



Los dibujos no ilustrados en los papeles de la Expedición Botánica¹

María Alejandra Puerta Olaya

Si sobrevivo al doctorado seré doctora. Aprendiz de profesora y madre. Mi formación de base es historiadora, mariaa.puerta@udea.edu.co

La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada es uno de los temas más fascinantes de la historia de las ciencias en Colombia. Muchos documentos que fueron elaborados en aquellos treinta años, como los escritos y diarios de José Celestino Mutis, las memorias de Francisco José de Caldas y la colección de los dibujos de los pintores dirigidos por el sabio gaditano, han despertado el interés de varios investigadores, quienes han vuelto sobre estas obras para tratar de entender y explicar cómo se producía y validaba el conocimiento de la naturaleza en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada.

Tal como lo afirman Mauricio Nieto Olarte y Renán Silva, durante mucho tiempo los investigadores sostuvieron que los conocimientos de la Expedición fueron contruidos y validados a partir de los criterios prefigurados por Europa. Según Jaime Andrés Peralta, las obras de los ilustrados, muchas de las cuales se encuentran ya transcritas y digitalizadas, se interpretaron en favor de aquella idea. En la actualidad, esta perspectiva se ha revisado. La centralidad de Europa se ha cuestionado en favor de algunas posturas que le han apostado a explorar las relaciones entre la Expedición Botánica y las tradiciones locales. Los documentos ya conocidos y otros nuevos y de difícil acceso se han leído bajo esta otra perspectiva. Las mismas memorias de los ilustrados han sido utilizadas para demostrar la presencia de sistemas epistémicos alternos en el Nuevo Reino de

Granada y para problematizar la invisibilización de estos por parte de aquellos círculos².

A pesar de que las nuevas perspectivas han conseguido ampliar la comprensión de la labor científica de la Expedición Botánica, todavía falta comprender el papel de las tradiciones locales en la producción y validación del conocimiento de los ilustrados. Las siguientes líneas son un aporte en este sentido. En ellas, los protagonistas son dos dibujos que Mutis conservó entre sus papeles y que no fueron realizados por los pintores formados en la observación naturalista al servicio de la Expedición.

Como resultado de su comisión para investigar sobre el estado en el que se encontraban los trabajos de José Celestino Mutis, el sacerdote español don Francisco Martínez le escribió al ministro don Pedro de Acuña, el 19 de mayo de 1793:

Me franqueó toda su oficina y cuantas láminas tiene trabajadas en el ramo de la Botánica, que es lo único que ha podido abrazar y en el que sigue actualmente sus observaciones [...] Las láminas, no tengo duda en decir, que son las mejores que se pueden dar a luz, y las plantas que ha copiado llegan a un número bastante crecido [...] Lo que vi no fue más que lo correspondiente a las láminas de botánica [...] la parte científica que mira a las descripciones, y demás trabajos literarios, quizá estarán menos adelantados de lo que yo examiné.³

Sobre la dedicación de Mutis a los dibujos y su descuido de las descripciones botánicas que debían acompañarlos, investigadores como José Antonio Amaya y Juan Ricardo Rey-Márquez han puntualizado que, mediante la elaboración y el perfeccionamiento de las láminas, el gaditano describía la flora del Virreinato del Nuevo Reino de Granada. Ellos han afirmado que, si bien el método de clasificación de Carlos Linneo privilegiaba la representación escrita, Mutis lo consideraba insuficiente. Él prefería la representación visual, porque bajo el esquema linneano los botánicos necesitaban imaginar la planta a partir de la enumeración de las partes de su flor, lo que podría llevarlos a errores.

En su texto “Presentación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII” Mauricio Nieto afirma que todavía pueden señalarse otras explicaciones que se han dado a la inclinación de Mutis por las imágenes. Entre ellas, se ha sugerido que las láminas botánicas estaban pensadas para corregirse y perfeccionarse hasta conseguir representar de manera ideal la planta; también, se ha recordado que en el siglo XVIII los dibujos eran más fáciles de transportar y conservar que las piezas de herbario (que además perdían propiedades con el tiempo y la humedad); finalmente, se ha señalado que el gaditano notó que los grabados que acompañaban los libros de botánica no permitían realizar una clasificación adecuada de los especímenes, por lo que se propuso suplir esta carencia⁴. En el fondo, todas estas explicaciones sobre el trabajo pictórico de la Expedición Botánica enfatizan un mismo punto: el propósito de su director de conservar los rasgos característicos de cada espécimen botánico para presentarlo de la forma más fiel. En otras palabras, se ha reconocido que, mediante imágenes, Mutis buscaba validar tanto sus observaciones sobre la flora del Virreinato como sus determinaciones sobre nuevos géneros y especies.

