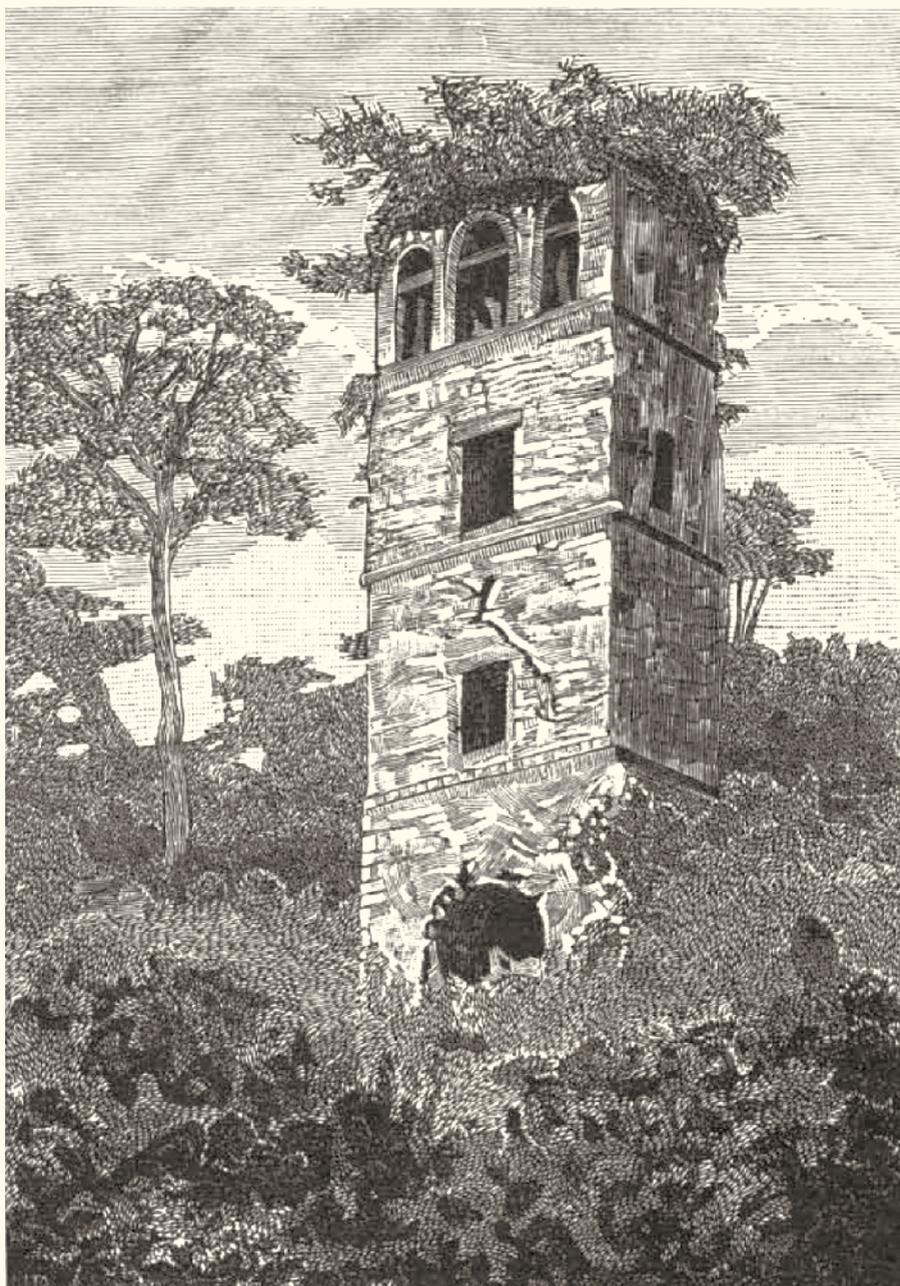
264.

18 Vicente Restrepo, “Panamá”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 18, año I, 10 de junio de 1882, 288.

19 Urdaneta, “Dos grabados”, 273.

20 Urdaneta, “Acta de instalación del jurado para el Concurso del Grabado en Madera”, 245.







> JORGE CRANE. QUINTA DE COBURGO EN LAS CERCANÍAS DE FUSAGASUGÁ. FIRMADO J. CRANE. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 212 X 146 mm. DE FOTOGRAFÍA DE PAREDES. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 16, AÑO I, 20 DE MAYO DE 1882, 264.



La xilografía y el grabado de reproducción

Urdaneta especificó que su *Periódico* era *ilustrado*, “por lo mismo que la nuestra es la primera ilustrada en el texto, con grabados de madera, que se publica hasta ahora”²¹. Imprimir un periódico con ilustraciones exigía, por su periodicidad bimensual, la utilización de técnicas que le permitieran producir e incluir rápidamente imágenes en los artículos²². La razón técnica por la que Urdaneta dio el nombre a su periódico es que era *ilustrado* con *grabados en madera* a diferencia de los anteriores, que recurrieron a la litografía y al grabado sobre metal, como el acero y el zinc, denominado grabado al *procedé*, técnica con la cual Urdaneta había publicado un retrato de José Manuel Groot en el *Semanario de Los Andes*²³. A su llegada al país publicó el libro *Centenario de los comuneros*, totalmente ilustrado, que en conjunto con *El Agricultor* y *El Mochuelo* serían los antecedentes de la idea que se formó, planeó y ejecutó para publicar el *Papel Periódico Ilustrado*. Esto lo llevaría, en el cuarto periódico publicado por él, a ilustrar los textos no con grabados realizados con litografía o planchas metálicas, como era usual en el país²⁴, sino con tacos de madera trabajados con la xilografía, técnica de grabado en madera y estampación en relieve²⁵.

21 Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, año I, 6 de agosto de 1881, 3. Álvaro Medina ha señalado los antecedentes del grabado en el arte a comienzos del siglo XIX. Álvaro Medina, “La gráfica de 1823 a 1870”, en *Historia del grabado en Colombia*, eds. María del Pilar López Pérez, Laura Liliana Vargas Murcia, Álvaro Medina y Ruth Acuña Prieto (Bogotá: Planeta, 2009), 63-111.

22 Alberto Urdaneta ya había publicado y participado en otros periódicos en los que se incluían grabados. El primero de ellos fue *El Agricultor* (1869), en 1878, publicado bajo su dirección; además, *El Mochuelo*, en donde utilizó algunos de sus dibujos (Moros_93). El otro periódico en el que participó durante su estancia en Europa fue en el llamado *Los Andes: Semanario Americano Ilustrado*, lanzado en París el 23 de junio de 1878, y estaba a cargo de la sección de “Bellas artes”, en la que se describían las obras de arte y se presentaba su grabado.

23 Alberto Urdaneta, “José Manuel Groot”, *Los Andes: Semanario Americano Ilustrado*, t. I, n.º 3, 7 de julio de 1878, 25.

24 La técnica litográfica fue introducida en el país debido al impulso dado por Tomás Cipriano de Mosquera durante su primer gobierno: en 1848 llegaron al país litógrafos y tipógrafos provenientes de Venezuela, entre ellos los hermanos Martínez y los Echevarría. Estos últimos, bajo la dirección de Manuel Ancizar, publicaron *El Neogranadino*, el periódico más importante de mediados del siglo XIX, que contenía ilustraciones en sus portadas y artículos, realizadas con la técnica litográfica. Marta Fajardo de Rueda, “Un centenario olvidado: la ilustración editorial en el siglo XIX en Colombia”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 5 (1998-1999): 118-119.

25 Javier Blas, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, coords., *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía, y serigrafía* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), 85.



Al parecer, en el siglo XIX en Santafé no se comprendía bien en qué estribaba la diferencia entre la litografía y la xilografía, pues Alberto Urdaneta, en un artículo del *Papel Periódico Ilustrado*, escribió:

Vemos con pena que todavía confundimos el grabado en madera con la litografía; en esta el artista dibuja sobre una piedra el retrato, paisaje, y que se quiere dar a la estampa, y para utilizarla en unión con la imprenta se necesita hacer la lenta impresión de la prensa litográfica y luego la del escrito levantado en la imprenta. El grabado en madera se acomoda en la misma plancha con los tipos, y una vez en la prensa, pueden imprimirse miles de ejemplares que se reproducen con completa perfección.²⁶

Con la técnica xilográfica utilizada en publicaciones periódicas europeas, mediante la que se obtenía una línea tan fina como las logradas en planchas de cobre, se podía realizar con rapidez las reproducciones para el periódico e imprimirlo en grandes cantidades. Dentro de este contexto, se recurría a la producción de dibujos y a la fotografía, una innovación de Urdaneta para este tipo de publicaciones en el país, desde la perspectiva de reproducir y describir de la manera más fiel el original.

Urdaneta afirmaba que el grabado había tenido para el momento muchos avances, haciéndose tan necesario que los adelantos del siglo XIX no hubieran sido posibles sin este “poderoso auxiliar”. Explicaba, además, a los lectores en qué consistía el arte:

²⁶ Urdaneta, “Dos grabados”, 273.



> JOSÉ MANUEL GROOT. GRABADO AL PROCEDÉ. LOS ANDES: SEMANARIO ILUSTRADO, TOMO I, N.º 3, 7 DE JULIO DE 1878, 25.





> RICARDO MOROS U. BENEDICTO DOMÍNGUEZ. DETALLE. SISTEMA LINEAL. 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 160 X 110 mm. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

El principio en que se basa este arte es muy sencillo: consiste en reproducir los trazos de un dibujo, sea en realce o en hueco; cubrir la reproducción con una sustancia coloreada o que tiña y luego someterlo a una presión. Puede hacerse sobre metales, piedras, sobre piedras, o sobre madera [...] el grabado en madera, cuyas planchas se obtiene levantando con buril los blancos del dibujo, las partes que no deben aparecer coloreadas en papel, marcando los tonos por medio de tallas más o menos estrechas y consiguiendo con esto un resultado semejante al tipo de imprenta, es más adaptable a la parte práctica de la edición.²⁷



De esta manera, los dibujos y fotografías eran traducidos en el taco de madera a un sistema lineal que “consiste en exprimir, con medios tan elementales como son rayas y espacios blancos y negros, el sentimiento de la concepción y el vigor

²⁷ Urdaneta, “El grabado en madera”, 242-243.

en la ejecución, del cuadro que interpreta con su buril”²⁸. En la imagen ampliada de la prueba de autor de la xilografía del retrato de Benedicto Domínguez, se puede observar cómo Moros Urbina construyó la imagen tomada de una fotografía con un sistema entramado de líneas. Importante tener en cuenta que la característica del sistema lineal para sugerir sombras y volúmenes en la realización de las xilografías en el *Papel Periódico Ilustrado* era la francesa, lo que tiene todo el sentido debido al trabajo realizado por Alberto Urdaneta en París en la publicación del *Semanario Los Andes* y de Antonio Rodríguez en *Le Mond Illustré*. La técnica francesa²⁹ para sugerir sombras y volúmenes acude a un rayado continuo y uniforme que es el que se aprecia en las xilografías del *Papel Periódico Ilustrado*.

En cuanto a la autoría del grabado, el *Papel Periódico Ilustrado*, al igual que ocurría en las publicaciones periódicas francesas³⁰, individualizó el trabajo del grabador, reconociendo su importancia al incluir su nombre en una esquina de los grabados. Además, en el pie de la mayoría de las xilografías se daba el crédito al dibujante, al fotógrafo y al grabador. Moros Urbina firmó 50 de sus 52 grabados. El grabador que tiene el mayor número de ilustraciones en el periódico es Eustacio Barreto, 58, de las cuales firmó 34.

Con el propósito de diferenciar las imágenes incluidas en el *Papel Periódico Ilustrado* de una obra de arte, conviene citar a Álvaro Medina, quien anota cómo la técnica enseñada por Antonio Rodríguez a sus alumnos en la Escuela de Grabado era la de reproducción que, como hemos visto, provenía de dibujos, fotografías, pinturas y grabados, algunos tomados de otros periódicos europeos cuya particularidad era precisamente no presentar ninguna variante estilística.

[...] rigor imputable a una mentalidad académica bien arraigada, consubstancial a la época, pero también a la necesidad de trabajar con rendimiento y eficiencia. Había un modo de practicar el oficio que se acataba siempre, lo que impide al

28 Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes de Colombia”, 56.

29 El sistema inglés, en cambio, utilizaba el entramado dejando zonas en blanco. María Dolores Bastida de la Calle, “La figura del xilógrafo en las revistas ilustradas del siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII: Historia del Arte 10 (Madrid: Facultad de Geografía e Historia, UNED, 1997), 245.

30 Bastida, “La figura del xilógrafo en las revistas ilustradas del siglo XIX”, 246.



historiador entrar en disquisiciones formales o estéticas de cualquier tipo, y tampoco da juego a catalogaciones de estilo. El ojo puede distinguir detalle de mayor o menor destreza técnica, pero dentro de un rango tan estrecho, que habla bien de la labor desarrollada por Antonio Rodríguez.³¹

Medina bien afirma que era una práctica del oficio. Al respecto, de acuerdo con lo que dice Urdaneta en sus artículos en el *Papel Periódico Ilustrado* acerca del grabado, este está relacionado con el tratamiento que se da en coherencia con el carácter de las fuentes para producir las xilografías. Una de ellas es el dibujo, expresión del artista al que debía seguir fielmente el grabador, interpretando su idea y sentimiento. Urdaneta había manifestado su inclinación por la enseñanza de este arte durante los meses que estuvo preso. En su *Libreta de dibujos*, encontramos uno que nos lo demuestra, el titulado *Mis discípulos entregados a mi arte. Allí aparecen un guardián y un civil a quien Urdaneta daba clases de dibujo*³².

La publicación de muchos de sus trabajos en el *Papel Periódico Ilustrado* muestra que fue uno de sus principales dibujantes. Los dibujos fueron utilizados para hacer las xilografías destinadas a la primera página de varios números del periódico (25), así como también para los denominados tipos (7), ilustraciones (20), y dibujos históricos (20)³³.

La otra fuente importante fue la fotografía, técnica que respondía de la mejor manera a su interés de registrar, ilustrar y transmitir lo más cerca la realidad para aquellos que no la conocían. La particularidad del trabajo de los grabadores no era su valor “artístico”, pues en primer lugar seguían de la manera más fiel la fuente que se les brindaba; lo que distinguía su trabajo era la destreza en la técnica del uso del buril, que se calificaba en los concursos, y la cantidad de xilografías realizadas por cada uno de ellos como índice de su calidad técnica. Muchos de los grabados de Moros Urbina para el *Papel Periódico Ilustrado* fueron realizados a partir de fotografías.



31 Medina, “La gráfica de 1823 a 1870”, 82.

32 Alberto Urdaneta, *Dibujos y caricaturas* (Bogotá: Sol y Luna, 1976), 41.

33 Ortega, *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado*, 51, 54.



> ALBERTO URDANETA. MIS DISCÍPULOS: ENTREGADOS A MI ARTE. 1876. DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. 37 X 24 cm. CUADERNO DIBUJOS Y CARICATURAS, BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.



Una novedad técnica para la impresión masiva ilustrada

Ricardo Moros Urbina y sus compañeros de la Escuela de Dibujo y Grabado fueron formados en el trabajo de una nueva técnica diseñada específicamente para su utilización en publicaciones periódicas. El uso de la xilografía durante el siglo XIX se ha calificado como la edad dorada del grabado, con la utilización de bloques de madera del árbol de boj de alta dureza y escasa porosidad, de donde se obtenían planchas cortadas a contrafibra, en el sentido de los anillos³⁴ del tronco. Durante el siglo XIX, Thomas Bewick (1753-1838) aplicó de manera práctica los principios de la técnica, que consistía en trabajar la madera de boj a contrafibra con buril y no con gubias, razón por la cual a esta se la relaciona con la técnica calcográfica y no con el antiguo grabado en madera. La ventaja que presentaba frente a la del grabado sobre planchas de metal era que permitía más impresiones y, además, con muchas ilustraciones. La única diferencia entre la técnica de la xilografía y la del grabado al buril sobre plancha de metal era que la realización de esta última resultaba más costosa de hacer e imprimir y se desgastaba a mayor velocidad que la de madera³⁵.

Con esta técnica se conseguía el trazo de líneas muy finas y aumentar el número de impresiones sin desgastar la matriz tan rápidamente, como ocurría en maderas blandas, a lo que se sumaba que el texto y las ilustraciones de las publicaciones se imprimían en conjunto, lo que no era posible con el grabado en metal. Esto, por otro lado, propició las publicaciones sobre arte, y dio lugar a la aparición de la denominada prensa gráfica o periodismo ilustrado. Otra característica de la técnica del grabado en madera a la testa era el soporte sobre el que se imprimía. El papel en el que imprimía Bewick sus xilografías era el utilizado por los chinos para envolver las cargas de té que enviaban a Inglaterra, un papel amarillento, delgado y muy satinado, particularidad que conocía bien Alberto Urdaneta, porque fue en



34 También denominado *a la testa*, es transversal a las vetas del árbol. Como el grosor del tronco siempre será menor que su altura, los tacos obtenidos tienen dimensiones reducidas. Cuando se necesita una superficie grande de madera a la testa se unen varios con grapas o con encolado, evitando las grietas que se verían posteriormente en la estampa. Blas, Ciruelos y Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa*, 55.

35 W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre fotográfica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 44.



> THOMAS BEWICK. *THE HIPPOPOTAMUS*. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 70 X 75 mm.
A GENERAL HISTORY OF QUADRUPEDS. THE FIGURES ENGRAVED ON WOOD, 8.A ED. (NEW
CASTLE UPON TYNE: ED. WALTER FOR T. BEWICK AND SON; LONGMAN AND CO, LONDON;
AND WILSON' S AND SONS YORK, 1824).



este papel en el que imprimió su periódico. De este modo aportó todas las especificaciones técnicas para producir una publicación que, como había planeado, tuviera las características de los mejores producidos por ese tiempo en Europa.

La técnica de la xilografía en nuestro medio se ha entendido de manera general como el arte de grabar en madera, por lo que se ha otorgado un mismo nombre a dos técnicas. Esto ha dado pie para que, por ejemplo, se afirme que la xilografía en el siglo XIX no era una innovación en el país y que se había utilizado desde hacía muchos años para la producción de naipes y estampas, perspectiva desde la cual el *Papel Periódico Ilustrado* habría más bien reintroducido una técnica abandonada³⁶.

Las dos técnicas del grabado en madera se diferencian entre sí en dos aspectos: uno, las características de la matriz, y el otro, las herramientas empleadas para grabar la madera. En cuanto a la matriz, esta puede ser obtenida del tronco cortándola a la fibra, o cortándola a la testa o contrafibra; en cuanto a los instrumentos, la primera es tallada con cuchillas, gubias o escoplos y la segunda con los buriles, lo que produce efectos diferentes en ambos tipos de grabado. De acuerdo con lo anterior, la xilografía, término aparecido durante el siglo XIX, se refiere a un invento de finales del siglo XVIII en el que un taco de madera cortado a la testa es tallado con buriles, lo que diferencia y excluye al grabado en madera a la fibra, que es denominado entalladura³⁷.

El término xilografía, por su parte, equivale al grabado en madera a la testa, lo que excluye el grabado en madera a la fibra. En español se ha ido consolidando exclusivamente el término xilografía; sin embargo, en la catalogación de estampas, resulta muy genérico desde el punto de vista etimológico, y parcial, desde la perspectiva histórica de la técnica, por lo que necesita precisiones, razón por la cual se ha propuesto que se denomine *grabado en madera a la testa* a la xilografía y *entalladura* al grabado en madera a la fibra³⁸.



36 Juanita Solano, "El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y relación con la fotografía", *Revista de Estudios Sociales* 39 (abril de 2011): 149.

37 Blas, Ciruelos y Barrera, *Diccionario del dibujo y de la estampa*, 85

38 Otro término cuyo significado necesita una explicación es el del soporte, la mayoría de las veces papel, en el que se ha transferido la imagen: la estampa. Recibe este nombre porque el proceso de impresión se llama *estampación*. Tradicionalmente, a las estampas se las ha llamado grabados, lo que no corresponde al proceso

En realidad, lo que Alberto Urdaneta trajo con el grabado en madera a la testa fue un adelanto técnico para el país, pensando en la impresión de publicaciones seriadas de carácter masivo como las que había conocido y en las que había participado durante su viaje a Europa. Esto tenía en mente Urdaneta cuando conoció a Antonio Rodríguez, quien se desempeñaba como grabador del periódico *Le Monde Illustré*, y lo convenció de viajar al país³⁹. La intención que tenía Urdaneta al traer a Bogotá al grabador español era que se convirtiera en el maestro encargado de enseñar grabado a jóvenes que serían más adelante los grabadores del *Papel Periódico Ilustrado*:

Desde el momento en que propusimos a Rodríguez su viaje a Colombia, pensamos hacerlo importador del arte del grabado, abrir esta fuente de trabajo a tantos jóvenes que carecen de medios de subsistencia, fundar un periódico ilustrado y servir así a la querida patria, tanto más amada cuanto más lejos nos encontremos de ella.⁴⁰

A su llegada al país, solicitaron al presidente Rafael Núñez apoyo para establecer la enseñanza del grabado. El Gobierno aportó una suma para fundar la Escuela en la Universidad Nacional⁴¹. El 7 de diciembre de 1880 se firmó el contrato con el compromiso de, en asocio del señor Rodríguez, fundar

[...] la enseñanza de grabado en madera aplicado a dibujos artísticos y científicos de ilustración de periódicos, textos &c. en el establecimiento de instrucción pública que designara el Gobierno nacional, suministrando las maderas, útiles, e instrumentos necesarios, reservándonos el uso de ellos durante el término del aprendizaje que se fijó en tres años.⁴²

explicado antes —el papel no se graba—. Ver Blas, Ciruelos y Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa*, 28. Aquí se conservará el nombre que, en su contexto y en el de la Escuela, así como en las secciones del *Papel Periódico Ilustrado*, se daba al producto de la estampación: *grabado*.

39 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

40 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

41 Urdaneta, “El grabado en madera”, 244.

42 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.



Para la enseñanza y realización de las xilografías, Alberto Urdaneta y el grabador Antonio Rodríguez sortearon además las dificultades de la consecución de otra madera que fuese ideal para este tipo de grabados, debido a que la que contaba con mejores condiciones era la de boj, utilizada en Europa, y era muy costosa. Debían encontrar, entonces, una madera que se acercase a las características del boj, que debía tener

[...] la unión de las fibras de tal modo compactas, que al corte del instrumento, navaja o buril, sea neto sin traza de filamentos, unido y sólido, para evitar que las porosidades produzcan blancos en la impresión; no debe ser tan dura que resista a la facilidad del corte del buril, y debe serlo suficientemente para soportar la presión de la prensa de imprimir.⁴³

De esta forma, ensayaron algunas maderas del país y encontraron que la del árbol llamado arrayán guayabo sustituía muy bien las cualidades de la del árbol de boj. También se utilizó en la Escuela con buenos resultados el naranjillo de tierra templada, para trabajos que no requiriesen “extremada fineza”, y el “guacaco”, traído del Tolima, al que consideraban mejor que el anterior⁴⁴.

La relación establecida entre el dibujo, la fotografía y la xilografía

Este aspecto tiene relación con el deseo de Urdaneta⁴⁵ de hacer un periódico en donde se unieran “los esfuerzos del pintor, del fotógrafo y del grabador a los del impresor para conseguir un buen resultado [...]”⁴⁶. Lo anterior corrobora lo expresado por Urdaneta en el caso de las xilografías de personajes, que debían reflejar de cerca el original, lo que se lograba con la fotografía.

43 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

44 Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes de Colombia. Sección de grabado en Madera”, 58.

45 Es importante señalar los conocimientos de fotografía que tenía el director del periódico, Alberto Urdaneta, pues muy joven había incursionado en este arte en compañía de Demetrio Paredes, durante un viaje que había realizado a París en 1866. Pilar Moreno de Ángel, “Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía”, *Revista Credencial Historia* 75 (marzo de 1996).

46 Alberto Urdaneta, “Papel Periódico Ilustrado”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 25, año II, 6 de agosto de 1882, 2.



El arte de la fotografía, que en Colombia se había iniciado en 1841, hizo uno de sus mayores aportes a la publicación del *Papel Periódico Ilustrado*. Como menciona Eduardo Serrano, el papel que esta tuvo no se ha reconocido suficientemente ni de manera clara en la presentación del periódico⁴⁷, debido a que la fotografía era tan solo una de las fuentes de material de trabajo utilizado para la realización de las xilografías, siendo estas últimas las que se publicaban finalmente. Paradójicamente hoy vemos estos grabados que, si bien desempeñan el papel de imágenes como las fotografías, se constituyen en los únicos testimonios de la existencia de estas, pues muchas han desaparecido.

Entre la lista de los colaboradores del periódico, Alberto Urdaneta relacionó a seis fotógrafos⁴⁸, lo que da idea de la importancia de su participación. Fueron ellos Demetrio Paredes, Julio Racines, Pedro León Manrique, Pantaleón Mendoza, Vicente Restrepo y Medardo Rivas⁴⁹. Julio Racines tenía un taller fotográfico en Bogotá que, en la sección de “Anuncios” del periódico, ponía avisos en los que ofrecía el servicio de fotógrafos “de dentro y fuera de la capital”, y de los artículos necesarios para el arte fotográfico⁵⁰. También anunciaba cómo su taller era siempre nuevo por la variedad de fondos y accesorios con los que contaba y su especialidad en el retrato de niños⁵¹. Ofrecía además el servicio de realización de retratos y reproducciones⁵²; y, lo que consideraba como un positivo servicio a los padres de familia, la enseñanza gratis del arte de la fotografía a los jóvenes que compraran el tren en su taller. Todo esto en un anuncio en el periódico bajo el título “Un porvenir”⁵³.

47 Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983), 130.

48 En 1881 aparecen registrados cuatro fotógrafos en la ciudad: Demetrio Paredes, Julio Racines, Emilio V. Mendoza y Aquilino Casas. Vergara, *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá*, 144.

49 Urdaneta, “Papel Periódico Ilustrado”, 3-4.

50 “Anuncios”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 31, año II, 16 de diciembre de 1882.

51 “Anuncios”.

52 “Anuncios”.

53 “Preocupa siempre a los padres de familia el porvenir de sus hijos, y esta preocupación debe ser mayor en un país en donde las ocupaciones son escasas y el trabajo poco productivo [...] La fotografía es un arte decente, lucrativo y de fácil aprendizaje, y nosotros proponemos facilitar a los jóvenes todo cuanto puedan desear para aprenderlo, y hemos resuelto dar enseñanza gratis a los que compren el tren en la casa”. “Anuncios”.



A la muerte de Urdaneta fue reconocido su sentimiento estético y amor a las artes. Liborio Zerda, en el artículo “*In memoriam*”, se refiere en particular a la aplicación de la fotografía al grabado sobre madera, señalando que requería de conocimientos especiales, delicadeza y precisión al realizar la obra. Afirmaba también que Alberto Urdaneta era un “hábil fotógrafo-artista”, y cómo “sus insinuaciones y opiniones las ponía en práctica el Señor Racines con inteligencia y cariño”⁵⁴. Las fotografías pasadas a xilografías en el *Papel Periódico Ilustrado* fueron realizadas de acuerdo con las directrices establecidas por Urdaneta, según el diseño de cada número.

El trabajo en equipo

En el *Papel Periódico Ilustrado* no solamente se produjeron grabados de manera individual, sino que también se realizaron en grupo. Esta última producción se realizaba de dos formas: una, a través del trabajo en conjunto entre el dibujante y el fotógrafo; y, de otro lado, cuando se diseñaban las llamadas composiciones que estaban conformadas por varios grabados, trabajo que era repartido entre varios para obtener de forma rápida un grabado complejo.

De los 19 grabadores del periódico, Moros Urbina perteneció al grupo de los que más produjeron ilustraciones (52), después de quien fuese su profesor en la etapa de aprendizaje, Antonio Rodríguez, quien fue el que mayor número realizó (218). También se encuentran Eustacio Barreto (58) y Alfredo Greñas (57)⁵⁵.

El director del periódico había diseñado la publicación consciente de la dificultad y de la necesidad del trabajo en equipo, lo que señala su diferenciación entre un arte “original” y la realización de xilografías o imágenes para ilustrar.

La publicación de un periódico ilustrado apareja en todas partes grandes dificultades. Es necesario unir los esfuerzos del pintor, del fotógrafo y del grabador a los del impresor, para conseguir un buen resultado, y esto, como se comprende

54 Liborio Zerda, “*In memoriam*”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 114-116, año V, 29 de abril de 1888, 290.

55 Datos tomados de Ortega, *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado*, 67-179.



fácilmente, parecía entre nosotros casi imposible. Sin embargo, el resultado está obtenido y hemos logrado hasta descubrir los medios que en otras partes se conocen, emplean y perfeccionan diariamente.⁵⁶

Uno de los medios a los que se refería Urdaneta era la técnica xilográfica utilizada en las publicaciones periódicas en Europa y la urgencia de emplearla para ilustrar noticias, lo que hizo que se introdujera la innovación de la división del trabajo en la publicación de un periódico. En primer lugar, estaba el director que intervenía en todos los procesos de la publicación; luego los redactores de acuerdo con las secciones, el equipo de dibujantes y el cuerpo de grabadores.

Al tenerse noticia de la ocurrencia de algún suceso, enviaban al sitio a uno o más artistas encargados de recoger apuntes a lápiz tomados del natural o directamente en el bloque, ya fuera por ellos o por los dibujantes del estudio. Bajo el criterio de rentabilidad y eficiencia comercial, se hizo necesario reducir el tiempo de grabado de los bloques y, además, que se organizara un cuerpo de grabadores, que en ocasiones trabajaban en partes de una plancha desmontable de acuerdo con su especialidad en hacer figuras, fondos u otros detalles⁵⁷. Para lograrlo, según explicaba Urdaneta, el carpintero unía varias piezas con tornillos que se aflojaban y se repartían entre los artistas: “al obtener el dibujo del artista, si el asunto es de actualidad y si existe un periódico ilustrado, semanal, por ejemplo, se aflojan los tornillos que las unen, se reparten los trozos entre seis artistas, trabajan con asiduidad, y el público halla mañana en el periódico grandemente ilustrado el acontecimiento inesperado que tuvo lugar ayer”⁵⁸.

La práctica de realizar los dibujos al natural —como lo hacían los reporteros de la prensa europea— fue también habitual en la producción del *Papel Periódico Ilustrado* para la realización de una xilografía que iba a ser incluida en el periódico⁵⁹.

56 Urdaneta, “Papel Periódico Ilustrado”, 2.

57 “How Illustrated Newspapers Are Made”, *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, 2 de agosto, 1856, 124. Citado y traducido por María Dolores Bastida de la Calle, “La figura del xilógrafo”, 241-242.

58 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

59 Liborio Zerda narra cómo las excursiones de Urdaneta “[...] eran frecuentes con objeto de tomar vistas fotográficas de los principales monumentos y edificios, obras inmortales de nuestros antepasados. Su lápiz también era infatigable, haciendo retratos de contemporáneos e ilustraciones adecuadas a las variadas poesías



En el *Papel Periódico Ilustrado* Moros Urbina trabajó, en conjunto con Urdaneta, el grabado *Los niños desamparados*. En dos composiciones participaron varios grabadores en conjunto con Moros Urbina, Greñas, Barreto y Heredia. En el número dedicado a los cementerios de Bogotá, Alberto Urdaneta menciona, explícitamente en plural: “Al consagrar muy especialmente el presente número a los muertos, resolvimos en nuestras frecuentes visitas al Campo Santo, hacer algunos apuntamientos, personales la mayor parte, como para que sirviesen para nuestro estudio a los que ya no son”⁶⁰.



> ALBERTO URDANETA. *BOCETO A LÁPIZ DE UN RINCÓN DEL CEMENTERIO*. 1876. DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. 37 X 24 cm. *CUADERNO DIBUJOS Y CARICATURAS*, BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.

En la libreta de dibujos y caricaturas que llevaba el director del periódico, se conservan dos bocetos o apuntamientos realizados en el cementerio que podrían hacer parte de los apuntes tomados a las visitas por las alamedas y veredas del Cementerio Católico de Bogotá. En estas se ocupó también de registrar, enumerar y describir los monumentos del campo santo para el artículo que ocupó todo el número del periódico, en el que incluyó además un plano del lugar⁶¹



y a los artículos de costumbres [...]”. Zerda, “In memoriam”, 289.

60 Alberto Urdaneta, “El día de los difuntos. (Cementerios de Bogotá)”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 78, año IV, 2 de noviembre de 1884, 90.

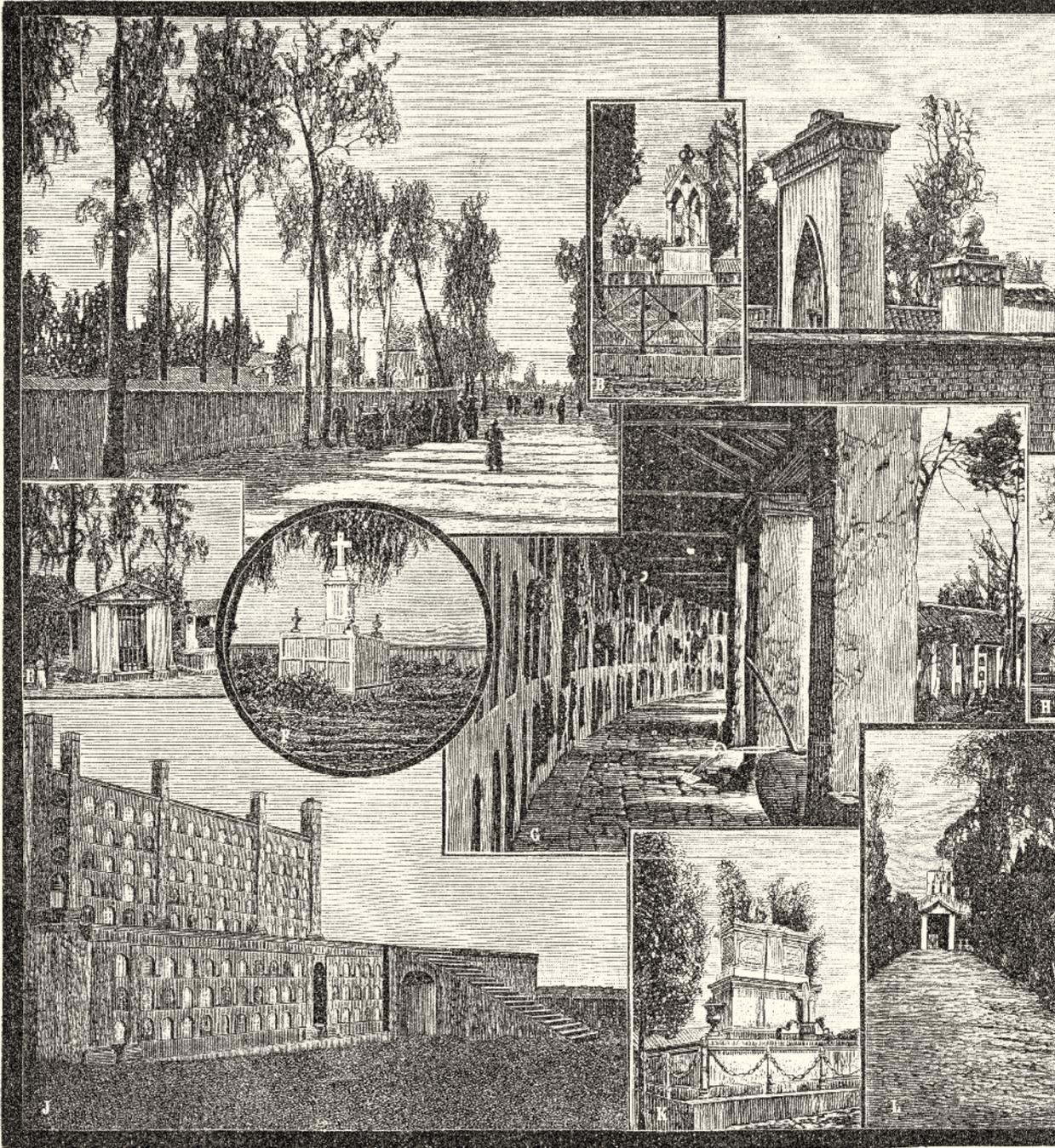
61 “Desde la fundación del PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO hicimos la intención —ya que tanto la teníamos de ocuparnos de los vivos y de los muertos que viven en la historia— de consagrar muchas páginas descriptivas y de grabados al Cementerio de Bogotá, haciendo coincidir su aparición con el día que la Iglesia consagra a los difuntos. Ajeno de la voluntad fue el retardo, y menester ha sido, para realizar el propósito evocar los inagotables recuerdos que guarda la solitaria ciudad, cuyos pobladores aumentan sin cesar en el materno seno de la tierra, cual si preciso fuera proporcionarle alimento bastante para impedir que devore todo cuanto sobre ella respira”. Urdaneta, “El día de los difuntos”, 90.

La xilografía *Cementerios de Bogotá*⁶² sirve de ejemplo también para mostrar el trabajo de composiciones, imágenes que en algunos números del *Papel Periódico Ilustrado* conformaban un conjunto en una xilografía a doble página. Es el caso del realizado especialmente para la edición del periódico dedicado a los muertos y publicado el 2 de noviembre, día de los difuntos del año de 1884, e impresa en las páginas 96 y 97. La composición mide 232 x 365 mm y corresponde al tamaño más grande de los identificados en algunas de las xilografías de página completa del periódico, que medía 32,7 cm de alto y 22 cm de ancho. En total se reunieron 14 imágenes de diferente tamaño para realizar la composición; mediante una letra se identifica cada xilografía: A. *Vista tomada desde la puerta del cementerio protestante*; B. *Monumento de la señora Biviana Heredia de Vargas*; C. *Entradas principales y tribuna*; D. *Monumento de la señora Sofía Arboleda de Urdaneta*; E. *Capilla - Monumento de la familia Licht*; F. *Monumento de la familia Mateus* [Cementerio Nuevo]; G. *Galería a la izquierda* [Cementerio Viejo]; H. *Monumento de la familia Portocarrero*; I. *Galería exterior* [Cementerio Nuevo]; J. *Torreón Padilla* [Id. Id]; K. *Monumento de la familia Arango*; L. *Alameda central Cementerio Viejo tomada desde la puerta de la Capilla*; M. *Capilla - Monumento de la familia Rizo*; N. *Monumento de la Familia Gutiérrez y Robledo* [Cementerio Nuevo]

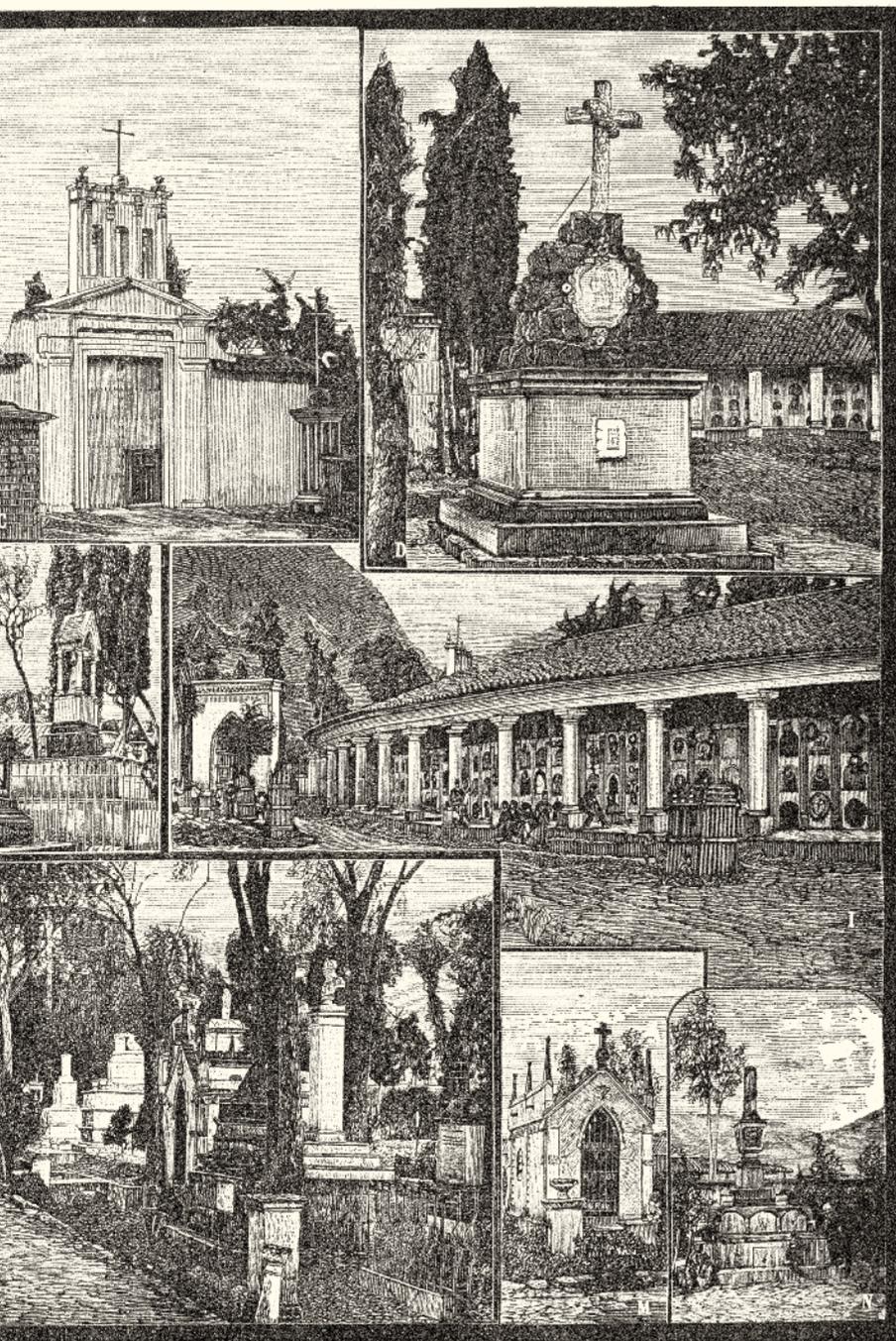
Para la realización de estas xilografías, de acuerdo con lo anotado por Alberto Urdaneta, se repartían los dibujos y las fotografías destinadas para una *composición* entre varios de los grabadores del periódico, con el fin de trabajar más rápido. Luego, se ensamblaban los tacos para conformar una sola imagen, que fue la forma en la que se trabajó la composición. En el índice de grabados del tomo II aparece entre las vistas: *Cementerios, composición y dibujo de Urdaneta, grabado por varios*. Una de las xilografías está firmada parcialmente por Ricardo Moros Urbina, la marcada con la letra A: *Vista tomada desde la puerta del cementerio protestante*. En la zona inferior izquierda de la xilografía, están las tres primeras letras del primer apellido *Mor*. Aunque en la xilografía del cementerio aparece solamente una de ellas firmada —la última mencionada—, en la portada del periódico número 77, en el recuadro del contenido, figuran como autores de los grabados de la composición del cementerio: Eustacio Barreto, Alfredo Greñas, Benjamín Heredia y Ricardo Moros U.

