

# TEMAS, FORMAS E IDEAS EN EL ARTE ACADÉMICO COLOMBIANO (1870-1930)

Themes, forms, and ideas in Colombian academic art (1870-1930)

**Alba Cecilia Gutiérrez Gómez**

Magíster en Filosofía  
Universidad de Antioquia, Medellín  
Facultad de Artes

alba.gugomez@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-0422-5002>

## **Resumen**

El presente texto aborda un panorama de las artes plásticas que se generan en Colombia entre los años 1870 y 1930, aproximadamente, y que corresponden al llamado “período académico”, en el que la influencia de las academias europeas se hace visible en el arte nacional. Con base en la consulta de periódicos y revistas de la época, y en los conceptos de algunos historiadores contemporáneos, se hace un seguimiento de los principales hechos e ideas estéticas de este momento histórico. Pese al cuestionamiento que, desde el arte moderno y posmoderno, se ha hecho del arte y de las ideas estéticas del período académico, este trabajo muestra el valor histórico de la cultura artística de esa época y lo que eso significa en términos de institucionalización del arte, cualificación técnica de los artistas, valoración social de la profesión, desarrollo del pensamiento en torno a la producción de las artes plásticas y, en consecuencia, el nacimiento y desarrollo de la crítica de arte en Colombia.

**Palabras clave:** arte académico, artes plásticas en Colombia, crítica del arte en Colombia, dibujo, escultura, pintura.

## Abstract

This text deals with a panorama of the plastic arts generated in Colombia between approximately 1870 and 1930, corresponding to the so-called "academic period", in which the influence of the European academies became visible in national art. Based on the consultation of newspapers and magazines of the time, and the concepts of some contemporary historians, a follow-up of the main facts and aesthetic ideas of this historical moment is made. Despite the questioning that, modern and postmodern art, has been made of the art and aesthetic ideas of the academic period, this work shows the historical value of the artistic culture of that time and what it means in terms of institutionalization of art, technical qualification of artists, social valuation of the profession, development of thought around the production of fine arts and, consequently, the birth and development of art criticism in Colombia.

**Keywords:** Academic art, plastic arts in Colombia, art critique in Colombia, drawing, sculpture, painting.

El nacimiento del arte académico en Colombia corresponde a un significativo cambio en la sociedad, que se da en la segunda mitad del siglo XIX. Superada ya la dura etapa de las guerras de la independencia, el país va conquistando lentamente una relativa estabilidad social, y se va reconfigurando una élite cultural, que señala la ruta para que la república acceda a los ideales de civilización de la cultura occidental. Tal como lo ha analizado el historiador Eugenio Barney Cabrera, resurgen los "orgullos aristocráticos" y renacen "las dignidades de prosapia que siempre existieron" (1977, p. 1290).

Los artistas deben estar a la altura de las nuevas circunstancias y, por lo tanto, deben corresponder a los nuevos convencionalismos de clase, y ser intérpretes de este ambiente que, aunque provincial y aldeano en muchos aspectos, está cada vez más cerca de Europa y de la tradición grecorromana. La creación de instituciones académicas para la enseñanza de las bellas artes fue una necesidad sentida desde comienzos de los años setenta del siglo XIX, pues a esta demanda de la élite social ya no podían responder los artistas espontáneos, los autodidactas.

Respaldo por un régimen conservador, cuya élite intelectual defendía con entusiasmo los valores del neoclasicismo, el arte académico tuvo una larguísima vigencia en Colombia. Hay intentos de ruptura total, que son neutralizados por el poder institucional de la academia, cuyo caso más destacado es el del pintor Andrés de Santamaría y su propuesta vanguardista. Con su salida definitiva del país en 1911, dicha institución asume nuevamente el control, y la renovación de las artes plásticas tendrá que esperar muchos años más.

Y aunque el arte y los valores estéticos de la academia conforman la cultura oficial colombiana hasta finales de la década de los veinte, una mirada retrospectiva de la historia del arte del país y del pensamiento estético que la sustenta permite apreciar, en el arte académico, no solamente los

conceptos y productos artísticos que estuvieron en sintonía con los valores tradicionales, sino también las ideas y obras que jalonaron el desarrollo cultural, y contribuyeron significativamente a la introducción de nuevas formas en el arte colombiano.

