



Fronteras de la Historia

ISSN: 2027-4688

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

GÓMEZ, PALOMA NICOLAS

Retrato de un olvido: representación y reconocimiento de
Salvador Rizo Blanco en el *Retrato de Antonio José Cavanilles*
Fronteras de la Historia, vol. 24, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 74-99
Instituto Colombiano de Antropología e Historia

DOI: <https://doi.org/10.22380/20274688.524>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83358181003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Retrato de un olvido: representación y reconocimiento de Salvador Rizo Blanco en el Retrato de Antonio José Cavanilles

*A Portrait of Oblivion: Representation and Recognition in
Salvador Rizo Blanco's Retrato de Antonio José Cavanilles*

DOI: <https://doi.org/10.22380/20274688.524>

Recibido: 2 de febrero del 2018

Aprobado: 4 de mayo del 2018

.....
PALOMA NICOLÁS GÓMEZ*

Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
paloma.nicolasgomez@gmail.com

R E S U M E N

Este artículo estudia el *Retrato del abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804)*, pintado por Salvador Rizo Blanco. Propone un análisis a partir de los fragmentos de la obra para examinar su estructura, componentes y personajes. La intención es comprenderla en el marco del contexto global de la ciencia ilustrada, de relaciones imperiales de poder y explotación, donde

las láminas botánicas (representaciones visuales) y las nomenclaturas (convenciones científicas y prácticas conmemorativas) son herramientas que aseguran la clasificación y apropiación de la naturaleza. La pintura de Rizo se entiende como un retrato doble en el que se entrecruzan el reconocimiento del pintor y el retratado, y como un nodo donde distintas realidades se encuentran, se entretajan y se ramifican hacia el futuro.

Palabras clave: representación, retrato, láminas botánicas, nomenclatura botánica.

.....
* Historiadora de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia), estudió la Maestría de Investigación (RMA) en Estudios de Arte de la Universidad de Ámsterdam (Países Bajos). En la actualidad es investigadora de la Curaduría de Arte del Museo Nacional de Colombia. Sus temas de interés son la relación entre arte y naturaleza, la representación científica y las mujeres en el arte. <https://orcid.org/0000-0001-5952-2653>.

A B S T R A C T

This article studies the *Retrato del abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804)* painted by Salvador Rizo Blanco. This analysis takes a look at the painting's fragments in order to examine its structure, components and characters. The intention is to comprehend them in the global scientific context of the Enlightenment, structured by imperial relations of power and ex-

ploitation, where botanical illustrations (visual representations) and nomenclatures (scientific conventions and commemorative practices) operate as tools to ensure nature's classification and appropriation. Rizo's painting is understood as a double portrait where both painter and portrayed share recognition, and as a node where different realities come together, intertwine and branch out towards the future.

Keywords: representation, portrait, botanical illustrations, botanical nomenclature.

*¿Qué hay en un nombre? Eso a lo que llamamos rosa,
con cualquier otro nombre conservaría su dulce aroma.*

William Shakespeare, *Romeo y Julieta*

El botánico, el pintor y la *Rizoa*: representar y observar a la distancia



Un hombre blanco, vestido de negro, sostiene con su mano izquierda la lámina botánica de una planta de alargadas flores rosadas y redondeadas hojas verdes. Esta lleva inscrito el nombre de *Rizoa* en sólidas letras negras, que se repiten en el libro abierto donde el botánico Antonio José Cavanilles (1745-1804)

trabaja en su descripción. Pero este espécimen americano es conocido por otro nombre: *Gardoquia multiflora*. A pesar de las intenciones de Cavanilles, la nomenclatura asignada por los botánicos Hipólito Ruiz (1754-1816) y José Antonio Pavón (1754-1840), encargados de la Real Expedición Botánica del Virreinato del Perú y Chile (1777-1788), es la que se conserva hasta nuestros días. Acorde con los propósitos imperiales de la ciencia española ilustrada, el ejercicio de nombrar fue una herramienta de poder fundamental para la apropiación de la naturaleza americana en nombre de la Corona (Nieto). Dar nombre e imagen a cada espécimen, describirlo y ordenarlo, según los parámetros de clasificación

establecidos por Carlos Linneo (1707-1778), eran requisitos para hacer visible en Europa una naturaleza distante y para facilitar su registro en los conocimientos botánicos del siglo XVIII y principios del XIX.

El propósito de este artículo es describir y analizar el *Retrato del abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804)*, pintado por Salvador Rizo Blanco, a partir de un ejercicio de disección y escritura comparable con el que realiza el botánico retratado. Con la intención de reconstruir una imagen de la relación que existió entre Cavanilles y Rizo (y de los lazos que los unen y se proyectan hacia otros tiempos), se recurrirá a una metodología que busca fragmentar las imágenes para examinar desde el detalle su estructura y componentes. Los vínculos entre estos personajes y sus implicaciones en el marco de la historia de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, que se manifiestan en este retrato, hacen de esta pintura un punto de encuentro que trasciende la superficie del lienzo. Además de preservar a Cavanilles para la posteridad, Rizo elaboró una pintura cuyos elementos dan cuenta de los cruces y las relaciones que existieron entre los personajes y los contextos reunidos alrededor de la Expedición Botánica. Así mismo, los sujetos, objetos de estudio y espacios de trabajo representados están enclavados en un contexto global, estructurado a partir de relaciones imperiales de poder y dinámicas de explotación, y en la estrecha relación entre el arte y la ciencia como herramientas fundamentales del proyecto ilustrado.

La *Rizoa* tuvo otros nombres y el cuadro que la inmortaliza ha tenido otros títulos. Estas atribuciones posteriores de los historiadores, como los bautismos que hacen los botánicos en nombre de la ciencia, siguen lógicas de clasificación que recurren a la nomenclatura para construir objetos de estudio. Ya que estas denominaciones son parte del proceso de representación, este concepto es de gran importancia para comprender el proyecto de la Expedición Botánica y su legado. Para los propósitos de este artículo, el concepto de *representación* se definirá como volver a presentar, en este caso un referente de la naturaleza que, convertido en imagen, tipo ideal y objeto de estudio, toma el lugar, a modo de suplantación, de los especímenes representados. Tanto las láminas de la Expedición como los pocos retratos (como este) que aún se conservan de sus colaboradores y participantes son representaciones: a la vez que señalan a un sujeto u objeto real, operan como presencia simbólica o artificial en el lugar de ese sujeto u objeto, y por lo tanto dan cuenta también de una ausencia. La definición de representación aplica al retrato que pinta Salvador Rizo Blanco (1762-1816), primer pintor y mayordomo de la Expedición Botánica del Nuevo

Reino de Granada (1783-1816): a partir de un grabado de perfil, Rizo idealiza al botánico ausente y distante y lo hace visible a color en los territorios virreinales. Así, este retrato da cuenta de las conexiones y relaciones de dependencia que existieron entre ambos: como pintor botánico, Rizo fue crucial en los procesos de observación y representación de la flora americana; como naturalista y director del Jardín Botánico de Madrid, Cavanilles era el encargado de inscribir estas observaciones entre los conocimientos sistematizados de la botánica del siglo XVIII.