Este proceso de determinación y validación de la flora era tan importante para la Expedición que demandó la contratación y el entrenamiento de un conjunto de pintores en el rigor de la observación naturalista. Algunos

de los artistas que llegaron a emplearse en la Expedición fueron Salvador Rizo, Francisco Javier Matís, Antonio Barrio Nuevo y los hermanos Nicolás y Antonio Cortés de Alcocer. Todos ellos habían nacido en América. Aunque también se emplearon pintores europeos, Mutis prefería a los nativos porque eran más dóciles y demandaban menos gastos a la Expedición⁵. En su libro *La hybris del punto cero* Santiago Castro-Gómez escribe que para garantizar que los dibujos cumplieran con su propósito, estos pintores solo trabajaban las láminas a partir de especímenes cuidadosamente seleccionados y mientras estos estuviesen frescos y disponibles. Lo que les interesaba era destacar, en un estado ideal, aquellos elementos que pudiesen facilitar la inclusión de la planta en una taxonomía. Investigadores como Mauricio Nieto Olarte y Daniela Bleichmar han dicho que este trabajo no era sencillo. Dependía de que, en el campo, los herbolarios encontraran las plantas en un estado adecuado y en el taller Mutis aprobara cada aspecto de la disposición que el pintor le había dado a su dibujo. Desde la mirada de estos investigadores, esta dependencia de los pintores respecto de los botánicos era la única manera de lograr que la representación final de la planta pudiese ser utilizada para las determinaciones botánicas⁶. Así era como el trabajo articulado permitía la producción de las imágenes a través de las cuales circulaba el conocimiento. Conforme con esta perspectiva del trabajo pictórico de la Expedición, la validación del conocimiento de la flora fue el resultado del trabajo conjunto entre el sabio europeo y algunos americanos instruidos en el lenguaje observacional de Linneo.

A pesar de la centralidad que adquieren los intereses botánicos y personales de Mutis para comprender las representaciones de la naturaleza en el Virreinato, otros intereses, que no necesariamente se correspondían con los suyos, se manifestaron en las noticias y observaciones sobre plantas que él recibió y no instruyó. Algunos actores locales que buscaban exponerle al gaditano sus observaciones y experiencias con las propiedades medicinales de las plantas recurrieron también a su representación gráfica. Si se asume la visión de que Mutis

¹ Este artículo se desprende de la investigación doctoral: “Círculos ilustrados y tradiciones locales. Validación del conocimiento científico en el Virreinato de la Nueva Granada (1760-1810)”, dirigido por Jorge Manuel Escobar Ortiz, PhD. Se inscribe en el grupo de Investigación en Historia Social de la Universidad de Antioquia.

² Nicolás Cuvi, “Legados de la audacia: Caldas, Humboldt y el conocimiento sobre las quinas, 1801-1821”, *Historia, Ciencias, Saude - Manguinhos*, 29(1) (2022): 61-79, <https://doi.org/10.1590/S0104-59702022000100004>

³ Apolinar Federico Gredilla, Biografía de José Celestino Mutis con la relación de su viaje y estudios practicados en el Nuevo Reino de Granada (Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1911), 212-213, <https://bibdigital.rjb.csic.es/records/item/12473-biografia-de-jose-celestino-mutis?offset=1>

⁴ Marta Fajardo de Rueda, “La obra artística de la Real Expedición Botánica del nuevo reino de granada en el siglo xviii, 1783-1816”, *Revistas Electrónicas Universidad Nacional de Colombia UN Ensayos: Historia y Teoría Del Arte. Ensayos: Historia y Teoría Del Arte* (1994), <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50330>.

⁵ José Celestino Mutis, *Archivo epistolar de Mutis: Vol. I*, ed. G. Hernández de Alba (Editorial Presencia Ltda., 1983).