Aunque, en términos generales, el llamado “período académico” en las artes plásticas colombianas, que se ubica generalmente entre los primeros años de la década de los setenta del siglo XIX y finales de los años veinte del siglo XX, no se caracteriza por la abundancia de eventos, de artistas, ni de obras, es posible hacer un seguimiento de las actividades artísticas desde comienzos de la década de los setenta del siglo XIX, a través de los comentarios que, con motivo de las principales exposiciones de bellas artes, publicaban los diarios de las ciudades principales y de las revistas que poco a poco van surgiendo en el naciente ámbito cultural de la época.

Este trabajo se apoya en la documentación existente en torno a esos eventos, que nos permite reconstruir el panorama de la producción artística y, al mismo tiempo, conocer los temas, las técnicas, los métodos de trabajo que predominaron en las distintas etapas del período académico, y vislumbrar el pensamiento estético de los artistas, del público que recibía sus obras, y de los intelectuales que poco a poco le van dando forma a una crítica de arte. A través de ese contacto directo con las ideas de los distintos actores del campo cultural en ese período específico, el presente texto propone un acercamiento al conocimiento de los diversos aspectos de la producción y la recepción de las artes plásticas, y una reflexión sobre las ideas estéticas subyacentes en los comentarios críticos.

## El arte de la pintura

Entre todas las técnicas posibles de las artes plásticas, es evidente el predominio de la pintura en el período que nos ocupa. Las obras pictóricas se destacan en todas las exposiciones a que hacen referencia los medios, no solamente por su número, sino también por su calidad y el desarrollo de su técnica, y por el mayor interés que despiertan en el público.

Ya desde 1859, con la publicación de su libro *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo xvii*—la primera monografía con que cuenta la literatura artística colombiana—, el historiador José Manuel Groot había dado a los colombianos las pautas básicas de la estética académica aplicada a la pintura, y su influencia se puede captar en críticas posteriores (Groot, 1859).

La “Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871”, que publican los señores

Miguel Leonidas Scarpeta y Saturnino Vergara, marca el comienzo de la crítica de las artes plásticas en el período académico del arte colombiano (Scarpeta y Vergara, 1971).<sup>1</sup> Y aunque, si comparamos este texto con el libro de Groot —escrito doce años antes— resulta bastante ingenuo, es interesante observar allí la vigencia de una estética de la academia, muy anterior a la oficialización de las instituciones de bellas artes.

Los críticos que firman el texto mencionado se concentran en la calidad técnica de los trabajos presentados y se detienen a admirar todas aquellas obras pictóricas que tienen limpieza en la ejecución, corrección en el dibujo, suavidad en los contornos y el colorido, y que logran la sensación de volumen y el parecido con el modelo, como se puede apreciar en estos fragmentos de su crítica:

El retrato del ilustrísimo señor arzobispo Herrán tiene bulto y corrección en la frente y en el óvalo de la cara, revela en su expresión aquella dulzura de carácter que le era ingénita [...]. El crucero que cuelga de su cuello es muy natural, pareciendo verdaderas esmeraldas las que lo forman [...]. Con un gusto esmerado en el colorido ha sabido pintar sus flores y sus frutas, que unen a la naturalidad, la frescura y lo abultadas [...] imitar bien las partes coloradas de un objeto es obra difícil, si la imitación llega al natural como en esta vez; más dar relieve y animación a una copa de cristal llena de agua, es obra maestra en nuestra opinión. (Scarpeta y Vergara, 1871)

Con motivo de la exposición que el pintor Felipe Santiago Gutiérrez<sup>2</sup> organiza en 1874, un año después de su llegada a Colombia, el poeta Rafael Pombo escribe en el diario *La América* un texto crítico, que es documento fundamental para nuestra historia del arte. En él podemos constatar los avances de quienes serían más tarde los principales artistas académicos del país y el desarrollo paralelo de la crítica de las artes plásticas.