Así como las ilustraciones botánicas representan tipos ideales de plantas, este retrato muestra una imagen idealizada del botánico Cavanilles. En el formato bidimensional de las láminas, que combinan texto e imagen, los especímenes americanos se contienen para facilitar su estudio en cualquier lugar del mundo. Rizo incluyó su firma en algunas láminas botánicas y aquí comparte lienzo con Cavanilles al inmortalizar la planta que lleva su nombre. Aunque el momposino incluyó su firma en las esquinas de 138 láminas botánicas, la inscripción de su nombre en la *Rizoa* es posiblemente la estrategia más discreta y a la vez audaz de presentarse como autor para ser reconocido por espectadores de todos los tiempos. Estos índices son de especial importancia al tener en cuenta que ha sido común, entre algunos autores, comprender las ilustraciones botánicas como imágenes de carácter principalmente científico en las que prima la información sobre un espécimen y no necesariamente la figura de su dibujante. Sin embargo, en la época en la que fueron concebidas, arte y ciencia no se definían como una separación irreconciliable (como sucede en ocasiones hoy en día por entender al primero como subjetivo y a la segunda como objetiva, aunque sean valoraciones cuestionables) y los valores estéticos de las láminas eran apreciados por sumarle belleza a su utilidad científica (Daston y Galison 26).

Gracias a los trazos que delinean el nombre de la *Rizoa*, ambos personajes, pintor y botánico, están presentes y ausentes en un retrato doble donde son indisociables, como dos caras de la misma moneda. En consecuencia, se establece una serie de relaciones duales, opuestas, relativas y complementarias que dan cuenta de las partes luminosas y oscuras del proyecto botánico imperial: en una imagen se juntan las diferencias entre Madrid (centro y capital del Imperio español) y Santafé (territorio colonial entendido como periférico desde una visión eurocéntrica); las características locales de la naturaleza americana incontenible y los intereses de la ciencia global, que se benefició de la circulación de sus imágenes y recursos como materias primas; y la relación inseparable entre arte y ciencia como formas de experiencia, conocimiento y representación.

Este artículo parte del planteamiento de Daniela Bleichmar quien describe este retrato como un retrato doble, en el que Salvador Rizo se retrata a sí mismo a través de la *Rizoa*, planta nombrada por Cavanilles en su honor, como sujeto digno de ser reconocido (Bleichmar 67-69). De esta manera, se establece una relación dual y un interés por trascenderla: la pintura, además de retratar a Rizo y a Cavanilles, se entiende como un nodo que hace parte de un universo más grande. En la medida en la que pertenece a un todo interconectado, se pueden plantear preguntas en distintas escalas de un mismo universo que se conecta por redes y vínculos, explícitos o sutiles, y relaciones de interconexión e interdependencia. Además de retratar a una figura principal de la botánica española imperial y dar cuenta de la producción en pintura de un artista americano, este cuadro sintetiza e ilustra las dinámicas de poder imperial, los propósitos y resultados de las expediciones científicas financiadas por la Corona española en el siglo XVIII y la relación inseparable entre arte y ciencia. Así pues, es posible entender la pintura de Rizo como un nodo donde distintas realidades se encuentran, se entretejen y se ramifican hacia el futuro.

Retrato del abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804)

El *Retrato del abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804)* (véase figura 1) es una pintura al óleo, de formato rectangular vertical, en la que aparece representado el perfil derecho de un personaje masculino. La figura, encuadrada hasta la cintura, lleva una chaqueta y un gorro de color negro que lo identifican como clérigo. Su piel blanca, de tintes rosados, contrasta con la indumentaria oscura, la mesa de madera y el cabello castaño que se mezcla con el fondo marrón. Con su mano izquierda señala un folio de papel blanco en el cual está dibujada una planta de tallo y hojas verdes y delgadas flores rosadas, a la que dirige la mirada. Con la mano derecha sostiene una pluma blanca con la cual hace anotaciones en un libro abierto. La representación del fondo, el mobiliario, el vestuario y hasta la fisonomía del abate es sencilla y esquemática y contrasta con el trabajo dedicado a las manos y la minuciosidad en el dibujo botánico de la planta que se extiende sobre el papel que estudia. A simple vista, parece ser un cuadro en el que no pasa nada, pero al observarlo de forma pormenorizada podemos proponer otras interpretaciones:

el gabinete del botánico es artificialmente neutro. Desde Madrid, centro del Imperio español, su perspectiva es privilegiada y beneficiaria del poder colonial, y sus inscripciones son un violento ejercicio de poder sobre la naturaleza en nombre de la ciencia. Al entrecruzar este testimonio visual con otras fuentes históricas y narraciones historiográficas es posible observar las implicaciones de cada uno de sus detalles, por mínimos que sean.



➤ **FIGURA 1**

Salvador Rizo Blanco (ca. 1762-1816). Abate Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico de Madrid (1801-1804), 1801

Fuente: Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 549. Pintura (óleo / tela). 84 x 64,4 cm.

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Ernesto Monsalve Pino.

Junto con el retrato de José Celestino Mutis, que hace parte de la colección del Museo Casa Quinta de Bolívar, y aquel de Juan Eloy Valenzuela y Mantilla, que pertenece a sus descendientes, este retrato de Cavanilles es una de las pocas producciones pictóricas al óleo realizadas por Rizo de las que se tiene registro¹. Aunque se desmarcan de sus láminas botánicas, tanto en el caso de Mutis como en el de Cavanilles, la naturaleza aparece también como protagonista, con la *Mutisia clematis* del primero y la *Rizoa* del segundo. Si bien otros autores se han referido a estos retratos en sus investigaciones, no está entre los propósitos de este artículo extenderse en comparaciones, por tratarse de un esfuerzo que apunta más allá de las particularidades de la historia del arte y del contexto específico de la pintura virreinal. Adicionalmente, la aproximación parte del interés por estudiar las firmas de Rizo como declaración de autoría y presencia que demanda reconocimiento en sus imágenes, bien sean retratos o láminas botánicas.