62 Urdaneta, "El día de difuntos".





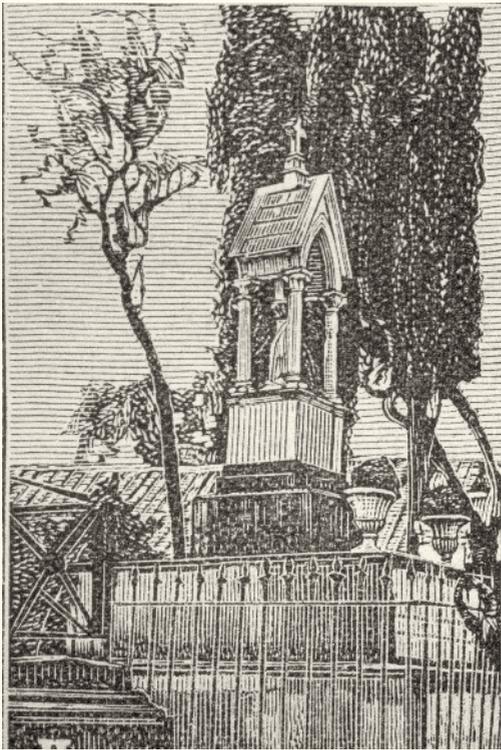
Dibujo de Urdaneta



> EUSTACIO BARRETO, ALFREDO GREÑAS,
BENJAMÍN HEREDIA Y RICARDO MOROS
U. CEMENTERIOS DE BOGOTÁ. GRABADO
EN MADERA A LA TESTA. 232 X 365
mm. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO
ILUSTRADO, N.º 78, AÑO 4, 2 DE
NOVIEMBRE DE 1884, 96-97.



> RICARDO MOROS U. *MONUMENTO DE LA FAMILIA PORTOCARRERO*. CA. 1884. CARBONCILLO Y ACUARELA. 12 X 11,2 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> RICARDO MOROS U. *MONUMENTO DE LA FAMILIA PORTOCARRERO*. CEMENTERIO DE BOGOTÁ. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 78, AÑO IV, 2 DE NOVIEMBRE DE 1884, 97.





> JULIO RACINES. ALAMEDA DEL CEMENTERIO VIEJO TOMADA DESDE LA PUERTA DE LA CAPILLA. FOTOGRAFÍA SOBRE VIDRIO. 13 X 18 cm. ARCHIVO FOTOGRÁFICO, BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN, REGISTRO BPP-F-003-0824.

Para una de las xilografías que hacen parte de esta composición, se encontró la fotografía también realizada por el fotógrafo del periódico Julio Racines Bernal⁶³, correspondiente a la identificada con la letra L: *Alameda del Cementerio Viejo tomada desde la puerta de la Capilla*. Moros Urbina conservó entre sus dibujos una aguada de uno de los monumentos del Cementerio de Bogotá, el de *La familia Portocarrero*, que se pasó a xilografía en la composición del cementerio con la letra H.

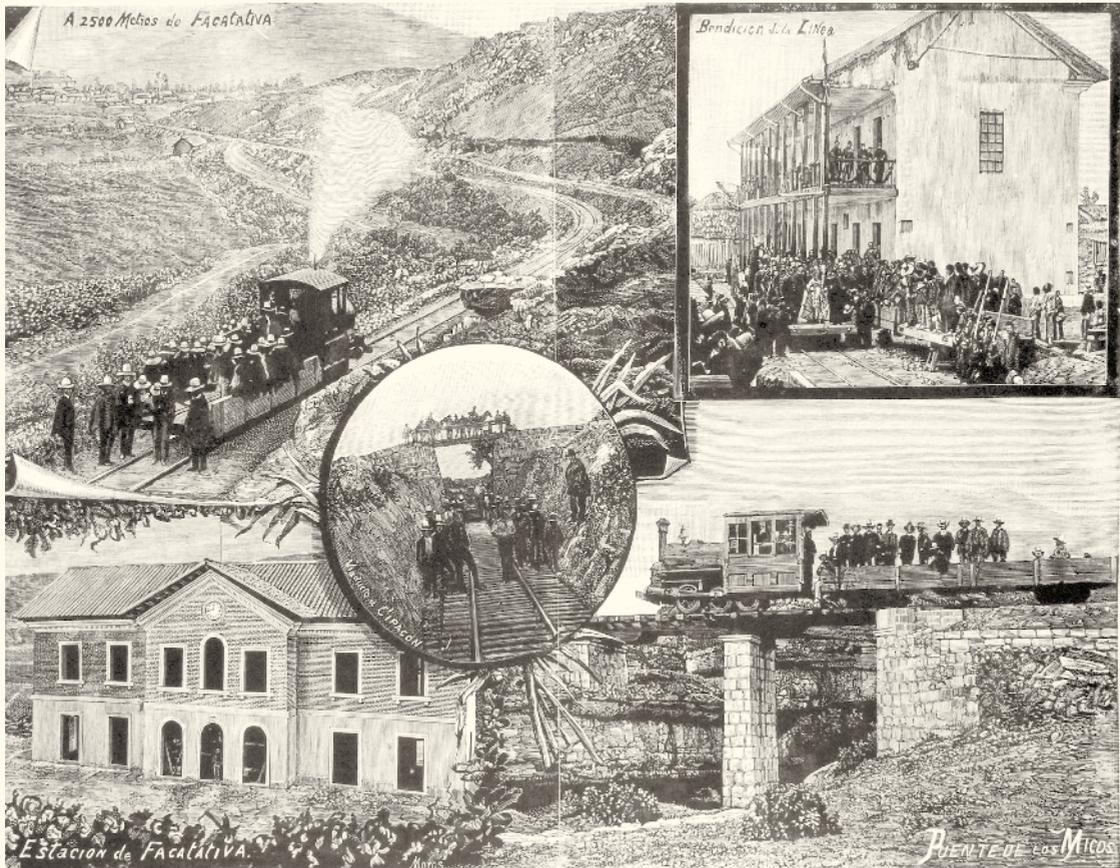
Otra composición en la que participó Moros Urbina es la publicada en la revista *Colombia Ilustrada*, titulada *Ferrocarril de la Sabana*⁶⁴. Es un tipo de xilografía que reúne varias vistas de un mismo sitio, que se han grabado a partir de fotografías.

El trabajo de pasar las imágenes a la madera para ser grabadas necesitaba primero la preparación de la superficie del taco de madera, que era cortado transversal-

63 Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto para América Latina de Medellín.

64 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, año I, 6 de agosto de 1881, 48-49.





> FERROCARRIL DE LA SABANA. A 2500 METROS DE FACATIVÁ / BENDICIÓN DE LA LÍNEA / ESTACIÓN DE FACATIVÁ / PUENTE DE LOS MICOS / VIADUCTO A CIPACÓN [SIC]. 1889. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 222 X 300 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 1, AÑO I, 6 DE AGOSTO DE 1881, 48-49.



mente. Se unían varias partes, luego se pulía con piedra pómez y se aplicaba sobre la superficie con la palma de la mano una capa de albayalde —blanco de plomo— y goma, luego de lo cual el dibujante trazaba con lápiz, tinta china, o colores el dibujo⁶⁵. Este último podía ser calcado sobre un papel, con lo que quedaba la copia que era colocada con el lado del dibujo sobre la madera y se repasaba nuevamente con lápiz, quedando impreso sobre la superficie del taco en el mismo sentido que el original, y en este punto comenzaba la talla con los buriles.

65 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

La fotografía fue una fuente importante para la ilustración del *Papel Periódico Ilustrado*. El director del periódico orientaba de cerca las especificaciones de las tomas de acuerdo con las vistas planeadas en cada número. Las ilustraciones más importantes se realizaron a partir de fotografías impresas en el tamaño de una página; y otras, en menor cantidad que las mencionadas, a doble página. Es el caso de algunas fotografías que se ha identificado que fueron utilizadas para realizar las xilografías de *Vistas e ilustraciones de Bogotá*. A través de la comparación de las imágenes tomadas por Julio Racines y reveladas sobre vidrio, es posible apreciar que las dimensiones varían poco entre la fotografía y la xilografía.

Para pasar la fotografía al taco de madera se podía proceder de la misma forma que con el dibujo: se calcaba sobre un papel y pasaba a la superficie del taco todo realizado por el dibujante. También había otra forma, que Urdaneta menciona, cuando se reproducía “un retrato u otro negativo fotográfico, misión que entra en el dominio del fotógrafo, o la reproducción que se obtiene por medio de la potasa aplicada para destruir el papel después que se ha adherido a la madera y aprovechar así el dibujo”⁶⁶; se refería a la transposición de dibujos por medios fotográficos a los tacos de madera. Es probable que, para las xilografías realizadas a partir de fotografías publicadas en el *Papel Periódico Ilustrado*, Julio Racines hubiera aplicado la técnica ideada en 1860 por el xilógrafo Thomas Bulton⁶⁷, que permitió la trasposición de la imagen fotográfica sensibilizando la superficie del taco de madera sobre el que se colocaba la fotografía positivada, para realizar el grabado como si hubiese sido con un dibujo con tinta sobre la madera⁶⁸. Julio Racines B. tomó cursos de fotografía en Europa, la primera vez en Alemania, antes de la creación del *Papel Periódico Ilustrado*, y luego en 1884 en París, en donde permaneció por seis meses actualizándose en las nuevas técnicas, como el grabado por galvanoplastia que permitía multiplicar los *clichés* conservando todas sus características, y el cincograbado⁶⁹, técnicas con las que realizó once grabados publicados

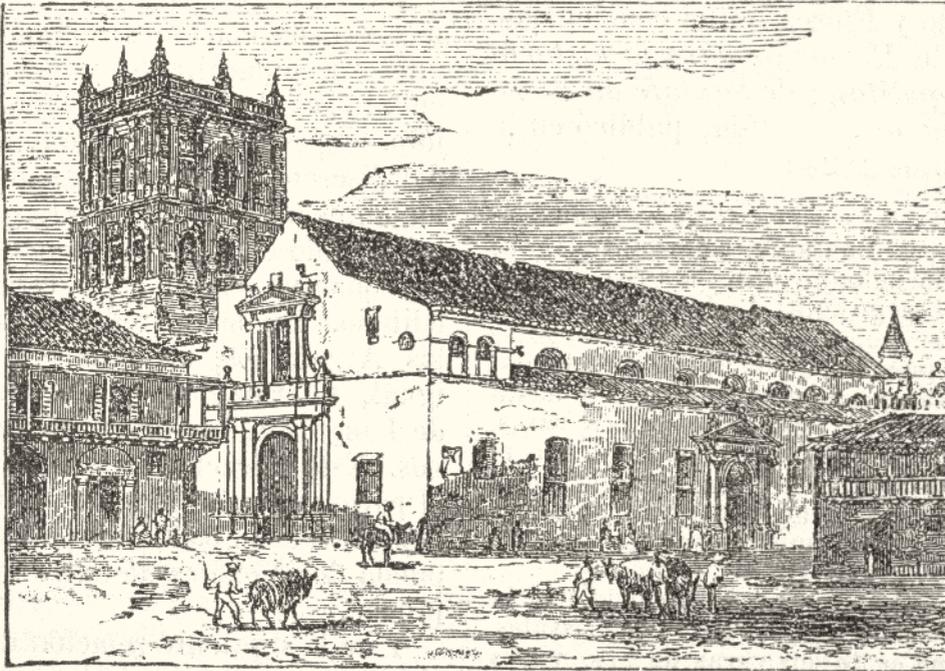
66 Urdaneta, “El grabado en madera”, 243.

67 Ortega, *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado*, 131.

68 Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, 154.

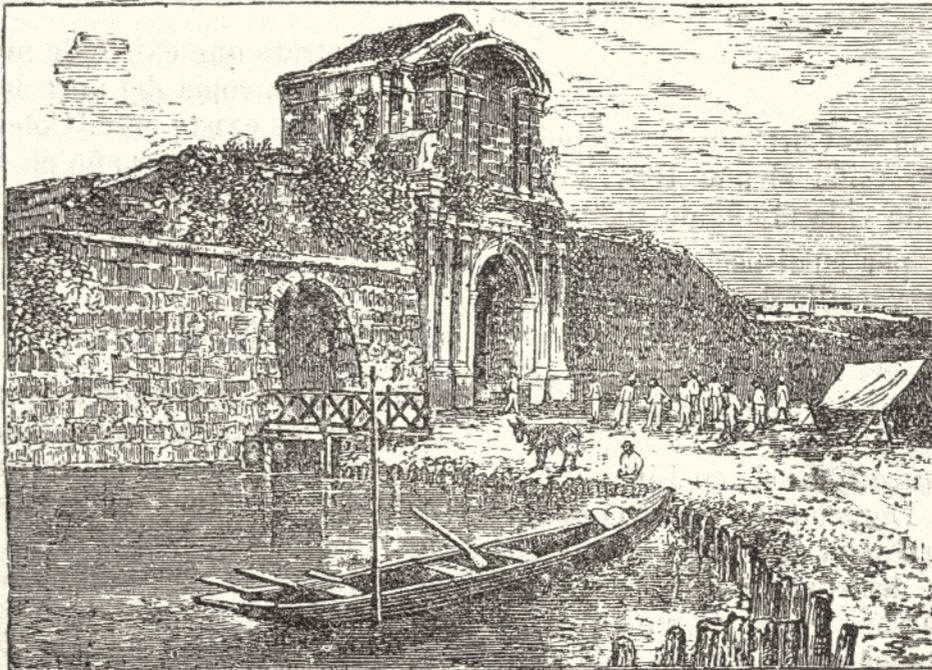
69 Esta técnica es un procedimiento de la litografía aplicado sobre la plancha de cinc, en la que la imagen puede ser dibujada manualmente o mediante técnicas fotomecánicas. Como soporte alternativo el cinc se utilizó para sustituir a la piedra debido a la dificultad de su consecución y alto costo. Javier Ciruelos y Barrena, *Diccionario del dibujo y la estampa*, 19.





> JULIO RACINES. *CATEDRAL DE CARTAGENA*. GRABADO AL PROCEDÉ. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 90, AÑO IV, 10 DE JUNIO DE 1885, 120.

> JULIO RACINES. *PUERTA DE LA CIUDAD DE CARTAGENA*. GRABADO AL PROCEDÉ. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 90, AÑO IV, 10 DE JUNIO DE 1885, 321.



en el periódico⁷⁰. Según Eduardo Serrano, de los 590 grabados contenidos en el periódico de Urdaneta, 127 son reproducciones de fotografías y el resto, transposiciones de dibujos por medios fotográficos⁷¹.

La xilografía de Candelario Obeso, que se observa en la doble página siguiente, puede ser un ejemplo de la trasposición de un dibujo por medios fotográficos. En la composición realizada por Urdaneta para la portada del periódico número 74, incluyó dos de sus dibujos a lápiz. Uno, el retrato de Candelario Obeso en su lecho de muerte y el otro, el dibujo de una boga por el río, protagonista de la poesía que iría impresa en la misma página en un recuadro. En el taco de madera se puede observar el recuadro dejado para ubicar allí los tipos para el texto que ocuparía ese lugar. La composición ocuparía la página entera, que correspondía a la primera de periódico, la portada, que conformaría el *Álbum nacional de personajes importantes*.

En el caso de la transposición de la fotografía al taco de madera, como se dijo, esta se realizó en cercana correspondencia con su tamaño. Los grabadores del periódico les hicieron modificaciones, como recortar detalles en los extremos, incluir o eliminar figuras humanas, como se aprecia en la fotografía y xilografía del monumento a Santander.

En el capítulo siguiente se presentará el trabajo particular y la producción xilográfica de Moros Urbina para publicaciones periódicas entre los años 1883 y 1889. Considerado como uno de los principales colaboradores del *Papel Periódico Ilustrado*, trabajó allí hasta el cierre de la publicación, luego de la muerte de Alberto Urdaneta (1888). Al año siguiente, realizó un corto trabajo en la revista *Colombia Ilustrada*. La producción xilográfica de Moros se presentará dentro del contexto de producción y estructura de las publicaciones para las que trabajó +

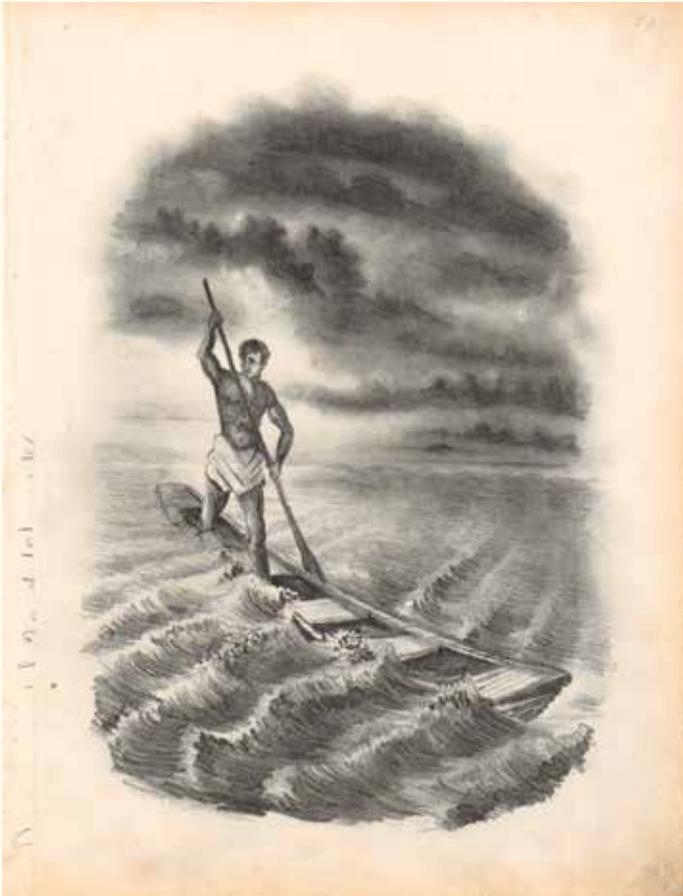
70 En el número 90, *Los argonautas*; en el 92, *La Catedral de Cartagena, Puerta de la ciudad de Cartagena y Calle de Lozano*; en el 95, *Bolívar en el CII Aniversario de su nacimiento*; en el 96, *Croquis de Manuel Briceño*; en el 98, *Aniversario de la muerte de Hernán Cortés*; en el 99, *Domingo Antonio Maldonado*; en el 104, *Marcha militar italiana*; y en el 104, *Valses compuestos por la señorita Isabel Argáez*.

71 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 130.





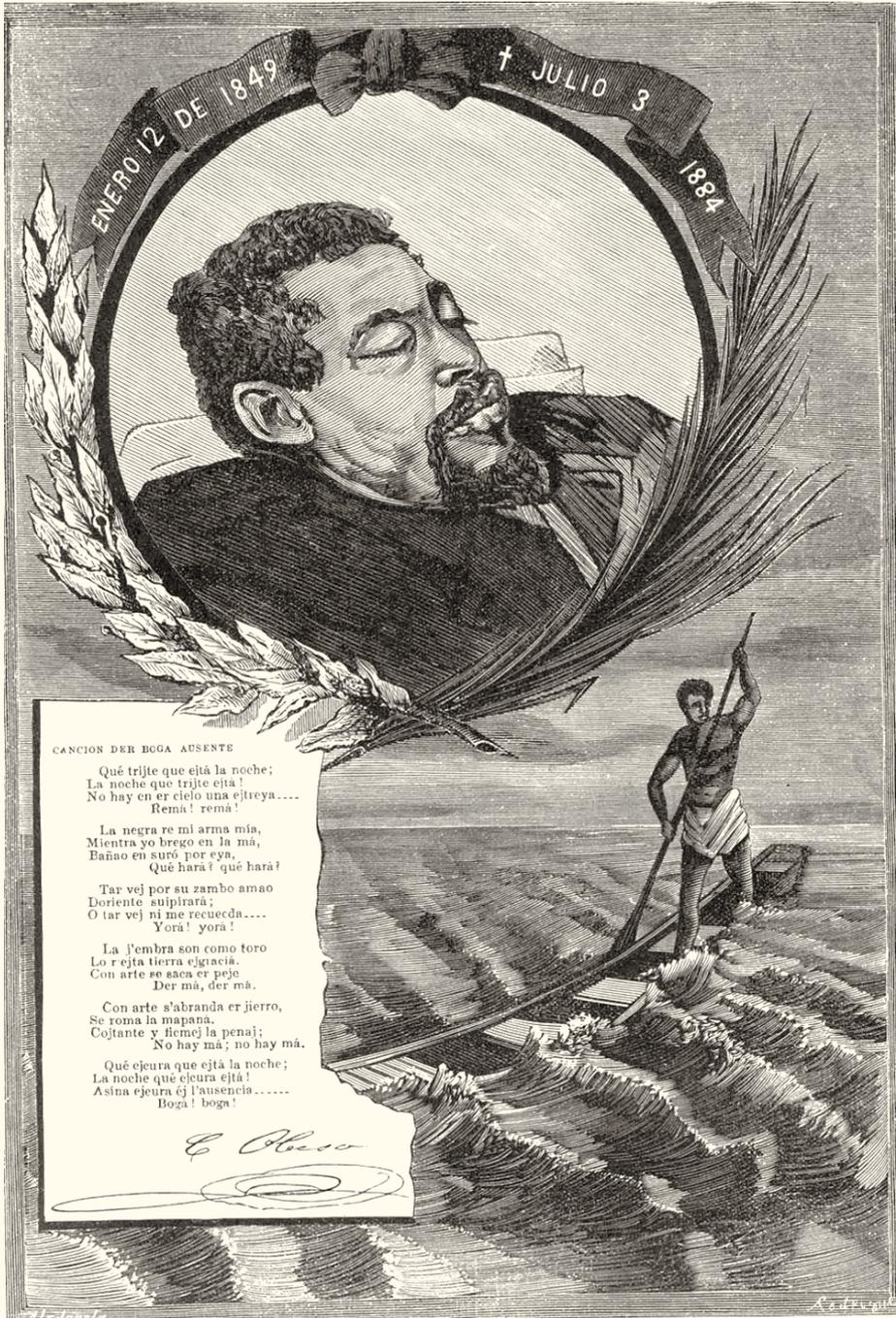
> ALBERTO URDANETA. CANDELARIO OBESO. CA. 1876. DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. 30 X 22 cm. ÁLBUM ECOS DE MI PRIMERA PRISIÓN, BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.



> ALBERTO URDANETA. BOGA EN EL RÍO MAGDALENA. CA. 1876. DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. 30 X 21 cm. ÁLBUM ECOS DE MI PRIMERA PRISIÓN, BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA.



> PÁGINA OPUESTA: ANTONIO RODRÍGUEZ. CANDELARIO OBESO. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 215 X 147 mm. DE DIBUJOS DE ALBERTO URDANETA. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 74, AÑO 4, 6 DE AGOSTO DE 1884, 17.



CANCION DER BOGA AUSENTE

Qué triste que eítá la noche;
La noche que tríte eítá!
No hay en er cielo una eítrea....
Remá! remá!

La negra re mi arma mía,
Mientra yo brego en la má,
Baño en suró por eya,
Qué hará? qué hará?

Tar vej por su zambo amao
Doriente suipirá;
O tar vej ni me recuecda....
Yora! yora!

La l'embra son como toro
Lo r eíta tierra e'giciá.
Con arte se saca er peje
Der má, der má.

Con arte s'abranda er hierro,
Se roma la mapana,
Cojante y hemej la pena;
No hay má, no hay má.

Qué ejeura que eítá la noche;
La noche que ejeura eítá!
Asina ejeura e'j l'ausencia.....
Boga! boga!

E. Olaso



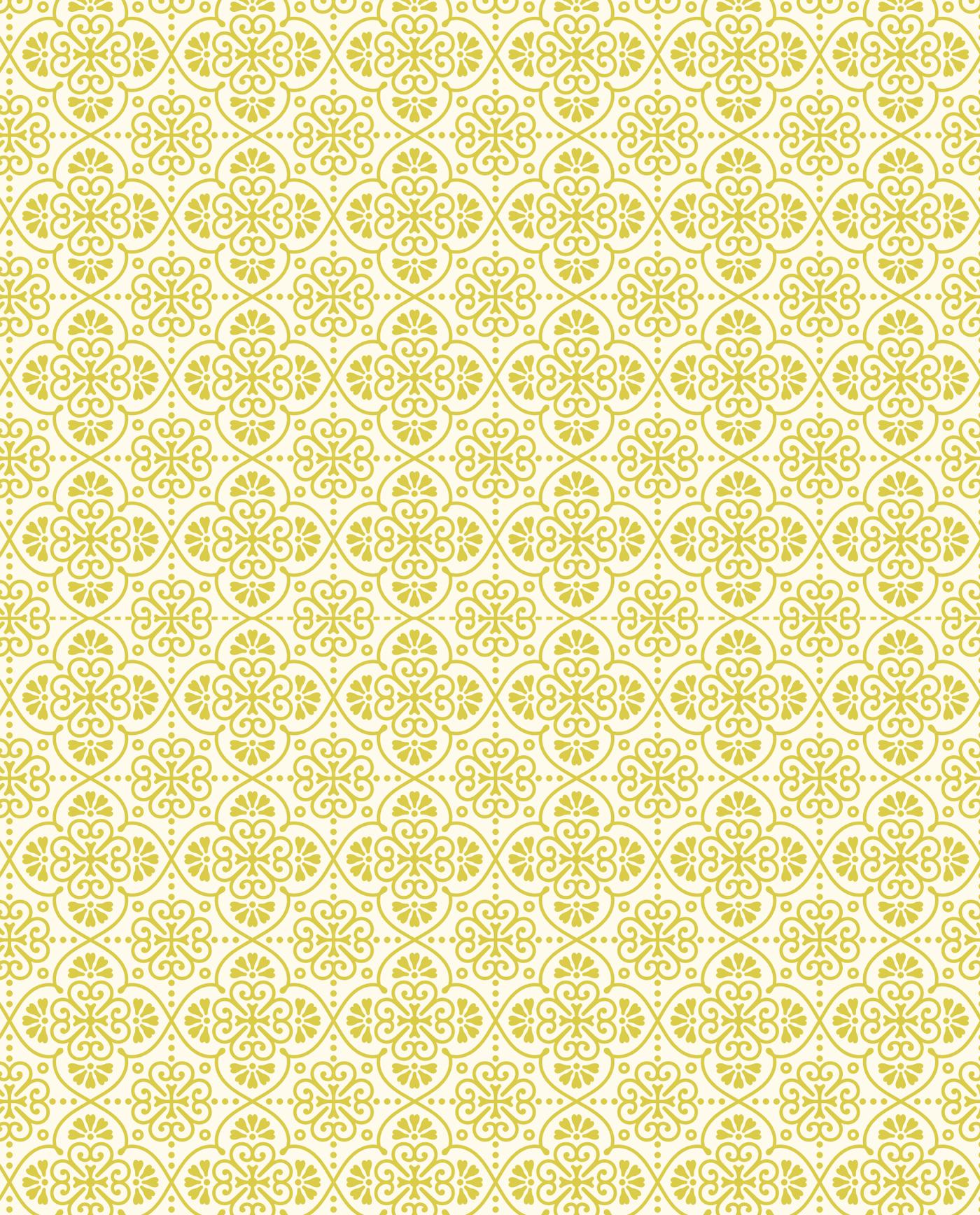


LOS GRABADOS DEL ARTISTA EN EL PAPEL *PERIÓDICO ILUSTRADO*



MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS

> RICARDO MOROS U. *RUINAS DEL COLEGIO DE
LOS JESUITAS EN PANAMÁ*. 6 DE ENERO DE 1883.
TOMADA DEL LIBRO DE RECLUS, *PANAMÁ ET DARIEN*.
GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE
AUTOR. 107 X 150 mm. MUSEO NACIONAL DE
COLOMBIA, REGISTRO 3187. PUBLICADA EN *PAPEL
PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 33, AÑO II, 31 DE ENERO
DE 1883, 141.



La misión del artista grabador, al interpretar la obra del artista dibujante, es de tan grande importancia, que solo pudiéramos compararla a la del músico ejecutante, que al ejecutar la obra del músico compositor puede interpretar con más o menos acierto la idea y el sentimiento que este se propuso al concebir su obra, y muchas veces hasta realzar su espíritu por su modo de ejecución.⁷²

Alberto Urdaneta

Con estas palabras se refería Alberto Urdaneta a los alumnos que terminaban su ciclo de formación en la Escuela de Grabado. Para ser un grabador, afirmaba Urdaneta, no se necesitaba tanto dibujar como tener el corazón de artista. La producción de grabados de Moros Urbina en el *Papel Periódico Ilustrado* comenzó el 31 de enero de 1883, día en que apareció el primero, titulado *Ruinas del colegio de los jesuitas en Panamá*, en la página 141 de la edición número 33. El último grabado, el número 55 de Moros, titulado *Bogotá sala para niños en el hospicio, fundada por Alberto Urdaneta*, salió en el periódico del 10 de mayo de 1888⁷³

En el recuento que hace Urdaneta de la realización de grabados en la Escuela, explica el proceso que hace el artista grabador cuando concluye el grabado:

[...] el artista tiene una prueba que en su orgullo natural no deja ver a nadie, y que le indica los retoques que debe siempre hacer antes de considerar por terminada la obra, hechos estos, tira dos o tres pruebas que llaman de artista, que en sus

72 Urdaneta, "El grabado en madera", 244.

73 "Bogotá: Sala para niños en el hospicio, fundada por Alberto Urdaneta. Grabada por Moros", *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 114-116, año V, 29 de abril de 1888, 293.



costumbres colecciona ordinariamente y que son únicas que considera buenas. Estas pruebas se tiran siempre sobre papel de China o japonés y se imprimen por medio del frote moderado, en vez de la presión de la prensa. Aquí termina la misión del grabador.⁷⁴

Precisamente a esta parte del proceso pertenecen los grabados que coleccionó Moros Urbina en el *Álbum de grabados: sus pruebas de autor*. Estas se presentarán en este apartado, de acuerdo con las secciones del *Papel Periódico Ilustrado* para las que estaban destinadas. De las 55 xilografías realizadas para el periódico, Moros, como ya se anotó, coleccionó 43 pruebas de autor en su álbum, y otras se conservan en el Museo Nacional de Colombia, lo que fuese la colección del Museo del Siglo XIX y en colecciones particulares.

En la portada del primer número del periódico, en un recuadro, se anunció la periodicidad de la publicación: dos veces por semana. Constaría de 16 páginas, en las que se incluirían 4 grabados en madera, y el número de páginas de un volumen estaría entre 384 y 400. La participación de Moros Urbina en la realización de grabados para las diferentes secciones del periódico se realizó con 5 retratos, 4 tipos, 25 vistas, 2 ilustraciones y 2 reproducciones.

Los retratos del Álbum nacional: la importancia de la fidelidad a la imagen

En el primer número, al referirse a la sección de “Historia”, Urdaneta menciona lo que esperaba de los retratos que aparecerían en un álbum nacional, comenzando por los héroes de la historia patria. Los retratos se ubicaron en la primera página del periódico, seguidos de la biografía del retratado, que registraba los hechos más importantes y los servicios prestados al país. En cuanto a la parte artística, para los retratos de aquellas notabilidades que ya habían muerto, como en el caso de los próceres, de los que no existían fotografías, se recurría, además de óleos y dibujos, a fotografías de pinturas. Un ejemplo es el retrato de Sucre, que era una pintura de



74 Urdaneta, “El grabado en madera”, 244.

Celestino Martínez⁷⁵ fotografiada por Demetrio Paredes. Las características de estos retratos estaban relacionadas con la importancia de las obras de donde fueran tomados para realizar las xilografías, que ya fueran óleos o dibujos deberían conservar la fidelidad a la figura del retratado. Urdaneta afirmó entonces que se tomaban “de aquellos originales que nos han parecido más importantes y más fidedignos”⁷⁶.

Precisamente, una de las mayores dificultades del periódico que señalaba Urdaneta era la escasez de buenos originales de las fisonomías de hombres notables, pues había malas pinturas al óleo o miniaturas que se conservaban en mal estado. Además, las que no habían sido hechas por contados autores como Meuci y Espinosa, en la opinión del director del periódico, estropeaban tanto la fisonomía del retratado como las reglas del dibujo, por lo que se veían obligados a quitar caracteres del dibujo y los malos rasgos de esos retratos, “para no pecar contra la estética del arte”⁷⁷. Pero, además de la utilización de óleos y dibujos para realizar los grabados de los retratos de personajes notables, las fotografías tomadas por Demetrio Paredes y Julio Racines de personajes de la época ocuparon un lugar importante en la producción de retratos para la galería del *Papel Periódico Ilustrado*.

De los 120 retratos que aparecieron en el periódico, cinco fueron realizados por Moros Urbina para la sección dedicada a la historia patria. En cuanto a las fuentes del grabador, siguiendo lo estipulado por Urdaneta respecto a que fueran los más fidedignos al personaje, y el trabajo obligado con fotografías o dibujos, y según lo aprendido en la Escuela de Grabado, Moros trabajó en su mayoría con fotografías.

El primer concurso y su primer retrato

Como ya se mencionó en un capítulo anterior, en el año de 1882 el periódico abrió un concurso de grabado en madera entre los discípulos de la clase que dirigía el español Antonio Rodríguez, “concurso que dio aliento a los jóvenes que se dedicaron a este arte nuevo entre nosotros”⁷⁸.

75 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 10, año I, 15 de febrero de 1882, 155.

76 Alberto Urdaneta, “Los retratos”. *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 2, año I, 1.º de octubre de 1881, 33.

77 Urdaneta, “Nuestros grabados”, 309.

78 Alberto Urdaneta, “Concurso de Grabado en Madera”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 41, Año II, 15 de mayo



Hoy, con mayor razón, abre el *Papel Periódico Ilustrado* un nuevo concurso en el presente año, tanto para comunicar nuevas fuerzas a los jóvenes grabadores cuanto para honrar por este medio las glorias de BOLÍVAR en el primer centenario de su natalicio⁷⁹.

Para el concurso, se estableció que el 30 de mayo de 1883 se pondría a disposición de los alumnos:

[...] que crean interpretar debidamente lo grandioso del asunto, diferentes reproducciones del retrato del LIBERTADOR, todas en maderas de O^m. 18, por O^m.13 que el director ha juzgado que sobresalen entre los que pueden interpretarse y recuerdan las diferentes fisonomías que tienen los principales retratos del héroe⁸⁰.

Los retratos que fueran premiados serían reproducidos en el número extraordinario del periódico, consagrado a la fiesta del Centenario. Se estipuló, además, que las maderas fueran repartidas a la suerte, y que las obras concluidas debían ser entregadas el día 18 del mes siguiente, junio.

Ricardo Moros participó en el mencionado concurso con la xilografía de Simón Bolívar, tomada de la litografía de la *Historia* de Baralt y Díaz⁸¹. Obtuvo el segundo premio, una medalla de plata, otorgada por el jurado compuesto por José V. Uribe, secretario de Instrucción Pública de la Unión; Antonio Vargas Vega, rector de las escuelas de Literatura y Filosofía de la Universidad Nacional; Liborio Zerda, rector de la Escuela de Medicina y Ciencias Naturales; Manuel María Paz, director de la Academia Vásquez, y Bernardino Castro P., grabador de la Casa de Moneda.

El grabado fue publicado el 24 de julio de 1883⁸² en uno de los tres números del periódico realizados como homenaje a Simón Bolívar⁸³, de cuya xilografía se conser-

de 1883, 279.

79 Urdaneta, "Concurso de Grabado en Madera", 279.

80 Urdaneta, "Concurso de Grabado en Madera", 279.

81 Alberto Urdaneta, "Concurso de grabado en madera", *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 20, año I, 327-328.

82 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 46-48, año II, 24 de julio de 1883, 401.

83 Alberto Urdaneta escribió lo que significaban los números dedicados a Simón Bolívar: "Vayan, pues, estas



van dos pruebas de autor, una que el artista conservó en su *Álbum de grabados* y otra que actualmente se encuentra en la colección del Museo Nacional de Colombia. El primer premio fue concedido al grabado de Alfredo Greñas, de la litografía original de Leveillé, publicado en el mismo número en el que se publicó el de Moros Urbina y el del tercer puesto, realizado por Jorge Crane a partir de la estatua de Tenerani⁸⁴.



> RICARDO MOROS URBINA. *SIMÓN BOLÍVAR*. 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 157 X 115 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3180. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.ºS 46 A 48, AÑO II, 24 DE JULIO DE 1883 (CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE BOLÍVAR), 401.

páginas a tomar parte en la fiesta con la que la América libre rinde homenaje a su LIBERTADOR, y recíbalas su veneranda sombra como tributo que a su nombre rendimos en memoria de los que cayeron a su lado dejando como grandioso recuerdo la gloria del caudillo inmortal y la libertad de un mundo”. Alberto Urdaneta, “A Simón Bolívar”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 46, año II, 24 de julio de 1883, 346.

⁸⁴ “Concurso de Grabado del Papel Periódico Ilustrado”. *Papel Periódico Ilustrado*, n.ºs 46-48, 24 de julio de 1883, 398, 401.



Para otros tres retratos, la fuente fue fotográfica: *Don Ignacio Gutiérrez Vergara*, en 1884, xilografía a la que posteriormente se le agregó un marco para su publicación en el periódico⁸⁵; *Benedicto Domínguez*⁸⁶ y *José Antonio Plaza*, en 1887⁸⁷. Para el retrato del general *Joaquín Acosta*⁸⁸, utilizó como fuente un retrato realizado por Coroliano Leudo que pertenece a la Academia Colombiana de Historia.

Contenidos también en el *Álbum de grabados*, encontramos además otros retratos, xilografías que corresponden a pruebas de autor, realizadas por Ricardo Moros U, destinados seguramente a otras publicaciones que no se han podido localizar: *Retrato de José Gabriel Rivas*, la de dos cardenales cuya identidad desconocemos, la del obispo de Cartagena, *Eugenio Biffi*, y la del eclesiástico y periodista *Juan Buenaventura Ortiz*.