El artículo de Pombo asume que el valor por excelencia de las artes plásticas es la representación objetiva y verídica del mundo real, y destaca, en consecuencia, aquellos trabajos que se acercan a una perfecta imitación de los objetos, con sus luces y sombras, sus colores y texturas (Pombo, 1874, p. 246). Pombo propone a los lectores de su crítica que observen, en los retratos de Gutiérrez, “cómo distingue él en sus obras la lana de la seda, el

---

1 Existe un antecedente de comentarios críticos a una exposición, que parece ser el primero en Colombia, en la nota escrita por los pintores José Manuel y José Celestino Figueroa sobre la Exposición Nacional del 20 de julio de 1848, publicada en el periódico *El Día*, el 2 de agosto de 1848, bajo el título “Calificación de las obras”. Cfr. Medina (1978, pp. 213-219).

2 El pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez llegó a Colombia en 1873, invitado por Rafael Pombo, con el objetivo de que dirigiera la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, la escuela solo fue inaugurada hacia 1886, bajo la dirección de Alberto Urdaneta.

algodón del lino, y el raso liso, el gro, el paño, la alpaca, el terciopelo, etc., en todos sus visos y posiciones” (Pombo, 1874, p. 253). Aparte del maestro mexicano, el artista que llama más su atención es el joven Epifanio Garay, pues encuentra en sus retratos la semejanza con los originales y, además, “facilidad en el mecanismo, mucho relieve y notable firmeza en la ejecución” (Pombo, 1874, p. 249).

En un manual de perspectiva que Alberto Urdaneta publica en 1881, encontramos ya muy claramente definido el objeto de la pintura, como se concibe en el pensamiento académico:

El fin u objeto de la pintura, como lo es en general el de las demás artes plásticas que de ella se derivan, es la representación, tan fiel como sea posible, sobre una superficie plana, de los objetos colocados delante de nosotros. El pintor o dibujante deben penetrar a profundidades ficticias en el lienzo, papel, piedra litográfica o cualquiera otra superficie plana, y dar a estas profundidades la misma apariencia que tienen en el natural. (Urdaneta, 1881)

Una interesante polémica que se desata en la exposición de 1886, a propósito de las obras del pintor colonial Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y del mexicano Gutiérrez, puede darnos también ideas claras respecto a las preferencias artísticas del público y los críticos y, en general, acerca del ideal pictórico en este momento de nuestra historia cultural. Vásquez es declarado casi por unanimidad el héroe de la exposición. Se admira su colorido suave, el acabado pulido de sus cuadros y su “composición rafaelesca”:

La vista jamás se fatiga en los cuadros de Vásquez. No hay actitud forzada ni rostro alguno aterrador. Un vago y armonioso tinte baña sus obras; los rostros son dulces, las extremidades caen suave y descuidadamente, la armonía del conjunto embelesa. Sus pinturas producen los deliciosos efectos de un narcótico, son como música lejana, como leve brisa que bate con deleite. (Mejía Restrepo, 1886, p. 154)

Por otro lado, Pombo expresa su admiración y su preferencia por las obras de Gutiérrez, y lo juzga a la altura de los más grandes artistas contemporáneos; pero varios cronistas de la prensa se hacen voceros de la opinión opuesta, por cuanto juzgan que el mexicano “aunque cuando rápido y feliz para concebir y pintar, es grosero si no vulgar en la elección de sus tonos y medias luces” (citado en Manrique, 1886, p. 150). Desde este punto de vista, las disonancias en la composición, las formas inacabadas, los brochazos, las pinceladas que se dejan ver, los colores fuertes, los efectos exagerados, son rechazados como “búsqueda sistemática de lo vulgar y de lo trivial”:

En cualquiera parte, y con la luz más propicia, las carnaciones del señor Gutiérrez no dejarán de ser exageradamente rojas, las medias tintas aparecerán siempre sucias, las sombras carecerán de transparencia, y sus modelos permanecerán mudos. [...] Aquellos retratos allí reunidos no dejarán de parecernos los miembros de una familia alemana de bebedores de cerveza. (Manrique, 1886, p. 151)

Otra fuente que pone en evidencia las ideas de fin de siglo y anuncia, al mismo tiempo, los cambios que vendrán en lo que tiene que ver con el acabado de la pintura es el libro que escribe Jacinto Albarracín con motivo de la Exposición Nacional de 1899. El periodista rechaza el gusto que predomina en el medio, “por lo relamido y por el colorido bien pulido y lustroso” (Albarracín, 1899), a la manera de William-Adolphe Bouguereau. En defensa de la obra de Garay, el crítico protesta porque su colega de *El Herald* se ha referido despectivamente a “los brochazos” que se ven en su pintura, y recuerda al público que los cuadros no se deben mirar a menos de cuatro pasos de distancia, porque, como dijo Rembrandt, “no son para olerlos”.