⁶ Daniela Bleichmar, *Visible Empire. Botanical Expeditions and Visual Culture in Hispanic Enlightenment*, The University of Chicago Press, 2012.

Carlos Motta / Towards a Homoerotic Historiography (Series 2), 2014
10 gold washed silver figures
2 x 1 cm / 0.7 x 0.3" each figure
Cortesia Mor Charpentier, Bogotá/Paris



Carlos Motta / Towards a Homoerotic Historiography (Series 1), 2014
10 gold washed silver figures
2 x 1 cm / 0.7 x 0.3" each figure
Cortesia Mor Charpentier, Bogotá/Paris



Carlos Motta / Exhibition view, Stigmata, MAMBO, Bogota, 2023
Cortesia Mor Charpentier, Bogotá/Paris

⁷ Ygnacio Ardila, “Remedio para sacar los canchros sin hierro, ni operac[ió]n de cirugía, descubierta p[or] D[ña] Juana Faustina de la Serda en el mes de N[oviemb]re de el año de 1799” In *Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, Fondo documental José Celestino Mutis, Div. III*. 5, 1, 26, (1800).

⁸ En esta transcripción se completaron las abreviaturas y la ortografía de las palabras de uso común. Las palabras usadas para describir sensaciones y los nombres se conservaron de la forma en la que fueron escritas. Los signos de puntuación no se alteraron.

⁹ Mauricio Nieto Olarte, *Remedios para el Imperio. Historia Natural y la apropiación del Nuevo Mundo* (Ediciones Unian-des, 2019).

¹⁰ Juan Ricardo Rey-Márquez, “El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada”, *Domínios Da Imagem, Londrina*, 9(17) (2015): 101-117.

¹¹ Anónimo, “bser-vaciones acerca de la flor del eclemui y de sus usos medicinales” In *Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, Fondo documental José Celestino Mutis, Div. III*. 5, 1, 65.

resultados favorables, por esta razón, el diseño solo cobró sentido después de que él incorporó a su relato varios elementos que funcionaban como testigos. En primera instancia, mencionó a Dios, quien era simultáneamente responsable de la casualidad del don de la mujer y del feliz resultado. Luego, aludió a la niña curada, la cual no solo estaba viva, sino que también se podía localizar gracias a los datos consignados sobre su residencia. Después, mencionó a los demás habitantes de la provincia de quienes aseguró que conocían de las otras propiedades medicinales de la planta. El nuevo uso dado por Juana Faustina sería uno más entre aquellos que ya le reconocían “los pobres” a la planta con ese nombre. Antes de terminar su escrito, se refirió al cancro (la enfermedad misma) que, al estar descrito, recogido y conservado, también testificaría que el procedimiento se había llevado a cabo. Finalmente, Ardila mismo era quien daba fe de lo que escribía.

Todo el proceder de Juana Faustina y su reconocimiento como conocedora quedaron recogidos tras la palabra de Ardila, quien como compilador y testigo del proceso fue inicialmente quien lo validó. Para poder hacer esto, de manera simultánea, él tuvo que validarse también como conocedor. En la escritura y el dibujo se encuentra la manifestación de este proceso¹⁰.

Al igual que lo hizo con la noticia sobre la Escoba Blanca, Mutis también agrupó en sus papeles la siguiente relación sobre la Flor del Eclemui que un anónimo elaboró sin fecharla¹¹:

Figura de la flor del Eclemui. La cual nunca es única porque de un palito regularmente nacen muchas varitas todas iguales, y en la punta de cada varita, se forma un botoncito, el cual va creciendo hasta el tamaño de una avellana gruesa, y luego que llega a asomarse se abren cinco hojas, cada hoja es por dentro blanca, y por fuera verde, y tiene de grueso, muy poco menos, que el canto de un peso. La fruta que se presenta en medio de las cinco hojas imita mucho a un limoncito verde, o a un higuito. Después que dicha fruta se muestra, y las hojas se abren ya no crece más. Al siguiente día, así las hojas como la fruta comienzan a ponerse coloradas. Al tercer día las hojas se desvanecen, y la fruta se pone morada, de manera que parecen uvas moradas pero pequeñas la

le echó media cucharada de harina [...] se le añadió otra cucharada de miel de abejas de árbol y se revolvió todo y batió otra vez hasta que se incorporó [...]