> RICARDO MOROS U. SIN FIRMA. JOAQUÍN ACOSTA. 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 145 X 100 mm. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 105, AÑO III, 1.º DE SEPTIEMBRE DE 1886, 129.



85 Este retrato fue publicado en el n.º 76, año IV, 1.º de octubre de 1884, 49.

86 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 106, año V, 15 de diciembre de 1886, 145.

87 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 109, año V, 31 de enero de 1886, 197.

88 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 105, año V, 4 de diciembre de 1886, 129.



> IGNACIO GUTIÉRREZ VERGARA. CA. 1884. FOTOGRAFÍA. 12 X 7 cm. GALERÍA DE NOTABILIDADES, LIBROS RAROS Y MANUSCRITOS, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO.



> RICARDO MOROS URBINA. IGNACIO GUTIÉRREZ VERGARA. CA.1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 143 X 120 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 76, AÑO IV, 1.º DE OCTUBRE DE 1884, 49.



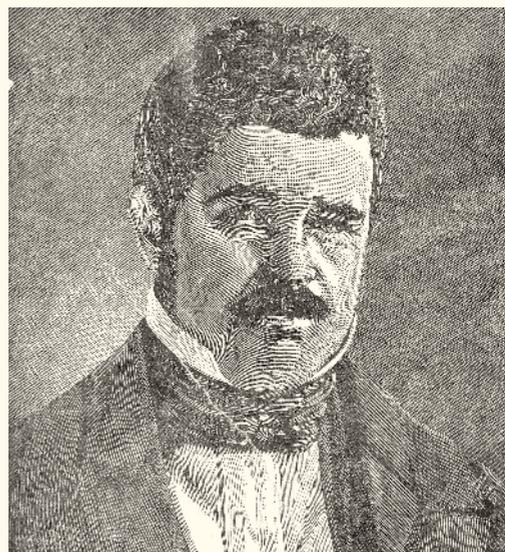
> **BENEDICTO DOMÍNGUEZ. CA. 1884. FOTOGRAFÍA. 12 X 7 cm. GALERÍA DE NOTABILIDADES [MATERIAL GRÁFICO], LIBROS RAROS Y MANUSCRITOS, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO.**



> **RICARDO MOROS URBINA. BENEDICTO DOMÍNGUEZ. 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 160 X 110 cm. ÁLBUM DE GRABADO, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 106, AÑO III, 15 DE DICIEMBRE DE 1886, 145.**



> **JOSÉ ANTONIO PLAZA. CA. 1887. FOTOGRAFÍA. 12 X 7 cm. GALERÍA DE NOTABILIDADES [MATERIAL GRÁFICO], LIBROS RAROS Y MANUSCRITOS BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO.**



> **RICARDO MOROS URBINA. JOSÉ ANTONIO PLAZA. 25 DE ENERO DE 1887. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 110 X 129 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 109, AÑO IV, 1.º DE FEBRERO DE 1887, 197.**



Retratos en dos técnicas

Es necesario anotar que, de los grabadores que trabajaron para el *Papel Periódico Ilustrado*, Ricardo Moros Urbina fue el único que se dedicó a pintar retratos al óleo, labor en la que se destacó. Las pinturas, al igual que los grabados, las realizó a partir de fotografías. Varias de estas fotografías hacen parte de los voluminosos álbumes *Galerías de notabilidades colombianas*⁸⁹. Los óleos y las fotografías son: *Carlos Albán*, cuya fotografía apareció en un libro biográfico dedicado a él⁹⁰; el del presidente *Ezequiel Hurtado*, fotografía que había sido tomada por Julio Racines⁹¹ para el *Papel Periódico Ilustrado*, precisamente para realizar a partir de esta la xilografía de Antonio Rodríguez que encabezaría la edición número 67; el de *Eliseo Payán*; el del presidente *Carlos Holguín* en el *Álbum de grabados* coleccionó una prueba de autor de este retrato que muy seguramente también tomó de una fotografía que está aún sin localizar—; de *Aristides Fernández* realizó un óleo, y de este personaje existe también una fotografía en el *Álbum de notabilidades*, similar a la pintura, al igual que de la pintura de Eusebio Otálora. Otro de los retratos al óleo que Moros realizó fue el de Alberto Urdaneta, que se encuentra actualmente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Para este óleo, muy seguramente, Moros Urbina utilizó la misma fotografía empleada por Antonio Rodríguez para la xilografía publicada en el número dedicado a la memoria del fundador del periódico⁹².

89 José Joaquín Pérez, *Galería de notabilidades colombianas* (Bogotá: J. J. Pérez, ¿1800?). Lázaro María Girón menciona los álbumes de retratos que tenía Urdaneta, “álbumes voluminosos, únicos también en Bogotá, que guardan retratos de todas las personas notables de Colombia [...]”. *El Museo-taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo* (Bogotá: Imprenta de Vapor Zalamea Hermanos, 1888), 64.

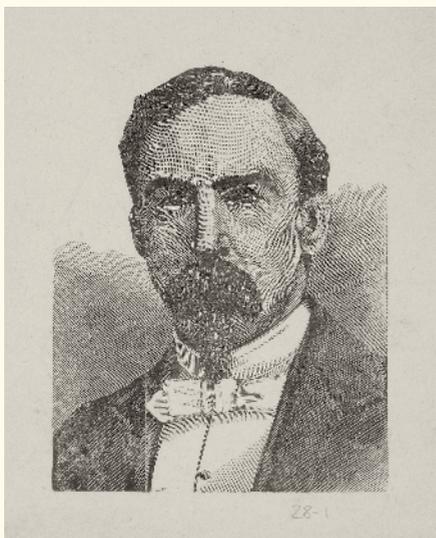
90 José Ignacio Vernaza, *Carlos Albán* (Cali: Imprenta Departamental, 1948).

91 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 67, año IV, 25 de marzo de 1884, 308. Cuando el director del periódico se refiere a los grabados de este número, dice que “están consagrados: el primero al retrato del Presidente de la República, a quien por no distraer de sus ocupaciones, no habíamos exigido antes la necesaria fotografía para reproducirlo [...] los dos primeros grabados están tomados de fotografías del Señor Julio Racines”.

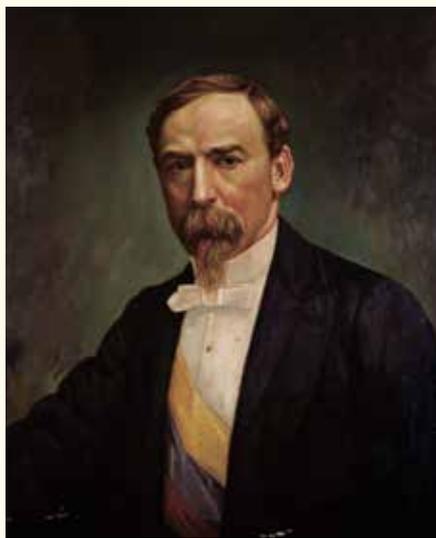
92 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 114, año V, 29 de abril de 1888, 292.



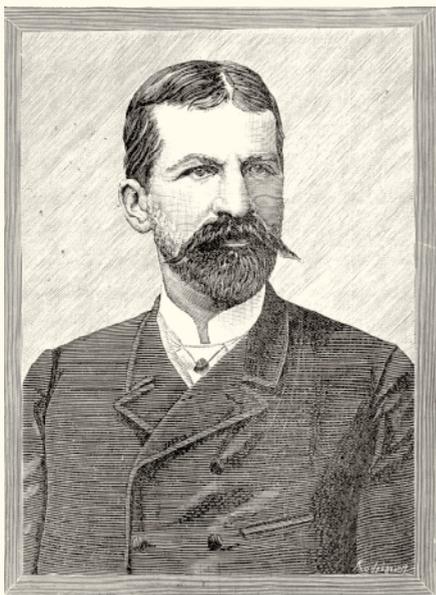




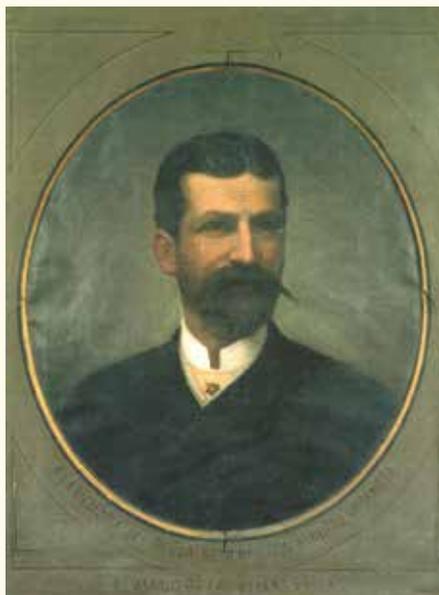
> RICARDO MOROS URBINA. CARLOS HOLGUÍN. CA. 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 145 X 100 cm. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. CARLOS HOLGUÍN. 1891. ÓLEO SOBRE TELA. 80,5 X 70,5 cm. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 434. FOTO: © MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / JUAN CAMILO SEGURA



> ANTONIO RODRÍGUEZ. FIRMA RODRÍGUEZ. ALBERTO URDANETA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 148 X 110 mm. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 114 A 116, AÑO V, 29 DE ABRIL DE 1888, 292.



> RICARDO MOROS U. ALBERTO URDANETA. CA. 1907. ÓLEO SOBRE TELA. 60 cm DE ALTO (OVAL) . TOMADO DE DAVID LOZANO, *147 MAESTROS: EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA. 120 AÑOS ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. MUSEO DE ARTE (BOGOTÁ: UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, 2007), 169.

Las vistas y los tipos

El *Papel Periódico Ilustrado* tenía otra sección en donde las xilografías eran las protagonistas, pues ocupaban en su mayoría una página completa. Se trataba del apartado dedicado a los “Tipos, vistas y otros”: “En esta Sección estudiaremos los tipos, vistas y otros asuntos científicos o literarios que sean materia de nuestros grabados, procurando que estos se ocupen de cosas nacionales, de preferencia a cualesquiera otras”⁹³. Tenían un texto explicativo y descriptivo, bajo el título “Notas y grabados”, que por lo general estaba ubicado en otras hojas; también estas imágenes podían estar relacionadas con un artículo en particular del periódico.

Un tipo es un ejemplar o modelo de una raza o especie, es una figura original que presenta individualmente los caracteres de una agrupación de seres; es también el representante de las costumbres o del ejercicio de una profesión o industria; y, aun en lo moral hay también tipos representativos de una colectividad moral o social.⁹⁴

La cita anterior es la definición que aparece como inicio en el artículo “El jaulero cazador de pájaros” escrito por Liborio Zerda en el número 86 del periódico. De este tipo se incluyó una xilografía elaborada por Ricardo Moros Urbina en la misma edición, bajo el título *Tipo del indio jaulero en Bogotá*⁹⁵. La xilografía es copia de una fotografía realizada por Julio Racines⁹⁶. Escribió Zerda: “El grabado de la figura objeto de este artículo es el tipo del cazador de aves canoras y fabricante de jaulas para aprisionarlas”⁹⁷.

A propósito del final de clases en universidades, escuelas y colegios particulares, en la sección de “Notas y grabados” del periódico del 20 de diciembre de 1884 se reseñan los grados en la Universidad Nacional, la exposición de estudios del natural en la Academia Vásquez y se dice que “en el colegio de San Bartolomé, los



93 Alberto Urdaneta, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 1, año I, 6 de agosto de 1881, 9.

94 Liborio Zerda, “El jaulero cazador de pájaros”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 86, año IV, 1.º de marzo de 1885, 223.

95 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 86, año IV, 1.º de marzo de 1885, 224.

96 Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, 121.

97 Zerda, “El jaulero cazador de pájaros”, 223.



> RICARDO MOROS U. TIPO DEL INDIJO JAULERO EN BOGOTÁ. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 86, AÑO IV, 1.º DE MARZO DE 1885, 224.

laboriosos actos de examen terminaron con el del salón de las clases de dibujo y pintura”⁹⁸. Si bien el título dado a la xilografía realizada por Moros es *Clase de dibujo en San Bartolomé. Dibujo del señor Crane*, en el índice de grabados del volumen del periódico de los años 1884 y 1885 aparece con el título de *El centinela*, agrupada con otros tres títulos bajo el título de “Tipos”, nombre dado a las xilografías que representaban a personajes particulares de Bogotá.

El dibujo, composición tomada del natural que grabó Moros Urbina, era *Un soldado, al carbón, de día*. En el artículo se señalaba cómo, junto a la calificada con el número 1, correspondiente al *Campesino a la acuarela de noche*, realizada por Benjamín Heredia, había sido admirada durante ese año. En este caso también la aguada se agrupa bajo el título de “Tipos” en el índice del periódico, con el nombre de *Sabanero*, mientras que el título de la xilografía es *Clase de acuarela en San Bartolomé*⁹⁹.

En el mismo número se publicó otra xilografía, grabada por Eustacio Barreto y tomada de una fotografía en donde se registró la sesión de la *Clase nocturna de acuarela en San Bartolomé*, y en ella vemos al modelo situado sobre una tarima frente a los alumnos, y en el suelo, apoyada en una de las patas de las mesas, una aguada correspondiente al modelo. En la calificación de los trabajos de los alumnos se leyó el acta en donde se decretaron los premios en el salón de dibujo del Colegio de San Bartolomé. El segundo premio lo obtuvo Ricardo Moros Urbina por el *Estudio de los sólidos*.

*El corneta*¹⁰⁰ es otra de las xilografías realizadas por Moros, tomada de un dibujo de Alberto Urdaneta. Representa otro de los *tipos* conocidos en Bogotá, “[...] especialmente en las épocas de efervescencias políticas”¹⁰¹. Se sabe de la existencia de un dibujo y una acuarela con esta representación, realizados por Alberto Urdaneta. El dibujo, un lápiz sobre papel, está titulado *El corneta... (que tocó la ... primera diana en el “Huila” después de haber humillado al Presidente de la República E.*

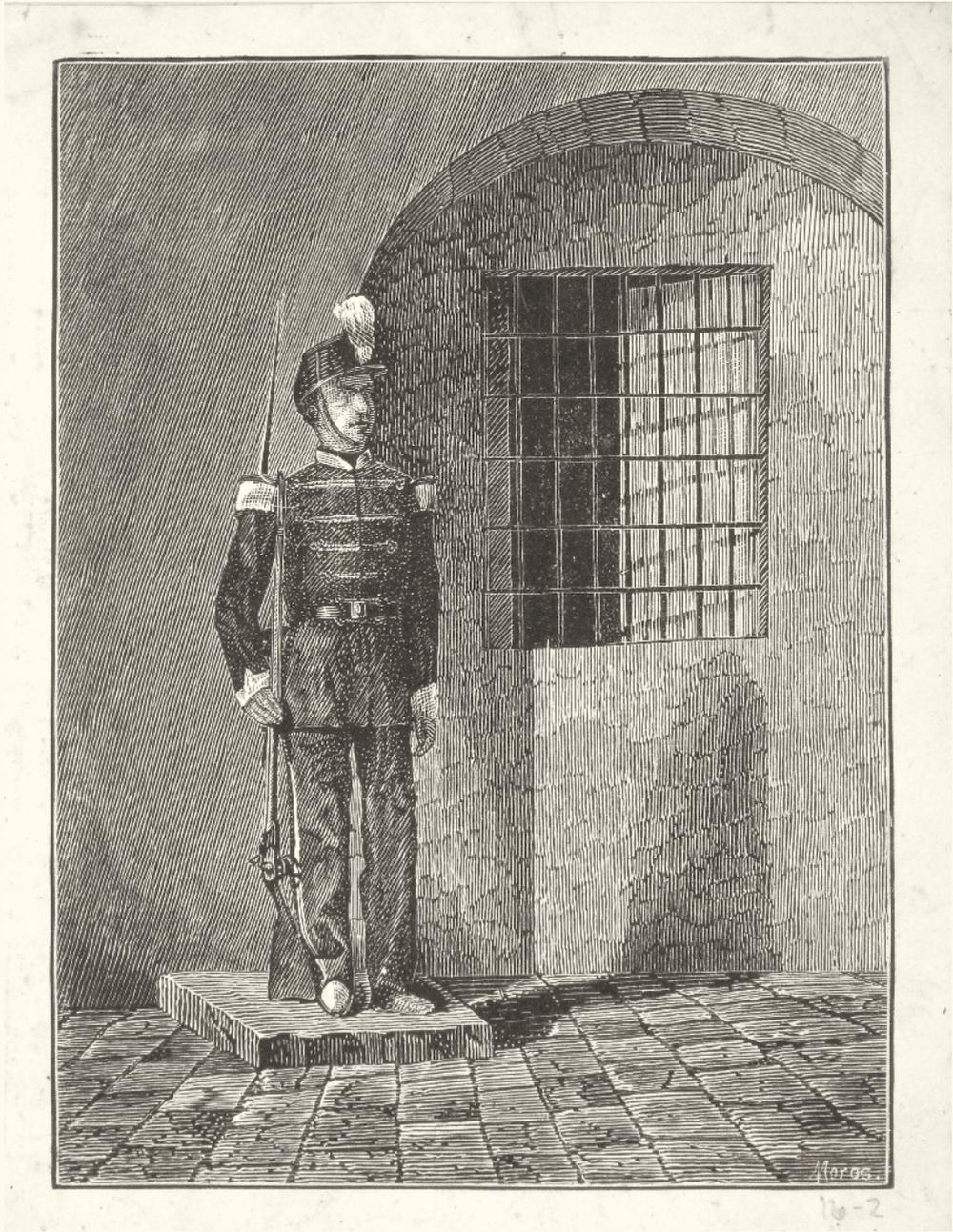
98 “Notas y grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 81, año IV, 20 de diciembre de 1884, 142.

99 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 81, año IV, 20 de diciembre de 1884, 152.

100 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 108, año V, 15 de enero de 1887, 188.

101 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 108, año V, 15 de enero de 1887, 196.

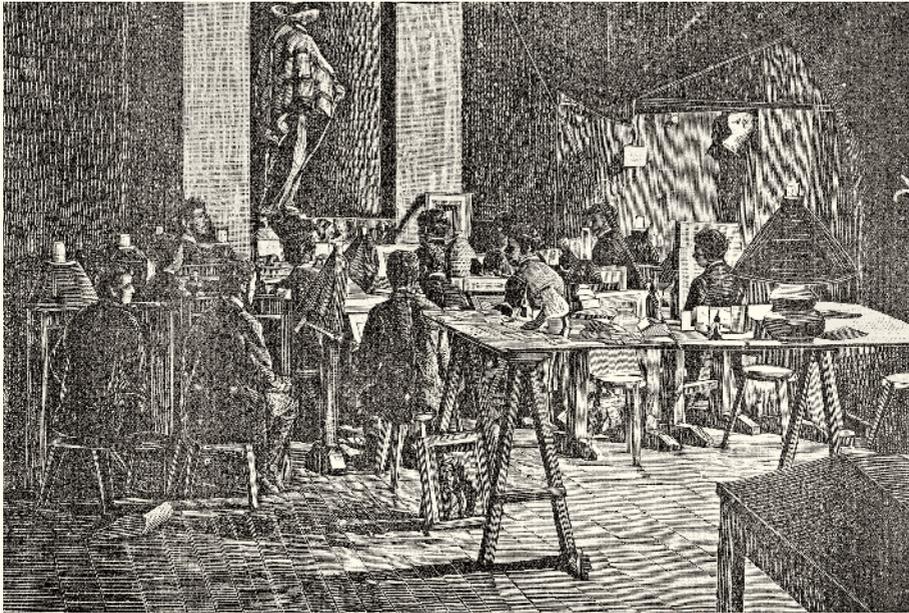




> RICARDO MOROS U. CLASE DE DIBUJO EN SAN BARTOLOMÉ [GRABADO DE UN DIBUJO DE JORGE CRANE]. PUBLICADA BAJO EL NOMBRE DE EL CENTINELA. 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 150 X 110 mm. ÁLBUM DE GRABADO, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. EL CORNETA. FIRMADO MOROS. INSCRIPCIÓN: "SUS PASCUAS A M. M. NÁRVAEZ. AL. URD". 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. DE ACUARELA DE URDANETA. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 108, AÑO V, 15 DE ENERO DE 1887, 88 Y N.º 115, AÑO V, 1.º DE MAYO DE 1888, 300.



> EUSTACIO BARRETO. CLASE NOCTURNA DE ACUARELA EN SAN BARTOLOMÉ. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 150 X 216 mm. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 81, AÑO IV, 20 DE DICIEMBRE DE 1884, 142.

Hurtado). Fechado en 1885, se encuentra *El corneta*, realizado con tinta y acuarela sobre papel, que hace parte del cuadernillo de apuntes *El ateneo bogotano*, de 1886, perteneciente a Alberto Urdaneta¹⁰².

Del tipo *Niños desamparados*, Moros Urbina realizó tres xilografías. La primera, *Conducción de los rieles de “La Pradera” por los niños desamparados*¹⁰³ (ver página 232), tomada de una fotografía realizada por Julio Racines¹⁰⁴. En el periódico se afirmaba: “Otra variante hay hoy del chino de Bogotá, y es el niño desamparado”¹⁰⁵. La ocasión para representarlo fue cuando tomaron parte en la fiesta de celebración

102 Alberto Urdaneta: *vida y obra* (Bogotá: Banco de la República), 1992.

103 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º, año IV, 15 de octubre de 1884, 73.

104 “Este es el chico que la sociedad recoge para educarlo, vestirlo y alimentarlo, para abrirle con el trabajo, un puesto en la sociedad, y reemplazar a la madre, a quien tal vez hizo sucumbir a la miseria, a la familia que no ha dado calor a esa alma, que sin el oportuno socorro iba a ser probablemente presa del vicio y del crimen”. “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 77, año IV, 15 de octubre de 1884, 77.

105 “Nuestros grabados”, 77.

de lo que el periódico llamó “el mayor esfuerzo de la industria”: “[...] allí se ve a los niños desamparados tomar parte en la fiesta que ha representado entre nosotros el mayor esfuerzo de la industria – la fabricación de rieles”¹⁰⁶. En la edición del 15 de octubre de 1884, apareció como un nuevo tipo, junto a otra *Variante del chino de Bogotá*, el *Bola-Bolín*. La segunda xilografía de este tipo realizada por Moros fue titulada de la misma manera, *Niños desamparados*¹⁰⁷, a partir de un dibujo de Alberto Urdaneta. Bajo la sección de “Nuestros grabados”, se lee: “Y en cuanto al croquis de Niños desamparados cogiendo té, es tomado del natural con su traje de gala y en actitud de hacer lo que hubiera debido tener lugar sin las emergencias que no es del caso expresar aquí”¹⁰⁸. La tercera que corresponde a este tema es la *Sala para niños en el hospicio, fundada por Alberto Urdaneta*, realizada a partir de una fotografía de Julio Racines¹⁰⁹.

Los grabados realizados para el periódico eran prestados también para ser intercalados en los textos de ediciones lujosas de libros o periódicos. El Taller de Grabado en Madera, dirigido por Antonio Rodríguez, tenía un aviso en el periódico en donde anunciaba que se alquilaban los grabados que ya hubieran aparecido en el periódico, “siempre que se responda de la devolución en perfecto buen estado”¹¹⁰. El precio del alquiler se cobraba por centímetro cuadrado, el de los retratos valía 2½ centavos; mientras que las vistas, paisajes, etc. valían 2 centavos por centímetro cuadrado.

Un ejemplo de lo anterior parece ser el caso del *Almanaque de la Imprenta de Silvestre y Cía.* para el año de 1887. El anuncio aparecido en el *Boletín de Avisos*, publicado también por la Imprenta de Silvestre, el 1.º de diciembre de 1886, decía que “acaba de publicarse, con una magnífica ilustración de los cementerios de Bogotá, grabada sobre madera”¹¹¹.



106 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 77, año IV, 15 de octubre de 1884, 72.

107 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 86, año V, 1.º de marzo de 1885, 232.

108 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 86, año V, 1.º de marzo de 1885, 222.

109 *Papel Periódico Ilustrado*, n.ºs 114-116, año V, 1.º de mayo de 1887, 293.

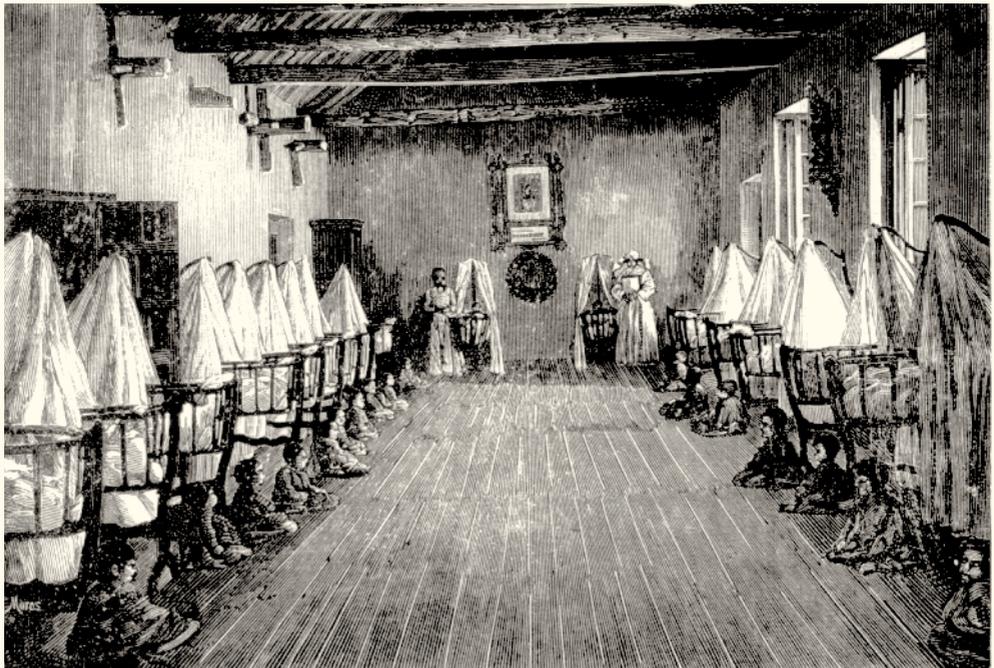
110 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 84, año IV, 5 de febrero de 1885, s. p.

111 En *Boletín de Avisos*, n.º 21, año I, 159. La ilustración de *Los cementerios de Bogotá* corresponde a la composición aparecida en el número 78 del *Papel Periódico Ilustrado* del 2 de noviembre de 1884, 96-97.



> RICARDO MOROS U. *LOS NIÑOS DESAMPARADOS*. 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 83 X 95 mm. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> RICARDO MOROS U. *BOGOTÁ. SALA PARA NIÑOS EN EL HOSPICIO FUNDADA POR ALBERTO URDANETA*. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 11, AÑO V, 1.º DE MAYO DE 1888, 293.



Vistas

En esta sección del periódico fue en la que más activamente colaboró Ricardo Moros Urbina. En total realizó veintinueve xilografías. De acuerdo con lo trazado por Alberto Urdaneta, en la sección del periódico encabezada con este título se pondrían los grabados más importantes por su tamaño y que corresponderían a “los sitios pintorescos e históricos de la capital”¹¹², aunque también aparecerían de otras ciudades y pueblos del país, así como del exterior.

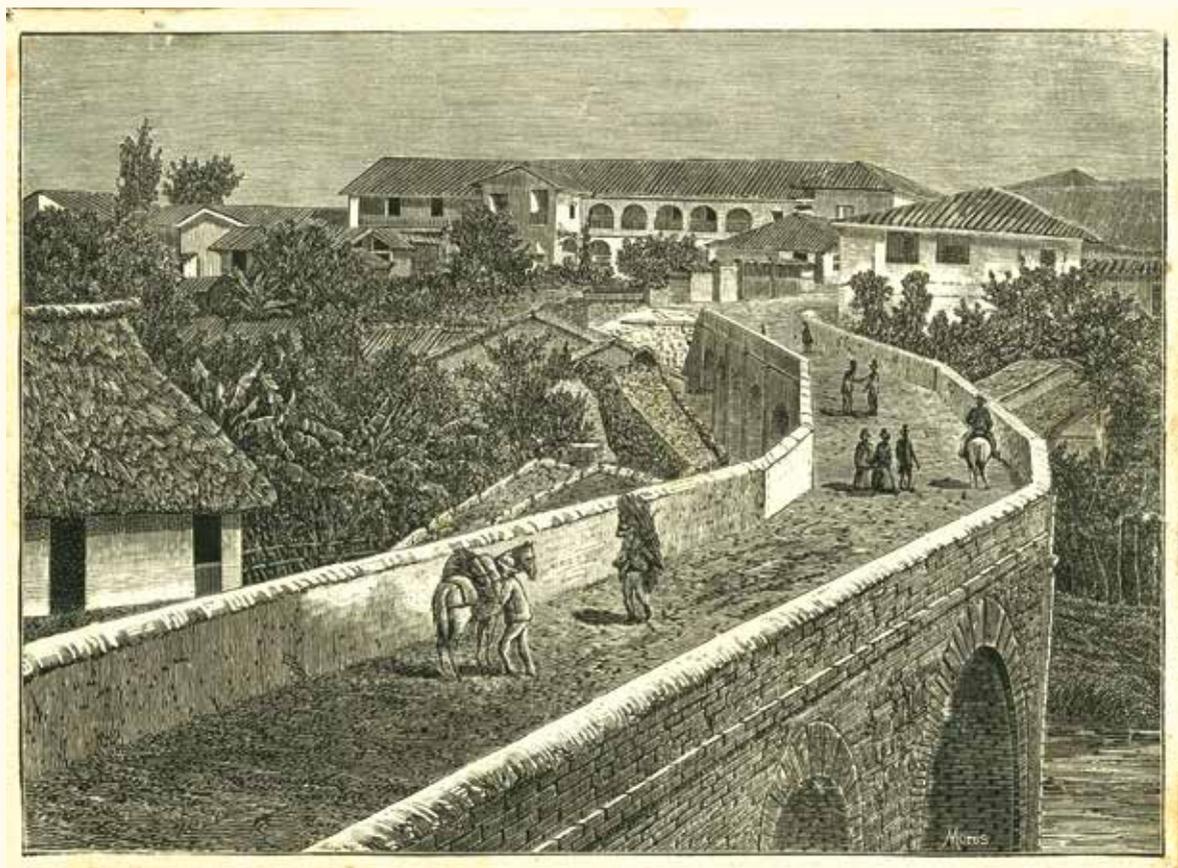
En el caso de la producción xilográfica de Moros Urbina, se encuentran vistas tanto del extranjero como de nuestro país, donde más de la mitad corresponden a Bogotá. Estas últimas serán presentadas en el siguiente capítulo en mayor detalle, por lo que en este momento nos detendremos en los primeros ejemplos. Como lo había manifestado Urdaneta en el primer número del periódico, le daría prelación a tipos, vistas y otras nacionales pero, de acuerdo con su objetivo de dar a conocer sitios que muchas personas nunca conocerían, publicó xilografías de otros países en menor cantidad, tal como lo había anunciado.

Varios son los aspectos que podemos observar en la producción de Moros Urbina en estas “Vistas”. En primer lugar, los materiales a partir de los cuales produjo las xilografías: fotografías, dibujos y grabados realizados por viajeros que vinieron al país y registraron sus paisajes. En 1883, el periódico publicó nueve xilografías realizadas por Moros Urbina; en 1884, diez; dos en 1886 y dos en 1887.

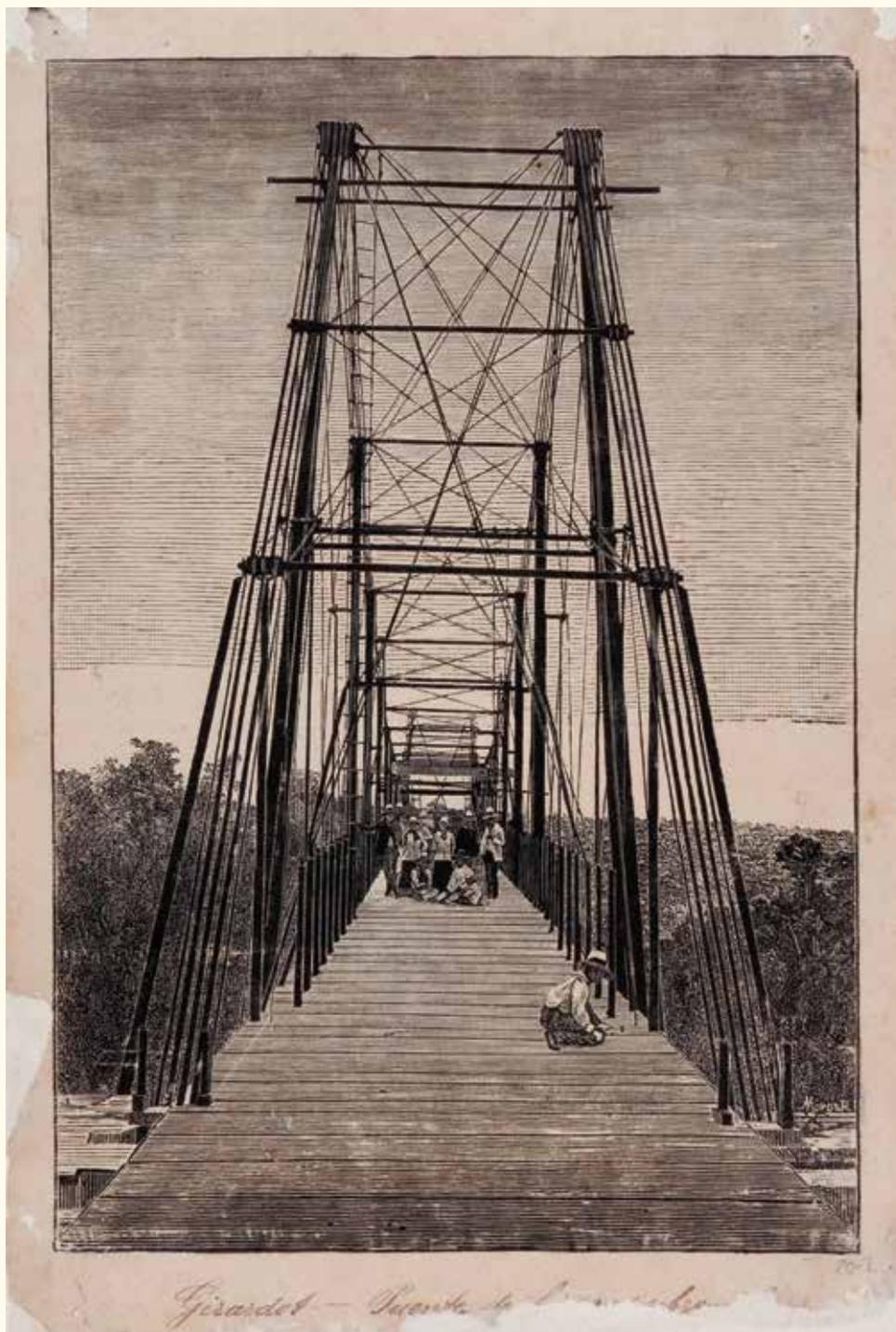
De sitios del país diferentes a Bogotá, Ricardo Moros Urbina realizó ocho xilografías, entre las que se encuentran *Medellín quebrada arriba* y *Vista tomada desde el cerro de San Lázaro* en Cartagena, de una fotografía tomada por Demetrio Paredes. De cinco de los siguientes lugares del país, Moros conservó las respectivas pruebas de autor: de Popayán, *El puente del Molino* de Girardot, *el puente sobre Río Magdalena*; del alto Magdalena, *el Vapor Emilia Durán* de Cúcuta, *la Plaza Mercedes Ábrego* y *la composición del Ferrocarril de la Sabana* (ver página 152).



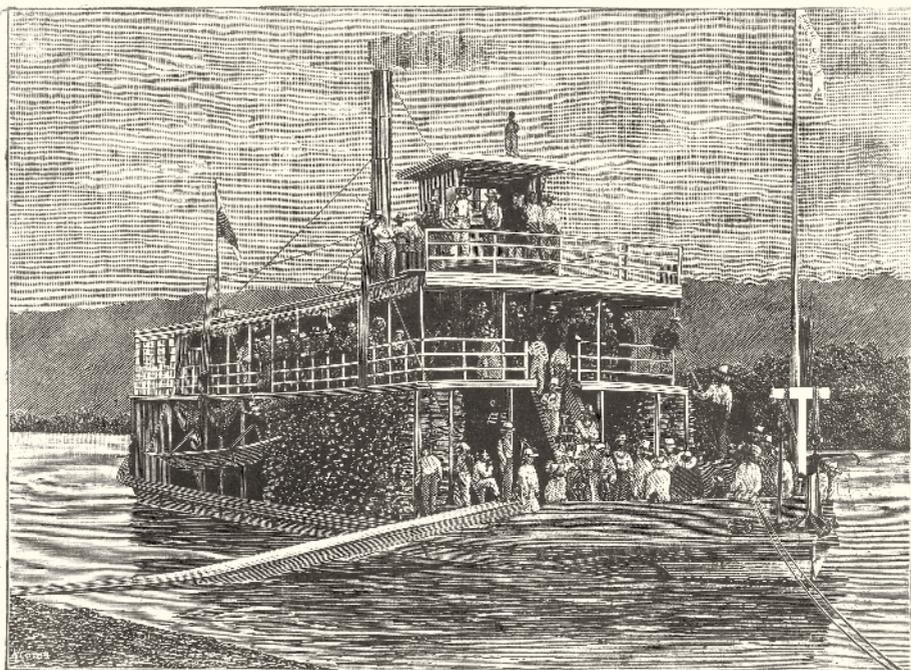
112. Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 10, año 1, 15 de febrero de 1882, 155.



> RICARDO MOROS U. PUENTE DE POPAYÁN, 3.12.1882. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 145 X 196 MM. COLECCIÓN FONDO CULTURAL CAFETERO, NÚMERO DE INGRESO 7067. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / SAMUEL MONSALVE PARRA. PUBLICADO BAJO EL TÍTULO POPAYÁN. PUENTE DEL MOLINO EN EL PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 60, AÑO III, 1.º DE MARZO DE 1884, 196.



> RICARDO MOROS U. GIRARDOT. VISTA INTERIOR DEL PUENTE SOBRE EL RÍO MAGDALENA. SIN FIRMA. 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 173 X 150 mm. ÁLBUM DE GRABADO, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 59, AÑO III, 15 DE FEBRERO DE 1884, 173.



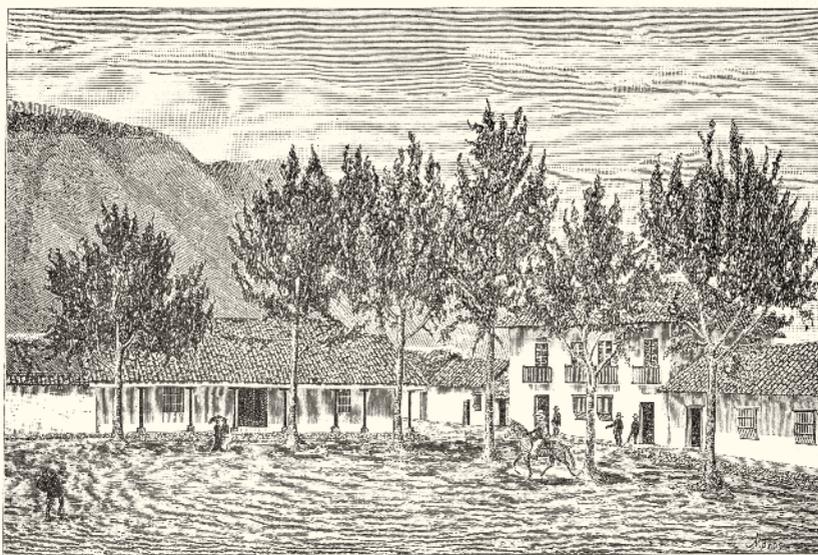
> RICARDO MOROS U. ALTO MAGDALENA VAPOR "EMILIA DURÁN". FIRMADO MOROS. 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 150 X 137 mm. *ÁLBUM DE GRABADOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 67, AÑO III, 25 DE MAYO DE 1884.

> RICARDO MOROS U. CÚCUTA. PLAZA MERCEDES ABREGO. FIRMADO MOROS. 1887. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 110 X 150 mm. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 111, 1.º DE MARZO DE 1887, 236.