Este retrato fue propiedad de la Expedición Botánica y fue donado por Miguel de Germán Ribón al Museo Nacional de Colombia alrededor del año de 1950. Aunque los donantes creían que el personaje retratado era Juan Eloy Valenzuela y Mantilla (1756-1834)², sacerdote, naturalista y socio correspondiente de la Real Expedición Botánica en Bucaramanga (Martínez y Gutiérrez 57), la investigación de José Antonio Amaya, quien encontró el grabado que Rizo utiliza como referente para su pintura, confirmó que se trata de Cavanilles³. Si su procedencia se determina por la donación de Miguel de Germán Ribón, es posible que este retrato haya estado en el museo en años anteriores. Si se tiene en cuenta su descripción, aunque equivocada, como un retrato de Eloy Valenzuela, y no habiendo retratos de este en el museo, es posible que sea el

-
- 1 En las cartas que intercambió con algunas religiosas y con pintores de Quito es posible rastrear la existencia de otras pinturas de tema religioso que Rizo pintó y comerció. Todos estos documentos se encuentran en el Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, en el fondo que lleva su nombre.
 - 2 Existe un retrato de Juan Eloy Valenzuela y Mantilla atribuido a Salvador Rizo que pertenece a la familia de Miguel de Germán Ribón.
 - 3 La equivocación puede originarse en que se creyó que Valenzuela había descubierto o clasificado la *Rizoa*. Lorenzo Uribe Uribe aclaró que se trataba de un retrato de Cavanilles, con la siguiente descripción, que también se refiere al grabado que Rizo tomó como modelo para el retrato: “representa al botánico español, en traje de clérigo a la francesa, teniendo delante de sí la planta que había nombrado en honor de Rizo y completando su descripción. Sobre la identidad de ese retrato, por mucho tiempo atribuido (sic) a Eloy Valenzuela, es concluyente la frase que escribió Sinforoso Mutis a Cavanilles el 9 de octubre de 1802: ‘Rizo saluda a Vmd. Por el retrato que Vmd. le remitió ha hecho uno de medio cuerpo en grande’” (Uribe xxiv).

mismo óleo que aparece referido en los catálogos de 1881 como *Retrato de Eloy Valenzuela*, y en el de 1886, en el que se hace mención de la *Rizoa*. Aunque en el catálogo de 1907 aparece de nuevo un retrato con este nombre, no se hace ninguna mención en los de 1912 y 1917, ni en el *Libro de movimiento* del Museo Nacional (1922-1946). En el marco de esta investigación, no es posible afirmar con precisión que se trate del mismo retrato, salvo en el caso del catálogo de 1886 que se refiere puntualmente a la lámina de la *Rizoa*, ni los motivos para que el cuadro haya ingresado o salido de la colección antes de la donación que se hizo a mediados del siglo xx.

Antonio José Cavanilles y Palop, botánico de la Ilustración

En el retrato, la figura de Cavanilles resalta por el tono claro de su piel. Una línea afilada corta su perfil del fondo marrón, y por contrastes igualmente agudos se separan del negro riguroso de su hábito, su cuello sombreado y sus manos, aún más claras que su rostro. Sobresalen como secciones luminosas los blancos cremosos y fríos de la lámina botánica y de su cuaderno, que se diferencian de sus manos cálidas, la línea de blanco puro que atraviesa el cuello de su camisa y el fragmento de tela que se asoma por el corte de los puños de su chaqueta. Rizo representa a Cavanilles como un agente del Imperio, instruido en la botánica, receptor de la información científica y de las imágenes de la naturaleza que circularon por rutas imperiales. Como botánico ilustrado, es beneficiario de los conocimientos que sus colaboradores, múltiples y en ocasiones anónimos o no reconocidos, inventariaban y representaban alrededor del mundo.

Antonio José Cavanilles y Palop nació en Valencia el 16 de enero de 1745. Se tituló como maestro en filosofía y doctor en teología, y su formación científica continuó en París entre 1777 y 1789, donde se dice descubrió su amor por la botánica. Por una “feliz casualidad”, escuchó

[...] en boca de su ilustre pupilo la descripción metódica de una flor que le había encargado su maestro Chalingui; la exactitud y elegancia que descubre en ella le causan una impresión hasta entonces desconocida; siente la afición y fuerzas que le llaman al análisis de los vegetales, y corre hacia él como los graves por su propio peso se precipitan al centro. (Pizcueta 341)

Desde entonces, se consagró al estudio de la naturaleza. Cavanilles pasó un tiempo como botánico viajero estudiando la flora del reino de Valencia antes de dedicarse a las labores de gabinete. Aunque nunca terminó la redacción de sus *Observaciones botánicas del reyno de Valencia*, para la botánica del XVIII era fundamental reordenar las observaciones y apuntamientos de los viajeros de acuerdo con los preceptos de la ciencia ilustrada para asegurar su utilidad y la supervivencia de sus nomenclaturas. Entre las intenciones de estas publicaciones estaba también alcanzar una nueva credibilidad y objetividad que contrastaba con el desprestigiado oficio de los viajeros (Mateu 169), y de la ciencia española en general, y asegurar la pervivencia de los nombres adjudicados a las plantas que se tomaron como nuevas por ser desconocidas en Europa.

En su retrato como director del Real Jardín Botánico de Madrid, cargo que asumió en 1801 tras la jubilación de Casimiro Gómez Ortega (1741-1818) y que ostentó hasta su muerte, hace uso del sentido del tacto y de la vista para llevar a cabo sus clasificaciones. Su sucesor fue Francisco Antonio Zea (1766-1822), colaborador de la Expedición de Mutis quien mantuvo correspondencia con Cavanilles (Amaya y Rendón) y lo interesó en la *Flora de Bogotá* al compartir información inédita. En una carta del 27 de diciembre de 1798, Zea elogia a Mutis y hace énfasis en las “sobre tres mil láminas de colores y otras tantas en negro” en las que los botánicos encontrarían “fructificaciones singulares y aun partes desconocidas en las plantas, a que ha sido preciso dar nuevos nombres” (ARJB-CSIC, XIII, 4, 24, cit. en Amaya y Rendón 34). La información proporcionada por Zea fue central en el discurso “Materiales para la historia de la botánica” (1800), que Cavanilles publicó en los *Anales de Historia Natural* y utilizó como pieza clave en su carrera para suceder a Gómez Ortega como director del Real Jardín. Este discurso pone en evidencia cómo tanto las plantas de los territorios coloniales como la información sobre estas serían aprovechadas por Cavanilles para asegurar una posición de poder como máxima autoridad botánica en España.

Su amistad con José Celestino Mutis y sus intercambios epistolares preceden su nombramiento como director. A los botánicos los unían lazos de admiración y la enemistad compartida hacía Gómez Ortega. En carta enviada a Cavanilles, fechada en Mariquita el 2 de octubre de 1786 (ARJB-CSIC, III, 1, 2, 11), Mutis le agradece por mencionarlo en su apología a favor de España y le anuncia que le ha dedicado un género nuevo que se publicaría en el primer volumen de la

*Flora de Bogotá*⁴; además, le solicita el suplemento al *Sistema Plantarum* publicado por el hijo de Linneo. En una de las cartas que intercambiaron, el valenciano anuncia su nombramiento por el rey Carlos IV como director del Real Jardín y menciona haber concluido el sexto tomo de su obra *Icones et descriptiones plantarum*⁵, en el que se incluye la descripción de la *Rizoa* (ARJB-CSIC, III, I, 1, 76).