El cancro era un género de huesos blancos espundiosos cóncavos picachudos con zanjas ásperas a modo de caracolitos de rosca, de los cuales nacían unas venas o hilachas nerviosas como patas de araña o cangrejo: cosa que me espeluzó los hombros y el cogote: lo mandé guardar en un papel para testimonio de este caso. Y sabiendo de mis pasados, que estos canchros se han burlado de la medicina; y conociendo al mismo tiempo el gran beneficio que resultará a la humanidad en su manifestación y el servicio que se hará a nuestro Padre de piedad y justicia Rey y Señor natural, así lo confieso y declaro a nombre de mi Mujer, su descubridora [...]

*La escoba blanca hierba conocida que la aplican para cocer jabón, y también en el ser jabón de los pobres así en rama, va su diseño en el dibujito adjunto. **La media cucharada de harina y la cucharada de miel fue en una cuchara de plata de las ordinarias. Los parches de la escoba manzanilla y sebo se tibiaban antes de aplicarlos.⁸

Como lo señala la segunda nota al pie de esta comunicación, Ardila acompañó con el diseño de la Escoba Blanca, su relato del procedimiento de curación y de sus resultados. Para él no fue suficiente con identificar con un nombre a la planta que se le atribuía el efecto curativo del procedimiento, pues también necesitaba “mostrarla”. Así, dentro del documento, el siguiente dibujo suplió la descripción escrita de la forma del vegetal y complementó la de su nomenclatura y usos:

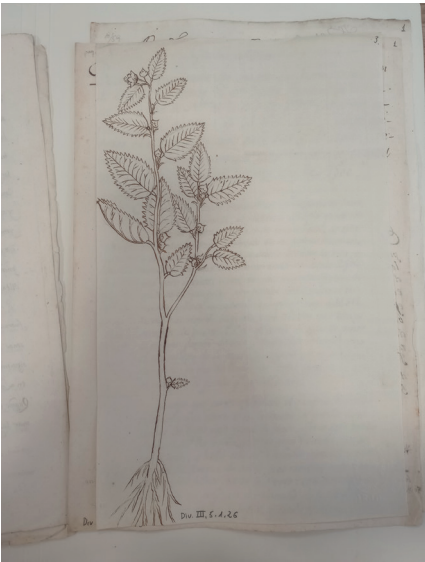


Figura 1. Dibujo de la Escoba Blanca. Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid. Fondo Documental José Celestino Mutis, DIV. III, 5, 1, 26. Folio 3.

¹² En esta transcripción se completaron las abreviaturas y la ortografía de las palabras de uso común. Las palabras usadas para describir sensaciones y los nombres se conservaron de la forma en la que fueron escritas. Los signos de puntuación no se alteraron

figura del racimo nunca es semejante al de uvas porque estas qua flores forman copa y de esta manera se conservan cuando se saca la fruta. Dicha fruta mientras más seca más negra, pero para esto es menester ponerla frecuentemente al sol, porque de lo contrario se vuelve tela de araña y después nada. Así la fruta como la flor siempre es tan aguanosa, que puede compararse a la cascara de una sandía. Ningún papel de estraza se basta para poderla desecar, luego se corrompe y se vuelve basura. Si dicha flor se pone al aire, luego, luego se pudre, y vuelve nada. Aun después de estar la fruta en toda su sazón, solo se puede conservar poniendo la frecuentemente al sol.

Ya pasa de dos meses la que actualmente tengo, y en pasándose cuatro días sin sol toma color de ceniza, y si a fuerza de sol no se compusiere, brevemente volvería tierra, y por este motivo, considero que, para poder remitir a países remotos, será preciso meterlas en algún caldo que las conserve, como hacen con las aceitunas, alcaparras y alcaparrones. El árbol es frondoso, abunda mucho de varas largas, imita al Ramón que aquí es pasto de caballos, pero dicha es más corpulento, no pasa de 5 a 6 varas de alto. Regularmente se da en pedregales, y en los cerrecitos que hay en esta provincia. Toda la provincia abunda de dichos. Con ser también las casas de guano, que hay en este país apenas se encontrara una que no se haya valido de las varas queda este árbol para que le sirva de gil, esto es para colgar los guanos.