Relacionado con su lugar de nacimiento, Moros Urbina, publicó un artículo ilustrado con un dibujo pasado a xilografía que se conserva en el *Álbum de dibujos del natural: Nemocón- esquina occidental de la plaza*. Esta xilografía ilustraba un artículo de autoría de Moros Urbina, bajo el título *Algo sobre Nemocón*, ambos publicados el 1.º de septiembre de 1886¹¹³. Otro dibujo, también conservado en el mencionado Álbum, sirvió a su vez como base para otra xilografía de una vista; se trata de *La plaza de Viotá*¹¹⁴, grabada por Jorge Crane.

NEMOCÓN - ESQUINA OCCIDENTAL DE LA PLAZA



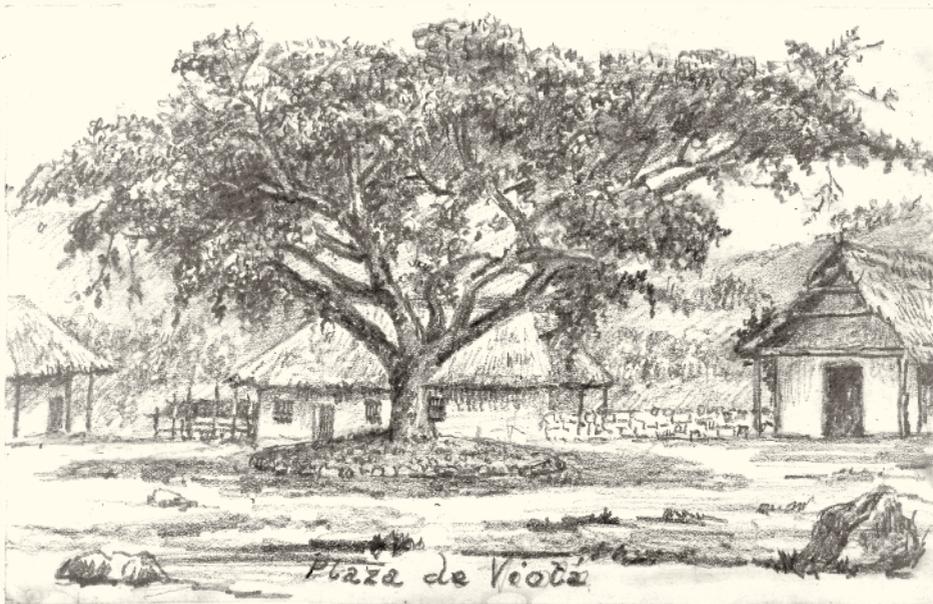
Grabado de Moros



> RICARDO MOROS U. NEMOCÓN, *ESQUINA OCCIDENTAL DE LA PLAZA*. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 149 X 220 mm. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 99, AÑO V, 1.º DE SEPTIEMBRE DE 1886, 41.

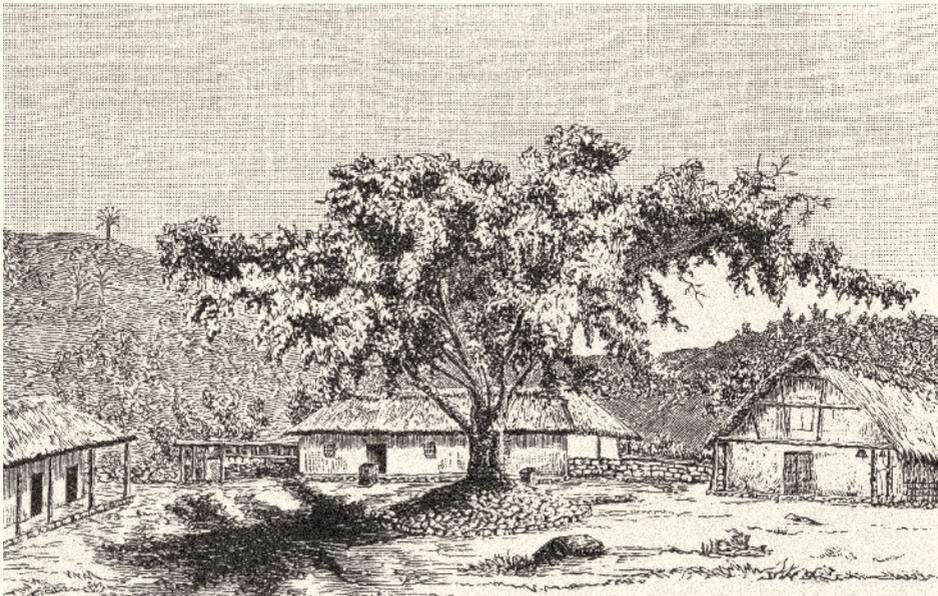
113 Ricardo Moros Urbina, "Algo sobre Nemocón", *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 99, año V, 1.º de septiembre de 1886, 41-42.

114 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 111, año V, 1.º de marzo de 1887, 236.



> RICARDO MOROS U. PLAZA DE VIOTÁ. CA. 1884. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 10 X 16 cm. *ÁLBUM DEL NATURAL*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

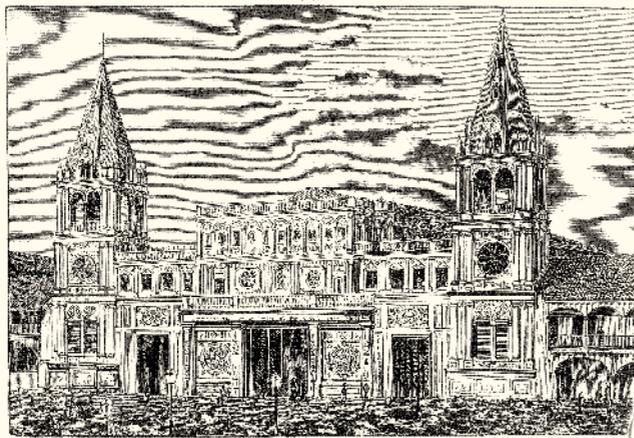
> J. CRANE. PLAZA DE VIOTÁ. FIRMADO J. CRANE. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 104 X 155 mm. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 111, AÑO V, 1.º DE MARZO DE 1887, 168.



Las xilografías correspondientes a vistas de fuera del país realizadas por nuestro artista corresponden a Panamá, España, Guatemala, Guayaquil y Caracas¹¹⁵. De estas tres últimas se conservan las pruebas de autor: *Río Polochí en la República de Guatemala*, *La Catedral de Guayaquil* y *La estatua ecuestre de Bolívar en Caracas*.



> RICARDO MOROS U. *RÍO POLOCHÍ EN LA REPÚBLICA DE GUATEMALA*. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 100 X 145 mm. PRUEBA DE AUTOR. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 44, 20 DE JULIO DE 1883, 241.



> RICARDO MOROS U. *CATEDRAL DE GUAYAQUIL*. FIRMADO MOROS. 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 16 X 23 CM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3181. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 44, AÑO II, 15 DE JUNIO DE 1883, 328.



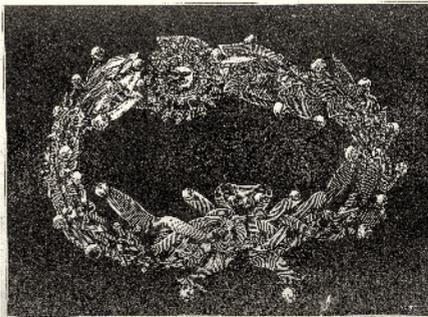
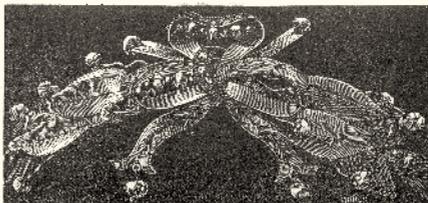
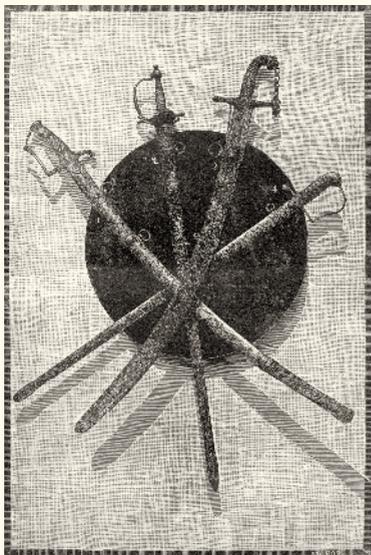
115 Estas xilografías son: *Ruinas del colegio de los jesuitas en Panamá*, publicada el 31 de enero de 1883 en el número 33 del *Papel Periódico Ilustrado*; *El convento de Santa María de la Rábida en España*, publicado el 15 de marzo de 1883 en la página 36; *la Catedral de Guayaquil*, publicada el 25 de mayo de 1883 en la página 288; *La estatua ecuestre de Bolívar en Caracas*, publicada el 25 de octubre de 1883, número 53, página 65; y *el Río Polochí en la República de Guatemala*, publicada el 15 de julio de 1883, en la página 328 del número 44.



> RICARDO MOROS U. *ESTATUA ECUESTRE EN LA PLAZA BOLÍVAR EN CARACAS*. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 1883. 239 X 168 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3183. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 53, AÑO 3, 28 DE OCTUBRE DE 1883, 65.



Dentro de las denominadas vistas se encuentra un grupo conformado por las xilografías de tres objetos cuyas pruebas de autor se conservan: *La corona ofrendada por el Perú al Libertador Simón Bolívar*, *El lazo perteneciente a la corona*, y la titulada *Espadas históricas*, publicada para la edición especial del periódico dedicada al Centenario de Bolívar¹¹⁶. Las dos primeras fueron publicadas en los números dedicados “A la venerada memoria de los próceres de la independencia”. A estas dos *Obras de arte y joyas*, les dedicó un corto artículo José María Quijano Otero en donde, bajo el título de “Dos joyas inapreciables”¹¹⁷ narra la historia de estos objetos y hace su correspondiente descripción.



RICARDO MOROS U.

> IZQUIERDA: RICARDO MOROS URBINA. ESPADAS HISTÓRICAS. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 240 X 160 MM. NÚMERO REGISTRO: 3186. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO ILUSTRADO, N.º 45, AÑO II, 336.

> ARRIBA: LAZO PERTENECIENTE A LA CORONA DE SIMÓN BOLÍVAR. FIRMADO MOROS. 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 64 X 134 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3185. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 45, AÑO II, 20 DE JULIO DE 1883, 337.

> ABAJO: CORONA OFRENDADA POR EL PERÚ AL LIBERTADOR SIMÓN BOLÍVAR. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 135 X 185 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3184. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 45, AÑO II, 20 DE JULIO DE 1883, 336.

¹¹⁶ “Centenario de Bolívar”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 48, año II, 24 de julio de 1883, 384.

¹¹⁷ José María Quijano Otero, “Dos joyas inapreciables”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 45, año II, 20 de julio de 1883, 334.



Figuras varias e ilustraciones de poemas

Dos de las xilografías realizadas por Moros se clasifican en este encabezado del índice de grabados del periódico, pruebas de autor que conservó en su *Álbum de grabados*. La primera corresponde a *Ornamentos con que se dijo la primera misa en Santa Fe almaizal, alba y capa de coro*¹¹⁸. La segunda, *Los cristos de la Veracruz*, a partir de una fotografía de Racines, apareció en primera página en el número 88 del periódico, en lugar del acostumbrado retrato de un notable, para la celebración de “la fecha de uno de aquellos días en que el mundo cristiano conmemora el augusto misterio de la redención”¹¹⁹.

Moros Urbina también participó en la sección del periódico dedicada a las “Bellas artes” que, como ya se dijo, estaba enfocada en la publicación de reproducciones de obras de arte, dentro de lo que se consideraba una contribución a la formación del gusto, tenía como propósito dar a conocer obras que no eran conocidas por muchos. Las reproducciones realizadas por él son *Derecho y anverso de la medalla que trajo Vernón para memorar su triunfo*¹²⁰ y una obra de Paul de La Roche, *Jesús Et respenderit facies ejus sicut sel; vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix. - Matth. XVII 2*¹²¹.

También grabó maderas para la ilustración de poemas, específicamente fueron dos xilografías a partir de dibujos de Alberto Urdaneta. La primera para el poema *Las dos hermanas. Recuerdo del Magdalena*, escrito por José Antonio Sofía¹²², fechado en Bogotá en 1882 y publicado el 25 de junio de 1884¹²³, y dedicado a Alberto Urdaneta por el autor. Para su ilustración se hicieron cinco grabados, a partir de cinco dibujos, cuatro realizados por Alberto Urdaneta y grabados por Alfredo Greñas y Antonio Rodríguez, y el quinto por Moros Urbina. El segundo poema fue el de Ricardo Carrasquilla, titulado *Lo que puede la edición*¹²⁴ ✦

118 Xilografía publicada en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 9, 6 de agosto de 1883, 8.

119 Manuel Marroquín, “Semana Santa (Los cristos de la Veracruz)”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 88, año IV, 1.º de abril de 1885, 250.

120 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 39, año II, 25 de abril de 1883, 241.

121 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 63, año III, 15 de abril de 1883, 273.

122 Ministro plenipotenciario y enviado extraordinario del Gobierno de Chile en Colombia.

123 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 69, año III, 25 de junio de 1884, 333-337.

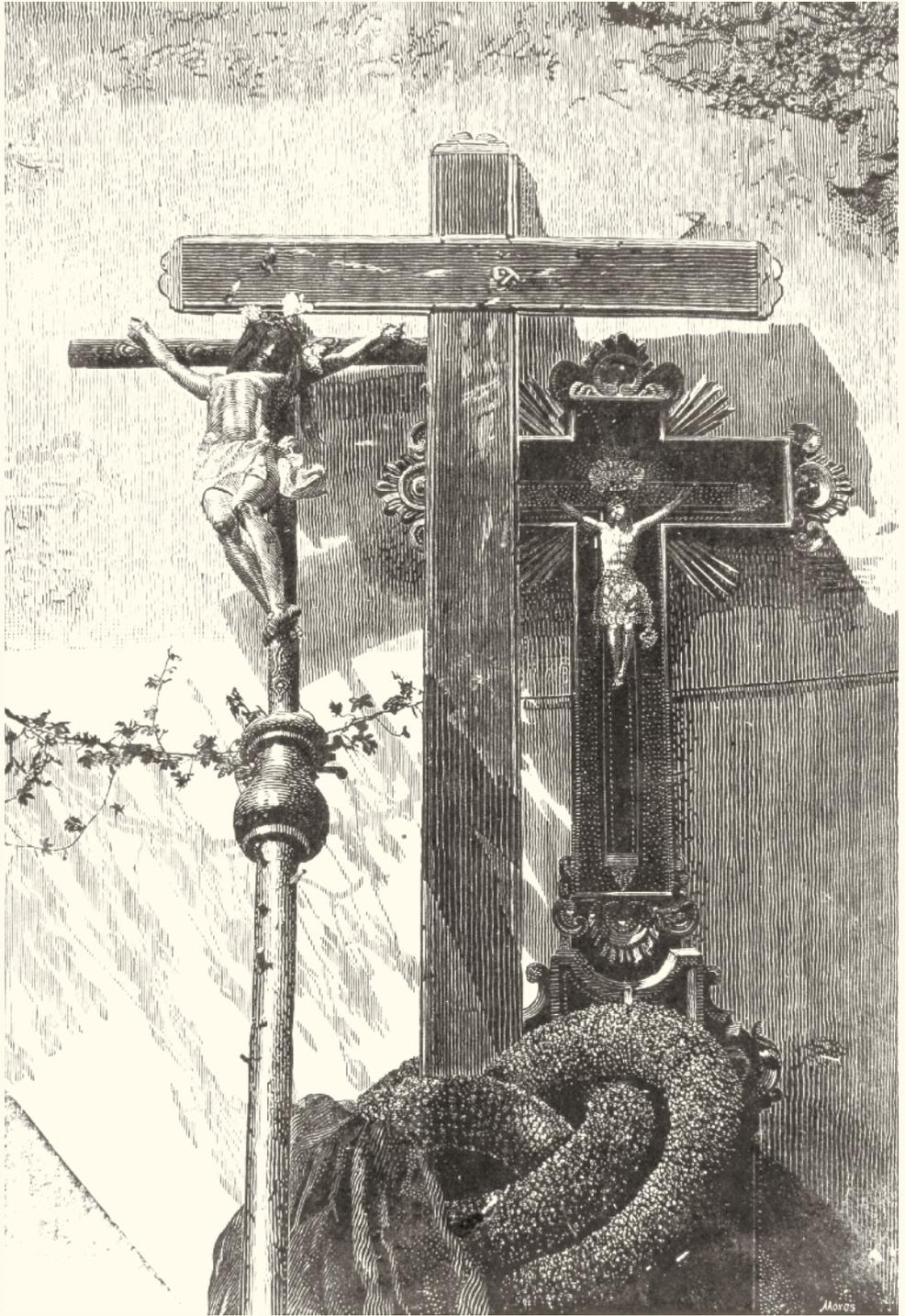
124 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 41, año II, 15 de mayo de 1888, 244.



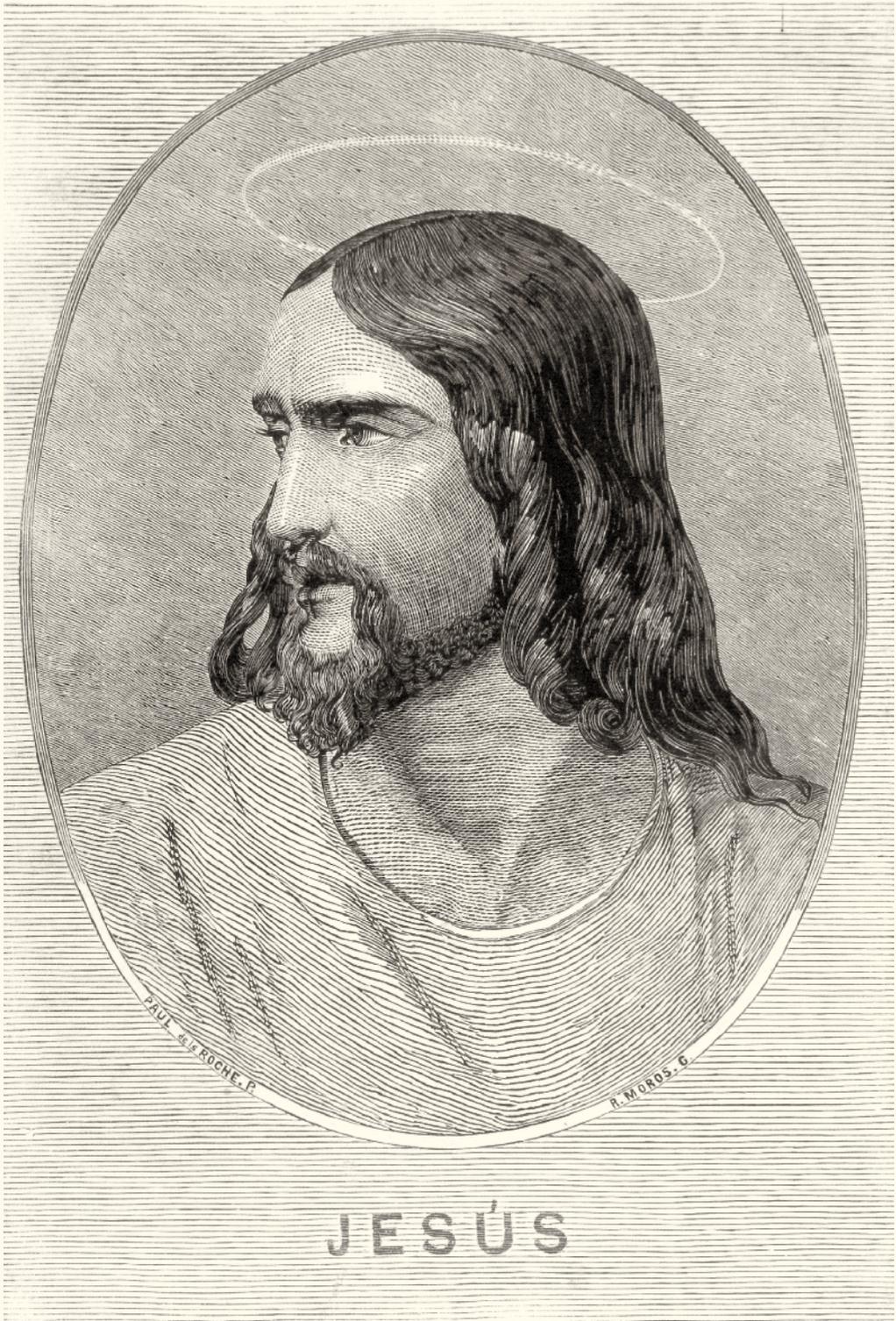


*Ornamentos con que se dijo la primera misa
en Sta. Fe, Almaizal, Alba y Capa de Coro*

> RICARDO MOROS URBINA. ORNAMENTOS CON QUE SE DIJO LA PRIMERA MISA EN SANTAFÉ, ALMAIZAL, ALBA Y CAPA DE CORO. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 223 X 150 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> RICARDO MOROS U. *LOS CRISTOS DE LA VERACRUZ*. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 220 X 150 mm. *ÁLBUM DE GRABADOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



JESÚS

Bogotá, 1882.

J. A. Soffia.



> RICARDO MOROS U. LAS DOS HERMANAS. RECUERDO DEL MAGDALENA. J. A. SOFFIA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 100 X 167 mm. PUBLICADO EN PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 69, AÑO III, 25 DE JUNIO DE 1884, 338.

> PÁGINA OPUESTA: RICARDO MOROS URBINA. JESÚS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 220 X 150 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



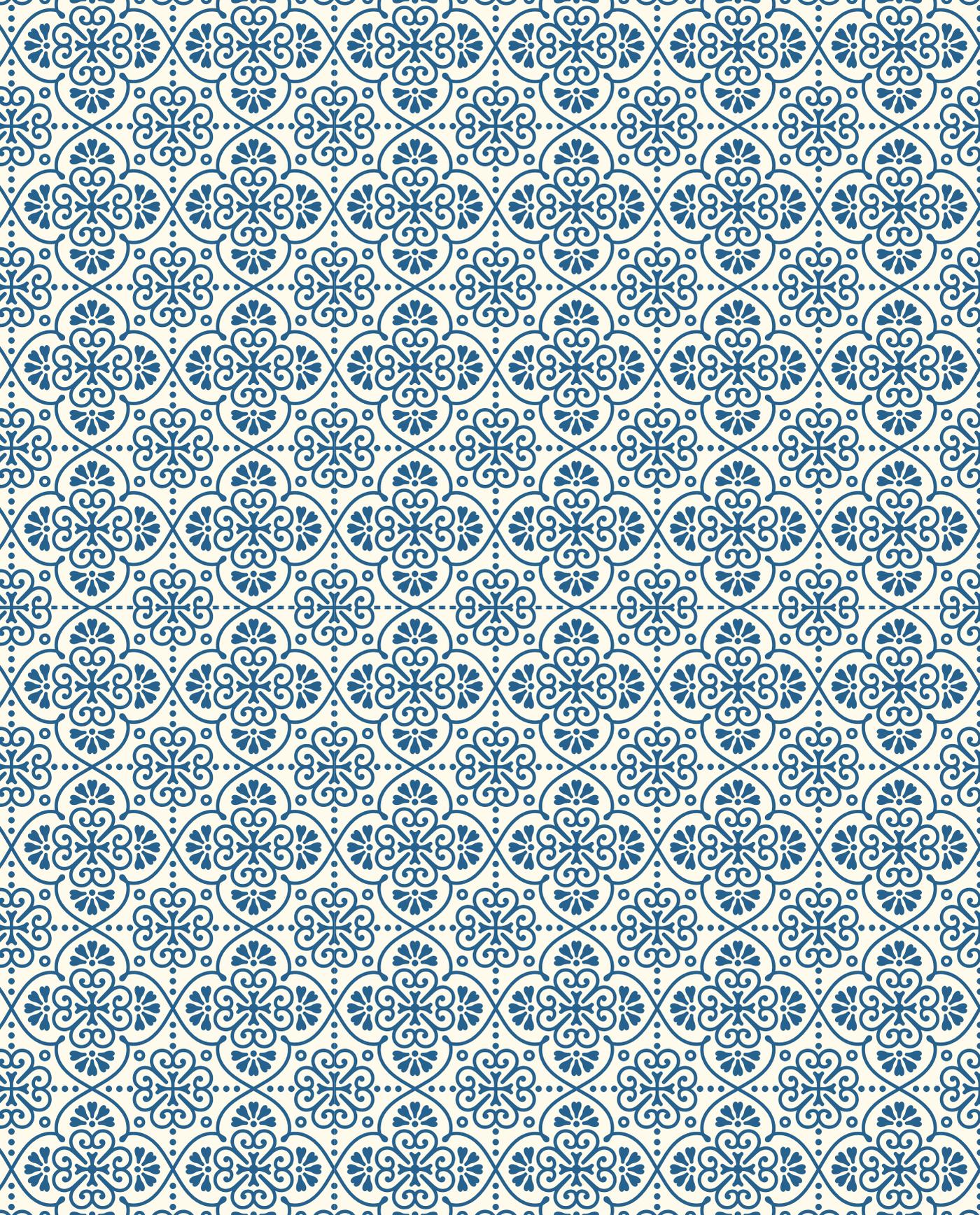


**LA MEMORIA Y LA GRÁFICA DE
LA ANTIGUA Y LA NUEVA SANTAFÉ
ENTRE 1882 Y 1887: LA CIUDAD
VISTA A TRAVÉS DEL *PAPEL
PERIÓDICO ILUSTRADO***



MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS

> ALFREDO GREÑAS. BOGOTÁ. *PUENTE DE SAN FRANCISCO (DETALLE)*. SIN FIRMA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 215 X 146 mm. FUENTE SIN IDENTIFICAR. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 66, AÑO III, 15 DE MAYO DE 1884, 285.



Santafé se muere, decía ALBERTO, porque la pica del progreso demolidor de las ruinas y vejezes que dan paso libre a las reformas que introduce la civilización, tiende a destruirlo y debemos conservar el recuerdo de lo que fue con las historias y tradiciones que han embellecido sus añosos y ruinosos restos.¹

Liborio Zerda

El trabajo de Ricardo Moros Urbina en su periodo de formación en la Escuela de Grabado condicionaría posteriormente parte de su labor. En esta, su particular visión de la ciudad —expresada en sus *dibujos al natural*— hizo parte del proceso de producción de grabado en el periódico. Compartió este trabajo con varios de los compañeros de la Escuela, siguiendo las orientaciones de la dirección del periódico que tenían como objetivo dar a conocer diferentes sitios del país presentados en las secciones de “Vistas” e “Ilustraciones”. Uno de esos sitios fue Santafé. La ciudad fue presentada en los artículos que anunciaban sus reformas y adelantos, en una visión que recurría a la memoria de los habitantes a través de los rincones tradicionales de la antigua ciudad y los cambios que la transformaban en una nueva Santafé.

Las *vistas* de Santafé, fotografiadas y luego impresas por medio de la técnica del grabado en madera a la testa en el *Papel Periódico Ilustrado* entre los años 1882 y 1887, plasman la forma de ver la ciudad en el contexto propio de su época. Lo anterior ha quedado registrado y descrito en los textos que se relacionan con esas imágenes en las diferentes secciones del periódico, ya fuera en “Notas y gra-

1 Zerda, “*In memoriam*”, 289.



bados”, “Nuestros grabados” o en artículos escritos por colaboradores del periódico en los que abordan temas que tienen que ver con la ciudad.

El epígrafe de este capítulo, fragmento del texto redactado por Liborio Zerda a la memoria de Alberto Urdaneta, refleja el pensamiento del fundador del *Papel Periódico Ilustrado* acerca de la Santafé entre 1881 y 1887. La idea que Alberto Urdaneta plasmó de Bogotá en el periódico era la de una ciudad que estaba cambiando. Se dedicó entonces a salir a registrar fotográficamente los cambios en su ciudad; mostró los edificios de la antigua Santafé que estaban desapareciendo y los que, en su lugar, construían los arquitectos; Urdaneta se refirió a estos como “edificios modernos”, fruto del progreso que contribuía a formar un nuevo gusto en la sociedad de la época. También el periódico expresó su preocupación por la conservación de sitios históricos de la ciudad haciendo propuestas al respecto.

Germán Mejía Pavony², ha señalado que Santafé en el siglo XIX era una ciudad que estaba cambiando, tanto en el interior como en su ordenamiento social, imagen contraria a la de la Bogotá decimonónica que ha persistido, configurada por las ideologías reinantes en el momento, lo que dio lugar a una percepción inexacta que no explicaba los cambios que estaban sucediendo. Además, ha explicado cómo se mantuvo y continuó creciendo la ciudad con la forma de damero construida por la Corona española. Las calles estrechas continuaron siendo utilizadas por peatones y animales, y no fueron ampliadas. Los cambios solo se realizaron en algunas, por ejemplo la colocación de adoquines, la macadamización o la canalización de ciertos caños, modificaciones que no afectaron la estructura de la red vial de la ciudad. La colocación de postes para el teléfono y la electricidad en el centro de la capital dio un aire de modernidad, y la llegada del tranvía tuvo una influencia grande pero no suficiente en la red vial. Como se verá en la clasificación que se realiza de las xilografías cuyo tema es Bogotá, Alberto Urdaneta muestra la percepción como habitante de la ciudad que consideró importante presentar en un medio de impresión masivo e ilustrado, a través de imágenes, los cambios en diversos lugares y rincones de la antigua y la nueva Santafé.



2 Mejía, *Los años del cambio*, 132.

Las xilografías correspondientes a Santafé aparecen en el *Papel Periódico Ilustrado*, como ya se había mencionado, bajo las secciones denominadas “Vistas”, “Tipos” e “Ilustraciones”. Los cambios en la ciudad quedaron registrados mediante 59 grabados presentados en 19 números, desde el segundo hasta el quinto año de publicación del periódico. Desde un comienzo se planeó la publicación de grabados de antiguas y nuevas edificaciones y rincones de la ciudad, que aparecieron a partir del número 2, entre el 1.º de octubre de 1881 y el 15 de marzo de 1887.

Después de la publicación de la noticia acerca de la Exposición Agrícola, en el número 4 del 15 de febrero de 1882, en la sección del periódico titulada “Nuestros grabados”, donde Urdaneta explicaba y relacionaba los grabados con los artículos del periódico, señaló que incluía en ese número las que llamó pequeñas “vistas de Bogotá”, mientras se trabajaba en “las más importantes de página entera, de los sitios pintorescos e históricos de la capital”³. Estas vistas habían aparecido en el *Almanaque de Bogotá* en 1881⁴; Antonio Rodríguez había realizado el montaje de la composición bajo el título “Ilustraciones de Bogotá”, con cinco grabados que ocuparon una hoja completa del periódico: *Iglesia y alameda de la Capuchina, Esquina del Colegio de San Bartolomé y torres de San Carlos, Catedral y capilla del Sagrario, Monumento de los mártires de la antigua huerta de Jaime inaugurado en 1879 y Entrada al Cementerio Católico*.

El tamaño del *Almanaque* publicado por Vergara era de 15 x 10,5 cm y cada una de las xilografías ocupaba una página. Comparando las reproducciones en ambas publicaciones, se encuentra que son las mismas; por esta razón se puede afirmar que, para la edición del *Papel Periódico Ilustrado*, se utilizaron los tacos de madera empleados para la impresión del *Almanaque*⁵, respondiendo a la práctica corriente que existía de alquilar las planchas xilográficas entre los impresores

3 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 10, año II, 15 de febrero, 1882, 155.

4 Vergara, *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá*.

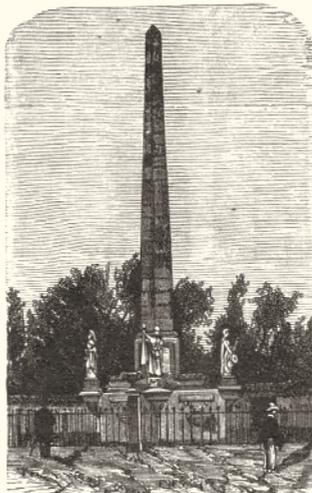
5 Vergara, *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá*. *Iglesia y alameda de la Capuchina*, 88 x 66 mm; *Monumento a los mártires en la antigua huerta de Jaime inaugurada en 1870*, 50 x 85 mm, *Esquina del colegio de San Bartolomé y Torres de San Ignacio, Bogotá*, 86 x 63 mm, *Catedral y capilla del Sagrario*, 50 x 85 mm, *Entrada al Cementerio Católico*, 65 x 82 mm.



ILUSTRACIONES DE BOGOTÁ.



IGLESIA Y ALAMEDA DE LA CAPUCHINA.

MONUMENTO DE LOS MÁRTIRES
EN LA ANTIGUA HUERTA DE JAIME
INAUGURADO EN 1879.ESQUINA DEL COLEGIO DE SAN BARTOLOME
Y TORRES DE SAN CARLOS.

CATEDRAL Y CAPILLA DEL SAGRARIO.

ENTRADA AL CEMENTERIO CATÓLICO.
SOBRE LA PUERTA SE LEE EL EPITAFIO DE
GONZALO JIMENEZ DE QUESADA
Spectamus resurrectionem infortuorum.

bogotanos. En cuanto al grabador, su nombre no fue incluido en la xilografía, sino en el índice registrado al final del tomo en donde aparece Antonio Rodríguez, su autor.

Con estas xilografías del *Almanaque*, el director del periódico mostraba al lector una idea de los que se publicarían más adelante, y de lo que tenía en mente mostrar de la ciudad. Si bien ya había presentado grabados de edificaciones de la capital, estos habían sido realizados por Antonio Rodríguez, grabador español al que Urdaneta invitó al país. ¿Pero por qué Urdaneta no pudo ilustrar desde el comienzo con grabados realizados en el periódico? La razón es que, para ese momento, Alberto Urdaneta y el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez habían logrado que el Gobierno creara una academia que integrara en un instituto la enseñanza de las bellas artes⁶, entre ellas la Escuela de Grabado que se fundó, como ya se dijo, en 1880, resultado del proyecto de la Academia Vásquez (1879) que no prosperó, pues de los cinco cursos que se pretendía abrir solamente quedó el de Dibujo de Urdaneta y el de Grabado de Rodríguez.

Urdaneta quería ilustrar el periódico con los grabados producidos por los alumnos, a la vez que proporcionaba un futuro en la profesión del grabado a sus estudiantes. Las xilografías para las ilustraciones o vistas de Bogotá fueron realizadas por los grabadores del periódico a partir de dibujos y fotografías. Su tamaño dependía del diseño del número en el que se iba a imprimir y de que pudieran ocupar la página completa o media página, rodeadas de texto. De las dieciséis páginas que conformaban cada número del periódico, cuatro contenían grabados. En el índice de los grabados recogido en la recopilación de la producción anual que se empastaba en un tomo, aparecen clasificados los temas de las xilografías: reproducciones, ilustraciones, figuras varias, retratos, tipos y vistas, temas en los que se formaban los alumnos durante el aprendizaje en la Escuela de Grabado: “Grabado en madera en todas sus partes - Retratos - Vistas - Pasado - Fac-símiles- Preparación de maderas-Tiro de Pruebas-Mapas-Letras [...]”⁷.

6 William Vásquez, “Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1826-1886”, *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9, n.º 1 (enero-junio de 2014): 51.

7 “Estados Unidos de Colombia, 1882b”, citado por Vásquez, nota al pie 52, 63.



De acuerdo con lo trazado por Alberto Urdaneta, en la sección del periódico encabezada con el título “Vistas” se pondrían los grabados más importantes por su tamaño y que corresponderían a “los sitios pintorescos e históricos de la capital”⁸. De las 59 xilografías publicadas con el tema de Bogotá, 38 son de página completa, 4 de doble página y el resto de tamaños menores ubicadas entre el texto. Los grabadores fueron Antonio Rodríguez (4 [3 de los cuales realizó en compañía de otros grabadores]), Alfredo Greñas (7), Eustacio Barreto (11), Joaquín Franco Urdaneta (3 [1 en compañía de otro grabador]), Benjamín Heredia (1), Jorge Crane (3 y 1 dibujo), Antonio González (1), Eleázar Vanegas (1), Julio Flórez (3) y Ricardo Moros Urbina (29 xilografías, 13 de las cuales corresponden a las clasificadas bajo la denominación de *vistas* de la ciudad de Bogotá).

Son varias las categorías y la cantidad de grabados bajo los que se muestra la ciudad en el *Papel Periódico Ilustrado*. La primera es el registro de los cambios definitivos de un lugar importante de la ciudad, la plaza de las Yervas, a la que el periódico le dedicó 5 xilografías. Las construcciones del marco de la plaza Mayor de la ciudad fueron grabadas a partir de dibujos realizados por Ramón Torres Méndez y descritas en un artículo en donde se explicaba la estructura y función de cada una (3). Siguen dos categorías que muestran las construcciones de la antigua Santafé, sus vistas y rincones de la época colonial (17), para continuar con las xilografías dedicadas a los acontecimientos y su registro en las calles de la ciudad (6). Otro aspecto importante que se ilustra es el de los adelantos en la ciudad relacionados con el transporte (4). Por último, a través de 7 vistas muestra las calles del corazón de la ciudad y, en contraparte, las cercanías son ilustradas con 5 grabados.

202



A continuación, se presentan del total de xilografías, principalmente las realizadas por Moros Urbina, organizadas a partir del análisis temático realizado desde las categorías identificadas, sin un orden cronológico. Para cada una se incluye el texto de la sección del periódico en donde aparece mencionada y explicada, así como las fuentes para su realización, ya fuesen bocetos, fotografías, dibujos, pinturas o grabados, en otros casos. La catalogación de cada xilografía da cuen-

8 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 10, año I, 15 de febrero, 1882, 155.

ta entonces, en primer lugar, del autor del grabado, el título, la técnica, las dimensiones dadas en milímetros, el autor de la fuente que trabajó y los datos del número del *Papel Periódico Ilustrado* en el que se publicó. Se presentan además, como casos significativos, aquellas pruebas de autor de las xilografías que Ricardo Moros Urbina consideró que, por su calidad, debía conservar en su Álbum de grabados. También bocetos u otras obras realizados por el artista que tratan el mismo tema.

El registro del cambio de una plaza a un parque

Cinco xilografías están dedicadas a la antigua iglesia del Humilladero y a la transformación de la antigua plaza de las Yervas, lugar en donde se ubicaba el mercado de la ciudad desde su fundación. En los días de mercado, los muros de la iglesia servían para recostar “la cebada para las muchas bestias que llegaban de la Mesa de Juan Díaz con la miel tan necesaria para la fabricación de la chicha, cuyos odres o zurroneos de cuero eran invadidos por una nube de moscas; de uno a otro lado por entre esas bestias de carga que pastaban libremente [...]”⁹.

El grabado de la iglesia del Humilladero fue el primero de los publicados por los alumnos de la Escuela de Grabado. Las condiciones del concurso establecieron que estos deberían ser realizados a partir de fotografías o de dibujos originales, excluyendo copias de otros grabados o de originales que hubiesen sido pasados a madera.

Las xilografías fueron *El Humilladero* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 20, año I, 4 de julio de 1882, 48), el conjunto de las iglesias del *Humilladero*, *la Vera-Cruz* y *San Francisco* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 61, año III, 15 de marzo de 1884, 205) y dos que registraron los cambios, la demolición del Humilladero y la conformación de la plaza en un parque: *Torre de la Tercera* y *Parque de Santander* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 56, año III, 1.º de enero de 1884)

⁹ Daniel Ortega Ricaurte, *Cosas de Santafé de Bogotá* (Bogotá: Cromos, 1938), 340.



y la *Acera norte del parque de Santander y sitio que ocupó el Humilladero* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 74, año IV, 1.º de septiembre de 1884, 24) y la *Escultura de Santander* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 80, año IV, 1.º de diciembre de 1884, 128), que ocupó el centro del nuevo parque.