Cavanilles: autor y botánico de gabinete

*Acá vemos con ojos de lince y teniendo las plantas vivas;
allá con anteojos de larga vista y a fuerza de combinaciones y conjeturas,
pues no hay otro recurso.*

José Celestino Mutis. *Diario*, Mariquita, 31 de julio de 1784

En este retrato Rizo representa a Cavanilles en la labor de transformar las experiencias de reconocimiento y recolección de los viajeros, expedicionarios y artistas (como él) en información sistematizada. El trabajo que lo ocupa es también la construcción de un discurso ordenado de saberes botánicos. De manera sutil pero explícita, Rizo representa los lugares espaciales, geográficos y discursivos de la Ilustración: el gabinete de Cavanilles, austero y oscuro, se ubica en las coordenadas puntuales del Jardín Botánico de Madrid, máximo centro de poder para estudiar la naturaleza que se extendía por los territorios de la Corona española. Esta posición privilegiada le otorga al gabinete aséptico una aparente neutralidad como plataforma de observación desde la cual se puede nombrar el mundo (Castro-Gómez). La sencillez del ambiente enfatiza el protagonismo de la lámina de la *Rizoa*, elemento luminoso y único señalamiento al mundo natural. El gabinete es el lugar de la observación distanciada y del discurso: como espacio físico, encierra a un botánico aislado de la naturaleza real en su tarea de estudiar las representaciones bidimensionales y móviles de la flora

-
- 4 La impresión y publicación de la *Flora de Bogotá* tendría que esperar hasta 1954, cuando los gobiernos de Colombia y España comenzaron a publicar algunos volúmenes.
 - 5 Obra publicada en seis volúmenes, que incluye la descripción de unas 712 especies, algunas no conocidas con anterioridad en Europa, y 600 láminas dibujadas por Cavanilles. En el volumen IV aparecen las únicas dos especies de la Nueva Granada; y en el volumen VI, 30 especies del Perú y Chile (López 116).

colonial. Como espacio discursivo, clasifica y compila por medio del lenguaje, la nomenclatura y la taxonomía, para actualizar, aumentar y dar cuerpo a los conocimientos botánicos. Es un espacio que domestica y contiene la naturaleza distante, que una vez descontextualizada de sus lugares en el mundo, es recontextualizada como idea artificial a disposición de la ciencia. Es también un espacio de inscripciones y bautismos: por medio de la representación visual y escrita, los especímenes se desarraigan de sus lugares de procedencia, se limpian de cualquier residuo de tierra americana y se nombran en honor a personajes y tradiciones que poco o nada tienen que ver con sus denominaciones nativas.

Las limitaciones del gabinete, a la vez que permiten registrar la naturaleza de acuerdo con los parámetros de la ciencia europea, evidencian grietas del proyecto ilustrado, como la imposibilidad de verlo todo. Desde el aislamiento, la distancia y la abstracción, el director del Real Jardín combina las observaciones de viajeros y expedicionarios con los saberes enciclopédicos, en el discurso de un narrador omnisciente que aspira a presentarse como una voz neutra (Mateu 188-190). Posiblemente, Rizo presenta a Cavanilles en el gabinete austero como escenografía por su desconocimiento de los espacios en los que trabajaba el valenciano o por asociación con el entorno en el que trabajaba Mutis. La distancia de Rizo también se pone en evidencia por el marrón rojizo con el que colorea la peluca blanca de Cavanilles. La planta que representa es igualmente desconocida del natural para Rizo, pues es originaria de Chile y no se encuentra entre las catalogadas por la Expedición neogranadina, y la reproduce a partir del grabado publicado en los *Anales de Ciencias Naturales* (véase figura 2).

En este retrato Rizo reafirma sus habilidades como pintor botánico: la ilustración de la *Rizoa*, trabajada con la minucia que caracteriza sus láminas botánicas, es más detallada que la imagen esquemática de Cavanilles. También es significativo que retrate al español en un ejercicio de observación atenta de la naturaleza representada en imagen, como tantos otros especímenes que Rizo dibujaba en su cotidianidad. El momposino, como todos en el grupo de pintores que trabajaron en la Oficina Botánica, fue las manos que Mutis necesitaba para hacer visible en Europa la naturaleza americana, a la que debe su fama y renombre. Esta pintura da cuenta de los cruces y las redes que se extendían entre América y Europa y que facilitaron la circulación de objetos, imágenes e información en varias direcciones. Por un lado, las plantas americanas viajaron en versiones bidimensionales como la que aquí sostiene Cavanilles. Por otro lado, el botánico, sus escritos y clasificaciones llegaron a América para nutrir un proyecto ilustrado adaptado al contexto neogranadino. Más allá de los



❖ **FIGURA 2**

Antonio José Cavanilles (Valencia, 1745-Madrid, 1804). Tab. 29, *Rizoa Ovatifolia*, 1801. Grabado

Fuente: *Anales de Ciencias Naturales*, tomo tercero, n.º 7, Imprenta Real, Madrid, enero de 1801. Disponible en: <http://bibdigital.rjb.csic.es/ing/Libro.php?Libro=740>.

intercambios científicos, de los inventarios de los recursos naturales explotables, de los productos para comercializar por el mundo, por las redes imperiales se movieron toda clase de seres, humanos y vegetales. Esta pintura es entonces un nodo o punto de encuentro de trayectos, ideas, personajes y poderes: Rizo, descendiente de los esclavos que fueron sustraídos de sus tierras y transportados por rutas coloniales (desarraigo violento para el beneficio de una potencia imperial, comparable a la violencia de desenraizar especies vegetales para su clasificación y explotación), rinde homenaje a Cavanilles en un retrato que también guarda su nombre y su recuerdo para la posteridad.

***Rizoa ovatifolia* Cav.: breve vida de una planta perenne**

¿Qué idea nos pueden dar de una planta las voces dioscorea, plinia, buffonica, boerhavia, sigesvechia? No nos dicen otra cosa más sino que ha habido un Dioscórides, un Plinio, un Buffon, un Linneo, un Boerhaave, a cuya memoria se han consagrado estas plantas.

Francisco José de Caldas

Los detalles de este retrato revelan más de Rizo que de Cavanilles: la imagen del español, identificable aunque simplificada, es un recurso para llamar la atención sobre la *Rizoa*. Su mirada seria, contemplativa e imperturbable se dirige sin distracciones hacia la lámina: su ojo derecho se fija en la caligrafía, su mano izquierda señala al espécimen y su mano derecha lo registra repitiendo tres veces el nombre del pintor. Al observar el texto que se extiende entre las dos páginas del libro abierto, es posible leer:

dos [la]

no salen del tuvo

Rizoa

Tab. 29

Rizoa hervacea

folis ovatis,

serrati [pluma blanca] s

[pluma blanca] [ill]aribus
 El tallo es her [mano derecha]
 [codo izquierdo] o, quadrangular
 [puño derecho]

medio [de]
 estas son aovadas, as [marco]

Esto corresponde con el taxón como aparece en el tercer volumen de los *Anales de Ciencias Naturales*, publicación periódica española editada por botánicos, químicos y mineralogistas europeos:

RIZOA OVATIFOLIA. Tab. 29.

RIZOA herbacea foliis ovatis, serratis: floribus paniculatis axillaribus.