Cuando yo fui muchacho, hubo en esta provincia un famoso médico, que llaman el Romano. Dicen que este decía que con solo usar un bastón y báculo de este palo bastaba para que se extinguiera en el cuerpo del que lo usaba, el humor gálico: pero esto no puedo decir más, pero sí es cosa acertada que, para preñadas, no se aplican, aunque padezca mal de orina porque prontamente arrojan a la criatura.¹²

Al comienzo de su descripción y después de esta, el anónimo realizó varios dibujos de la flor, los cuales acompañó de la siguiente nota: “Flores del Ecleemui, en la fruta crecen mucho más verdes que la que aquí se pinta, y las hojas por la espalda antes son más blanquizcas que lo que figura la 1.^a [...]”. Los dibujos fueron la figura 2 y figura 3.

Esta relación adquirió un enfoque muy diferente a la que realizó Ardila, ya que su propósito no era presentar un procedimiento médico sino describir la Flor del Ecleemui. Para ello, aquel corresponsal anónimo habló de la disposición de sus

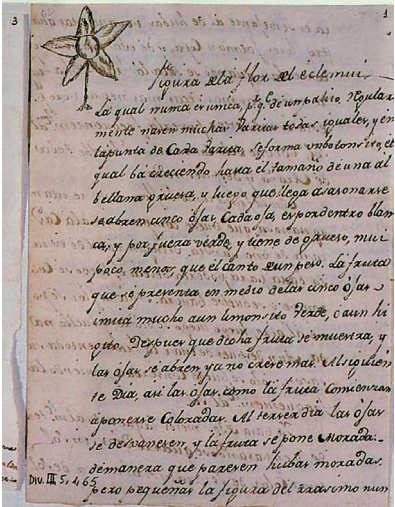


Figura 2. Primer folio de la relación de la Figura de la Flor del Ecleemui. Se observa el dibujo de la flor. Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid. Fondo Documental José Celestino Mutis, DIV. III, 5, 1, 65.

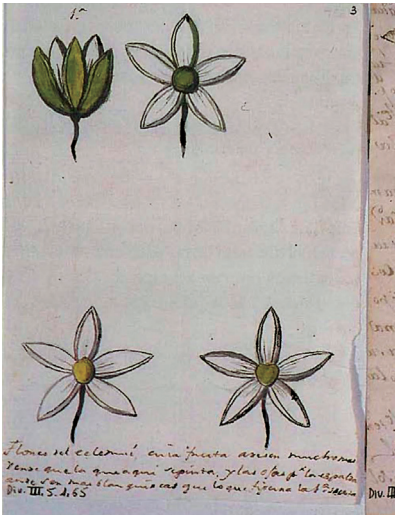


Figura 3. Dibujos de la Flor del Ecleemui. Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid. Fondo Documental José Celestino Mutis, DIV. III, 5, 1, 65. Imagen tomada del Catálogo del Archivo (Real Jardín Botánico de Madrid, 1995), 305.

pétalos y de la fruta. Las cinco hojas, por dentro blancas y por fuera verdes, que se abrían de un botón del “tamaño de una avellana” y se acompañaban de una fruta también verde, parecida a un “limoncito o a un higuito”, componían el estado “óptimo” de aquel objeto de la naturaleza, el cual luego representó en el dibujo. Todas estas apreciaciones y las imágenes que les siguieron fueron usadas por aquel anónimo para validar su determinación sobre cómo debía lucir la “figura” de la flor. Ella y su fruta “mucho más verde de lo que se pintó” y sus hojas “más blanquizcas” debían “verse como” en el dibujo.

Algunos elementos dentro del escrito fueron usados para reforzar la validez de la representación. En el resumen de sus observaciones, las cuales se extendieron por dos meses, aquel anónimo describió

una serie de cambios en el color y en la textura que experimentaban la flor y el fruto, tras haberse recogido y ante la falta de sol. Todas estas variaciones harían que estas “otras” características de la Flor del Ecleemui no se correspondieran con la “imagen” que él había diseñado. Dentro de su relación, aquel autor también se aseguró de informar que desecar el espécimen era imposible, debido a la gran cantidad de humedad que guardaba; y transportarlo vivo se dificultaba porque necesitaba de constante sol para no perder sus propiedades. Así fue como justificó la realización de sus dibujos como la única manera de conservar la planta, al mismo tiempo que los presentó como las únicas pruebas que permitían validar tanto la existencia de la flor como la forma que le había dado al pintarla.