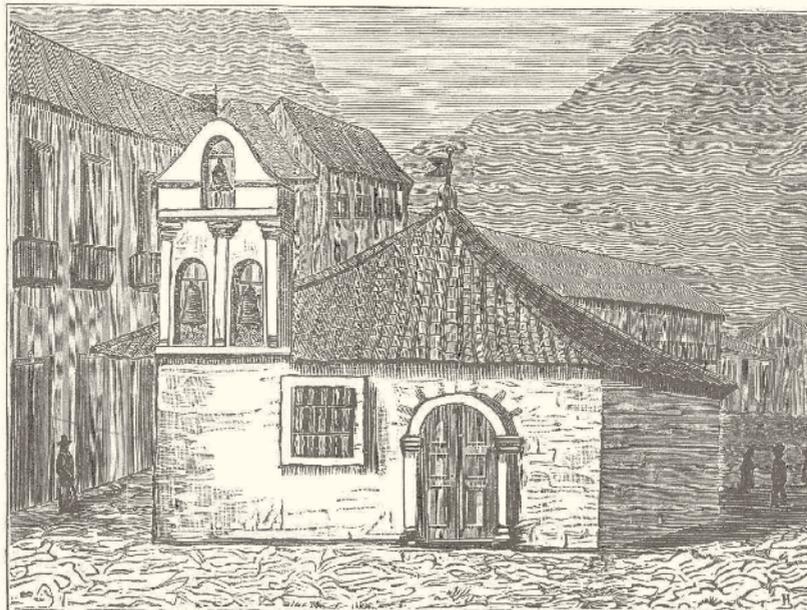
Para la primera, se partió de una litografía —sin ubicar— de José M. Villaveces. Para la segunda, se recurrió a una acuarela de Alfred Gustin, pintor norteamericano que visitó el país. Una fotografía de Racines fue la fuente para grabar la xilografía tomada desde la esquina norte de la antigua plaza, la iglesia de San Francisco y las calles del comercio hacia el sur de la ciudad. La cuarta xilografía fue realizada a partir de una fotografía cuyo autor se desconoce y corresponde a una vista del sitio en donde estaba localizada la iglesia del Humilladero, demolida en el año de 1877, en la que se muestra una de las esquinas del nuevo parque en el que se convirtió la antigua plazuela, que en adelante llevaría el nombre de Santander.

Con estas xilografías se pretendía formar una colección para restablecer el recuerdo de la antigua Santafé, mostrar el adorno y las mejoras materiales de la ciudad logradas con el nuevo parque, y expresar el deseo de que la Municipalidad erigiese un monumento histórico en el lugar en el que estuvo la iglesia, adonde aún se llevaban cada 6 de agosto ramos de flores en su recuerdo. Los grabadores fueron Benjamín Heredia, Alfredo Greñas, Eustacio Barreto y Ricardo Moros Urbina, quien dentro de su producción artística tiene una acuarela de este sitio que sigue de cerca el grabado.



Concurso de grabado El Humilladero

CONCURSO DE GRABADO—EL HUMILLADERO.



> BENJAMÍN HEREDIA. *EL HUMILLADERO*. FIRMADO (H). GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 110 X 146 mm. DE LITOGRAFÍA DE JOSÉ MARÍA VILLAVECES.

“Para concluir el asunto relativo al concurso de grabado, damos en esta página la vista tomada de una litografía hecha por el D. José María Villaveces, que de acuerdo con los documentos que hay y muy especialmente del relieve hecho por el Señor D. Rafael Estévez, grabó el señor Benjamín Heredia. Al publicar este grabado, lo hacemos para cumplir lo prometido a los señores suscriptores, reservándonos para más tarde estudiar una vista más detenida en sus detalles, y más acabada en el trabajo, de la Capilla del Humilladero, con el fin de que haga parte de las que deseamos coleccionar para restablecer la antigua Santafé, en el recuerdo de nuestros lectores!”.

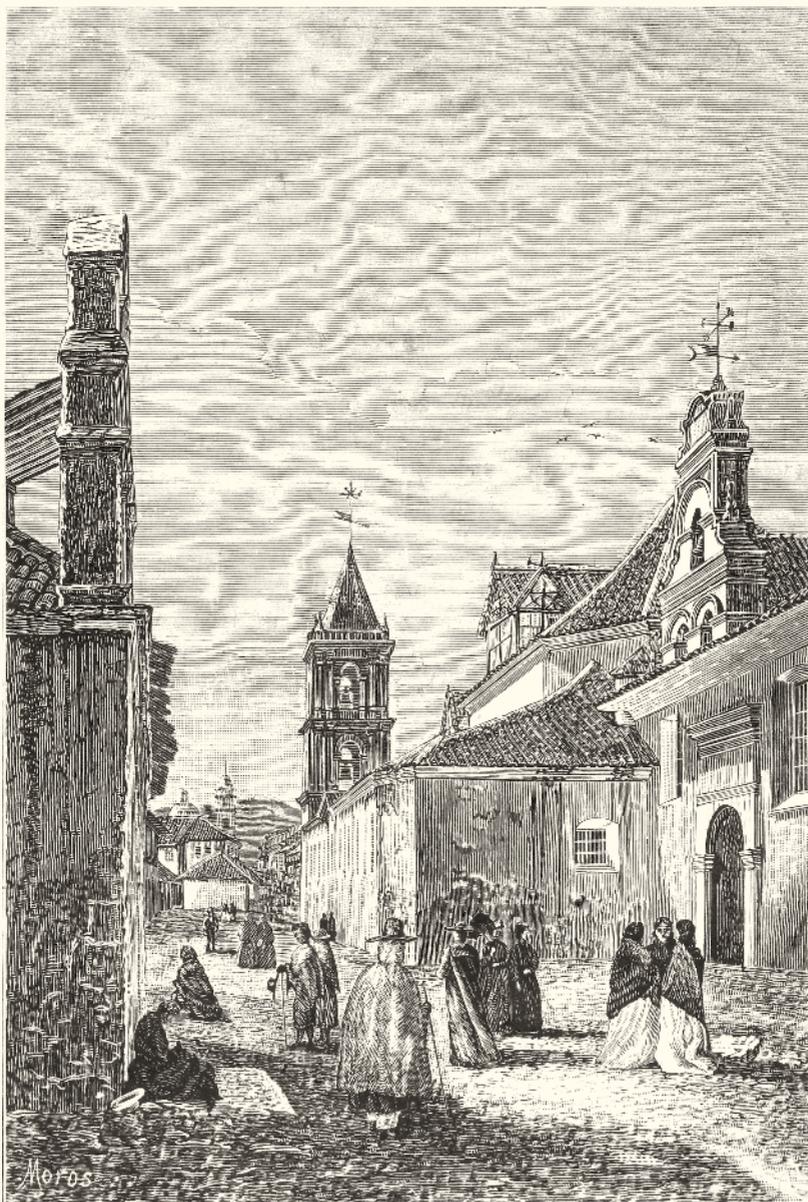
Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 20, año I, 4 de julio, 1882, 155 (grabado) y 328.



Bogotá el Humilladero, la Vera-Cruz y San Francisco



206



> RICARDO MOROS U. BOGOTÁ, *EL HUMILLADERO, LA VERA-CRUZ Y SAN FRANCISCO*. FIRMADO (MOROS). GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 212 X 145 mm. DE AGUADA DE A. GUSTIN. *ÁLBUM DE GRABADO*, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> ALFRED GUSTIN. *EL HUMILLADERO, LA VERACRUZ Y SAN FRANCISCO*. 1876. ACUARELA (ACUARELA/PAPEL). 62 X 46 cm. MUSEO DE LA INDEPENDENCIA, CASA DEL FLORERO, MINISTERIO DE CULTURA, REGISTRO 93.



“El de la página 205, obra del Señor Moros, reproduce una aguada del hábil artista norteamericano señor Gustin, de propiedad hoy del Señor Rufino Cuervo. Es una vista de la acera occidental de la Plaza de Santander, tomada de la esquina norte, cuando aún existía el histórico Humilladero, cuya fachada, enteramente de perfil, se distingue a la izquierda del dibujo, la elegante torre de San Francisco en el centro, y las tres calles del Comercio en el fondo. Los tipos adoptados para adornarla fueron hechos más bajo el punto de vista de los pintoresco que bajo el de la verdad, pues, si juzgáramos por esta vista, la población de Bogotá se vestiría muy mal. En primer plano, en el centro, se halla de espaldas, el Padre Eufasio (q. e. p. d.) limosnero de profesión del extinguido convento de San Diego. Esta aguada está llena de verdad, animada con colorido y hecha en escala relativamente grande, puesto que tendrá unos 80 centímetros de alto por 50 de ancho. En el número 56, correspondiente al 1.º de enero próximo pasado, reprodujimos una parte de la acera oriental de la misma Plaza, conforme se encuentra hoy adornada y mejorada por el bello parque que allí se ha formado, y en cuyo centro se halla la estatua del General F. de P. Santander. Hoy no existe la Capilla del Humilladero, que aparece en el grabado de este número pues hubo de demolerse, tal vez pecando contra lo sagrado que deben tener para nosotros los recuerdos históricos del tiempo de la conquista, con el objeto de conservar la simetría en el adorno que hoy existe. El sitio que ella ocupaba aparece el día 6 de agosto de cada año, aniversario de la fundación de Bogotá, cubierto de flores, que la piedad católica lleva allí como tributo a la que fue la primera Iglesia edificada en Bogotá”.

“Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 61, año III, 15 de marzo, 1884, 205.



Torre de la tercera y parque de Santander



> ALFREDO GREÑAS. TORRE DE LA TERCERA Y PARQUE DE SANTANDER. SIN FIRMA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 212 X 128 mm. DE FOTOGRAFÍA DE JULIO RACINES



“La vista de la torre perteneciente a la Iglesia de La Tercera, que presenta en su primer plano la verja del hermoso parque de Santander, es una de las que nos hemos propuesto ir publicando lentamente para dar idea de la parte material de Bogotá; con tendencias al estilo gótico del renacimiento, esa torrecilla, cuya construcción entendemos que fue dirigida por el Ingeniero Señor José Cornelio Borda, es más bien una de las muestras que nos quedan del recargado estilo churrigueresco, introducido en España por Ribera, y vulgarizado por Churriguera, que le dio su nombre. La Iglesia es seguramente una de las más notables de la capital, no por sus dimensiones ni por su arquitectura, sino por la gran solidez de sus altas paredes de piedra, y por las primorosas obras de talla en madera que forman los altares, la bóveda, los confesionarios, el púlpito, etc., etc.; obras que en años pasados estuvieron a punto de verse profanadas por los coloretos, pero que, gracias al mérito que ya vamos haciendo de los trabajos artísticos, seguirán sin duda, luciendo desnudos sus detalles, que son su principal lujo. Del parque Santander, que el grabado a que aludimos apenas muestra a medias, habremos de presentar una vista especial a nuestros lectores; ese paseo es el más bello de la ciudad actualmente; y sentimos que, suspendida la buena costumbre de tocar en él retretas dos veces por semana, se hayan acabado también las reuniones de lo más selecto de nuestra sociedad, que lucía allí sus atractivos en la hermosas tardes de verano”.

Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 56, año III, 1.º de enero, 1884, 126.



Los antiguos costados de la plaza Mayor

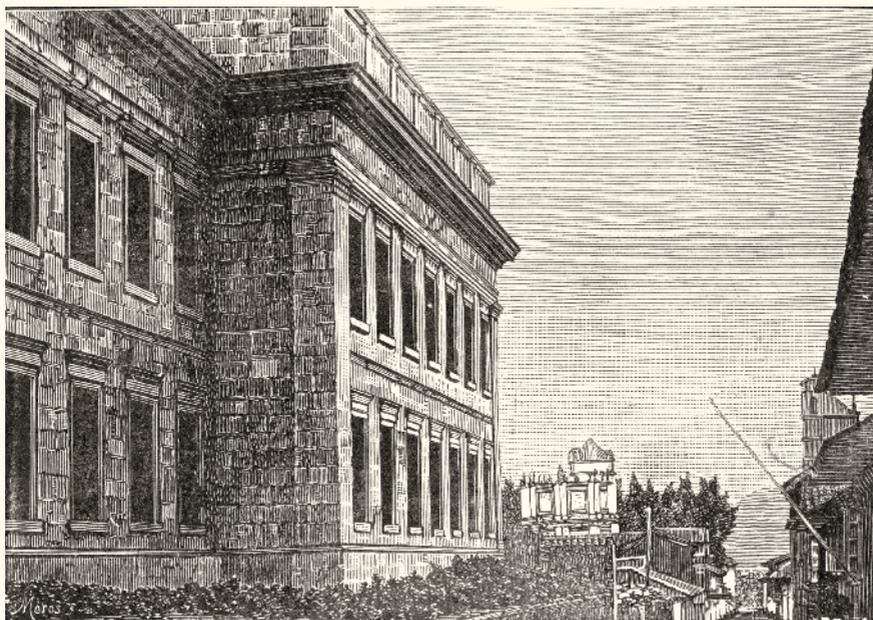
Dos de las tres xilografías del lugar más importante de la Santafé están realizadas a partir de dibujos de Ramón Torres Méndez, y la tercera, a partir de la fotografía de Julio Racines. La primera, de la acera occidental de la plaza, fue trabajada en forma conjunta por los grabadores Joaquín Franco y Eleázar Vanegas; la segunda, correspondiente a la acera sur, por Eustacio Barreto; y la tercera, por Ricardo Moros Urbina, representa el *Costado occidental del Capitolio*¹⁰ que había sido concluido para esa fecha, a comienzos de 1885. El director del periódico anota cómo “[...] hacia el fondo se ve el Observatorio astronómico sin la primitiva cúpula que tenía y que hoy está reemplazada por una de hierro”¹¹. Las dos primeras se encuentran dentro de textos alusivos a las edificaciones, en los que se describe su estructura y función. La tercera está relacionada en la sección “Notas y grabados”, en donde se narra que, en ese sitio del Capitolio, se encontraba el taller del escultor italiano Sighinolfi, autor de un boceto para la proyectada estatua de Nariño que nunca llegó a fundirse, xilografía que aparece en otro número y que se verá más adelante.



¹⁰ *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 84, año IV, 5 de febrero, 1885, 200.

¹¹ Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 84, año IV, 5 de febrero, 1885, 197.

Bogotá. Costado occidental del Capitolio Nacional



> RICARDO MOROS URBINA. BOGOTÁ. COSTADO OCCIDENTAL DEL CAPITOLIO NACIONAL, 1885. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 126 X 170 MM. DE FOTOGRAFÍA DE JULIO RACINES. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3177. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA GÓMEZ CELY

“El último grabado representa la parte concluida hacia el costado occidental del Capitolio. Las seis primeras ventanas bajas que se ven corresponden al taller provisional del escultor italiano Sighinolfi, autor de la estatua de Nariño, que aún no ha sido fundida; y las otras cinco pertenecen a la Intendencia general de guerra, punto céntrico de la dirección actual de operaciones militares; hacia el fondo se ve el Observatorio astronómico con la primitiva cúpula que tenía y que hoy esta reemplazada por una de hierro”.



“Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 84, año IV, 5 de febrero, 1885, 197 y 200 (grabado).

Vistas y rincones de la antigua Santafé

Si con el arte del grabado se podían dar a conocer ciudades a personas que no conocían más que su ciudad natal, el objetivo con los grabados de la capital era “restablecer la antigua Santafé en el recuerdo de nuestros lectores”, es decir, servir de memoria de la ciudad que estaba desapareciendo. Los grabados eran la conservación en dibujo de “rincones” y “vistas” que serían “ocultadas o sustituidas por las modernas edificaciones”¹², y los que posteriormente serían datos para la escritura de la historia de la ciudad.

La conservación de la memoria de la ciudad fue presentada a través de trece grabados de sitios importantes de la capital. Tres fueron dedicados a la iglesia y colegio jesuita, “el más notable establecimiento de instrucción pública de Bogotá”, que para esa época llevaba el nombre de San Carlos: *Medias naranjas y esquínazos de la Iglesia de San Carlos* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 19, año I, 20 de junio de 1882, 305), *Plazuela y Pila de San Carlos* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 28, año II, 1.º de octubre de 1882, 64) y *Torre de la Iglesia de San Carlos* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 35, año II, 10 de marzo de 1883, 172).

Las tres ilustraciones se presentaron a página completa. La primera, grabada en conjunto por Antonio Rodríguez y Eustacio Barreto, a partir de una fotografía de Racines; la segunda, un rincón al frente de esta iglesia, la de la plazuela con su pila que lleva el mismo nombre, grabada por Antonio Rodríguez y Joaquín Franco Urdaneta, también a partir de una fotografía de Racines. Este último tomaría, a su vez, la imagen de la torre grabada por Eustacio Barreto.

No podía faltar la Catedral, en la zona más antigua de la ciudad, con la xilografía que muestra el conjunto de *La Catedral, atrio y plaza de Bolívar* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 102, año V, 15 de octubre de 1886, 88), “la vista más

12 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 19, año I, 20 de junio, 1882, 309.



conocida y el sitio más concurrido de la ciudad”¹³, en cuyo centro se había colocado la escultura de Simón Bolívar, a cuya memoria se le dedicó un número completo del periódico. Allí se ilustró la detallada descripción de la escultura y su iconografía, con la xilografía que copió la escultura.

El altar mayor de la capilla del Sagrario es presentado en el número del periódico en el que se trataba de la Exposición de la Escuela de Bellas Artes (*Papel Periódico Ilustrado*, n.º 105, año V, 15 de diciembre de 1886, 137). Se catalogó la capilla como uno de los templos más notables de la ciudad, pues allí se conservaban las obras del “inmortal” pintor Gregorio Vásquez, artista del que se habían exhibido obras en la exposición. La residencia de los principales jefes de la iglesia en Santafé también fue grabada y presentada, utilizando para ello, al igual que para las dos primeras xilografías, registros de uno de los fotógrafos del periódico, Racines. Ricardo Moros Urbina fue el encargado de grabar las dos primeras realizando modificaciones respecto a la fotografía original de la Catedral, por ejemplo la eliminación de algunas personas retratadas. Entre las hojas de su *Álbum de dibujos*, conservó un boceto de la capilla del Sagrario. La tercera imagen fue grabada por Alfredo Greñas.

La xilografía de la entrada a la iglesia del Rosario (publicada en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 71, año III, 20 de julio de 1884, 384), ubicada en límites con el río San Francisco, estuvo acompañada en la sección de “Nuestros grabados” por la historia de su fabricación y una descripción de esta. Del norte de la ciudad, se incluyeron xilografías de construcciones que permanecían, como los puentes sobre el río San Francisco, que comunicaban con el norte de la ciudad, el puente de San Francisco y el puente Colón (publicados respectivamente en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 66, año III, 15 de mayo de 1884, 285 y en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 89, año IV, 15 de abril de 1885, 272), ubicado frente a la iglesia de las Aguas, de la que también se incluyó una xilografía con una vista de la construcción al parecer del puente de Colón. De Monserrate (publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 58, año III, 1.º de febrero de 1884, 164), se presentó la última de las tres ermitas localizadas en la montaña, sitio de visita desde donde se apreciaba “el magnífico panorama de la ciudad”¹⁴.



13 La Dirección, “Notas y grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 102, año V, 15 de octubre, 1886, 93.

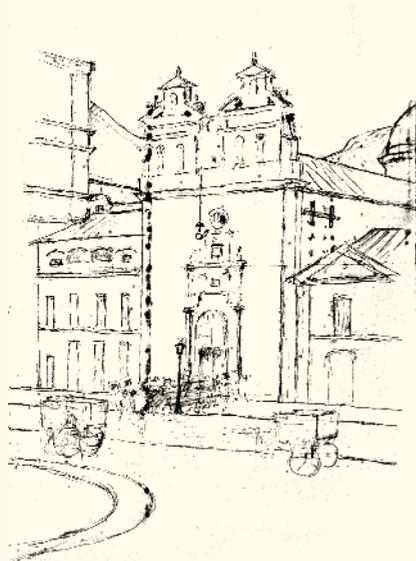
14 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 58, año III, 1.º de febrero, 1884, 163.

Del norte de la ciudad se incluyeron, del barrio Las Nieves, la pila y antiguo cabildo en la plazuela (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 57, año III, 15 de enero de 1884, 140); y la casa llamada de Los Virreyes (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 57, año III, 15 de enero de 1884, 141), ubicada en la esquina de una de sus calles. En la sección del periódico “Nuestros grabados”, las imágenes son presentadas como “el recuerdo de la Santafé que se va” y como se veía “la modernizada Plazuela de las Nieves”¹⁵, de la que había quedado registrado su antiguo aspecto en una fotografía tomada el año anterior por Racines. Lo que ahora apreciaban los habitantes de la ciudad era la conservación de la pila y que el lugar era visitado por el mismo “tipo” de habitantes. Si bien se habían refaccionado las casas, se mantenía aún en el palacio de los Virreyes el antiguo balcón.

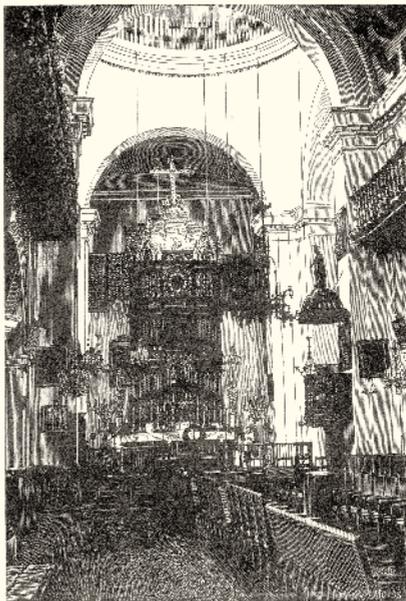


15 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”. *Papel Periódico ilustrado*, n.º 57, año III, 15 de enero, 1884, 148.

Bogotá. Altar mayor de la capilla del Sagrario



> RICARDO MOROS U. *CAPILLA DEL SAGRARIO*.
DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. 22 X 13 cm. ÁLBUM
DE COLECCIÓN, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

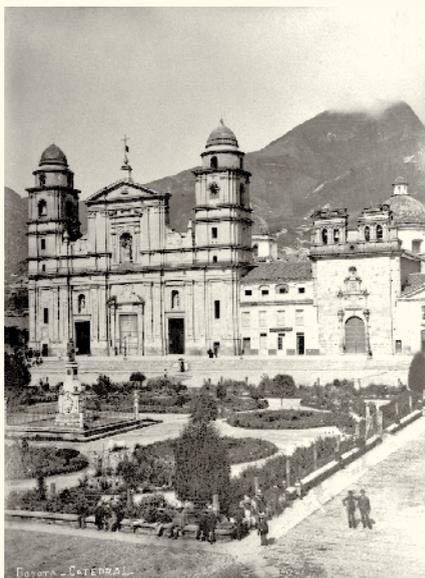


> RICARDO MOROS U. *CAPILLA DEL SAGRARIO*. FIRMADO
MOROS. 1886. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 203 X
143 MM. PRUEBA DE AUTOR. FUENTE SIN IDENTIFICAR.
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3178.
FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ÁNGELA
GÓMEZ CELY

“Se publica también una vista del altar mayor de la hermosa Capilla del Sagrario, uno de los más notables templos de Bogotá por las preciosidades de arte que contiene, y muy especialmente por ser en ella en donde se conservan las mejores obras del inmortal pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, héroe de la fiesta de hoy”.



Bogotá, Catedral, atrio y plaza de Bolívar



> JULIO RACINES. CATEDRAL. FOTOGRAFÍA SOBRE VIDRIO.
18 X 13 cm. BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN,
BPP-F-003-0833.



> RICARDO MOROS URBINA. BOGOTÁ, CATEDRAL, ATRIO Y
PLAZA DE BOLÍVAR. SIN FIRMA. GRABADO EN MADERA A
LA TESTA. 180 X 123 mm. DE FOTOGRAFÍA DE RACINES.

“Llena la página 88 una de las vistas más conocidas de la capital de Colombia, como que es tomada del sitio más concurrido, tanto por los raizales como por las gentes de los departamentos y los extranjeros. Esta vista representa la fachada de la hermosa Catedral, que se levanta en el Oriente y sobre la esquina norte del atrio, y abarca parte del parque que rodea la estatua de Bolívar”.

La Dirección, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 102, año V, 15 de octubre, 1886, 88 (grabado) y 93.



Bogotá. Monserrate. Última ermita que conduce a la capilla



218



> RICARDO MOROS U. BOGOTÁ. MONSERRATE. ÚLTIMA ERMITA QUE CONDUCE A LA CAPILLA. FIRMADO R. MOROS. 23 DE OCTUBRE DE 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 216 X 147 mm. FUENTE SIN IDENTIFICAR. MUSEO DEL SIGLO XIX.

“Siguiendo el camino que de Bogotá conduce a Monserrate, que la domina, y en cuya cúspide la piedad católica ha levantado un templo, se encuentran tres ermitas, de las cuales reproducimos la última en el grabado de nuestra página 164. Venerada por los creyentes y constantes peregrinos que la visitan, es también admirada por los turistas que, a más del mérito que en ella se encuentran, pueden desde allí gozar del magnífico panorama que presenta la ciudad a los pies y la hermosa sabana de Bogotá, regada por su manso río y sembrada de dehesas y caseríos que le dan el más pintoresco aspecto. La gruta está formada naturalmente en la peña, y la portada de ladrillo que se le ha hecho le da aspecto morisco”.

Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 58, año III, 1.º de febrero, 1884, 163 Y 164 (grabado).



La conservación de un recuerdo de la patria

Desde el periódico, dos sitios de la ciudad en particular se presentaron aludiendo a la necesidad de su conservación, la Quinta de Nariño a orillas del río Fucha y la esquina noreste de la plaza Nariño. Respecto a la primera, es una de las composiciones xilográficas trabajadas en conjunto por Antonio Rodríguez y Eustacio Barreto, quienes grabaron y mostraron la composición de cinco tomas fotográficas del lugar para imprimirlas en una sola página. La xilografía ilustra el artículo escrito por Liborio Zerda en donde narra la historia de la Quinta. Al final, el autor del artículo, José Caicedo Rojas, agrega un fragmento del discurso pronunciado por José María Vergara y Vergara, fundador de la academia, acerca de la Quinta de Fucha en donde queda registrado el proceder del Cabildo de la ciudad abogando por la memoria y la conservación de ese lugar histórico.

Las casas en donde vivieron los grandes hombres han sido señaladas siempre a la veneración de sus conciudadanos con una lápida de mármol o cualquier signo de respeto. Nuestro Cabildo, por razones que queremos callar, ha guardado siempre un majestuoso silencio sobre Nariño, el más ilustre de los hijos de su distrito”. En efecto, si el Cabildo de Bogotá —que bien pudiera haberse creado una pequeña renta con la adquisición de esa productiva Quinta. Como se la creó Nariño para atender a la subsistencia de su familia—, si el Cabildo, digo, no ha querido, o no ha podido conservar la en buen estado, como agradecida memoria de su antiguo dueño, ¿por qué no hacer una manifestación análoga a la que pocos años ha se hizo con la casa que habitó el ilustre Caldas en Bogotá? ¡Una lápida decente cuesta tan poco!

Si del seno de esta Academia surgiera un pensamiento de promover una manifestación de esta clase, me atrevería a creer que las palabras que hoy he tenido la honra de dirigiros familiarmente habrían sido fecundísimas en obsequio de la justicia y honor de nuestro País.¹⁶

16 José Caicedo Rojas, “Una Quinta histórica. Recuerdos de la infancia de la Patria. (Fragmento leído en la sesión solemne de la Academia Colombiana, en la noche del 6 de agosto de 1884)”, *Papel Periódico*



En cuanto a la antigua plaza de San Victorino, corresponde a la vista de un sitio de la ciudad, el de la *Esquina noreste Plaza-Nariño*¹⁷. En la nota referente al grabado, se hace una corta reseña de los cambios y remodelaciones sufridos por la plaza, señalando especialmente el proyecto para la estatua de Antonio Nariño, monumento que debería situarse en el centro del lugar. En este punto el periódico expresa su preocupación por la conservación de construcciones en la ciudad, pues precisamente ese sitio de la plaza se encontraba adornado para esos momentos con la pila, considerada como una de las construcciones “más características de la época y de mejor estilo”, por lo que se deseaba su conservación como una “obra maestra” y se anunciaba la presentación de un proyecto para conservarla.



Ilustrado, n.º 97, año V, 6 de agosto, 1886, 12.

¹⁷ *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 107, año V, 1.º de enero, 1887, 168.

Bogotá. Esquina noreste de la Plaza-Nariño



> RICARDO MOROS U. BOGOTÁ. ESQUINA NORESTE DE LA PLAZA NARIÑO. FIRMADO MOROS.
GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 124 X 80 mm.



“La vista que aparece en la página 168 representa la esquina noreste de la antigua Plaza de San Victorino, hoy Plaza-Nariño. En dicho sitio se levantaba antes la iglesia parroquial de aquel barrio, a la cual sustituyeron después los cimientos de un edificio mandado levantar en la Administración del General José Hilario López para que sirviese a la Sociedad Filarmónica constituida entonces bajo halagüeños auspicios. Desgraciadamente la inestabilidad de que adolecen las más de las veces instituciones como la Filarmónica, llamadas a elevar el sentimiento de las bellas artes en el país, hizo que el edificio quedase sin concluir hasta no ha muchos años que fue vendido a particulares para edificar.

[...] La pila que hoy adorna el centro de la Plaza es una de las construcciones más características de otra época y de mejor estilo, así es que nuestro deseo es que a todo trance se conserve como un recuerdo y obra maestra, y con tal objeto hemos preparado un proyecto, que respetuosamente presentaremos al Gobierno, aparecerá en un uno de los números venideros”.

La Dirección, “Notas y grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 107, año V, 1.º de enero, 1887, 168 (grabado) y 177.



Los Acontecimientos

Los acontecimientos registrados en el *Papel Periódico Ilustrado* se relacionan con recorridos concurridos que tenían como escenario las calles principales de la ciudad, en donde participaban altos representantes del Gobierno y de la iglesia de la ciudad, y los habitantes en general. Unos de estos fueron *Los funerales del doctor Zaldúa* (1811-1882) (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 32, año II, 31 de diciembre de 1882, 121), elegido como presidente el mismo año en que falleció. El cortejo fúnebre fue fotografiado por Racines y Villaveces y grabado por Antonio Rodríguez a su paso por la plaza Santander, desde el segundo piso —un balcón— de la casa ubicada en la esquina nororiental de la plaza. También se registró lo ocurrido en las calles a la muerte del arzobispo Vicente Arbeláez (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 70, año III, 1.º de julio de 1884, 361). Se estamparon tres xilografías del suceso, el dibujo del arzobispo en el lecho mortuario realizado por Urdaneta, una composición del mismo autor que tiene lugar en el atrio de la Catedral, grabada por Rodríguez, y la salida del cortejo fúnebre de la Catedral.

La entrada del arzobispo Paul (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 85, año IV, 20 de febrero de 1885, 208-210) también fue noticia en la ciudad, precedida por anuncios fijados en los muros. La ciudad se arregló para recibirlo, por lo que en la xilografía estampada a partir de la fotografía de Racines vemos el paso del desfile a la altura de la iglesia de San Francisco, que tiene colgados de sus torres varios festones. Los balcones de las casas de al frente se observan también adornados, detalles que realizó el grabador Antonio Rodríguez a partir de una fotografía.



Centenario del Libertador en Bogotá

Sin duda la celebración del centenario del natalicio de Simón Bolívar, el 20 de agosto de 1883, fue de marcada importancia para Santafé, por lo que el periódico le dedicó un artículo en el que relacionó la procesión cívica, las presentaciones de coros, los fuegos artificiales y la inauguración de un parque que llevaría el nombre de la conmemoración, el parque del Centenario. La narración del periódico estuvo ilustrada con dos páginas de xilografías que mostraron las diferentes actividades de la celebración; en una se incluyeron tres xilografías y la segunda otras dos trabajadas por

diferentes grabadores. Fueron ellos Eustacio Barreto, Alfredo Greñas, un anónimo y Ricardo Moros Urbina, quien talló dos correspondientes a los primeros grabados de la ciudad que se publicaron del artista: *La inauguración del parque del Centenario*¹⁸ y *Fuegos artificiales en la noche del 25*, (publicados en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 50, año III, 20 de agosto de 1883, 24 y 25), de los que conservó las respectivas pruebas de autor en su *Álbum de grabados*.

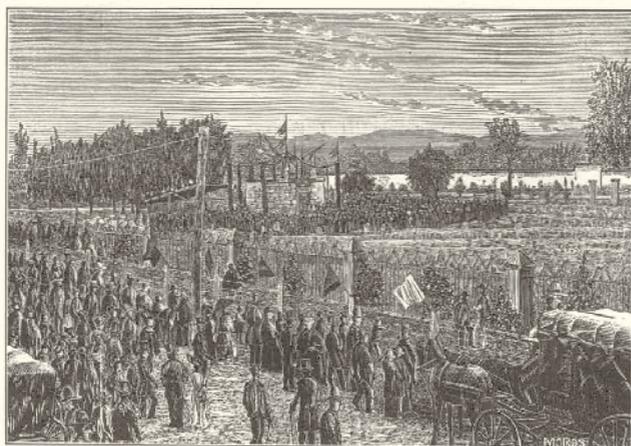
CENTENARIO DEL LIBERTADOR EN BOGOTÁ.



La Procesión cívica llegando al Puente de San Francisco.



Portada del Jardín de la Plaza de Bolívar.



Inauguración del Parque del Centenario.

> A. LA PROCESIÓN CÍVICA LLEGANDO AL PUENTE SAN FRANCISCO. AUTOR SIN IDENTIFICAR. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 108 X 170 mm; B. EUSTACIO BARRETO. PORTADA DEL JARDÍN DE LA PLAZA DE BOLÍVAR. FIRMADO BARRETO. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 108 X 76 mm; C. RICARDO MOROS U. INAUGURACIÓN DEL PARQUE DEL CENTENARIO. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA.

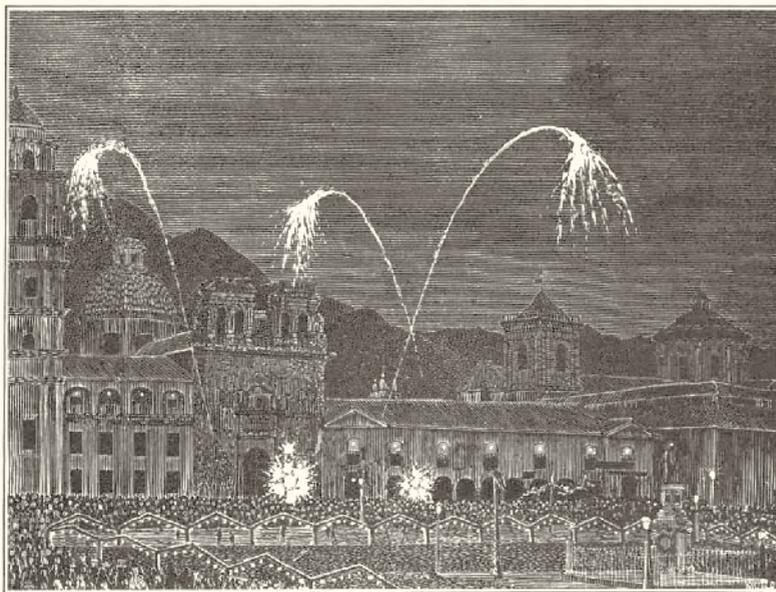


18 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 50, año III, 20 de agosto, 1883, 24.

CENTENARIO DEL LIBERTADOR EN BOGOTÁ.



Los Niños Desamparados.



Fuegos artificiales en la noche del 25.



“Aún no habían dorado los primeros rayos del día la cumbre de Monserate y Guadalupe, cuando el cañón que tronaba en la Plaza de Bolívar, las campanas de las torres, cuyos repiques llegan siempre a nosotros con aquellas gratas impresiones, recogidas en la primera edad la víspera de las grandes solemnidades, y las músicas militares que recorrían las calles, anunciando que la fiesta se iniciaba, vinieron a despertar a la población.

”A. La procesión cívica llegando al puente San Francisco.

A las doce principió el desfile de la procesión cívica, del Capitolio Nacional al Parque del Centenario que debía inaugurarse aquel día para perpetuar la gratitud del pueblo colombiano al Libertador.

”B. Portada del jardín de la plaza de Bolívar.

Las puertas se abrían para dar paso a la multitud que ansiosa acudía a la Plaza principal; las primeras brisas de la mañana sacudían fuertemente los gallardetes y festones que adornaban el balcón del rico, y por entre los ramos de silvestres flores que cubrían la humilde ventanilla, se adivinaban los ojos de los niños ávidos de ser los primeros en mirarlo todo.

”La elegante portada, que representa uno de nuestros grabados, hechos de musgo de varios colores, con grande esmero y propiedad, daba entrada al jardín de la Plaza de Bolívar, en cuyo centro la estatua de Bolívar, con aquella mirada majestuosa y profunda que le conocemos parecía contemplar las banderas y escudos de las cinco repúblicas, sus hijas, que adornaban el pedestal; la verja del jardín ostentaba la habilidad de nuestros artistas en flores y musgo; un busto del Libertador trabajado en piedra por el Señor F. Camacho, y que es una brillante muestra del adelanto que entre nosotros ha adelantado la escultura, se levantaba sobre una base cubierta de coronas, cerca de la entrada; y sobre todo aquello ondeaban en lo alto del Capitolio Nacional, las banderas de España y Colombia, estrechamente unidas como siempre han de estarlo madre e hija.



”C. Inauguración del Parque del Centenario.

Llegada la procesión a la Plaza de San Diego, a donde a expensas del Tesoro público, se construye el bellísimo Parque del Centenario, que ya por la mañana había recibido la visita de muchísimas señoras que plantaron las semillas de los árboles a cuya sombra otras generaciones celebraran el 24 de julio de 1883, el Señor Presidente de la República, en un breve y elocuente discurso, lo declaró solemnemente inaugurado.

”D. Los niños desamparados

Entretanto en la Plaza de Bolívar se cantaba un himno por los alumnos de las Escuelas públicas, y los Niños desamparados ejecutaban con sorprendente habilidad las evoluciones militares que les han enseñado. Iban, en número de ciento catorce, uniformados y precedidos por su banda militar, compuesta de niños menores de doce años; y era imposible sustraerse uno a la cariñosa compasión que inspiraban aquellos pobres huérfanos esforzándose en festejar de la manera más solemne al Libertador que en 1825 dispuso la fundación de un asilo de expósitos.

”E. Fuegos artificiales en la noche del 25.

La fiesta terminó con unos magníficos fuegos artificiales que tuvieron lugar a la noche, en la Plaza de Bolívar, presenciados por millares de personas”.

La Dirección, “El Centenario del Libertador en Bogotá”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 50, año III, 20 de agosto, 1883, 24 y 25 (grabados), 29-31.



Los Adelantos

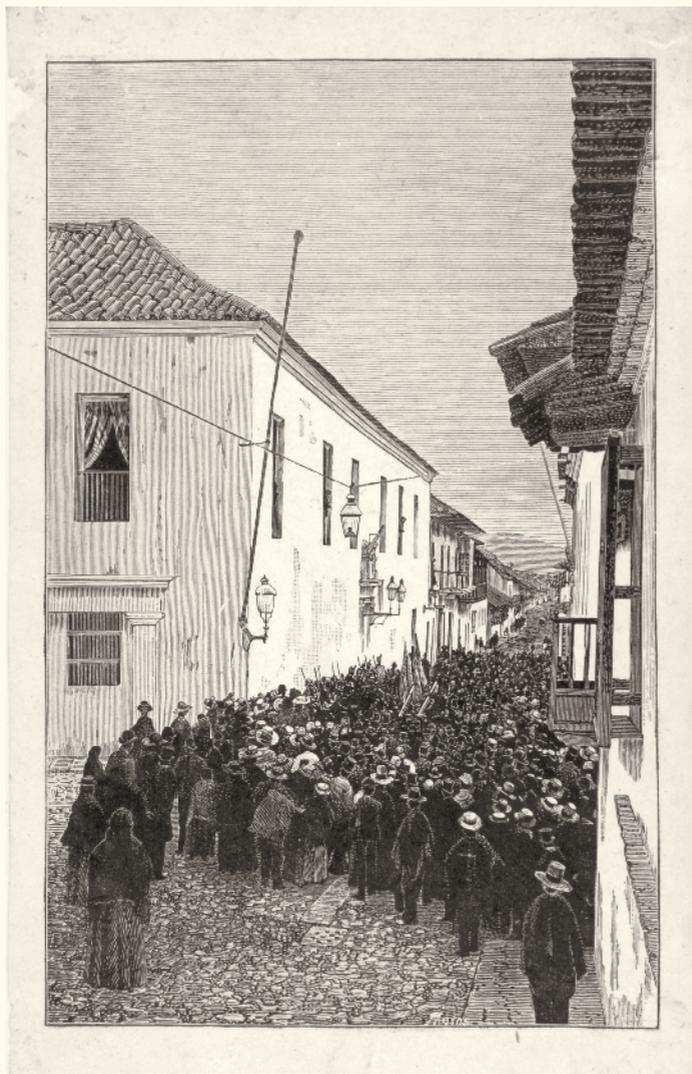
Las xilografías ilustran los resultados de la incipiente empresa de la fabricación de rieles, como la promesa de un mejor porvenir para el país. Concretamente se presenta la conducción de los rieles (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 76, año IV, 1.º de octubre de 1884, 57), a cargo de otro de los tipos componentes del paisaje de la ciudad, los niños desamparados que los llevan para su exposición en el palacio presidencial. La xilografía del tranvía en Chapinero (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 90, año IV, 1.º de mayo de 1885, 288), se ubica frente a otra en la que se expone la forma de transporte antes de la llegada de este medio, y se lo contrasta, por ejemplo, con el carro tirado de bueyes y los carruajes empleados por las clases acomodadas de la ciudad. Dos de las xilografías fueron talladas por Moros Urbina, las correspondientes a los rieles, a partir de dos fotografías, una de Racines y la otra de autor no identificado, pero que muy seguramente es del mismo fotógrafo. En el caso del tranvía, la fotografía de Racines copiada sobre vidrio se conserva en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Es de señalar que Alberto Urdaneta menciona la labor de los grabadores resaltando su trabajo, como en el caso de la xilografía de los primeros rieles fabricados en La Pradera y grabada por Moros: “Los discípulos del señor Rodríguez cada día dan una prueba de su adelanto. Ya en otras ocasiones hemos publicado retratos grabados por los señores Greñas y Barreto, y el de D. Ignacio Gutiérrez Vergara, que acompañamos hoy, es obra del señor Ricardo Moros, a quien felicitamos por este trabajo”¹⁹.