El tallo es herbáceo, lampiño, quadrangular, de pie y medio de altura, con ramos y hojas opuestas. Estas son aovadas, aserradas, con dientes por lo regular obtusos, y alguna vez casi imperceptibles, verdes por arriba, amarillentas por el envés, y tienen de ocho á catorce líneas de largo, y unos peciolos de dos líneas. Nacen las flores en panículas axilares opuestas, solitarias o hermandadas, ahorquilladas, notándose dos bracteadas cortas aleznadas al pie de cada horquilla. El cáliz es verde, y sus dientes agudos y pequeños. La corola tiene casi una pulgada de largo, y los labios apenas línea y media, su color es de rosa muy claro, como igualmente el de los estambres.

D. Luis Née halló y mandó dibuxar esta planta en San Carlos de Chiloe por el mes de Febrero. Víla seca y su dibuxo.

Explicación de la estampa. *a.* Corola. *b.* Cáliz. *c.* Cáliz hendido longitudinalmente y abierto. *d.* Corola y estambres. *e.* Semillas. (Cavanilles, *Anales* 133)

En la página anterior describe el carácter genérico de la *Rizoa* e incluye su dedicatoria: “Género dedicado á D. Salvador Rizo, que dibuxó y pintó las estampas de la Flora de Santafé de Bogotá, baxo la dirección del sabio Mutis” (Cavanilles, *Anales* 132). La descripción pintada por Rizo corresponde también

con su presentación en latín del volumen VI de *Icones*⁶, grabada en la tabla 578 (Cavanilles, *Icones* 56). En la página siguiente Cavanilles continúa la descripción de flores, cáliz, filamentos, germen y hábitat: San Carlos de Chiloé, información que Rizo omite y que desmiente las atribuciones del “descubrimiento” de la *Rizoa* a Eloy Valenzuela.

La descripción que hacen Ruiz y Pavón de la *Gardoquia multiflora*, cuarta de seis especies del género de la Gardoquia, en su *Systema vegetabilium florum peruviana et chilensis* de 1798, es la siguiente:

GARDOQUIA MULTIFLORA.

4. foliis ovatis serratis, pedunculis multifloris. *Flor. Per. et Chil. tom. 4.*

PLANTA suffruticosa, biulnaris (odoro *Pulegii*)

HABITAT in *Regni Chilensis* arvis et campis *Rere* et *Conpctionis* Provinciarum.

FLORET à Martio ad Julium.

A diferencia de Cavanilles, que incluye su dedicatoria a Rizo, los expedicionarios de Chile y Perú no hacen ninguna mención puntual a Diego de Gardoqui (1735-1798), comerciante y diplomático, a quien dedican este género en el año de su muerte. Por tratarse de una figura política que ejerció cargos en España y en el exterior, como primer embajador en los Estados Unidos, es una dedicatoria que perpetúa el lugar común de nombrar la naturaleza en honor a figuras políticas. En este sentido, y como prolongación del *statu quo* de los poderes de una ciencia inseparable de la política, Rizo, en tanto pintor neogranadino, tenía un contendiente difícil de vencer. Además, teniendo en cuenta la división de la botánica española entre Gómez Ortega y sus simpatizantes, como Ruiz y Pavón, por un lado, y Cavanilles, quien contaba con el aprecio y apoyo de Mutis, por el otro, y la profunda enemistad que los separaba, este episodio es también un ejemplo de las luchas personales que tuvieron lugar entre funcionarios de un mismo imperio⁷. Las disputas por los nombramientos y el afán por publicar, incluso obras incompletas, son ejemplos de cómo la unidad del proyecto ilustrado se sacrificó a favor del ego de los científicos. Los intereses individuales de poder y

6 En el ARJB-CSIC se conservan diecisiete folios en latín con catorce descripciones botánicas de autor desconocido, que en su mayoría son copias de la obra *Icones* de Cavanilles y que pertenecieron a la Expedición (ARJB-CSIC, III, 4, 8, 1-14).

7 Para más sobre este tema, véase González, *Tres botánicos*.

enriquecimiento no fueron exclusivos de la búsqueda por el dominio de la tierra y sus recursos; también se extendieron al dominio de la ciencia.

En este retrato Rizo homenajea y hace visible a Cavanilles en la Nueva Granada, sin excluir sus limitaciones: el botánico depende de las láminas, como móviles inmutables (Bleichmar; Nieto) o “tecnoscopios imperiales” (Lafuente y Valverde) que le permiten ver a la distancia. En el contexto de la ciencia del siglo XVIII, estas son un auxilio visual o herramienta óptica que hace posible comprender los especímenes botánicos desde otra escala. Debido la distancia, Linneo, Gómez Ortega o Cavanilles dependían de las ilustraciones y de los herbarios de plantas secas que circulaban por las redes coloniales. Desde la perspectiva de Rizo, Cavanilles era un personaje distante, a quien no conoció personalmente, pero cuya efigie podía immortalizar también su nombre en la Nueva Granada. Además de reconocerlo como autoridad botánica europea, reivindica su autoría y su presencia en la imagen al utilizar el nombre de la *Rizoa* como firma. Las tres inscripciones de su nombre, una en la lámina y dos en el cuaderno, aunque aparentemente secundarias, son más agudas y punzantes que los rasgos de Cavanilles, y también serían más reconocibles en la Nueva Granada, lugar donde permaneció la pintura. No fue esta la primera vez que Rizo inscribió su nombre en sus imágenes, y hace parte de una larga carrera contra el anonimato en la que definió y defendió su estatus como pintor botánico y artista americano. El caso de estas firmas es particularmente significativo pues estaban diferenciadas según los roles de Rizo como administrador o artista. Las firmas de Rizo se toman las márgenes de la *Flora* de Mutis y la nomenclatura de los registros botánicos de Cavanilles como declaración autoral y marca de su presencia en el mundo (Nicolás).

La firma es un trazo e índice que presenta al pintor ante el observador de sus imágenes y que responde a intereses económicos, políticos, sociales o artísticos. Es una presencia física, casi inmediata, que trasciende espacio y tiempo para señalar a un autor que permanece. Como huella, revela su presencia física ahora contenida en los remanentes materiales de su vida y obra. Su forma, ubicación y dimensiones no son gratuitas y garantizan su visibilidad y reconocimiento. En el contexto del retrato, la inclusión de su nombre relaciona a Rizo con el tema de la pintura de manera indisociable. En el contexto de la botánica, la nomenclatura fija la identidad de una planta convertida en idea u objeto de estudio, aunque dicho nombre no dé información alguna sobre sus virtudes. Por ejemplo, Francisco José de Caldas (1768-1816) plantea el problema de las diferencias entre los nombres nativos, que dan cuenta de los usos locales

de las plantas, y los europeos, “que ha criado la adulación, el reconocimiento o el interés” (389). Al preguntar ¿qué hay en un nombre?, en el caso de los bautismos botánicos, la respuesta apunta a una eliminación violenta de las coordenadas locales y de los conocimientos nativos de las plantas a favor del reconocimiento de personajes que nada tienen que ver con los lugares donde echan raíces. Las nomenclaturas botánicas que siguen el sistema binomial de Carlos Linneo, que consta de un nombre para el género y otro para la especie, como si de nombre y apellido se tratara, privilegia la clasificación de la naturaleza según categorías eurocéntricas, pero es totalmente inútil a la hora de obtener información práctica sobre las propiedades y los usos de las plantas, como sí sucede en sus nombres comunes o nativos.