Lo que queda en el relato sobre la ubicación de aquella flor es una descripción de lo que era su disposición dentro del árbol, de la distribución que seguía aquella planta en el territorio y de los usos domésticos y medicinales que le daban los habitantes de la provincia. De todos estos elementos, al igual que de los demás, aquel corresponsal anónimo dio cuenta a la manera de un observador que era capaz escribir y dibujar sobre el mundo que lo rodeaba. Todo su relato lo validó a él como conocedor. A su vez, la autoridad de la que se dotó en el documento, le permitió presentar sugerencias a partir de las conclusiones a las que llegó. Así, las representaciones verbales y escritas del recuento de sus experiencias y recuerdos son los elementos con los que configuró la presentación de un fruto como “las aceitunas, alcaparras y alcaparrones”, que podría exportarse a países remotos, si se sirviera de un caldo para ello. El uso de este caldo, que era desconocido para él, para solucionar los problemas de transporte que implicaría el uso extendido del producto, lo explicó a partir de los datos que expuso sobre sus cualidades. Al final, el conjunto del documento describió un producto que podría generar beneficios económicos y sugirió cómo enfrentar los problemas de conservación que eventualmente se presentarían en el comercio del vegetal.

En palabras de Nieto Olarte, en un medio en el que los botánicos estaban acostumbrados a ver

las láminas como puestas-en-lugar-del-vegetal, los dibujos de la Escoba Blanca y de la Flor del Ecleemui cumplieron con el objetivo de presentar aquellas plantas. Estos dibujos no se enmarcaron en los términos taxonómicos que les servían a los pintores de la Expedición para validar sus representaciones —como lo enuncia Castro Gómez—, su objetivo, más que determinar la planta y traducir sus características al lenguaje linneano¹³, era posibilitar la identificación del vegetal al mostrarlo de la forma en la que él “se presentaba”, idealizando conocimientos y recuerdos, como diría Rey-Márquez. Así, aquellas comunicaciones, que terminaron en las manos de los naturalistas, hacían que sus destinatarios no tuviesen que imaginar el vegetal o recurrir a otros informantes para poder reconocerlo. La presentación de la planta fungía a su vez como el criterio que hacía creíble el informe, y al informante confiable¹⁴.

Las representaciones gráficas de las plantas, en conjunto con sus descripciones escritas, resumieron tanto los conocimientos personales de sus dibujantes como los de otros actores locales (mujeres, pobres, médicos y otros anónimos) que se habían servido de aquellos vegetales y habían abstraído conclusiones, procedimientos, recomendaciones y caracterizaciones de sus interacciones con ellos. Estas experiencias, almacenadas en los seis folios que se reseñaron en esta sección, dan cuenta de cómo algunas comunidades y actores locales del Nuevo Reino de Granada construyeron su conocimiento sobre el mundo natural y lo inscribieron de diversas formas, en especial de manera gráfica. Consideradas dentro de los papeles de Mutis, en los que también se encuentran otras descripciones de “Escobas” y Malváceas realizadas por los pintores de la Expedición —documentadas en *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816). Tomo XXV: Malváceas de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada, de José Celestino Mutis*— y un fragmento de carta que relata el envío de unos árboles del Ecleemui—documentado en el *Catálogo del Fondo Documental José Celestino Mutis del Real Jardín Botánico*— también, conforme lo afirmaría John Law¹⁵, reclaman la autoridad que tenían aquellos actores para representar el mundo natural. ■

¹³ Daniela Bleichmar, *Painting as Exploration*.

¹⁴ Catelijne Coopmans et al., “Representation in Scientific Practice Revisited”, *The Mit Press*, 2014; Bruno Latour, *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad de la sociedad*, ed. M. Medina, (Grupo Editorial Labor, 1992).

¹⁵ John Law, “Indistinct Perception” en Catelijne Coopmans et al., eds., *Representation in Scientific Practice Revisited*, The Mit Press (2014):337-342.