19 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.o 76, año IV, 1.º de octubre, 1884, 63.

Exposición de los primeros rieles fabricados en “La Pradera”. Llegada al palacio presidencial



230



> RICARDO MOROS U. EXPOSICIÓN DE LOS PRIMEROS RIELES FABRICADOS EN “LA PRADERA”. LLEGADA AL PALACIO PRESIDENCIAL. FIRMADO MOROS. 14 DE FEBRERO DE 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 215 X 147 MM. FUENTE SIN IDENTIFICAR. ÁLBUM DE GRABADO. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. PUBLICADO EN EL PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO, N.º 76, AÑO IV, 1.º DE OCTUBRE DE 1884, 57.

“Al fin es una realidad la construcción de rieles en la ‘Ferrería de La-Pradera’. Los señores Barriga, Pablo y Julio, y Alejandro Arango, propietarios de aquella grande empresa, tras largos años de constantes esfuerzos, e invirtiendo ingentes sumas, han obtenido últimamente los primeros rieles, que según opinión de entendidos en la materia no tienen nada que envidiar a los de la mejor clase que se fabrican en Inglaterra.

”El día 4 del presente tuvo lugar en Bogotá, la exhibición de los primeros rieles que se han fabricado. Fueron paseados estos por la ciudad en un carro adornado con las banderas nacionales, conducido por la institución de beneficencias que conocemos con el Nombre de Niñosdesamparados, y acompañado del señor doctor Pulido, Director de este asilo, y de gran número de particulares. Nuestro grabado de la página 57 representa aquella procesión en el acto de llegar bajo los balcones del Palacio de Gobierno, en donde el Señor Presidente habló al público congratulándose por este acontecimiento.

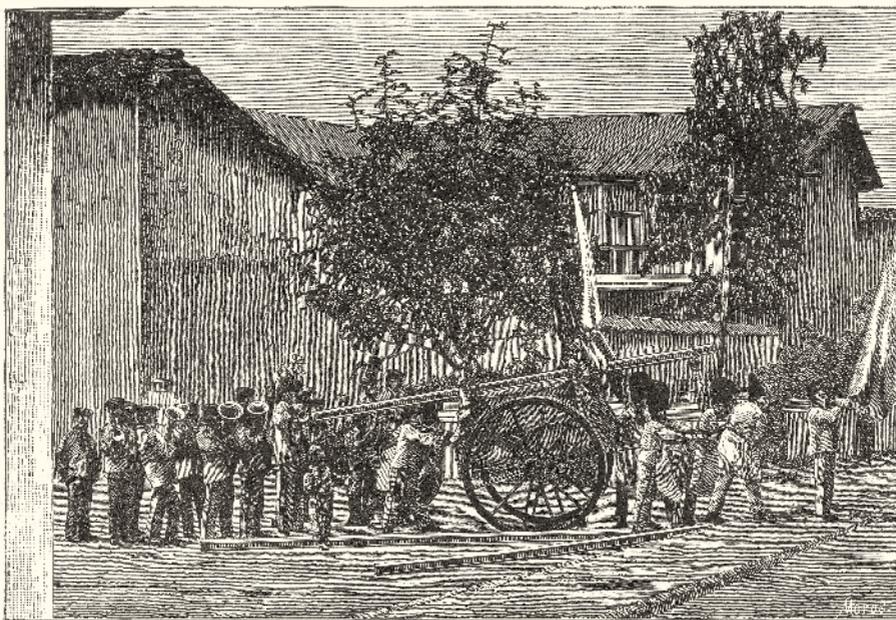
Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado.

N.º 76, año IV, 1.º de octubre, 1884, 57 (grabado), 63-64.



Conducción de los rieles de “La Pradera” por los niños desamparados



> RICARDO MOROS U. CONDUCCIÓN DE LOS RIELES DE “LA PRADERA” POR LOS NIÑOS DESAMPARADOS. FIRMADO MOROS. 10 DE OCTUBRE DE 1884. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 161 X 232 MM. DE FOTOGRAFÍA DE RACINES & CA. COLECCIÓN FONDO CULTURAL CAFETERO, NÚMERO DE INGRESO 7065. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / SAMUEL MONSALVE PARRA.

“Otra variante hay hoy del chino de Bogotá, y es el niño desamparado. Este es el chico que la sociedad recoge para educarlo, vestirlo y alimentarlo, para abrirle con el trabajo un puesto en la sociedad, y reemplazar a la madre, a quien tal vez hizo sucumbir la memoria, a la familia que no ha dado calor a esa alma, que sin el oportuno socorro iba a ser probablemente presa del vicio y del crimen. Ese nuevo tipo es el que representa la segunda página, y allí se ve a los niños desamparados tomar parte en la fiesta que ha representado entre nosotros el mayor esfuerzo de la industria, la fabricación de rieles”.

Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 77, año IV, 15 de octubre, 1884, 77.



Las nuevas construcciones

El primer grabado que se publicó de la ciudad en el *Papel Periódico Ilustrado* fue *La fachada del local comprado por el gobierno para la Escuela de Agricultura*, tema de interés del director del periódico, hombre de campo que se dedicaba a la agricultura además de las bellas artes, la fotografía y la política, y que había publicado además un periódico llamado *El Agricultor* (1869). Moros Urbina conservó un dibujo a lápiz de la entrada al instituto en su *Álbum al natural*, que dentro del trabajo del periódico correspondería a los apuntamientos que realizaban los grabadores y dibujantes de la publicación. El grabado estuvo relacionado con los avances de la industria con motivo de la Exposición Nacional en el Instituto Agrícola, a la que le dedicó un artículo en el mismo número, en el que incluyó, además, el grabado del ganador del primer premio, *Una camella* (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*. Número 94, Año IV; 1º de julio de 1885, 353), luego de haberse presentado en la exposición un par de estos animales.

En cuanto al anfiteatro de disección anatómica, ilustra el nuevo edificio construido para tal fin en el hospital de San Juan de Dios. El artículo hace parte de la relación histórica de los hospitales de Bogotá a propósito de los cuales se habían publicado fragmentos de las *Memorias para la historia de la medicina en Santa Fe de Bogotá* en el segundo año del periódico.

En la historia se narra cómo el anfiteatro estaba anexo al hospital desde que este se había fundado en 1802, y funcionaba en el costado occidental del edificio en una sala amplia con malas condiciones higiénicas. A partir de la creación de la Universidad Nacional, se pasó a uno de los claustros bajos del patio principal en un espacio más pequeño que el anterior, sin ventilación y con dificultades para su aseo, lo que lo convirtió en foco de infecciones. Por ello fue presentado el proyecto para un espacio adecuado como “oficina científica”, a partir del cual se aprobó la construcción en el patio principal del hospital²⁰. La xilografía fue publicada en el número 52 del

20 Pedro Ibáñez, “Relación histórica de los hospitales de Bogotá”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 52, año III, 15 de octubre, 1883, 54-56.



periódico, de una fotografía de Racines, grabada por Moros, de la cual conservó una prueba de autor en su *Álbum de grabados*.

A su vez, un edificio como el Teatro Maldonado, que ya tenía varios años y cuya remodelación se había emprendido, aparece en el periódico como parte de un artículo relativo al teatro, que es aprovechado para incluir una imagen de la construcción que tiempo después fue demolida.

Algunos de los grabados impresos en el *Plano de Bogotá* (publicado en el *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia*. 1890. Litografía. 59 x 77. Museo de la Independencia, registro 277), fueron realizados a partir de fotografías de Julio Racines: la carrera 2.^a de Florián²¹, la estatua de Bolívar y la Tercera Calle de Florián²². Curiosamente, en el plano aparece una nomenclatura distinta a la que llevan los nombres de las calles anotados en los grabados, correspondiente al sistema anterior.



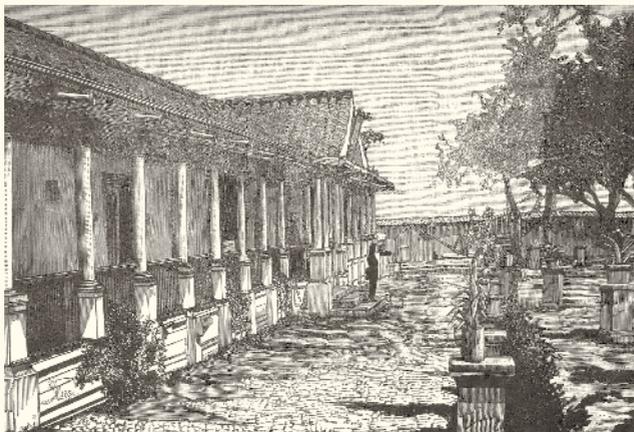
21 Corresponde a la fotografía de *Bogotá 3^a Calle de Florián (Banco de Bogotá)* (Carrera 1^a. al occidente). Julio Racines, Banco de Colombia, fotografía sobre vidrio, 13 x 18 cm, Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín, BPP-F-003-0829.

22 Corresponde a la fotografía de *Bogotá 3^a Calle de Florián (Banco de Bogotá)*, ca. 1884, fotografía sobre vidrio, 13 x 18 cm, Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín, BPP-F-003-0840.

Exposición Nacional. Frente y jardines del local de la exposición (Instituto Agrícola)



> RICARDO MOROS U.
ENTRADA LA INSTITUTO DE
AGRICULTURA EN LA PLAZA
DE LOS MÁRTIRES. FIRMADO
MOROS. 18 DE MAYO DE
1883. ACUARELA SOBRE
PAPEL. 15,5 X 9 cm. ÁLBUM
DE DIBUJOS AL NATURAL,
ARCHIVO GENERAL DE LA
NACIÓN.



> RICARDO MOROS U.
EXPOSICIÓN (INSTITUTO
AGRÍCOLA). FIRMADO MO-
ROS. GRABADO EN MADERA
A LA TESTA. DE FOTOGRAFÍA
DE JULIO RACINES. 140 X
206 mm.

“Hoy presentamos la fachada del local comprado por el Gobierno para la Escuela de Agricultura, y donde tuvo lugar la última exposición nacional, en los días determinados por el programa. Esta será la base de las publicaciones que como reminiscencias haremos de aquel certamen de la industria, que si no dejó satisfechos legítimas aspiraciones, probó que podemos avanzar sin grandes tropiezos”.

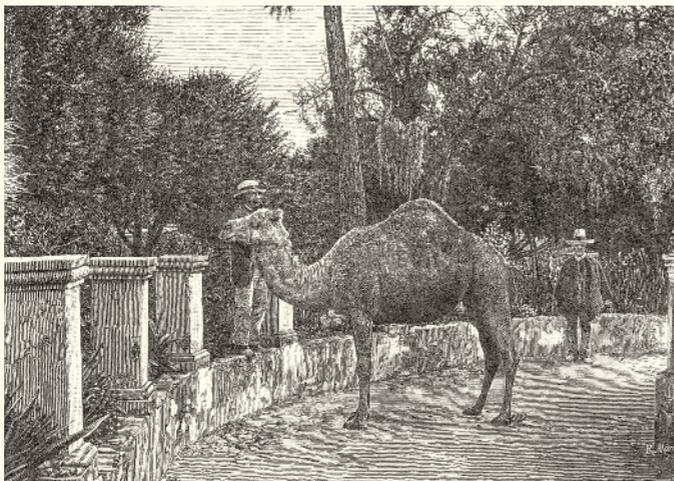
Alberto Urdaneta, “Exposición Nacional”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 2, año 1, 1.º de octubre, 1881, 29 (grabado) y 32.



La Camella



> RICARDO MOROS URBINA. FIRMADO R MOROS. LA CAMELLA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA 156 X 200 mm. DE FOTOGRAFÍA DE JULIO RACINES. PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO. NÚMERO 94, AÑO IV; 1º DE JULIO DE 1885.

“El señor D. Pedro Navas Azuero, hombre amante del progreso de su país, quiso aclimatar en él los camellos y dromedarios; a este efecto, hizo venir de la Isla de Madagascar una pareja de cada una de estas dos especies, que llegaron a Bogotá en 1881, y causaron un costo de \$6.000. El Gobierno nacional de entonces ofreció un auxilio de \$2.000 como premio de la Exposición Agrícola por la introducción de estos animales; pero el empresario solamente pudo reembolsar como unos \$1.500 por derechos de entrada en la exhibición en que los puso. Fueron enviados después a Anapoima, en donde la falta del trato con sus antiguos y naturales dueños, y, sobre todo, del cuidado que exigían sus costumbres, debió de causarles alguna flojedad y tristeza en su nueva vida, y uno de ellos enfermó y se murió, otro corrió la misma suerte, mordido por una culebra; el macho de esta pareja se precipitó por un barranco en busca de su compañera; y queda únicamente la hembra del dromedario, que la representa el grabado adjunto, tomado de una fotografía”.



Anfiteatro de disección anatómica del hospital de San Juan de Dios en Bogotá

“El Poder Ejecutivo nacional dispuso en 1881 construir con fondos nacionales esta oficina científica. El Rector Liborio Zerda, Rector de la Escuela universitaria de medicina, nombrado en comisión, presentó al cuerpo de profesores de la Escuela un luminoso proyecto de construcción del Anfiteatro, tan completo que fue aprobado sin modificación, y de acuerdo con el plano, y bajo su dirección, se construyó el pabellón en el centro del patio principal del Hospital. Su forma rectangular (véase la página 56), y el pavimento es de piedra tallada con suficiente declive para que en él no se depositen los líquidos y detritus cadavéricos, y además, como el servicio de aguas está convenientemente arreglado se puede lavar con suma facilidad”.



> RICARDO MOROS U. ANFITEATRO DE DISECCIÓN ANATÓMICA DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS EN BOGOTÁ. FIRMADO R. MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 220 X 150 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

José M. Ibáñez, “Relación histórica de los hospitales de Bogotá. Fragmentos de las Memorias para la historia de la medicina en Santafé de Bogotá. Hospital San Juan de Dios”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 52, año III, 15 de octubre, 1883, 55 y 56 (grabado).



Las calles que conformaban el corazón de la capital

A tres factores se atribuye la ampliación del centro de Bogotá ocurrida a partir de 1870: la actividad comercial y de producción, el mercado de exportación y el mejoramiento de las vías de comunicación²³. En ese entonces, en las calles al norte de la plaza Mayor, se configuró el centro de la ciudad, el cual se fue extendiendo alrededor de la Calle del Comercio que comprendía, hacia el norte, desde la plaza Mayor extendiéndose hasta la plazuela de San Francisco (actual carrera 7.^a); hacia el occidente, la Calle de San Miguel (calle 11 entre carreras 8.^a y 9.^a), la de Florián (carrera 8.^a entre calles 11 y 12) y la calle 12 entre la carrera 6.^a y el puente de San Victorino. Por las actividades comerciales incrementadas a partir de 1870, el centro comercial se extendió hacia la calle 10.^a entre carreras 8.^a y 10.^a, la carrera 8.^a hasta la calle 14 y la llamada Alameda Nueva, calle 13 desde la plazuela de San Victorino hasta la carrera 18²⁴.

Además de su importancia comercial dentro de la ciudad, en los artículos y secciones del periódico en donde se incluyen las xilografías se señalan también las transformaciones en las edificaciones hechas por los arquitectos que prestan un gran servicio al país a través de la introducción de estas “mejoras”; así mismo, su contribución para educar en el buen gusto a los obreros, además de hacer evidente el estilo de algunos de los edificios como “modelo de elegancia y proporciones y construcción”²⁵.

Publicadas en los meses de abril de 1883 y enero de 1884, encontramos dos xilografías que corresponden a una misma calle de Bogotá, la de Florián. La titulada *El Banco de Bogotá*²⁶, que ilustraba un artículo escrito por Matías de Francisco, lleva el mismo título que aquella en la que se lo calificaba como “una de las principales entidades comerciales de la República”²⁷. Alberto Urdaneta apuntó en la sección “Nuestros grabados”: “Esta vista y la reproducida en nuestro número 56 – año III – pág. 132,

23 Mejía, *Los años del cambio*, 180.

24 Mejía, *Los años del cambio*, 180.

25 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.o 79, año IV, 2 de noviembre, 1884, 117

26 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 56, año III, 1.º de enero, 1884, 132.

27 *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 56, 1.º de enero, 1884, 131.



que fue tomada en sentido inverso, es decir de sur a Norte, darán una muy completa idea de la que es una de las mejores calles de la capital”²⁸.

La segunda xilografía a la que nos referimos es la que aparece en el periódico bajo el título *Bogotá - calles 2a. y 1a. de Florián (carrera 1a. al occidente)* publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 64, año III, 22 de abril de 1884, 252. Al respecto Alberto Urdaneta, en el primer párrafo de la sección “Nuestros grabados” referenciada atrás, afirmaba:

[...] grabado de Moros, representa las dos primeras calles de la antigua de Florián, hoy carrera 1.ª. Al occidente, una de las mejores de Bogotá, tomada de un sitio entre los Bancos de Bogotá y Colombia; las galerías de la casa municipal y el Observatorio Astronómico del centro.²⁹

Para las dos vistas de la Calle de Florián, se encontraron las fotografías³⁰ que utilizó Moros Urbina para reproducirlas en xilografía. Ambas fueron tomadas por Julio Racines. Al comparar las xilografías y las fotografías se encuentran algunas diferencias. En el caso de las imágenes de *El Banco de Bogotá*, en la xilografía publicada en el *Papel Periódico Ilustrado* Moros Urbina quitó las sombras producidas por las edificaciones presentes en la fotografía³¹, y agregó en el costado izquierdo varias figuras sobre la vía. Allí se observan personas y parejas que transitan por la calle, un perro y una mujer con un niño y una mujer con sombrero en el borde inferior. En la prueba de autor correspondiente a esta xilografía, Moros agregó dos hombres con sombrero que en el borde de abajo, y que no aparecen en la xilografía final publicada en el *periódico*.

En el caso de *Bogotá - calles 2a. y 1a. de Florián*, Moros Urbina eliminó algunas de las personas presentes en la imagen inicial. Otro caso es el de la xilografía del Banco de Colombia, a la que agregó varios transeúntes sobre la acera y uno sobre la vía. La xilografía del Observatorio se incluyó en el periódico como uno de los modelos a ejecutar en el Concurso de Grabado celebrado en 1882.

28 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 64, año III, 22 de abril, 1884, 259.

29 Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”, n.º 64, año III, 22 de abril, 1884, 259.

30 Julio Racines tomó otras fotografías, la de la calle 4.ª y la del Banco de Colombia, que se utilizaron para grabar la xilografía publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*.

31 Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto para América Latina de Medellín.



Bogotá. 3a Calle de Florián. Banco de Bogotá



> RICARDO MOROS U. BANCO DE BOGOTÁ EN LA CALLE DE FLORIÁN. FIRMADO R. MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 169 X 240 MM. COLECCIÓN FONDO CULTURAL CAFETERO, NÚMERO DE INGRESO 7061 FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / SAMUEL MONSALVE PARRA

“En cuanto al edificio que ocupa el Banco de Bogotá, en la hermosa Calle de Florián, y que se halla representado en la última página, nos referimos a lo que el actual Gerente de ese establecimiento, el Señor D. Matías de Francisco, dice en el interesante artículo con que se ha servido colaborar para nuestra publicación. Es tomada esta vista de una fotografía de los señores Racines y Villaveces, nuestros asiduos colaboradores de la parte artística. Se refiere a una reseña histórica del Banco presentada en las páginas 131 y 132 del periódico número 56”.

Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 56, año III, 1.º de enero, 1884, 126 y 132 (grabado)





Bogotá - 3ª CALLE DE FLORIAN.

> JULIO RACINES. BOGOTÁ 3ª CALLE DE FLORIAN (BANCO DE BOGOTÁ). CA. 1883. FOTOGRAFÍA SOBRE VIDRIO. 13 X 18 cm. ARCHIVO FOTOGRAFICO, BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN, REGISTRO BPP-F-003- 0840.



Bogotá - Calles 2a y 1a de Florián (Carrera 1ª. al occidente)



> JULIO RACINES. *BOGOTÁ, CALLES 2A. Y 1A. DE FLORIÁN (CARRERA 1A. AL OCCIDENTE)*, CA. 1884. FOTOGRAFÍA SOBRE VIDRIO. 13 X 18 cm. ARCHIVO FOTOGRAFICO, BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO DE MEDELLÍN, REGISTRO BPP-F-003-0840.



> RICARDO MOROS U. *BOGOTÁ, CALLES 2A. Y 1A. DE FLORIÁN (CARRERA 1A. AL OCCIDENTE)*. FIRMADO MOROS. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 150 X 220 mm. DE FOTOGRAFÍA DE JULIO RACINES. PUBLICADO EN *PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO*, N.º 64, AÑO III, 22 DE ABRIL DE 1884, 252.

“La vista de la página 252, grabado de Moros, representa las dos primeras calles de la antigua de Florián, hoy carrera 1a. al occidente, una de las mejores de Bogotá, tomada de un sitio entre los bancos de Bogotá y Colombia; las Galerías de la Casa Municipal y el Observatorio Astronómico en el centro. Esta vista y la reproducida en nuestro número 56 año III, pág. 132, que fue tomada en sentido inverso, es decir de sur a norte, darán una muy completa idea de la que es una de las mejores calles de la capital”.



Fotografía de Racines, grabado por Moros.

Alberto Urdaneta, “Nuestros grabados”

Papel Periódico Ilustrado

N.º 64, año III, 22 de abril, 1884, 252 (grabado) y 259.

Cercanías de Bogotá

De este tema se publicaron cuatro imágenes que muestran el paisaje de las afueras de la ciudad. Uno de ellos es la copia de una xilografía aparecida en la publicación *Le Tour du Monde*³² grabada de nuevo por Jorge Crane para el *Papel Periódico Ilustrado*, que trata el tema de los gredales de Tunjuelo, que, de otro lado, fue trabajado por Ricardo Moros Urbina años después (1906)³³ en la técnica de la acuarela.

Crane también grabó el puente del Común (publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, n.º 44, año II, 15 de julio de 1883, 320), el lugar adonde llegaba el camino real que partía desde la zona de San Diego en Santafé y continuaba a Zipaquirá, punto en el que existía una estación que prestaba el servicio de hospedería y oficina telegráfica, grabada por Franco. Es de anotar que Crane agregó personas y animales en los terrenos aledaños al puente, tal vez dando a la imagen de la xilografía la dimensión en escala. Enmarcadas dentro de la producción de las imágenes destinadas al *Papel Periódico Ilustrado*, son de señalar las salidas del equipo de trabajo a tomar fotografías y hacer apuntamientos en las libretas de apuntes y de dibujo. En el caso de la toma fotográfica del puente del Común, tenemos un dibujo realizado por Ricardo Moros Urbina del río Bogotá desde el puente y la xilografía de J. Crane a partir de la fotografía de J. Racines, fechados ambos en 1883.

Hay antecedentes de la construcción del puente sobre el río Bogotá desde 1560, luego en 1669, y en 1785 la Junta de la Real Audiencia deliberó acerca de la necesidad urgente de la construcción del puente de Chía, debido a las dificultades de acceso por el río Bogotá³⁴.

Relacionado con esta vista, en el número 62 del periódico se presentó el tipo de indios leñadores de Chía y de Cajicá que vendían leña en este sitio. A ellos se los ve frente a un muro de piedra en la parte baja de la casa que funcionaba como estación.

32 E. Théron, ca. 1869, grabado tomado de Charles Saffray, *Voyage à la Nouvelle Grenade* (París: L. Hachette, 1869). Véase en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34394j/f8.image.langEN>

33 Esta obra pertenece al Museo Nacional de Colombia y se encuentra titulada como *Alrededores de Bogotá*. Sin embargo, de acuerdo al grabado mencionado de Crane, corresponde a los gredales que quedaban en la zona de Tunjuelo; por esta razón se asigna este nombre a la acuarela.

34 Alba Irene Sáchica Bernal y María del Rosario Leal del Castillo, *El Puente del Común, de obra pública a monumento nacional* (Bogotá: Universidad de la Sabana, Alcaldía Municipal de Chía, 2015), 37.



Los gredales de Tunjuelo



> JORGE CRANE. *LOS GREDALES DE TUNJUELO*. FIRMADO CRANE. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 212 X 146 mm. COPIA DE GRABADO EN MADERA A LA TESTA DE E. THÉRON. EN *CHARLES SAFRAY, VOYAGE À LA NOUVELLE GRANADE* (PARÍS, 1869).

“Los viajeros que en estos tiempos veranean por los pueblos del Oriente de Bogotá y toman la vía de Chipaque, habrán hallado el original del grabado de nuestra última página en los que terrenos arcillosos atormentados por las aguas pluviales y que separan a Tunjuelo de Yomasa.”





> RICARDO MOROS U. *LOS GREDALES DE TUNJUELO*. FIRMADO R. MOROS URBINA. 1906. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 20,2 X 29,9 cm. MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REGISTRO 2285



LOS ILUSTRES
M. BRICENO.

LOS
M. BRICENO

DOCTRINA
CRISTIANA

EL O

Papel periblico
ILUSTRADO

ARTICULOS
DE
COSTUMBRES
P SILVA.

Boletin de
Avisos.

GRANITOS
DE
ORO

EL INSTITUTO

IALES RELIGIOSOS

URBANIDAD
DE
MARROQUIN

CACETA DE GUNDINAMA

IMPRESA
DE

SINESTREY & CA

BOGOTA CARRERA 5A
NUMERO 141

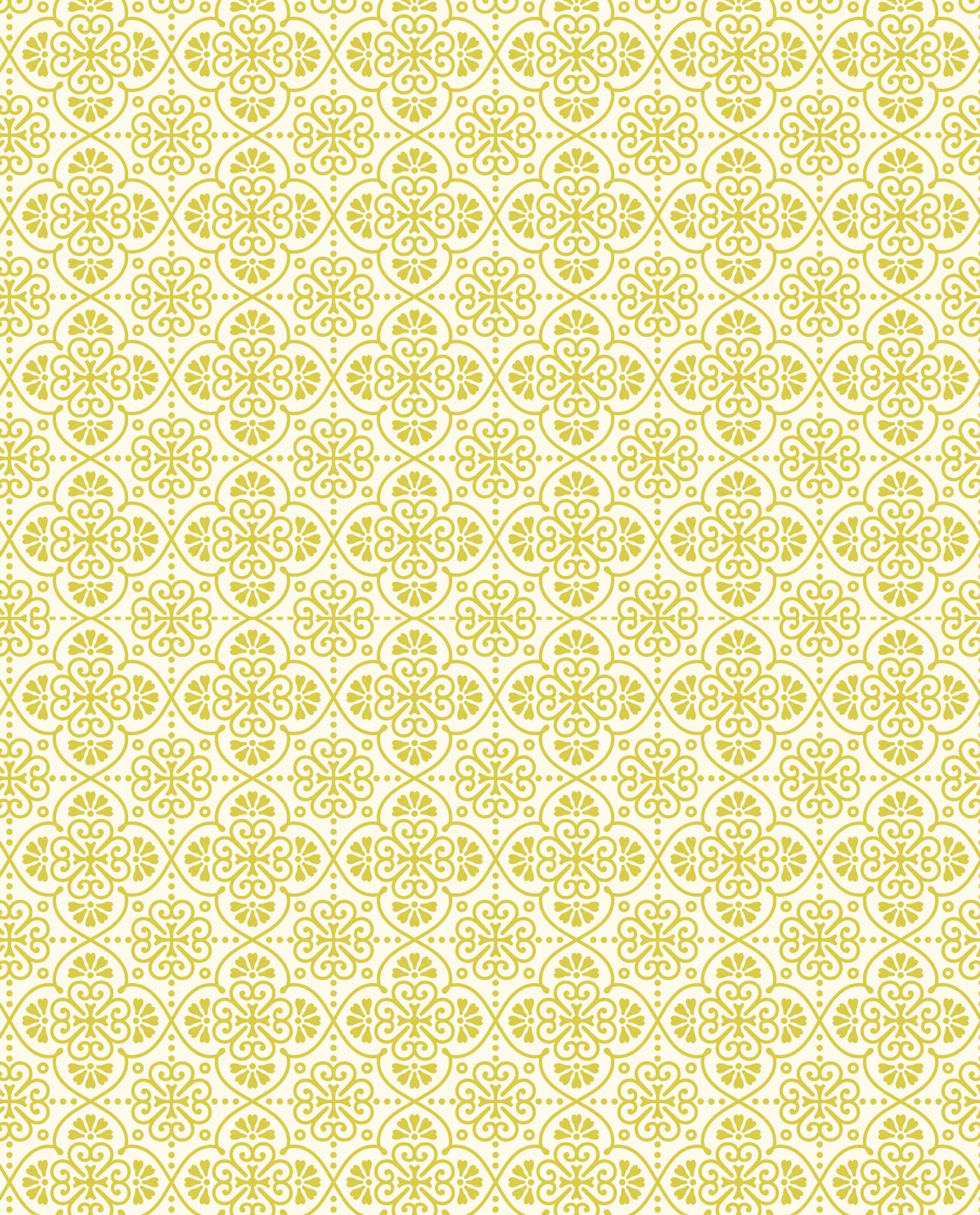


EL ARTISTA GRABADOR Y LOS ANUNCIOS PUBLICITARIOS



MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS

> IMPRENTA DE SILVESTRE. SIN FECHA.
(DETALLE).GRABADO EN MADERA A LA
TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 320 X 225 cm.
COLECCIÓN PARTICULAR.



En los últimos años de existencia del *Papel Periódico Ilustrado*, Moros Urbina alternó su labor de artista grabador de las xilografías que ilustraban los artículos y noticias con la realización de las xilografías para los avisos del *Boletín de Avisos* del periódico, publicado por la Imprenta de Silvestre, compañía encargada de imprimirlo. Esta sería una labor que continuaría después del cierre del periódico, aunque no tan de lleno en el ámbito periodístico, sino en nuevos campos, como el de la ilustración en revistas y la elaboración de avisos de productos para prensa.

Por ese entonces, los anuncios con imágenes en el entorno visual eran mucho menos que los que aparecían en las publicaciones periódicas escritas que circulaban en la ciudad. Según Eugenio Barney Cabrera, el estado del oficio del artista para finales del siglo XIX fue lo que permitió en gran medida la aparición de la publicidad con imágenes como una empresa desde el taller de un artista, el de Ricardo Moros Urbina:

[...] Este oficio debía ser de “calidad garantizada” y “a precios módicos”, esto es, accesible a todos los clientes, puesto que el viejo mecenas, el “príncipe”, entraba en decadencia o simplemente ya había desaparecido. Se explica así que Moros Urbina al regresar a Bogotá introduzca la costumbre, a pesar de sus “seis años de estudios artísticos en Europa”, o, mejor aún, precisamente por esto mismo, de diseñar anuncios, carteles y toda suerte de propagandas comerciales para la incipiente industria nacional. En otras palabras, desde su taller de artista monta la primera empresa de publicidad que se conoce en Bogotá.³⁵

35 Barney, “Arte documental e ilustración gráfica”, 1285.



Tal vez el antecedente de este trabajo sea el anteriormente mencionado de Antonio Rodríguez, profesor de la Escuela de Grabado y grabador del *Papel Periódico Ilustrado*. En un anuncio de su sección de avisos sobre el Taller de Grabado ubicado en los altos de la Imprenta de Silvestre y Compañía dirigido por él mismo, Rodríguez ofrecía ejecutar trabajos relacionados con el arte del grabado y anunciaba el alquiler de los tacos xilográficos ya publicados, estableciendo el valor según fueran retratos o vistas y paisajes. Este era un aviso compuesto por solo texto; posteriormente, en el *Boletín de Avisos*, se publicarían anuncios de solo texto o combinados con xilografías que para el año de 1886, antes que se cerrara el *Papel Periódico Ilustrado*, Moros ofrecía y fabricaba como se verá más adelante.

Los avisos publicitarios eran realizados por *artistas grabadores* que diseñaban anuncios compuestos con xilografías para los anunciantes de diferentes productos. Ricardo Moros Urbina fue uno de los artistas grabadores que incursionó en el campo de la publicidad, haciendo anuncios para publicaciones periódicas como el *Boletín de Avisos*. En el *Almanaque para todos* publicado en el año de 1886³⁶, aparece Ricardo Moros entre los grabadores de madera que trabajaban este arte en Bogotá. Ellos eran el español Antonio Rodríguez, profesor de Moros en la Escuela de Grabado, y tres de sus compañeros, Alfredo Greñas, Eustacio Barreto y Eleázar Vanegas.

En el *Boletín* se publicaban avisos de establecimientos comerciales de dos tipos, los que solo contenían texto escrito y los que combinaban imagen y texto. Moros Urbina hizo que las ilustraciones (xilografías) que se llevaban a la impresión en el *Boletín de Avisos* se diagramaran con el texto —que se preparaba aparte— alrededor de la xilografía.

250



Pruebas de esta actividad de diseño publicitario son las ilustraciones grabadas de varias fábricas y almacenes que pagaron por la realización de sus avisos. Estos aparecieron entre el mes de diciembre de 1886 y el 15 de abril de 1887. En la primera página de cada número del *Boletín de Avisos* se encontraban, bajo el título de “Tarifa”, los precios que establecían la diferencia entre aquellos que llevaban solo texto y los

36 Ignacio Borda y José María Lombana, *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad con 12 vistas de Bogotá para 1886* (Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1886), 110.

que tenían grabados o letras grandes. Los primeros eran más baratos en relación con los segundos que costaban el doble:

Anuncios: A razón de cuatro centavos por línea la primera vez, y las demás a la mitad. Los que lleven grabados, letras grandes, o que de cualquier modo se aparten de la forma ordinaria, pagarán el doble.

Grabado, de 10 a 15 centavos por centímetro cuadrado.³⁷

En una página del *Boletín*, se estamparon hasta cuatro anuncios realizados por Moros Urbina, quien también realizó su propio aviso con una *ilustración grabada*, que era como se denominaba a estos anuncios. El aviso salió el 20 de diciembre de 1886³⁸ y decía: “R. Moros hace grabados sobre madera para ilustrar periódicos, libros, etc. Calle de San Miguel, número 191”. Encima de este texto se ubicaba la xilografía, de la que conservó el bosquejo, un dibujo a tinta y lápiz en el Álbum de colección, y también la prueba de autor en el Álbum de grabados. En la ilustración, invención de Ricardo Moros, resume todo su oficio de artista. Allí dispuso, dentro de un estuche abierto, una tela enrollada, un papel impreso con el esquema de una ilustración, un libro, una paleta, una pequeña caja y un tiento que atraviesa toda la composición.



³⁷ *Boletín de Avisos* (República de Colombia), año II, n.º 27, 15 de abril, 1887, primera página.

³⁸ *Boletín de Avisos* (Imprenta de Silvestre y Cía, Bogotá), año 1, n.º 23, 8 de enero, 1887, 70. El aviso salió publicado en varios números del *Boletín* durante el año de 1887: n.º 24, 22 de enero, 178; n.º 25, 15 de febrero, 187; n.º 26, 10 de marzo, 200.

ACEITE DE HIGADO DE BACALAO
del **D. DUCOUX**
Indo-Ferruginoso con Gomas y Cáscaras de Naranja amargas



Este medicamento es fácil de tomar, sin asco, y tiene un gusto agradable. Su composición le da todas las calidades que le permiten combatir:

à la **ANEMIA**, la **CLOROSIS**, las **ENFERMEDADES DEL PECHO** la **BRONQUITIS**, los **CATARROS**, la **TISIS** la **DIATESIS ESTRUMOSA**, **ESCROFULOSA**, etc., etc.

Por las razones de su fácil uso, sus acciones múltiples y seguras y por su economía para los enfermos, los Médicos le ordenan con preferencia à los demás medicamentos semejantes.

DEPÓSITO GENERAL:
PARIS - 200, rue (calle) Saint-Denis, 209 - PARIS

VENDE SE EN TODAS LAS PRINCIPALES FARMACIAS DEL UNIVERSO

VINOS TINTOS DE BURDEOS Y DE BOURGOGNE,
EN CAJAS DE 12 BOTELLAS Y 24 BOTELLAS,
DESDE \$ 8 HASTA \$ 72 LA CAJA,
SE VENDEN EN EL ALMACEN DE
AGUSTIN NIETO.

15



—Caballero: Está usted muy flaco.
—Si, señor, y los médicos me tienen arruinado y no me alientan.
—Pues bien, déjese de drogas y diríjase al almacén de Agustin Nieto y cómprele sus vinos y su rancho, y le garantizo que en menos de un mes se le ha quitado ese empalamiento.

TE NEGRO, SUPERIOR,
ACABA DE RECIBIR
AGUSTIN NIETO.

VINOS TINTOS DE ESPAÑA. SUPERIORES.
varias clases, secos y dulces, en damajuanas de 40 botellas,
MUY BARATOS. Cómprense en el almacén de
AGUSTIN NIETO.

14

LOS CIGARRILLOS DE ESTA ACREDITADA MARCA



se venden en la Agencia general, almacén del señor Agustin Nieto
en todos los principales establecimientos de esta Capital.

7

LOS GRANITOS DE ORO,
que enriquece el JAMA.

Ha salido el 2.º tomo de esta preciosa obra. De venta en la Librería Colombiana, en la Encarnación y Librería del señor E. Evaristo Encina y en el despacho de esta imprenta, a \$ 1-00 cada tomo, en media presta.

Las pedidas para fuera de la ciudad deben hacerse directa, mente à S. Evaristo y C.ª, señalando el valor de todas las re-
compras.

TALLER DE MUEBLES
DE
FE'IX VALOIS MADERO
VENDE, ALQUILA Y COMPA.



MUEBLES A PLAZO

RESPONSABILIDAD EN LOS COMPROMISOS

COGOTA - CALLE DE PALAU.



ESTE ESTABLECIMIENTO

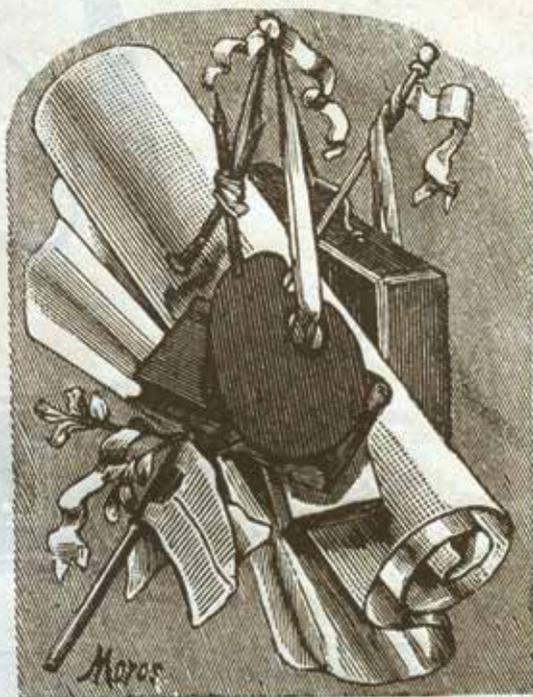
COMPR toda clase de oro, plata, perlas, diamantes y esmeraldas.
VENDE con garantía joyas europeas y del país.
Calle de la Rosa Blanca, número 36 (antigua de Los-Plateros), 9

> ANUNCIO PUBLICITARIO. GRABADOS
RICARDO MOROS URBINA. CA. 1886.
GRABADO A LA TESTA SOBRE MADERA.
PRUEBA DE AUTOR. 45 X 61 mm. *ÁLBUM
DE GRABADOS*, ARCHIVO GENERAL DE LA
NACIÓN.