Ya que este tipo de dedicatoria representa el reconocimiento del trabajo artístico de Rizo, aunque legitimado y valorado con relación a la supervisión de Mutis, es un honor que no debía tomarse a la ligera. Como práctica conmemorativa reservada a unos pocos, los criterios para la selección de nomenclaturas de género y especie estaban engranados en un sistema de relaciones de poder que afectaban los dominios de la diplomacia, el derecho, la religión y la historia natural⁸. Además, en los actos de nombramiento se enredan disputas botánicas y luchas de poder que se libraron en las publicaciones. Tal es el caso de Ruiz y Pavón y Cavanilles, quienes disputaron el nombre de esta especie, publicada en 1789 como *Gardoquia multiflora* por los primeros y como *Rizoa ovatifolia* por el segundo en 1801. Aunque se mantenga a la sombra de la *Gardoquia multiflora* Ruiz & Pav, también catalogada como *Clinopodium multiflorum* y conocida comúnmente como menta de árbol, el nombre de Rizo quedó inscrito para la posteridad en este óleo.

8 Otros miembros de este panteón son Francisco José de Caldas, Alexander von Humboldt, el conde de Buffon, Pehr Löfving y Frederik Ruysch.

Salvador Rizo Blanco, pintor botánico y maestro del arte de la pintura

Mariquita, 6 de Agosto (1784)

Hoy es día de asueto para los pintores en obsequio del señor Salvador Rizo, que desempeñándose tan bien en su trabajo y en otras comisiones penosas de su mayordomía, se hace acreedor a que yo haga esta demostración.

José Celestino Mutis

Rizo fue un personaje central y de suma importancia para la Expedición Botánica por los cargos que ejercía como primer pintor y mayordomo; sin embargo, la historia lo ha relegado a un segundo plano a la sombra de Mutis. Su identidad se ha definido por sus lazos con la Oficina Botánica, y su obra, como sucede con el diverso grupo de pintores, ha sido cobijada bajo el nombre de *iconografía mutisiana* como categoría estilística. En este retrato se entrecruzan las identidades de Rizo como integrante de la Expedición y como individuo particular, identificable por su nombre. Aquí, el pintor figura no como parte del proceso de elaboración de las láminas, sino como partícipe de la fase final en la línea de producción del conocimiento botánico, homenajeado y reconocido. Así pues, Rizo hace uso de las convenciones propias de la botánica ilustrada para immortalizarse a sí mismo. Su firma, a través del nombre de la planta, es una declaración de autoría que resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta las escasas pinturas de su autoría o atribuidas como tales.

Salvador Rizo Blanco nació en Mompox alrededor de 1762, su madre era María Hipólita Blanco y parece ser que aprendió el arte de la pintura en Cartagena con el maestro Pablo Caballero, reconocido pintor cuya reputación despertó el interés de Mutis y para quien trabajó por un breve periodo. Entre la correspondencia que intercambiaron se encuentra información que confirma su relación como maestro y aprendiz, como es el caso de la carta que escribe Caballero a Rizo fechada en Cartagena el 10 de junio de 1792, en la cual lo saluda como “Más estimado discípulo [*sic*]” y se despide “Su afecto Maestro Pablo Cavallero [*sic*]”, además de comentarios como “me doy por bien servido, en tener un discípulo [*sic*] amado y que es laudable su agradecimiento” (ARJB-CSIC, III, I, 3, 223). Rizo trabajaba como dibujante de caminos para el

capitán ingeniero don Antonio Latorre, cuando conoció a Mutis en 1784 en Santafé. El naturalista pudo admirar su talento y le imploró a Latorre que le permitiera emplearlo como pintor de su *Flora* (Uribe). Mutis refiere haber conquistado la voluntad del pintor, “hombre de extraordinaria habilidad y de prendas no comunes, circunstancias que lo hacen acreedor de toda mi confianza”, al ofrecerle un sueldo de 500 pesos (borrador del oficio escrito por Mutis al virrey Caballero y Góngora, Mariquita, 3 de enero de 1789, ARJB-CSIC, DIV. III, 2, 2, III. Cit. en González, “La Naturaleza” 231). Una vez en la Expedición, sus trabajos fueron varios y se desempeñó como primer pintor, mayordomo y director de las escuelas de dibujo en Mariquita y Santafé.

Además de la correspondencia de Caballero, se encuentran otras cartas que dan cuenta de los términos de cariño y respeto utilizados por sus contemporáneos al dirigirse a Salvador Rizo. Entre las cartas es común el uso de *don* y *señor don* (ARJB-CSIC, III, I, 3, 97; I, 3, 194; I, 3, 220; I, 3, 221; I, 3, 598), anhelado título que causó más de una disputa, incluso legal, en el Virreinato de Santafé; los saludos como “muy estimado”, y el reconocimiento de sus habilidades como pintor y de su compromiso con la enseñanza al identificarlo como “maestro del arte de la pintura” (ARJB-CSIC, III, I, 3, 598). Además de las batallas libradas en los terrenos simbólicos con armas como las firmas, algunos artistas y artesanos lucharon en las guerras de Independencia, como es el caso de Caballero, quien fue capitán de milicias pardas en Cartagena, y Rizo, quien se unió a los ejércitos independentistas tras su retiro de la Expedición Botánica. En el contexto de la diferenciación entre artes liberales y oficios manuales, la participación en la vida militar allanó el camino para el reconocimiento social de algunos artesanos (Solano y Flórez; Solano). Sin embargo, Rizo, aún a la sombra de Mutis, es mejor recordado por sus ilustraciones botánicas que por su rol como mártir de la Independencia, y aunque fue también fusilado el 28 de octubre de 1816, su muerte ha sido opacada por la de figuras criollas como Francisco José de Caldas o Jorge Tadeo Lozano.

En la biografía que escribe Lorenzo Uribe Uribe, el historiador rescata sus logros artísticos y militares y condena la indiferencia a la que ha sido sometido por parte de la historiografía tradicional (xxiii). Los escritos se refieren de manera repetitiva a sus rasgos africanos, su habilidad para el trabajo y la confianza que Mutis depositó en su pincel y en sus manos:

Era alto, sanguíneo, de color moreno, cabello negro y crespo, ojos pequeños, negros y muy vivos; no podía vérselo sin sentir estimación por su persona y sin comprender que aquel cuerpo contenía un espíritu pronto a todo movimiento y hábil para todo trabajo. (Vezga 156)

Además de referirse al reconocimiento de Cavanilles, Vezga comenta también sobre su papel como albacea de Mutis (206).

A pesar de la diferenciación historiográfica, la vida y la muerte de Rizo están inseparablemente entrelazadas a las de Mutis. En la entrada del 14 de abril de 1784 de su diario, el director describe un pasaje a partir del cual podemos imaginar a Rizo como su leal escudero en las aventuras quijotescas de su reconquista botánica:

Amaneció lloviendo con aguas mansas y menudas, que prometían el camino pesado y resbaloso. Salimos hacia las ocho de la mañana, disipadas las aguas, pero cubierto el cielo. Hallamos el camino como nos lo prometíamos. El señor Rizo cayó de su mula, pero sin lastimarse en [...] Yo venía en mi fuerte caballo, que me trajo muy bien. (José Celestino Mutis, cit. en Hernández de Alba 139)

La relación de estos dos personajes puede pensarse a partir de elementos binarios que revelan las estructuras de poder y las mentalidades que dan forma a la Expedición y a su historia: maestro y sirviente, naturalista y artista, recuerdo y olvido. En cierta medida, es comparable a las relaciones de poder que separan a Rizo y a Cavanilles, aunque estén unidos en este retrato por el pincel del momposino. Pero la relación con Mutis tendría un desenlace más trágico cuando los privilegios y responsabilidades de mayordomo y albacea lo llevaron al cadalso. Aunque debió de existir un documento con las descripciones botánicas que acompañarían las láminas de la *Flora de Bogotá*, este documento no existió o no ha sido encontrado a la fecha. José Antonio Amaya propone las siguientes cinco hipótesis sobre su posible existencia, inexistencia o desaparición: 1) el texto existe pero como un conjunto desigual de descripciones científicas, lejos de estar unificadas; 2) el texto existe y es un conjunto de gran valor científico y literario, según Sinforoso Mutis, sobrino del director, quien sin fundamento acusa a Rizo de su desaparición; 3) probablemente, Mutis elaboró un texto casi definitivo, a modo de descripciones científicas que acompañarían las imágenes, que nunca llegó a España; 4) para Mutis, quien privilegiaba el trabajo de sus ilustraciones, el texto era innecesario pues toda la información estaba ya

contenida en las láminas; y 5) la *Flora de Bogotá* nunca se escribió, pues a Mutis, salvo en el caso de la Chinchona, no le interesaba la escritura de análisis detallados de cada espécimen, como lo propone el botánico estadounidense encargado de reorganizar el Herbario que se conserva en Madrid (Amaya 43-50).

La inexistencia o desaparición de este documento es de crucial importancia, tanto para el legado del difunto director como para la muerte y memoria de Rizo. Cuando las autoridades cuestionaron al pintor sobre el paradero de estos documentos, al no tener una respuesta satisfactoria fue acusado de robo y posteriormente fusilado (Uribe xxv-xxvi). Luego de la muerte del director, las labores de Rizo se hicieron cada vez más pesadas. En su carta de renuncia podemos dar un vistazo al ambiente desordenado y hostil que le causó molestias, al punto de solicitar su separación de la Oficina Botánica:

[...] he continuado en este destino con gran repugnancia mía, por que yo no puedo mirar con indiferencia el desorden que ha recibido la Expedición desde la muerte de su Director hasta la fecha por que yo no puedo libremente mandar en una casa ocupada de una familia que no congenia conmigo, y que la oficina que se reputan y se han reputado como una Academia de Dibujo, quieren compararla con las demás Oficinas Públicas. (ARJB-CSIC, III, 2, 3, 87)

Con su renuncia, Rizo entrega todo lo que tiene en su poder a Pedro Groot, ministro del Real Tesoro, y sugiere su partida de Santafé. Al sumar las acusaciones de Sinforoso Mutis a la carta de renuncia del pintor, es posible imaginar la brecha abismal entre la confianza de José Celestino y la enemistad de su sobrino. En un par de años Rizo pasó de ser la mano derecha (e izquierda) del director de la Expedición a vivir a la sombra de una familia que no quiso reconocer los poderes y responsabilidades como albacea de Mutis, primer pintor y mayordomo de la Expedición.

A modo de conclusión: *Rizoa*, género dedicado á D. Salvador Rizo

Salvador Rizo, a pesar de tener méritos suficientes para ser recordado y de ser una figura clave para acceder al grupo de pintores o a información poco comentada sobre Mutis y su expedición⁹, ha sido tradicionalmente relegado a la sombra de la imagen monumental del director. En este retrato, aunque Cavanilles se presenta como tema central de la pintura, su figura se enreda con la del momposino y legitima en la *Rizoa* el recuerdo del pintor. La lámina botánica es el punto más luminoso del cuadro y goza de protagonismo como elemento central. Es significativo que los historiadores bautizaran esta pintura resaltando el nombre de Cavanilles, sin hacer mención de la *Rizoa*, pues es común, al escribir la historia de las empresas científicas, que algunos de sus participantes sean reducidos a técnicos, distanciados de cualquier privilegio autoral. Este retrato es excepcional en la medida en que la firma es también protagonista y es una de las pocas obras al óleo que se conocen del momposino dentro del cuerpo de su trabajo pictórico, en el que sobresalen las láminas botánicas.

Sin embargo, aunque de manera marginal, de vez en cuando los pintores se tomaron las esquinas inferiores de las láminas para dar a conocer sus nombres en unos cuantos centímetros. Estas marcas discretas son excepcionales si consideramos que la producción de imágenes en la Nueva Granada estaba dedicada principalmente a la representación de motivos religiosos rara vez firmados (Borja 29). La producción de pinturas era una labor devocional que no aseguraba reconocimiento para los artistas, de modo que el acto de firmar se hacía superfluo e innecesario (Borja 29-30). El nombre de Rizo ocupa un espacio demarcado por estructuras imperiales y se proyecta en la representación para ser visto en otros lugares y otros tiempos. La firma, como presencia simbólica, enuncia, señala y comunica la presencia del pintor en el mundo y la memoria de los procesos y resultados botánicos. Es también una marca de singularidad en el marco de un proyecto ilustrado que buscó controlar y homogeneizar la diversidad de la naturaleza americana. En este sentido, da cuenta de las particularidades de un territorio cuya flora, fauna y habitantes desbordan los intentos de homogeneización y clasificación.

9 Un ejemplo es el caso de los esclavos de Mutis, tema investigado y cuestionado por la artista Liliana Angulo en su proyecto "Un caso de reparación: un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales", 2015. Véase <http://uncasodereparacion.altervista.org/>.