PAPEL DE IMPRENTA.

TENEMOS de venta, de superior calidad y de
las medidas siguientes:
69×20, 86×112, 168×110, 80×100, 57×80
y 63×90. Papel Bristol, 50×65.

JOSÉ M. & CORTÉS. 20—1



R. MOROS

HACE grabados sobre madera para ilustrar
periódicos, libros etc.

Calle de San-Miguel, número 191.

Se vende un famoso pantógrafo de cobre. R.
Moros dará razón.

1

> PÁGINA OPUESTA: PUBLICADO
EN EL BOLETÍN DE AVISOS DE LA
IMPRENTA DE SILVESTRE (REPÚBLICA
DE COLOMBIA). 1886. 28 X 21 cm.
AÑO 1, N.º 16, 17 DE SEPTIEMBRE DE
1886, 119.

Moros continuó con la técnica del grabado de madera a la testa para el diseño de los avisos publicitarios, al igual que lo hacía para el periódico, en donde una parte importante de la producción estaba constituida por la estampación de pruebas de autor para la revisión y perfeccionamiento del trabajo. De estos avisos conservó varias pruebas en su Álbum de grabados. Corresponden a la Fábrica de Jabones y Velas la Estrella, a la Gran Fábrica de Cigarrillos Colombia Industrial y a la Fábrica de Cigarrillos de Tomás C. de Molina. También hay avisos para el taller de muebles de Félix Valois Madero, para la joyería de Luis M. Peña, para el almacén de Agustín Nieto, para una “industria notable” dedicada a la pintura al fresco en cielo rasos y paredes y el que apareció en *El Viajero*³⁹ para el almacén de Pachó Jiménez. Se encontró además otro aviso con grabado que muestra que por lo menos uno de los compañeros grabadores del *Papel Periódico Ilustrado* también incursionó en el diseño de avisos publicitarios, Alfredo Greñas. En el mismo número de periódico aparece su diseño para las pinturas de Ramón Jiménez.



> AVISO PUBLICITARIO. PINTURA AL FRESCO EN CIELO RASOS Y PAREDES. FIRMADO MOROS. 1886. PUBLICADO EN EL BOLETÍN DE AVISOS DE LA IMPRENTA DE SILVESTRE (REPÚBLICA DE COLOMBIA), 17 DE SEPTIEMBRE DE 1886, 119.



³⁹ *El Viajero*, serie 1, n.º 1, 5 de abril, 1897, 4.

> AVISO PUBLICITARIO.
 FÁBRICA DE JABÓN Y
 VELAS LA ESTRELLA.
 FUNDADA EN 1877.
 GRABADO EN MADERA
 A LA TESTA. PRUEBA DE
 AUTOR. 96 X 146 mm.
 ÁLBUM DE GRABADOS,
 ARCHIVO GENERAL DE
 LA NACIÓN.



> AVISO PUBLICITARIO, FÁ-
 BRICA DE JABÓN Y VELAS
 LA ESTRELLA. FIRMADO
 MORÓS. AVISO PUBLICI-
 TARIO. PUBLICADO EN EL
 BOLETÍN DE AVISOS DE LA
 IMPRENTA DE SILVESTRE
 (REPÚBLICA DE COLOM-
 BIA), 17 DE SEPTIEMBRE
 DE 1886, 118.

118 BOLETIN DE AVISOS.

JABON A 10: AL PESO.

VELAS A 9 AL PESO.

VENTAS TOR MAYOR Y POR MENOR.



> AVISO PUBLICITARIO, ALMACÉN DE AGUSTÍN NIETO. FIRMADO MOROS. CA. 1886. GRABADO A LA TESTA SOBRE MADERA. PRUEBA DE AUTOR. 75 X 112 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

E AVISOS. 119

VINOS TINTOS DE BURDEOS Y DE BOURGOGNE,
 EN CAJAS DE 12 BOTELLAS Y 24 $\frac{1}{2}$ BOTELLAS,
 DESDE \$ 8 HASTA \$ 72 LA CAJA,
 SE VENDEN EN EL ALMACEN DE
AGUSTIN NIETO, 15

> AVISO PUBLICITARIO. ALMACÉN DE AGUSTÍN NIETO. "VINOS TINTOS DE BURDEOS Y DE BOURGOGNE". FIRMADO MOROS. 1886. PUBLICADO EN EL BOLETÍN DE AVISOS DE LA IMPRENTA DE SILVESTRE (REPÚBLICA DE COLOMBIA), 17 DE SEPTIEMBRE DE 1886, 119.



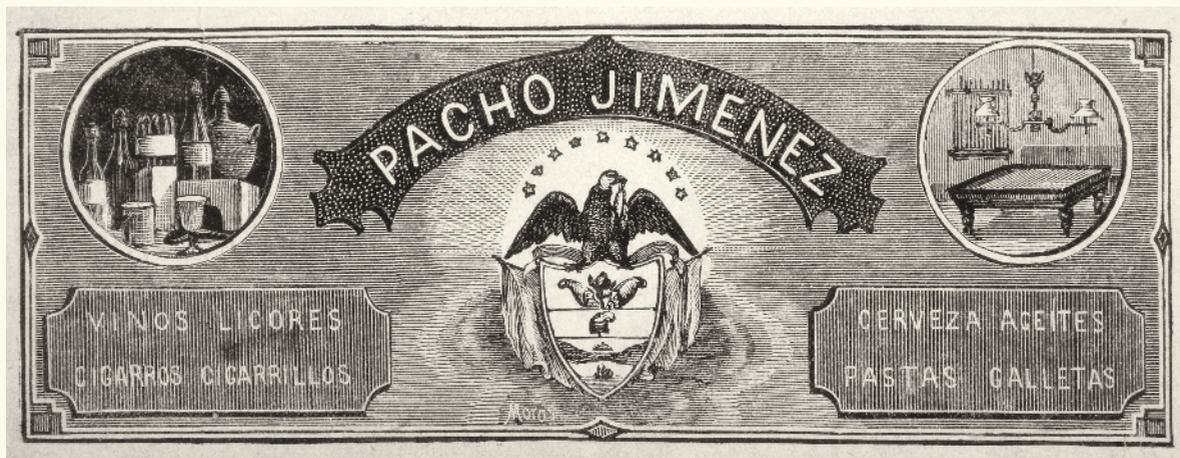
—Caballero; Está usted muy flaco.
 —Sí, señor, y los médicos me tienen arruinado y no me alientan.
 —Pues bien, déjese de drogas y dirjase al almacén de Agustín Nieto y cómprele sus vinos y su rancho, y le garantizo que en menos de un mes se le ha quitado ese empalamiento. 9





> AVISO PUBLICITARIO. FÁBRICA DE CIGARROS DE TOMÁS C. DE MOLINA SUCESORES. M. A. RESTREPO EUSE & C. CA. 1896. GRABADO A LA TESTA SOBRE MADERA. PRUEBA DE AUTOR. 60 X 187 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

> AVISO PUBLICITARIO. PACHO JIMÉNEZ. VINOS, LICORES, CIGARROS, CIGARRILLOS. FIRMADO MOROS. CA. 1897. GRABADO A LA TESTA SOBRE MADERA. PRUEBA DE AUTOR. 58 X 172 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



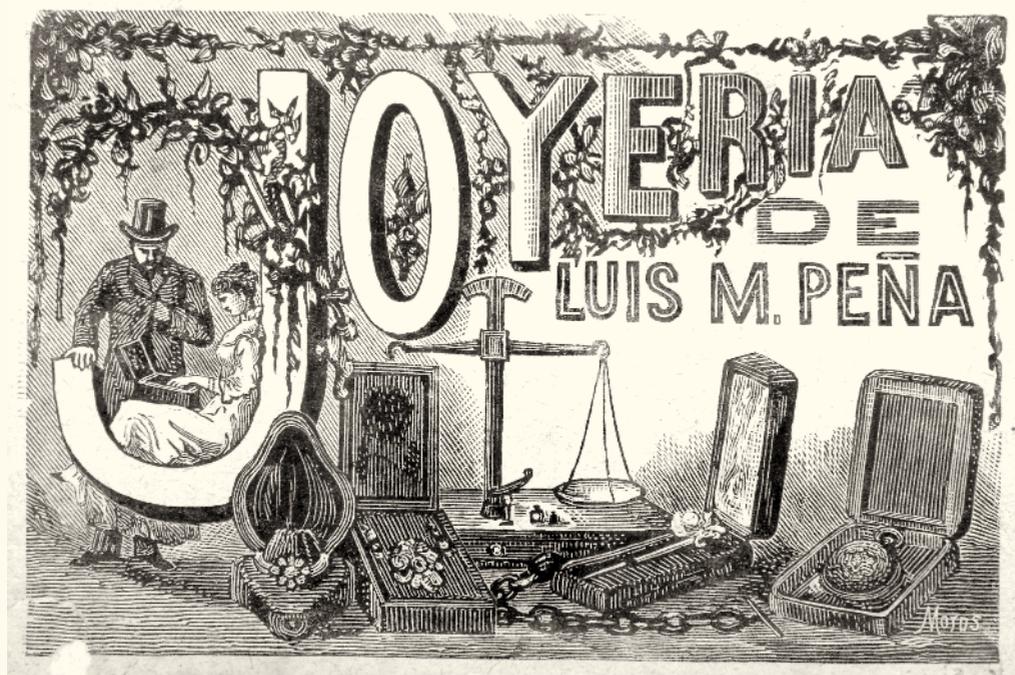
> AVISO PUBLICITARIO.
 COLOMBIA INDUSTRIAL. GRAN
 FÁBRICA DE CIGARRILLOS. CA.
 1883. GRABADO A LA TESTA
 SOBRE MADERA. PRUEBA DE
 AUTOR. 60 X 75 mm. *ÁLBUM DE
 GRABADOS*, ARCHIVO GENERAL
 DE LA NACIÓN.



> AVISO PUBLICITARIO.
 COLOMBIA INDUSTRIAL. "GRAN
 FÁBRICA DE CIGARRILLOS".
 FIRMADO MOROS. 1887.
 PUBLICADO EN EL *BOLETÍN DE
 AVISOS DE LA IMPRENTA DE
 SILVESTRE* (REPÚBLICA DE CO-
 LOMBIA), 17 DE SEPTIEMBRE
 DE 1886, 119.

LOS CIGARRILLOS DE ESTA ACREDITADA MARCA

Se venden en la Agencia general, almacén del señor Agustín Nieto
 en todos los principales establecimientos de esta Capital. 7



> AVISO PUBLICITARIO.
 LA JOYERÍA DE LUIS
 M. PEÑA. FIRMADO
 MOROS. CA. 1896.
 GRABADO A LA TESTA
 SOBRE MADERA.
 PRUEBA DE AUTOR. 71
 X 102 mm. ÁLBUM DE
 GRABADOS, ARCHIVO
 GENERAL DE LA
 NACIÓN.



> AVISO PUBLICITARIO.
 LA JOYERÍA DE LUIS M.
 PEÑA. FIRMADO MO-
 ROS. PUBLICADO EN
 EL BOLETÍN DE AVISOS
 DE LA IMPRENTA DE
 SILVESTRE (REPÚBLI-
 CA DE COLOMBIA), 17
 DE SEPTIEMBRE DE
 1886, 119.

Las composiciones de ilustración y texto son diferentes en los siete avisos diseñados por Moros. La xilografía *Fábrica de Jabón y Velas* tiene texto en su interior en diferente tipografía, y tiene dispuestas tres líneas alrededor de la ilustración, dos a los lados y una en la parte inferior, también con tipografía diferente. En el caso del aviso de *Colombia Industrial* y el de la *Fábrica de Cigarrillos*, llevan texto en el interior y una línea de texto en la parte superior fuera de la imagen, además de otras dos en la parte inferior.

Un diseño particular es el del aviso del almacén de Agustín Nieto y su aviso de *Vinos tintos de Burdeos y de Bourgogne*. Allí, la ilustración es apoyada por un diálogo en seis líneas entre los personajes que se observan en la xilografía, ubicado en la parte inferior; y en la parte superior, cinco líneas de texto en donde se especifican el producto, su presentación, el precio y el almacén en donde se consigue.

El aviso del *Taller de muebles de Félix Valois Madero* se encuentra rodeado de líneas de texto por todos los lados, cuatro en la parte superior, dos a cada lado y una en la parte inferior. El aviso de *La joyería de Luis M. Peña* es de los más elaborados; tiene texto en su interior y el de apoyo se encuentra en la parte inferior, compuesto por un título y tres líneas en donde anuncia qué compra, qué vende y su dirección.



Revistas e ilustración

En el caso de las revistas, luego de la muerte del fundador del *Papel Periódico Ilustrado*, Alberto Urdaneta, José T. Gabrois tuvo la iniciativa de continuar con el periódico con el nombre de *Colombia Ilustrada*. Varios de los integrantes del periódico fundado por Urdaneta trabajaron para esta publicación, entre ellos Ricardo Moros Urbina, autor de cuatro xilografías. La revista se dispuso al público desde el 1.º de abril de 1889 hasta marzo de 1892, conservando el formato y el estilo del *Papel Periódico Ilustrado*.

En primer lugar, mencionaremos la portada diseñada para la publicación de *Colombia Ilustrada*, para cuya realización Moros trabajó con Antonio Rodríguez. En la parte inferior izquierda se observan las letras *RZ*, que corresponden a Antonio Rodríguez, y a la derecha la *M* de Moros. En la portada se evidencia, en primer plano, un atril sobre el que se presenta el contenido del número, los grabados que contiene y el nombre del director de la publicación, José T. Gabrois. Ubicados en la parte posterior del atril, la cámara fotográfica, una paleta y un carcaj con su arco, todo dentro de un paisaje. Se observan a la izquierda una cadena de montañas, un nevado y un volcán, y a la derecha, varias palmas. En la zona superior en el cielo, dentro de un resplandor, un cóndor en vuelo. En la parte superior, en el centro, la imagen de Cristóbal Colón en un medallón, sobre una rama de laureles, y a cada lado dos libros con inscripciones en su portada, que se refieren al contenido de la publicación: el de la izquierda, *literatura, bellas artes, biografías, viajes*; el de la derecha, *ciencias, industria, crónicas, variedades*. En el número 1 del periódico, bajo el título de portada y cabecera, su director afirma que todo periódico ilustrado debía llevar un triple medallón con los bustos de Gutenberg, Colón y Bolívar, más aún con los dos últimos que habían concretado la idea netamente americana.

262



Se han identificado otros tres trabajos de Moros Urbina para publicaciones diferentes al *Papel Periódico Ilustrado*. Uno de ellos es un boceto que guarda mucha relación con la cabecera empleada para la *Revista Ilustrada*⁴⁰, realizada por Gaston Lelarge;

40 La *Revista Ilustrada* publicó quincenalmente sus números, entre el 18 de junio de 1898 y el 30 de septiembre de 1899.

esta similitud compositiva nos hace pensar que probablemente fue uno de los bocetos trabajados con el arquitecto francés para la elección del definitivo que iría en la cabecera de cada nuevo número de la revista. En el boceto de Moros se observan los símbolos del país, figuras precolombinas, los escudos de Bogotá y de Colombia y una mujer; al fondo, palmeras, el cóndor de los Andes y los nevados. Esta composición sería la alegoría del título de la revista, “sobre la crónica, las ciencias, las artes, la fotografía y la literatura, con una vista de la plaza de Bolívar con los cerros tutelares al fondo con las palabras de Goethe: ‘Luz más Luz’”⁴¹. Once años después de realizar el último grabado para el periódico, en 1899, en la *Revista Ilustrada*, se publicó un dibujo de Moros Urbina para un poema escrito por Max Grillo, titulado *El Magdalena*⁴². Para esta ilustración, tomó como base un dibujo que había realizado dieciséis años antes, conservado en el Álbum de grabados, bajo el título de *Fantasia*, fechado el 24 de abril de 1883.



> GASTON LELARGE. CABECERA DE LA REVISTA ILUSTRADA. N.º 2, 9 DE JULIO DE 1898.

41 Fajardo, “Un centenario olvidado”, 8.a

42 *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia* (Bogotá: Tipografía de Samper Matiz), n.º 9, vol. 1, 24 de enero, 1899, 137-139.





EL MAGDALENA

En el seno de sus aguas habita un dios poderoso y triste...

I

¡Oh rey de las florestas que como manto rubio
En el revuelto légamo explayas tu corriente!
Te adoraría el Indus y te ensalzara el Nubio
Si tus ondas bulleran bajo su sol ardiente.

Si en tus aguas no abreva simbólico elefante,
A ti en serenas noches viene el jaguar sombrío,
Y meces sus pupilas y el cielo rutilante
Donde los astros tiemblan cual si tuviesen frío.

El baobad gigante no crece en tus riberas,
Mas ¿quién ha profanado tus druidicos altares?
¿Quién comparó a las tuyas las índicas palmeras
Y quién midió los troncos de ceibas seculares?

Tú elevas la corriente como sagrado Nilo,
Y bajo el sol que abresa la sangre de los blancos,
Teósofo sin Vedus, tu verde cocodrilo
Sueña en eterios mundos desde arenosos bancos.

El Ganges tiene el loto de mística ambrosia,
Cual copa de alabastro que emerge del abismo,
Donde se posa el íbis al despertar el día
Y esconde el brahmín sueños de amable panteísmo;

Por ti derrama el cámbulo sus cálices de fuego,
Y de remota orilla te ofrenda el turbio Cauca
Nensáfares bruñidos, que tu corriente luego
Sepulta del Océano bajo la onda glauca.

Por cima del nervudo nogal de tus orillas
Los guacamayos lanzan sus atronantes gritos,
Y van en giro vario mientras silente brillas
Augusto ante las aves de tus antiguos ritos.

Tus dioses de arenisca rodaron de sus aras;
Enmudeció el santuario del Andquí. Malera
Brotó sus tristes flores en él; y las ignaras
Deidades con su manto cubrió Naturaleza.



Dibujo de Gaston Lalarge.



Agosto 12 del 83.



FANTASÍA.

> FANTASÍA. FIRMADA R. MOROS. 12 DE AGOSTO DE 1883. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 60 X 98 mm. ÁLBUM DE GRABADOS, ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

En el *Álbum de colección* se encuentran bocetos de varias de estas ilustraciones, cuya fecha de elaboración se desconoce, como la realizada para un cuento de niños (ver siguiente página doble). Solamente en el caso de una de estas es posible acercarnos a su fecha de realización; se trata de la de los tres bocetos para el Escudo de la Academia Colombiana, ya que Moros Urbina fue uno de sus fundadores (ver páginas 270 y 271).

Dentro de las ilustraciones podríamos incluir también las xilografías realizadas por Moros Urbina para el Álbum de *antigüedades de Telesforo D'Aleman* (ver página 272) hoy en el Museo Nacional de Colombia, de las que se conservan las pruebas de autor en el Álbum de grabados.

En *Colombia Ilustrada* aparece una xilografía titulada *Bogotá. Vista del local del Colegio Pestalozziano* (ver página 273), realizada por A. Greñas a partir de una fotografía. Pues bien, esta no es otra cosa que un anuncio ilustrado, el cual aparece al final del apartado “Nuestros grabados”, en donde se afirma que representa con “toda fidelidad” el local del colegio. Sobre el colegio, agregan: “No hacemos sino cumplir con un deber de justicia al afirmar que este colegio, modelo en su clase, honra la capital”⁴³. De este colegio, Moros Urbina realizó un óleo sobre lienzo, titulado *Casa del general Santander*, que corresponde totalmente a la xilografía.

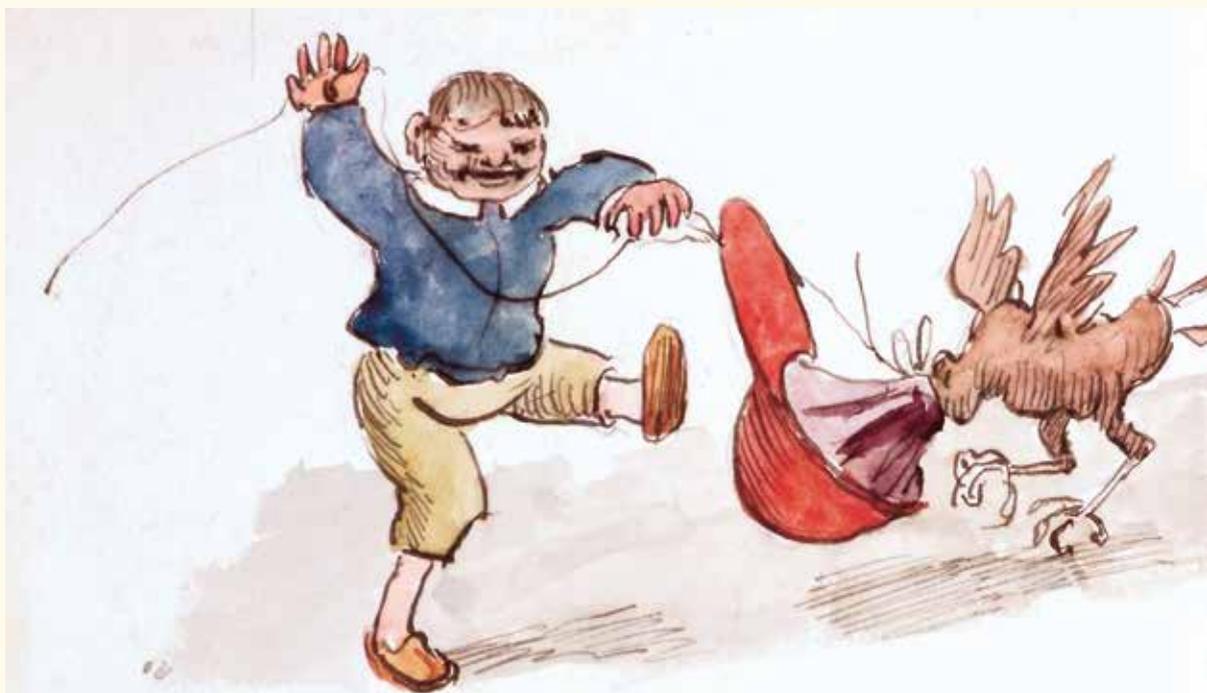
Por esta época, en Bogotá, José Asunción Silva señaló la importancia de los avisos publicados en los periódicos, de la siguiente manera:

El objeto del aviso es hacer que el público sepa lo que tenemos para la venta, y si no tenemos el valor de insistir en el anuncio hasta que este nos haya agrupado parroquianos, nuestro dinero será perdido. Por eso, todo el que anuncie toda una mercancía debe conservar su aviso hasta que el público sepa qué y quién es el, y qué negocio tiene. De otra suerte lo que se gaste en anunciar es dinero arrojado al mar. Máximo Arellano.⁴⁴

43 Continúa el aviso: “La cultura y muy variados conocimientos de las Directoras y el vivo empeño con que estas atienden solícitas a sus obligaciones, son prendas valiosísimas que tendrán en cuenta los padres de familia que deseen llevar allí sus niñas y que han producido ya resultados muy benéficos, como han tenido ocasión de observarlo cuantos han asistido a los exámenes anuales, actos verdaderamente brillantes en los que se han exhibido lujosas muestras de adelanto de las señoritas exalumnas”. *Colombia Ilustrada* (Bogotá), año I, n.º 21, 31 de enero, 1891, 336.

44 Máximo Arellano era el seudónimo de José Asunción Silva. *La Nación* (Bogotá), 4 de febrero, 1890.





De mucha broma estaba Juan
Y una trampa al pollo puso,
Muy pronto cayó el iluso
Oyendo carcajada sin igual!

Del pille el gozo hizo explosión,
En risa abierta se tendía,
Y al pollo a gritos le decía
Quedarás sin plumas y pelon.



Colérico el pollo pateó
Mas con movimiento brusco,
Pudo librarse del chuseo
Y de la prisión que le cogió.

De sorpresa cayóse el chico,
En el instante el pollo pensó,
Con la venganza, y lo arrastró
De una oreja con el pico.



> BOCETO PARA LA ACADEMIA COLOMBIANA DE HISTORIA. DIBUJO A LÁPIZ SOBRE PAPEL. CA. 1902. 13 X 10 cm. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> BOCETO PARA EL ESCUDO DE LA ACADEMIA DE HISTORIA. SIN FIRMA. CA. 1902. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 27,5 X 20 cm. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.



> BOCETO PARA EL ESCUDO DE LA ACADEMIA DE HISTORIA. SIN FIRMA. CA. 1902. ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL. 30 X 24 cm. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

ANTIGÜEDADES COLOMBIANAS



> ANTIGÜEDADES COLOMBIANAS (PERTENECIENTE AL ÁLBUM DE TELÉSFORO D'ALEMAN). 1895. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. 229 X 302 MM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 5522.001. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / ERNESTO MONSALVE PINO

BOGOTÁ



Vista del local del Colegio Pestalozziano.

> BOGOTÁ. VISTA DEL LOCAL DEL COLEGIO PESTALOZZIANO. SIN FIRMA. COLOMBIA ILUSTRADA. N.º 21, 31 DE ENERO DE 1891, 329.

La xilografía de mayor tamaño realizada por Ricardo Moros Urbina es la de la *Imprenta Silvestre*, cuyas dimensiones son 32 x 22,5 cm. Varios aspectos se pueden comentar acerca de esta. El primero, que fue hecha para la imprenta que se encargaba de la publicación del *Papel Periódico Ilustrado*, y posteriormente de *Colombia Ilustrada*. El siguiente aspecto tiene que ver con la autoría, en lo que se refiere a la declaración puesta por Moros Urbina en la esquina inferior derecha: “Dibujo original y grabado de R. Moros”. Esta es la única xilografía conocida hasta ahora de Moros en donde aparece esta declaración, la de la autoría del dibujo dirigido a una propaganda de la Imprenta Silvestre.

Observando la xilografía, se encuentran en la parte superior, sobre una columna que sostiene dos arcos, los títulos de las diferentes publicaciones de la imprenta: *Gaceta de Cundinamarca*, *Urbanidad de Marroquín*, *Anales religiosos*, *Granitos de oro*, *Papel Periódico Ilustrado*, *Los Ilustres M. Briceño*, *Los comuneros M. Briceño*, *Artículos de costumbres R. Silva*, *Expansión de la doctrina cristiana por el Dr. Juan B. Ortiz*, *El Orden*, *Lecciones de moral por José Caicedo rojas*. Debajo, la prensa con dos operarios en plena producción y un tórculo; al lado izquierdo, el nombre de la imprenta en letras mayúsculas y la dirección en Bogotá: “carrera 5ª. Número 44”, al lado derecho: “Apartado Número 222”. En la parte inferior, hacia el centro, la caja de tipos sobre la cual se observa una lámpara encendida y una tela que la cubre parcialmente. Al frente, hay un pequeño ángel subido en una butaca que dirige su mirada al espectador. Y en la parte inferior de la xilografía, los temas de las diferentes publicaciones inscritos en una cinta que envuelve una corona de ramas de laurel. Al lado del nombre de cada tema, varios objetos, símbolos de estos. A la izquierda, frente a *ciencias*, un compás, una escuadra, un mapamundi, un papel enrollado y varios libros. A la derecha de literatura, una pluma con el tintero y un laúd. Como símbolo de las *bellas artes*, la paleta con los pinceles. Entre la *industria* y el *comercio*, se observan un ancla, un caduceo, una rueda, un busto y varios libros. Para lograr las dimensiones resultantes, esta xilografía fue realizada con la unión de dos tacos de madera de igual tamaño, de 16 x 22,5 cm; la delgada línea blanca que divide horizontalmente la xilografía, así lo demuestra. La unión de varios tacos de madera era el recurso que tenía el grabador para producir una xilografía que sobrepasara el tamaño de los tacos con que contaba.





> IMPRESA DE SILVESTRE. SIN FECHA. GRABADO EN MADERA A LA TESTA. PRUEBA DE AUTOR. 320 X 225 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



Un caso particular: la fábrica de cervezas Bavaria

La fábrica Bavaria, fundada el 1.º de junio de 1891 por Leo Kopp, fue otro de los lugares donde Ricardo Moros Urbina trabajó varios años realizando avisos y etiquetas para sus cervezas. Lo anterior se concluye a partir de la observación de los bocetos conservados en los cuales trabajó desde 1890 hasta 1910, en periodos interrumpidos por su viaje a Europa en 1892. En este contexto realizó, en primer lugar, una pintura al óleo que corresponde a las instalaciones de la primera fábrica de Bavaria construida en lo que hoy es la carrera 13 con calle 32, en el centro de Bogotá. En la pintura, en la pared sur de la edificación, se observa la inscripción del año 1890 y el nombre de la cervecería: Kopp's Bavaria Fábrica de Cerveza Alemana.

Durante la existencia de la fábrica de cerveza Bavaria, Moros Urbina realizó varios bocetos que se pueden clasificar en dos grupos determinados por el sector de la población de Bogotá a la que iban dirigidos sus productos. Al primero corresponden los que fueron elaborados para las cervezas costosas producidas por la fábrica Kopp's Bavaria en sus comienzos. En el año de 1910, la fábrica producía diferentes tipos de cervezas que eran de alto precio, como se anunciaba en un aviso publicado en el *Bazar Veracruz*, órgano de las Empresas Kopp:

[...] la cerveza Bavaria es la más costosa de las fabricadas en Bogotá, pero la mejor y la más saludable; y como generalmente lo barato sale caro y tanto más en este caso cuando se trata de una bebida que ejerce influencia principal sobre la salud, el público debe decidirse por lo costoso, pero bueno, es decir por la Cerveza Bavaria.⁴⁵

276



Dentro del grupo de bocetos realizados por Moros Urbina, durante la última década del siglo XIX, se encuentran tres tipos diferentes de ideas para los anuncios publicitarios de Bavaria. El primero corresponde a una escena festiva al aire libre, en donde una pareja está sentada sobre un árbol y cada uno tiene un vaso de cerveza en la mano. El hombre apoya su pie izquierdo sobre un barril que tiene la inscripción

45 *El Bazar Veracruz* (órgano de las Empresas Kopp, Bogotá), n.º 1, 40, 1899.

Kopp's Bavaria. En el borde inferior del boceto se observa una inscripción con letras negras: "Siempre prefiero la Bavaria al mejor vino".

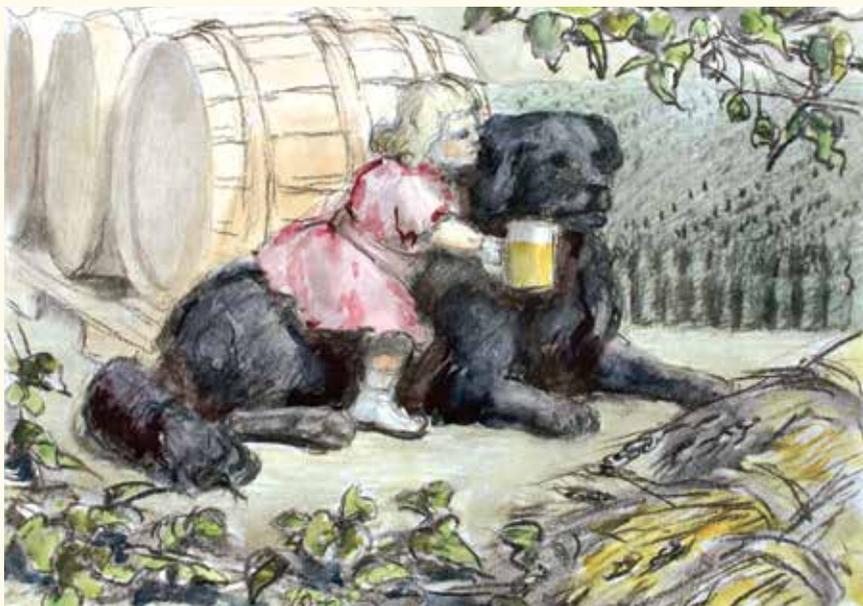
El segundo tipo es el de una niña rubia acompañada con un perro negro de gran tamaño, al que ofrece un vaso de cerveza. Esta imagen se presenta en dos versiones. La primera en formato vertical, realizada en acuarela con tinta; la niña se encuentra subida en un barril de cerveza y ofrece cerveza al perro que se encuentra sentado en dos barriles de cerveza, en uno de los cuales se lee "Gran fábrica de cerveza alemana Kopp's Bavaria". La segunda versión es en formato horizontal, y se trata de un dibujo al pastel en donde la niña sentada sobre el perro le ofrece el vaso de cerveza; detrás se observan varios barriles, a la derecha centenares de botellas y, frente a la niña y el perro, varios manojos de ramas de cebada.

Realizada en técnica de acuarela y tinta, el tercer tipo de boceto para anuncio es una gran botella de vidrio verde y tapa blanca con alas, sobre la que se observa sentado a un pequeño que la dirige y que sostiene la brida con una mano y con la otra, una rama y una bandera blanca con la inscripción "Gran fábrica de cerveza alemana Kopp's Bavaria". Alrededor de la botella se observan pequeños ángeles que sostienen vasos en sus manos.

Para el segundo tipo de etiqueta, la diseñada para la cerveza dirigida a las clases populares, se buscó un nombre que tuviera significación en ese sector de la población. De acuerdo con ese fin, el nombre se relacionó con la imagen de Policarpa Salavarieta. En el mes de diciembre de 1911 apareció un aviso anunciando la venta de la nueva cerveza llamada La Pola y felicitando a su gerente por los esfuerzos a favor de los "consumidores y del pueblo pobre":

La fábrica cerveza Bavaria ha dado a la venta una nueva cerveza llamada "La Pola". Esta cerveza, que constituye una bebida agradable y alimenticia, es fabricada en las mismas condiciones de todas las demás cervezas Bavaria, solamente que su precio, ínfimo en relación con las otras de la misma fábrica, es un halago para los consumidores y un alivio para las clases pobres, las que





> BOCETO PARA ANUNCIO DE CERVEZA. CA. 1890. ACUARELA. 25 X 33 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

ahora podrán tomar muy buena y nutritiva cerveza Bavaria por solo cinco pesos papel.⁴⁶

La etiqueta para la cerveza denominada La Pola es el segundo grupo de anuncios publicitarios realizado para la fábrica de cervezas Bavaria. Para el año de 1910, esta producía diferentes tipos de cervezas que eran de alto precio, como se anunciaba en un aviso publicado en el *Bazar Veracruz*, órgano de las Empresas Kopp:

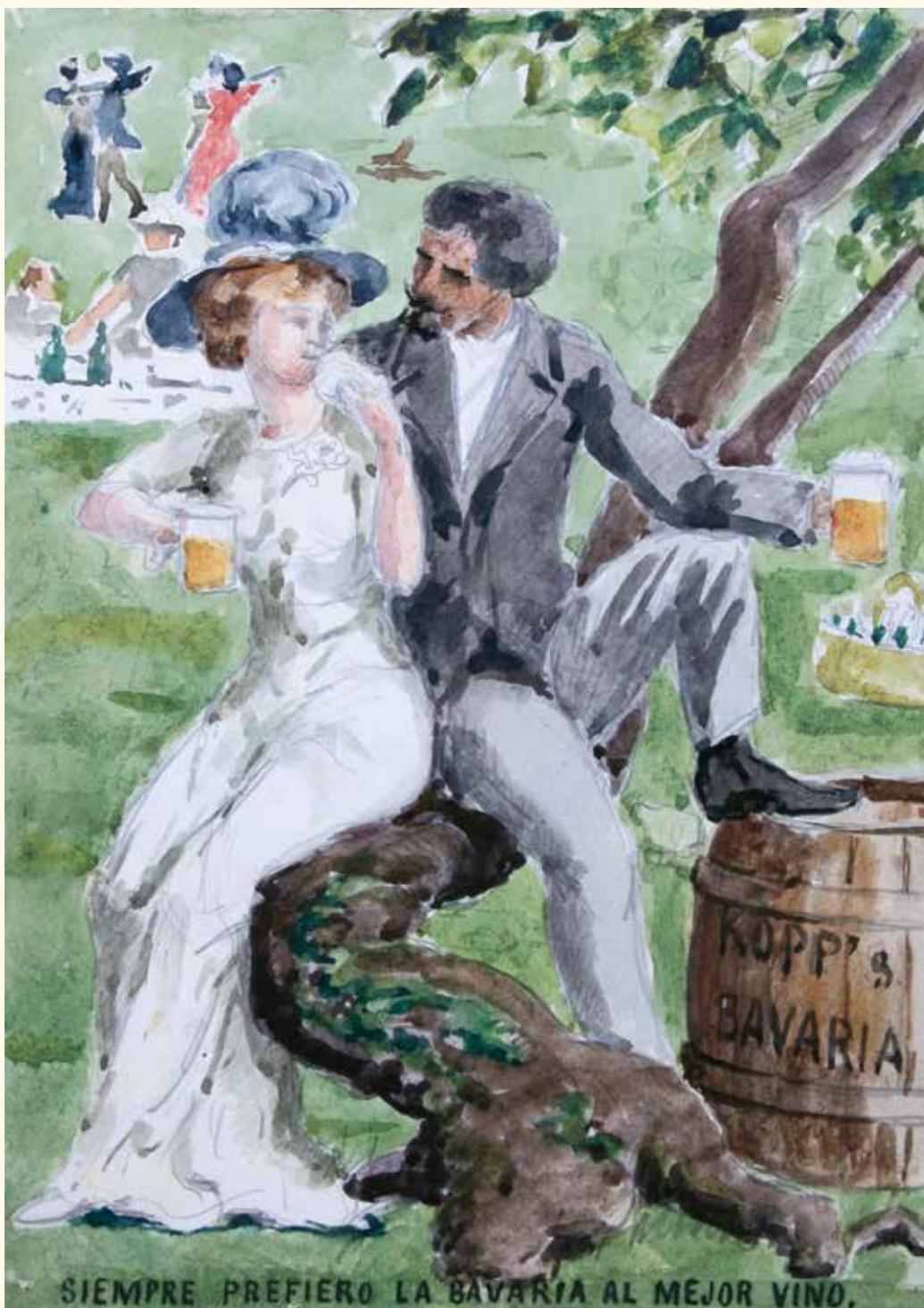
278



[...] la cerveza Bavaria es la más costosa de las fabricadas en Bogotá, pero la mejor y la más saludable; y como generalmente lo barato sale caro y tanto más en este caso cuando se trata de una bebida que ejerce influencia principal sobre la salud, el público debe decidirse por lo costoso, pero bueno, es decir por la Cerveza Bavaria.⁴⁷

⁴⁶ *Gaceta Republicana*, martes 19 de diciembre, 1911.

⁴⁷ *El Bazar Veracruz* (órgano de las Empresas Kopp, Bogotá), n.º 1, 40, 1899.



> KOPP'S BAVARIA. SIEMPRE PREFIERO LA BAVARIA AL MEJOR VINO. CA. 1890. ACUARELA. 22 X 16,8 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> GRAN FÁBRICA DE CERVEZA ALEMANA KOPP'S BAVARIA. CA. 1890. ACUARELA. 21,8 X 33 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



> GRAN FÁBRICA DE CERVEZA ALEMANA KOPP'S BAVARIA. CA. 1890. ACUARELA Y TINTA. 18 X 12,9 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.



"LA POLA"

Atendiendo á las repetidas insinuaciones de la prensa, de los industriales y obreros y del público en general, hemos fabricado y desde hoy damos á la venta una cerveza nueva bajo el patriótico nombre de **"LA POLA"**

Esta bebida, que se distingue por su pureza, es producida en nuestra FABRICA BAVARIA con la mejor cebada colombiana y lúpulo de Baviera; contiene una proporción considerable de extracto de malta y una moderada cantidad de alcohol, cualidades que hacen de ella una bebida

alimenticia, saludable, nutritiva, agradable, estimulante.

Esta cerveza se conserva en cualquier clima lo mismo que las demás clases de BAVARIA.

Se vende al contado en nuestra FABRICA BAVARIA á siguientes precios:

| | | | |
|-------------------------|-------|--------------|--------|
| 1 á 9 docenas á | \$ 42 | papel moneda | docena |
| 10 á 49 docenas á | 40 | " | " |
| 50 ó más docenas á ... | 38 | " | " |

Estos ínfimos precios que permiten á los expendedores venderla al público á CINCO PESOS (\$ 5 PAPEL MONEDA) BOTELLA, harán, sin duda, de esta cerveza la bebida popular y estamos seguros de que las personas de buen criterio que consumen aún las otras clases de igual precio, darán la preferencia á

"LA POLA"

correspondiendo así á nuestro esfuerzo para ofrecerles una bebida buena, sana y barata.

Continuamos fabricando y vendiendo á los precios y con los descuentos establecidos las demás ya acreditadas cervezas.

Bogotá, Diciembre de 1911.

778v

"BAVARIA"



Para llegar a un sector más amplio de la ciudad, en el mes de diciembre de 1911 apareció un aviso anunciando la venta de la nueva cerveza llamada La Pola y felicitando a su gerente por los esfuerzos a favor de los “consumidores y del pueblo pobre”:

La fábrica cerveza Bavaria ha dado a la venta una nueva cerveza llamada “La Pola”. Esta cerveza, que constituye una bebida agradable y alimenticia, es fabricada en las mismas condiciones de todas las demás cervezas Bavaria, solamente que su precio, ínfimo en relación con las otras de la misma fábrica, es un halago para los consumidores y un alivio para las clases pobres, las que ahora podrán tomar muy buena y nutritiva cerveza Bavaria por solo cinco pesos papel.⁴⁸

Otro aviso en la misma publicación⁴⁹, de mayor tamaño y con marco ornamentado bajo el título “La Pola”, señalaba que se daba a la venta la nueva cerveza cuya fabricación “atendía a las repetidas insinuaciones de la prensa, los industriales y obreros y público en general”, y además se calificaba el nombre dado a esta cerveza como “patriótico”.

48 *Gaceta Republicana*, martes 19 de diciembre, 1911.

49 *Gaceta Republicana*, martes 19 de diciembre, 1911.





> ETIQUETA CERVEZA LA POLA. CA. 1911. IMPRESO A COLOR. 7,5 X 22 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

Pero ¿cuál fue el modelo que siguió Moros Urbina para diseñar la etiqueta de la cerveza que bautizaron con el nombre de la heroína de Guaduas, “la Pola”? La heroína popular de la etiqueta se encuentra en el extremo izquierdo del diseño, de pie, de frente, con el cabello marrón ondulado suelto sobre la espalda. Lleva un vestido largo de color azul oscuro de mangas cortas. Con la mano izquierda sostiene el asta de la bandera que, extendida detrás de ella, la envuelve. La mano derecha de la heroína, con gesto patriótico, sostiene un extremo de la bandera colombiana sobre su pecho. De esta etiqueta se derivaron otras con pequeñas modificaciones que aparecieron en los años siguientes, y que se consideran como el segundo grupo de anuncios publicitarios realizados por Moros para las cervezas Bavaria.

Dos son las imágenes que guardan relación iconográfica con el diseño de Moros y que probablemente utilizó para hacer la etiqueta. La primera, la realizada por un pintor anónimo, que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Colombia. Es una pintura al óleo realizada alrededor del año 1900, en donde aparece la Pola, de pie, con los brazos cruzados, sosteniendo con la mano derecha la bandera colombiana que ondea extendida detrás de ella. En la segunda imagen, la Pola aparece de pie con el cuerpo levemente girado, sosteniendo sobre su pecho con la mano derecha la bandera recogida y el brazo izquierdo doblado hacia atrás.

Se tiene conocimiento del origen de este segundo referente iconográfico para la etiqueta de La Pola a partir de un documento producido en la sesión del 11 de junio de 1910, por parte de la junta organizadora de la celebración del primer Centenario de la Independencia colombiana en donde se destinaron recursos para el ornato de Bogotá.





> AUTOR DESCONOCIDO. POLICARPA SALAVARRIETA, CA. 1900. ÓLEO SOBRE TELA. MEDIDAS CON MARCO: 124 X 86,6 CM. COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, REG. 3811. FOTO: ©MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA / JUAN CAMILO SEGURA



Allí, se señalaba que Silvano Cuéllar se había presentado con un modelo de Policarpa Salavarrieta para hacer una estatua de cemento e inaugurarla el 20 de julio en la plazoleta de las Aguas, y que la comisión le facilitaría los materiales mediante una orden contra la empresa de Cemento de los señores Samper⁵⁰. Esta escultura, que fue inaugurada el 25 de enero de 1911⁵¹, al parecer fue adquirida e instalada por el padre José de Jesús Baranoa en la plaza principal de Guaduas, pueblo en donde nació la Pola. En mayo de 1910, el contrato solicitado por la junta del Centenario de Guaduas para la construcción de la estatua ya se había realizado y solo se esperaban los recursos para materializar el proyecto⁵².

Para la conmemoración del primer centenario de la Independencia colombiana en 1910, la Asociación de Vecinos de las Aguas, dentro del contexto de la solicitud del Gobierno para arreglar las fachadas e iluminar sus casas en los días de fiesta, decidió encargar a Dionisio Cortés el modelado de una estatua de la Pola para instalarla en la plaza que lleva su nombre desde 1894 hasta la actualidad. Para la exposición de 1899, Dionisio Cortés había presentado un modelo en arcilla de la Pola en donde aparece sentada en el banquillo antes de ser fusilada, propuesta que no obtuvo ningún premio a pesar de la buena apreciación que tuvo por parte del jurado⁵³. Aunque Cortés ocupó el primer lugar en el concurso organizado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1910, desarrolló el proyecto presentado en la exposición de 1899, que fue el que finalmente se instaló e inauguró en la plazuela de las Aguas el 29 de julio de 1910.



50 Catorce años antes del lanzamiento de la cerveza “La Pola”, para la celebración del centenario de su nacimiento, se expidió una ley nacional que destinaba además una partida para una estatua en Guaduas, lugar en donde nació la heroína, obra que no se realizó. Carolina Vanegas Carrasco, *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910). Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012), 98.

51 “El 25 de enero de 1911, en pomposas fiestas civiles, se inauguró en Guaduas una estatua de Policarpa, obra artística de arrogante postura, que recuerda las levantadas en Francia en honor de Juana de Arco. Es obra del artista colombiano Silvano Cuéllar, quien supo interpretar la gentileza de la virgen calentana”. Pedro Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, t. III (Bogotá: Tercer Mundo, 1989), 381.

52 “Sección documentos”, *Revista del Centenario* (Bogotá), n.º 17, 25 de mayo, 1910, 129. Mencionado por Vanegas, *El monumento a la Pola*, s. p.

53 Carolina Vanegas Carrasco, “*El monumento a la Pola y la escultura en Colombia en 1910*”. Colección de Documentos Históricos. *Cuaderno de curaduría histórica 3* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2006), s. p.

El diseño de la etiqueta

Además de la imagen de la Pola ya descrita, la etiqueta, sobre fondo azul claro, tiene una cinta diagonal roja con bordes dorados sobre la cual se dispuso en letras mayúsculas blancas con bordes dorados y entre comillas “LA POLA”. En la zona superior izquierda de la etiqueta, distribuido en tres renglones, se observa el nombre de la fábrica en letras negras del cual se desprenden rayos blancos: Deustsch-Columbianische Braverei – G.m.B.H - Bavaria – Bogotá. Al lado izquierdo de la Pola, está el escudo de Bavaria con el texto de marca registrada en la parte inferior. Debajo de la cinta, en el borde inferior derecho, también con letras negras, dice “cerveza superior fabricada de la mejor cebada colombiana y del mejor lúpulo bávaro”. Alrededor del borde dorado de la cinta, ramas de lúpulo y de cebada. En la zona media derecha, once de las medallas ganadas en las diferentes exposiciones en que participó la fábrica de cerveza Bavaria: la Sociedad de Salas de Asilo, Bogotá; Exposición Bogotá, 20 de julio de 1907; El Gran Jurado a Bavaria, 1897; República de Colombia, 1907; Exposición de Guatemala, [1897, entre otros.

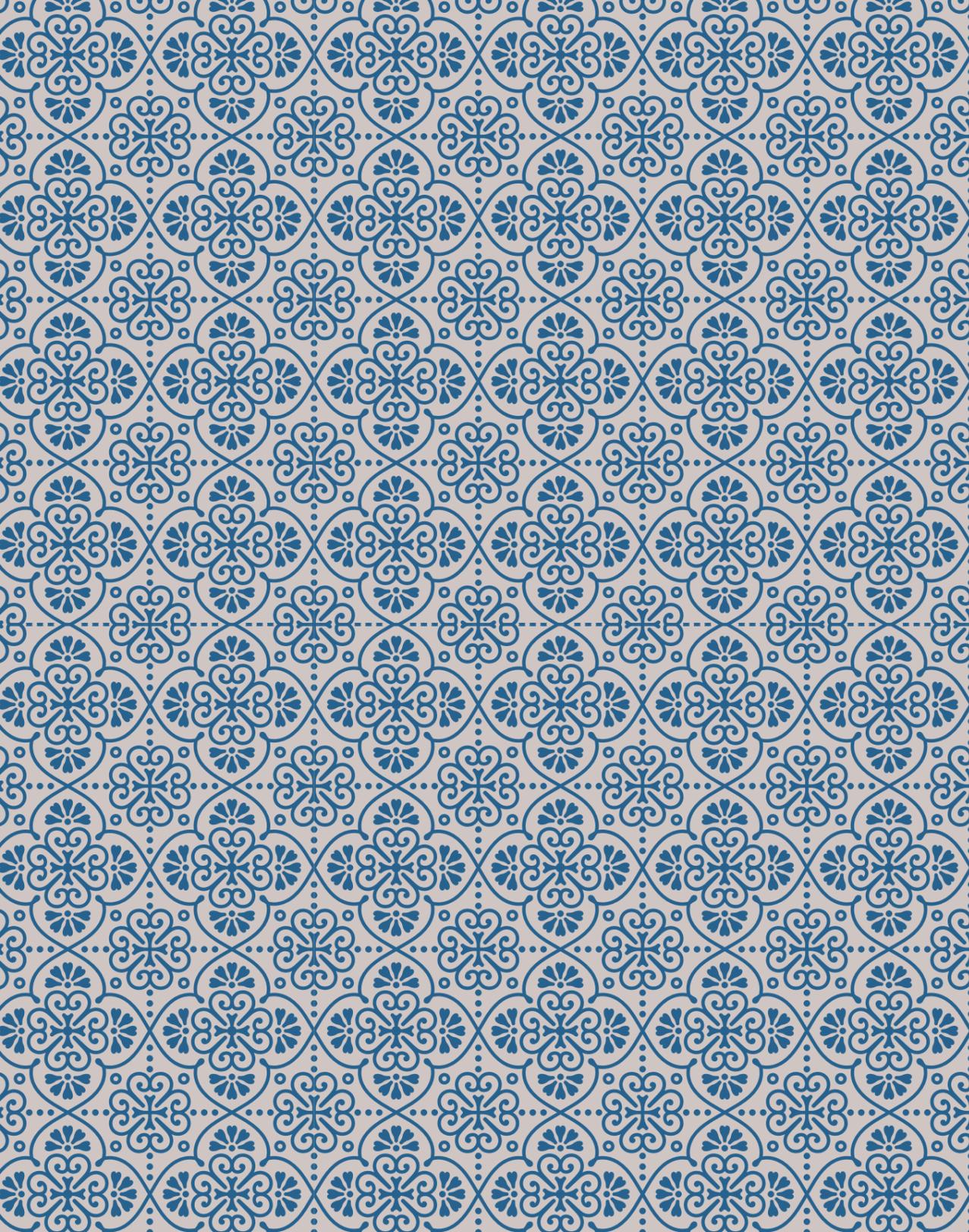
Para esta cerveza, que se produjo hasta los años sesenta, se realizaron varias etiquetas con el mismo modelo diseñado por Moros Urbina en diferentes formatos y con variaciones en los textos +





> ETIQUETA CERVEZA LA POLA. CA. 1911. REPRODUCCIÓN. ARCHIVO DIGITAL BAVARIA S. A.

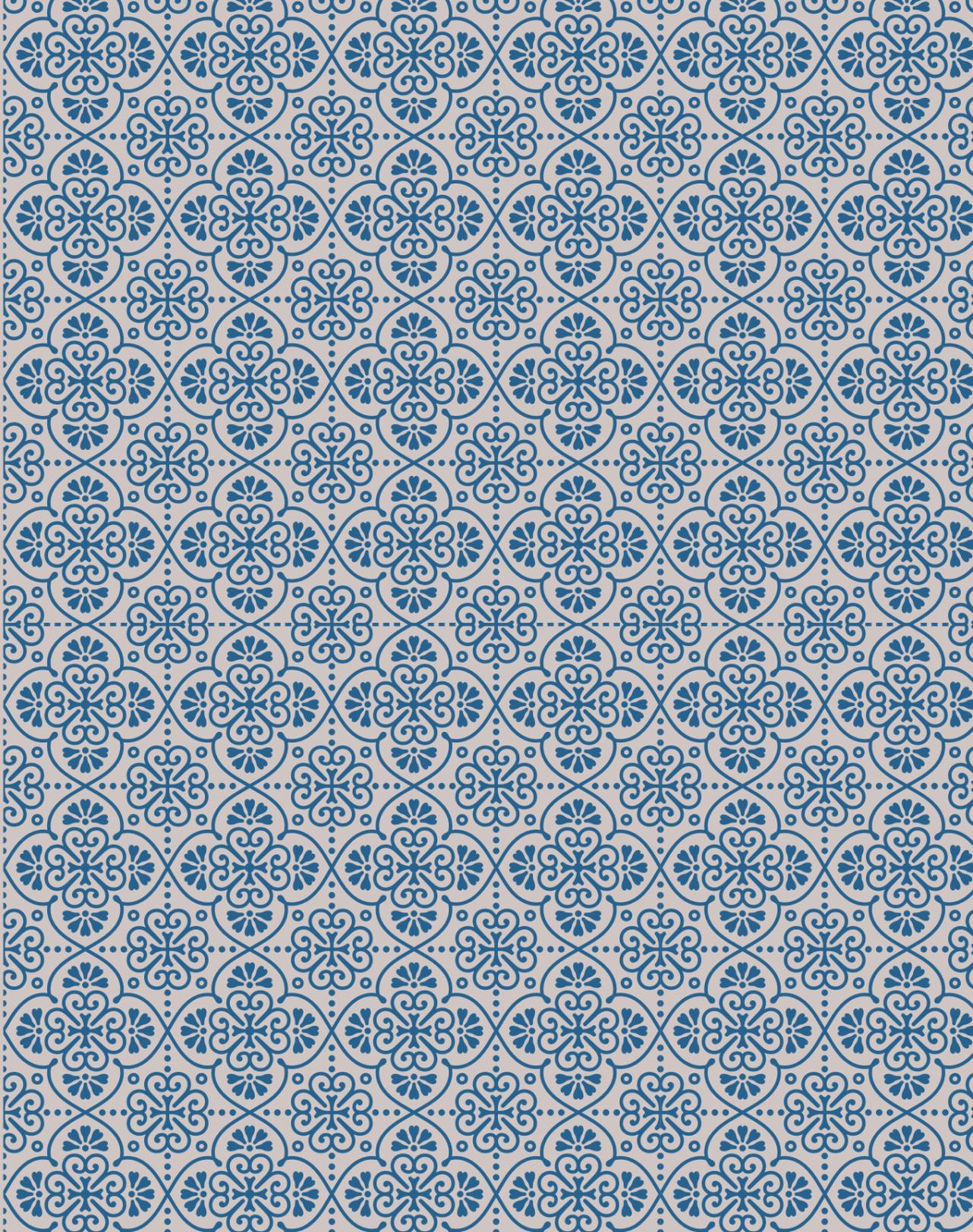




CRONOLOGÍA



MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS





Calle de un pueblo.



Tejedor de esteras.



Flor de primavera.



Desde el Puente del Común, vista del sur.



Gabinete de física [sic] en el Seminario. (Bogotá).



La tumba de Heloísa (Nemocón).



La mesa.



El bobito Demetrio.



Copias del natural.



Monumento de la Familia Portocarrero.



Alameda de sauces llamada La Legua, en Simijaca.



Esquina sur de la plaza de Nemocón.

1878

1882

1883

1884

Ruinas del Colegio de los jesuitas en Panamá.



Simón Bolívar.



Fuegos artificiales en la noche del 25. Se[ptiembre] 6 del 83.



Anfiteatro de disección anatómica del hospital de San Juan de Dios en Bogotá.



Banco de Bogotá en la Calle de Florián.4.



Bogotá, el Humilladero, la Vera-Cruz y San Francisco.



Bogotá. Calles 2a. y 1a. de Florián (carrera 1a. al occidente).



Exposición de los primeros rieles fabricados en "La Pradera". Llegada al palacio presidencial.



Monumento de la familia Portocarrero. Cementerio de Bogotá.



Apuntes (Dibujos a lápiz, tinta, acuarela y/o carboncillo sobre papel)

Línea (Grabado)

Ilustración y diseño (Distintas técnicas)

Pintura (Óleo, acuarela y técnica mixta)



Mujer de perfil con sombrero.



Bodegón- Las artes [a ama].



Nemocón. Esquina occidental de la plaza.



Capilla del Sagrario.



Bogotá. Esquina noreste de la plaza Nariño.



Ferrocarril de la Sabana. A 2.500 metros de Facatativá.



El cazador.



Kopp's Bavaria. Siempre prefiero la Bavaria al mejor vino.



Gran Fábrica de Cerveza Alemana Kopp's Bavaria.



Ezequiel Hurtado.



Eliseo Payán.



Carlos Holguín.

1885

1886

1887

1889

1890

1891

Boletín de Avisos de la Imprenta de Silvestre (República de Colombia).



Capilla del Sagrario.



Imprenta de Silvestre.



El Año Nuevo 1887.



Portada de Colombia Ilustrada. Firmada RZ (Rodríguez) y M (Moros).



Cazador.



Gran Fábrica de Cerveza Alemana Kopp's Bavaria.



Boceto para anuncio de cerveza.



José Eusebio Otálora.



El entierro de Cristo.





Subiaco. Roma.



Plaza de Anticoli.



Copia de don Diego de Acedo.
El primo.
Original de Velázquez.



Boceto para ilustración.



Boceto para el escudo de la Academia de Historia. Sin firma.



Boceto para el escudo de la Academia de Historia. Sin firma.



Subida a la iglesia de Egipto.



Iglesia de Egipto en Bogotá.



Firmado R. Moros Urbina.
Los gredales de Tunjuelo.



Vegetales.



Santa Rita de Casia.



Virgen del Carmen.

1894

El veterano.



1895

Gaston Lelarge.



1898

1900

Carlos Albán.



1902

Aristides Fernández.



Boceto para el escudo de la Academia de Historia. Sin firma.

1904

Las escaleras de Egipto.



1905

El negrito embolador.



1906

Antigua fábrica de loza.



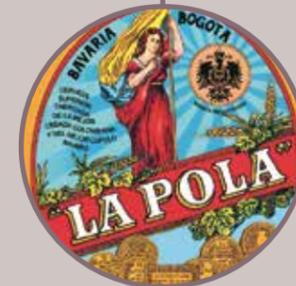
1908

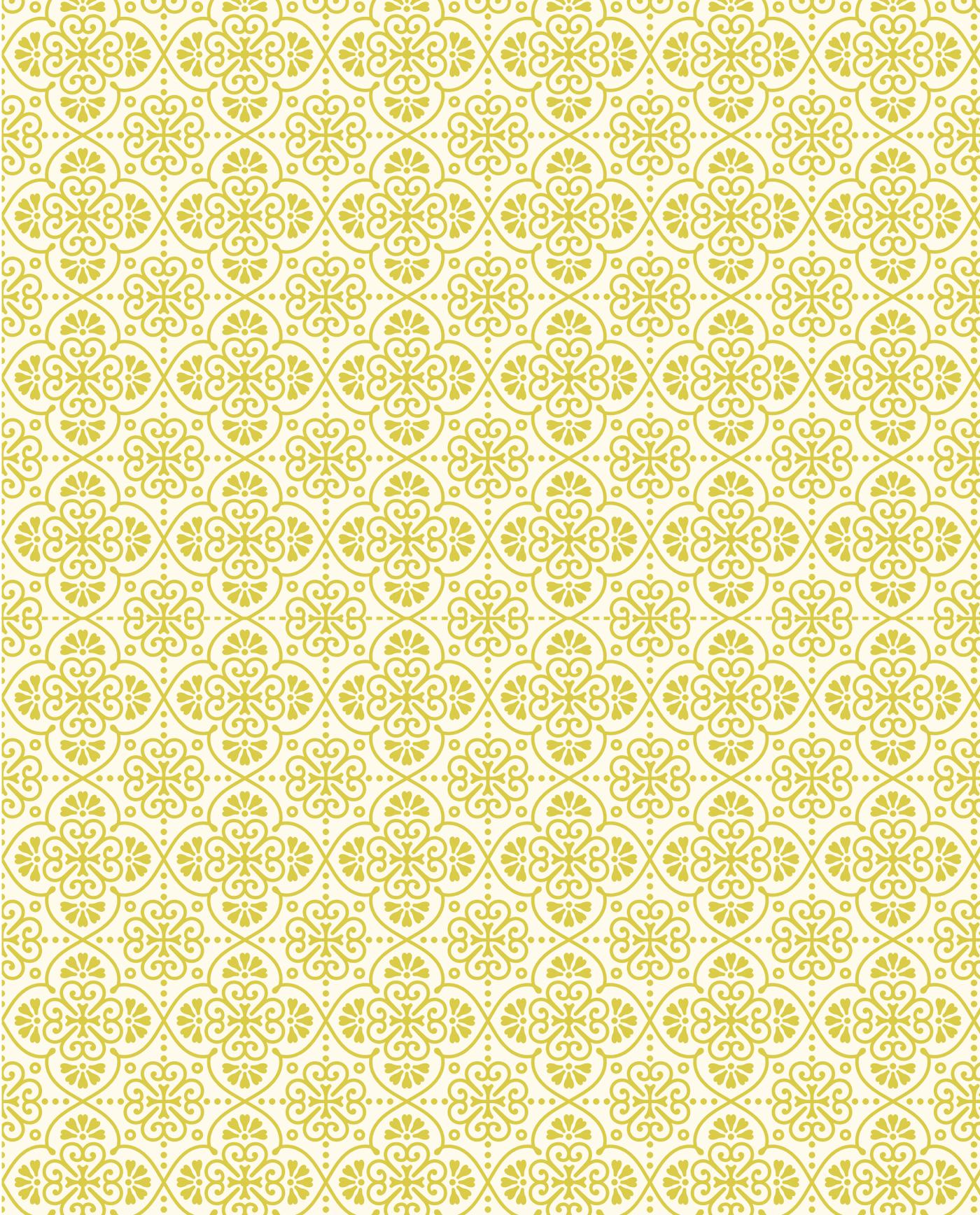
La lectora.



1911

La Pola.





Bibliografía

- Acuña Prieto, Ruth. "El *Papel Periódico Ilustrado* y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia". Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Alberto Urdaneta: *vida y obra*. Bogotá: Banco de la República, 1992.
- Arango Restrepo, Sofía Stella. "Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia". *Historia y Sociedad* 21 (julio-diciembre de 2011); 141-172.
- Badawi, Halim. "Fallas de origen: el Museo de la Escuela de Bellas Artes y los orígenes del canon historiográfico sobre el periodo de consolidación del academicismo en Colombia". En *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*, 61-85. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
- Barney-Cabrera, Eugenio. "Arte documental e ilustración gráfica". En *Historia del arte colombiano*, vol. VI, 1265-1288. Bogotá: Salvat, 1983.
- Bastida de la Calle, María Dolores. "La figura del xilógrafo en las revistas ilustradas del siglo XIX". En *Espacio, Tiempo y Forma*, 237-252. Serie VII: Historia del Arte 10. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, UNED, 1997.
- Blas, Javier, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, coords. *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía, y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.
- Borda, Ignacio y José María Lombana. *Almanaque para todos y directorio completo de la ciudad con 12 vistas de Bogotá para 1886*. Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1886.
- Castillo Daza, Juan Carlos del. *Bogotá: el tránsito a la ciudad moderna 1920-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- "Colección de documentos Históricos". *Cuaderno de Curaduría Histórica* (Museo Nacional de Colombia, Bogotá) 3 (2006): s. p.
- Díaz Padilla, Ramón. *El dibujo del natural: en la época de la postacademia*. Madrid: Akal, 2007.
- Escovar Wilson-White, Alberto, Margarita Mariño y César Peña. *Atlas histórico de Bogotá: 1538-1910*. Bogotá: Planeta, 2004.
- Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y de la junta organizadora*. Bogotá: Imprenta Luis M. Holguín, 1899.
- Fajardo de Rueda, Marta. "Un centenario olvidado: la ilustración editorial en el siglo XIX en Colombia". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 5 (1998-1999): 109-131.
- . "Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1870-1886". En *La Universidad Nacional en el siglo XXI: documentos para su historia. Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, editado por Estela María Córdoba y Marta Fajardo de Rueda, 19-45. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura, la miniatura y el grabado en Colombia*, vol. 44. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- Girón, Lázaro María. *El museo-taller de Alberto Urdaneta: estudio descriptivo*. Bogotá: Imprenta de Vapor Zalamea Hermanos, 1888.
- González Aranda, Beatriz. *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2010.
- . *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

- Ibáñez, Pedro. *Crónicas de Bogotá*, t. III. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.
- Ivins Jr., W. M. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Jaramillo Jiménez, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. *Artes La Revista* 4, n.o 7 (2004): 3-38.
- López Rosas, William Alfonso. “Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible”. En *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*, 17-34. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2008.
- Martínez, Carlos. “Apuntes para la historia de Chapinero, primer barrio suburbano de Bogotá”. *Proa* 228 (mayo de 1972): 18-21.
- Medina, Álvaro. “De la academia al realismo”. En *Academia y figuración*, 3-20. Bogotá: Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, 1975.
- . “La gráfica de 1823 a 1870”. En *Historia del grabado en Colombia*, editado por María del Pilar López Pérez, Laura Liliana Vargas Murcia, Álvaro Medina y Ruth Acuña Prieto, 63-111. Bogotá: Planeta, 2009.
- . *Procesos del arte en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, 2.a ed. Bogotá: CEJA, 2000.
- Moreno de Ángel, Pilar. “Urdaneta, Paredes, Racines y la fotografía”. *Revista Credencial Historia* 75 (marzo de 1996): 8-11.
- Pérez, José Joaquín. *Galería de notabilidades colombianas*. Bogotá: J. J. Pérez, ¿1800?.
- Ortega Ricaurte, Carmen. Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado y Colombia Ilustrada. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.
- . *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.
- Ortega Ricaurte, Daniel. *Cosas de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Cromos, 1938.
- Quinche Ramírez, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años”. *Historia Crítica* 32 (2006): 274-301.
- Raventos, José María. *Historia de la publicidad gráfica colombiana*. Bogotá: Ediciones y Eventos FCB/Puma, 1992.
- Rey Márquez, Juan Ricardo. *El dibujo en Colombia, 1970-1986*. Medellín: La Carreta, 2007.
- Rey Márquez, Juan Ricardo y Carolina Vanegas Carrasco. “Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX”. En *Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX*, 9-75. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
- Rubiano Caballero, Germán. “Paisajistas y costumbristas”. En *Historia del arte colombiano*, vol. X, 1306-1320. Bogotá: Salvat, 1983.
- Ruskin, John. *Técnicas del dibujo*. Barcelona: Laertes, 1999.
- Sáchica Bernal, Alba Irene y María del Rosario Leal del Castillo. *El Puente del Común, de obra pública a monumento nacional*. Bogotá: Universidad de la Sabana, Alcaldía Municipal de Chía, 2015.
- Saffray, Charles. *Voyage à la Nouvelle Grenade*. París: L. Hachette, 1869. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34394j/f8.image.langEN>.
- Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia, 1823-1994*, vol. 1. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1995.
- Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.

- Solano, Juanita. "El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y relación con la fotografía". *Revista de Estudios Sociales* 39 (abril de 2011): 146-156.
- Urdaneta, Alberto. *Dibujos y caricaturas*. Bogotá: Sol y Luna, 1976.
- Vanegas Carrasco, Carolina. "Colección de historia, área de objetos testimoniales. Coronación simbólica de un héroe: la estatua de Nariño en el Primer Centenario de la Independencia". *Cuadernos de Curaduría* (Museo Nacional de Colombia) 5 (julio de 2007).
- . *Disputas simbólicas en la celebración del Centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910). Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Vásquez, William. "Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1826-1886". *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9, n.o 1 (enero-junio de 2014): 35-38.
- Vergara y Velasco, Francisco José. *Almanaque y guía ilustrada de Bogotá para el año 1881*. Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda, 1881.
- Vernaza, José Ignacio. *Carlos Albán*. Cali: Imprenta Departamental, 1948.
- Villalobos, María Constanza. "Ermita e iglesia. Una fundación y dos construcciones, 1651-1915". *Cuadernos de Taller* (Universidad Externado de Colombia, Bogotá) 3 (2003): 32-51.
- Zea, Francisco. *Juan de Dios Carrasquilla, hombre de ciencia*. Bogotá: Academia Nacional de Medicina, 2004.

Hemerografía



Los Andes: Semanario Americano Ilustrado

T. I, n.º 3, 7 de julio de 1878.

El Bazar Veracruz (órgano de las Empresas

Kopp, Bogotá)

N.º 1, 40, 1899.

Boletín de Avisos

Año I, n.º 21, 1.º de diciembre, 1886.

Año I, n.º 23, 8 de enero, 1887.

Año II, n.º 27, 15 de abril, 1887.

Boletín de Historia y Antigüedades

Vol. 1, 15 de febrero, 1903.

Vol. 3, 29 de abril, 1905.

Vol. 14, 2 de noviembre, 1921.

Vol. 14, 16 de marzo, 1925.

Vol. 18, 28 de junio, 1930.

Vol. 19, 30 de mayo, 1932.

Colombia Ilustrada

Año I, n.º 21, 31 de enero, 1891.

El Diario

N.º 5, 24 de agosto, 1899.

Gaceta Republicana

Martes 19 de diciembre, 1911.

Papel Periódico Ilustrado

N.º 1, año I, 6 de agosto de 1881.

N.º 2, año I, 1.º de octubre de 1881.

N.º 9, 6 de agosto de 1883.

N.º 10, año I, 15 de febrero, 1882.

N.º 11, año I, 1.º de marzo, 1882.

N.º 15, año I, 12 de mayo, 1882.

N.º 16, año I, 20 de mayo, 1882.

N.º 17, 1.º de junio, 1882.

N.º 18, año I, 10 de junio, 1882.

N.º 19, año I, 20 de junio, 1882.

N.º 20, año I, 1.º de julio, 1882.

N.º 25, año II, 6 de agosto, 1882.

N.º 31, año II, 16 de diciembre, 1882.

N.º 39, año II, 25 de abril, 1883.

N.º 41, Año II, 15 de mayo, 1883.

N.º 45, año II, 20 de julio, 1883.

N.ºs 46-48, año II, 24 de julio, 1883.

N.º 50, año III, 20 de agosto, 1883.

N.º 52, año III, 15 de octubre, 1883.

N.º 57, año III, 15 de enero, 1884.

N.º 58, año III, 1.º de febrero, 1884.

N.º 63, año III, 15 de abril de 1884.

N.º 64, año III, 22 de abril, 1884.

N.º 67, año IV, 25 de mayo, 1884.

N.º 69, año III, 25 de junio, 1884.

N.º 76, año IV, 1.º de octubre, 1884.

N.º 77, año IV, 15 de octubre, 1884.

N.ºs 78-79, año IV, 2 de noviembre, 1884.

N.º 81, año IV, 20 de diciembre, 1884.

N.º 84, año IV, 5 de febrero, 1885.

N.º 86, año IV, 1.º de marzo, 1885.

N.º 88, año IV, 1.º de abril, 1885.

N.º 97, año V, 6 de agosto, 1886.

N.º 99, año V, 1.º de septiembre, 1886.

N.º 100, año V, 20 de septiembre, 1886.

N.º 102, año V, 15 de octubre, 1886.

N.º 105, año V, 1.º de diciembre, 1886.

N.º 106, año V, 15 de diciembre de 1886.

N.º 107, año V, 1.º de enero, 1887.

N.º 108, año V, 15 de enero, 1887.

N.º 109, año V, 1.º de febrero, 1887.

N.º 111, año V, 1.º de marzo, 1887.

N.ºs 114-116, año V, 29 de mayo, 1888.

Revista del Centenario

N.º 17, 25 de mayo, 1910.

Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura, Historia

Año I, vol. 1, n.º 2, 9 de julio, 1898.

Año 1, vol. 1, n.º 6, 20 de octubre, 1898.

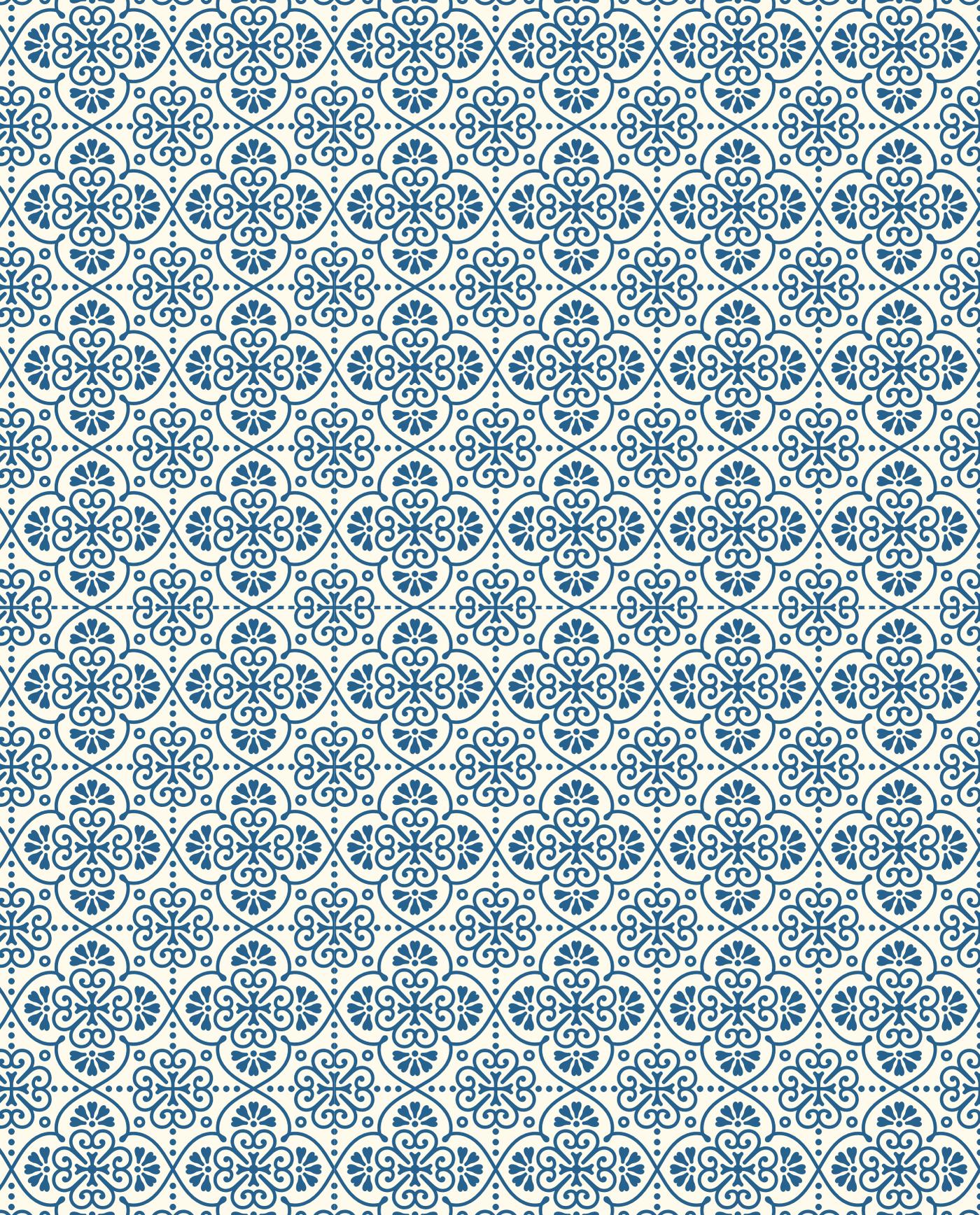
Año 1, vol. 1, n.º 9, 24 de enero, 1899.

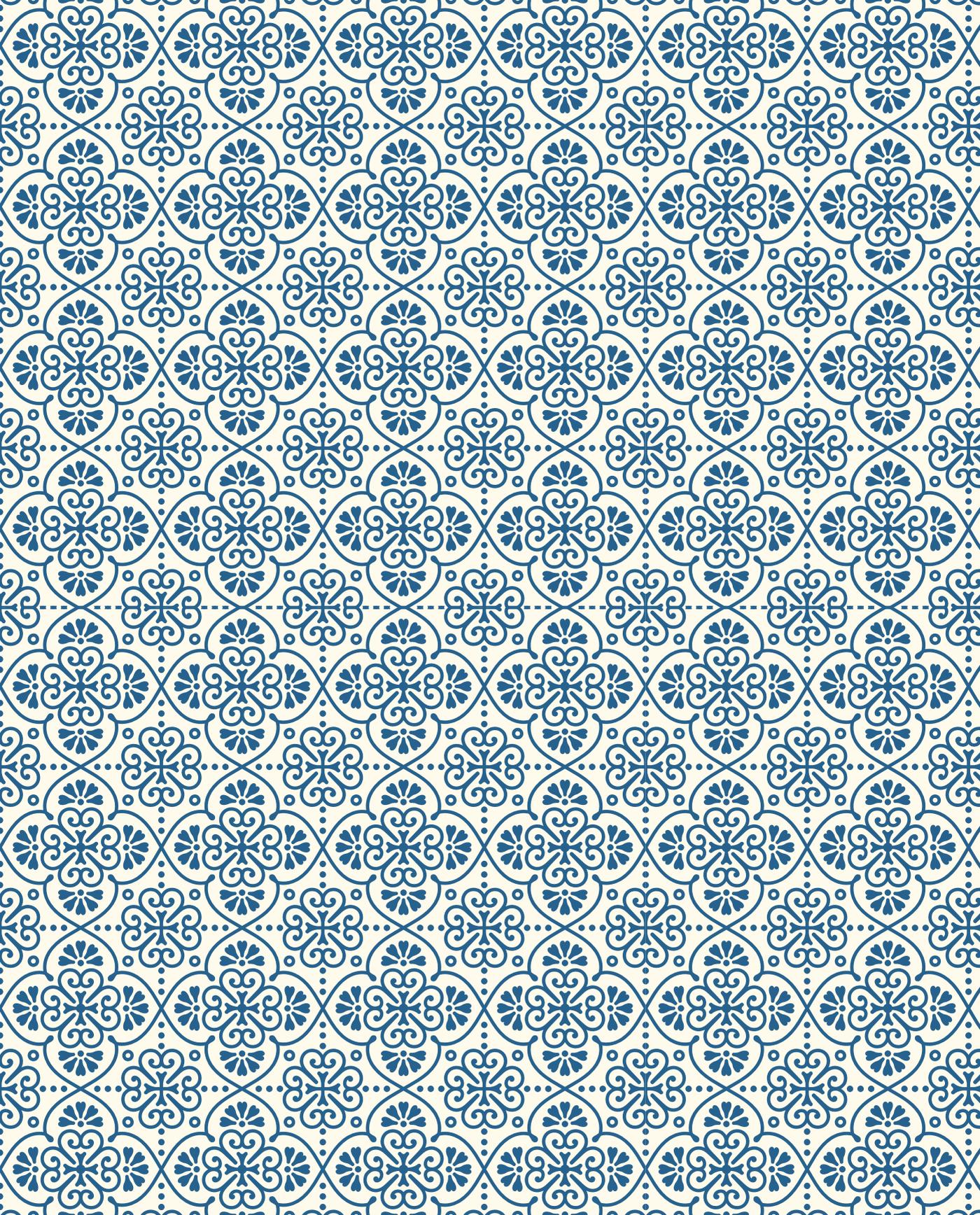
Año 1, vol. 1, n.º 14, 11 de julio, 1899.

El Viajero

Serie 1, n.º 1, 5 de abril, 1897.









ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS

ISBN: 978-958-59919-8-9



9 789585 991989