Al comprender la pintura de Rizo como un retrato doble, un punto de encuentro, es posible pensarla como un nodo donde distintas realidades convergen, se entrelazan y se ramifican hacia el futuro. Este retrato, a la vez que pone en evidencia dos caras del proyecto ilustrado, es también una unidad compuesta por elementos que están conectados entre sí, entretejidos en una red más amplia que da cuenta de las estructuras de poder, las aspiraciones y las grietas del proyecto ilustrado. Las láminas¹⁰, como la representación de la *Rizoa* protagonista de este retrato, fueron utilizadas como dispositivos para contener y movilizar una naturaleza inabarcable. En estas ilustraciones botánicas la relación entre arte y ciencia es indisociable, pues trabajan en conjunto para producir tipos ideales tan útiles para la taxonomía linneana como hermosos para los espectadores de todos los tiempos. Como sucede en esta pintura, en las láminas de la Expedición Botánica se enredan espacios, tiempos, escalas, texturas, estructuras, presencias y ausencias de los diferentes seres involucrados. Las figuras aquí enmarañadas de Rizo y Cavanilles dan cuenta de las luces y las sombras de la Ilustración, de las desigualdades y los privilegios del sistema colonial, y de las separaciones y mezclas de elementos locales y foráneos. El resultado es un enlace, un nudo o un lazo, una atadura o un grumo que evidencia las relaciones entre los seres humanos y su interconexión con la naturaleza.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

A. Archivo

Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid - Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ARJB-CSIC).

Fondo documental III, "Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada. Mutis" (1783-1816).

¹⁰ Hoy en día es posible consultar 7.206 imágenes de este proyecto en la plataforma digital del Proyecto de Digitalización de los Dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis. Véase www.rjb.csic.es/icones/mutis. Real Jardín Botánico-CSIC.

B. Impresos

Cavanilles i Palop, Antonio J. *Anales de Ciencias Naturales* (Madrid, Imprenta Real), t. 3, n.º 7, enero de 1801. <http://bibdigital.rjb.csic.es/ing/Libro.php?Libro=740>.

---. *Icones et descriptiones plantarum, quae aut sponte in Hispania crescunt, aut in hortis hospitantur*, vol. VI. Madrid: Imprenta Real, 1801. <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro=243>.

Hernández de Alba, Guillermo. *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)*, t. II. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica; Editorial Presencia, 1983.

Pizcueta, José. *Elogio histórico de Don Antonio José Cavanilles premiado por la Real Sociedad Económica de Valencia en el año 1826*. Impreso en los talleres de D. Benito Monfort, impresor de la Real Sociedad, en 1830. Imp. del asilo de huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid. 1906. *Antonio José Cavanilles (1745-1804)*, pp. 328-362.

Ruiz López, Hipólito y José Antonio Pavón y Jiménez-Villanueva. *Systema vegetabilium florum peruviana et chilensis*. Madrid: Typis Gabrielis de Sancha, 1798.

C. Imágenes

Anales de Ciencias Naturales, tomo tercero, n.º 7 (Imprenta Real, Madrid), enero de 1801. <http://bibdigital.rjb.csic.es/ing/Libro.php?Libro=740>.

Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

FUENTES SECUNDARIAS

Amaya, José A. *Mutis, apóstol de Linneo. Historia de la botánica en el Virreinato de la Nueva Granada (1760-1783)*, t. I. Bogotá: ICANH, 2005.

Amaya, José A. y Julián Rendón Acosta. “Veintiuna líneas que cambiaron la historia de la ciencia en Nueva Granada y su relación con la metrópoli. Análisis de la descripción de la *Flora de Bogotá* de Francisco Antonio Zea a Antonio José Cavanilles”. *Historia Crítica*, n.º 63, 2016, pp. 33-52. <https://doi.org/10.7440/histcrit63.2017.02>.

Antonio José Cavanilles (1745-1804). Segundo centenario de la muerte de un gran botánico. Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2004.

Bleichmar, Daniela. *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

- Borja Gómez, Jaime H. "Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina". *Quiroga*, n.º 3, 2013, pp. 26-38.
- Caldas, Francisco José. "Prefación a la geografía de las plantas". *Obras completas de Francisco José de Caldas: publicadas por la Universidad Nacional de Colombia como homenaje con motivo del sesquicentenario de su muerte 1816*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1966, pp. 383-399.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Daston, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2010.
- González Bueno, Antonio. "La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)". *José Celestino Mutis (1732-1808). Naturaleza y arte en el Nuevo Reyno de Granada: edición conmemorativa del II centenario*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Real Jardín Botánico, CSIC, 2008, pp. 211-238.
- . *Tres botánicos de la Ilustración: la ciencia al servicio del poder: Gómez Ortega, Zea, Cavanilles*. Madrid: Nivola Libros y Ediciones, 2002.
- Lafuente, Antonio y Nuria Valverde. "Linnaean Botany and Spanish Imperial Biopolitics". *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*, editado por Londa Schiebinger y Claudia Swan. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005, pp. 134-147.
- Latour, Bruno. "Visualisation and Cognition: Drawing Things Together". *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, vol. 6, 1986, pp. 1-40. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/21-DRAWING-THINGS-TOGETHER-GB.pdf>.
- López Piñero, José M. "La obra botánica de Cavanilles". *Antonio José Cavanilles (1745-1804)*, pp. 11-146.
- Martínez Garnica, Armando y Daniel Gutiérrez Ardila, editores. *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del Virreinato de Santa Fe*. Bogotá: Universidad del Rosario, Universidad Industrial de Santander, 2010.
- Mateu Bellés, Joan F. "Las campañas viajeras de A. J. Cavanilles por el Reyno de Valencia (1791-1793) en su producción científica y literaria". *Antonio José Cavanilles (1745-1804)*, pp. 169-199.
- Nicolás Gómez, Paloma. "*Mutisiae fructificatio*. The Painters' Seeds: Details for the Generation of a more Fruitful Research on the Royal Botanical Expedition to the Nuevo Reyno de Granada and its Workshop (1783-1816)". Tesis de maestría de investigación en Historia de Arte, Universiteit van Amsterdam, Ámsterdam, 2015.

- Nieto Olarte, Mauricio. *Remedios para el Imperio: historia natural y apropiación del Nuevo Mundo*. Bogotá: ICANH, 2000.
- Portolés i Sanz, Manuel. “Cavanilles, el botánico de la Ilustración”. *Antonio José Cavanilles (1745-1804)*, pp. 315-326.
- Rey Márquez, Juan R. “El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada”. *Domínios da Imagem*, vol. 9, n.º 17, 2015, pp. 101-117.
- Solano D., Sergio Paolo. “Entre pinceles y armas. Pablo Caballero Pimientel, pintor y capitán de milicias pardas de Cartagena de Indias, siglo XVIII”. *Revista Amauta*, vol. 10, n.º 20, 2012, pp. 25-59.
- Solano D., Sergio Paolo y Roicer Flórez Bolívar. “Artilleros pardos y morenos artistas: artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812”. *Historia Crítica*, n.º 48, 2012, pp. 11-37. <https://doi.org/10.7440/histcrit48.2012.02>.
- Uribe Uribe, Lorenzo. “Salvador Rizo, artista botánico y prócer de la Independencia”. *Separata de la Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas y Naturales*, vol. XI, n.º 42, (julio 20, 1960), pp. XXIII-XXIX.
- Vezga, Florentino. *Historia de la Expedición Botánica*. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.