También serán objeto de protesta, en la misma exposición, las obras que, influenciadas por el impresionismo, dejan de ser fieles al color local de los objetos. El crítico del periódico *El Conservador* rechaza la tendencia a introducir “la moda aquella decadente de pintar las cabras moradas, los árboles azules, el cielo amarillo, etc., sistema de efectos peregrinos que carece de ciencia y sobre todo de perspectiva” (Espinosa Guzmán, 1899, p. 2).

Durante el largo período de la academia en Colombia, la pintura tiene variaciones. Los asuntos predominantes de un momento ceden el puesto a otros en la década siguiente, sin desaparecer por completo. La propuesta innovadora de Santamaría y el apoyo que recibió del crítico Baldomero Sanín Cano fueron mirados con desconfianza en el ambiente cultural de la primera década del siglo xx. Sanín Cano se ausenta de Colombia en los años siguientes, y Santamaría regresa definitivamente a Europa en 1911, decepcionado de su país natal. Pero, aunque no logran derribar totalmente los valores de la tradición neoclásica, los intentos de ruptura de esos primeros años del siglo xx afectan a la pintura y a los pintores, de tal manera que los elementos fundamentales de la vanguardia artística europea, como lo son el interés por la representación de la naturaleza y sus variaciones lumínicas, la libertad con el color y la pincelada, se van dejando ver poco a poco en las propuestas pictóricas de algunos de nuestros artistas académicos.

Otro matiz característico de la pintura académica colombiana a principios del siglo xx es un costumbrismo que, heredado de la academia española, pretende ser intérprete de la cultura nacional. Las obras de pintores como Miguel Díaz Vargas y Coriolano Leudo son saludadas con entusiasmo como el nacimiento de un arte verdaderamente colombiano, pero críticas posteriores

pondrán en evidencia su carácter superficial y su total dependencia de formas, técnicas y conceptos estéticos de la academia española.

El movimiento nacionalista de finales de los años veinte, liderado desde el ámbito literario por grupos como los Bachué, la Boina Vasca y Albatros, y por revistas como *Universidad*, constituye un anuncio claro de la cercanía del fin de la academia en Colombia. Y aunque no existen todavía, como en el caso de la escultura,<sup>3</sup> propuestas que planteen una ruptura definitiva con la pintura académica, varios intelectuales señalan la necesidad de ese cambio. Así se expresa, por ejemplo, el historiador Germán Arciniegas en 1929:

Hasta hoy, quienes han ensayado los temas autóctonos en la pintura no han llegado sino a mediocres resultados. La chabacanería ahoga sus obras y la superficialidad las destruirá históricamente. Muchos se han detenido ante los temas indígenas, pensando que ellos se reducen a los trajes criollos, a las ruanas, a las alpargatas y a los sombreros de paja [...] por tal motivo cuando se llega a una exposición de pintura nacional debe el espectador darse por satisfecho al mirar las versiones vernáculas de la pintura europea. (citado en Medina, 1995, p. 59)

En el manifiesto del grupo Bachué, que se publica al año siguiente, encontramos nuevas protestas por la pintura que existe en Colombia, e incitaciones a una pronta transformación. Veamos un fragmento del texto de Juan Pablo Varela:

La técnica de que se han valido nuestros pintores [...] no es técnica en la que valga y se acentúe la personalidad, el matiz propio, la característica diferencial, sino técnica imitada irreflexivamente, fórmulas académicas que ni siquiera se han purificado en el filtro de la emoción. Técnica de la escuela española o francesa, que no ha sido enseñanza de la que se dedujera una orientación, sino simplemente, fría calcomanía, interpretación a través de las mismas fórmulas, fabricación y no creación. (1930, p. 10)

Pero, al mismo tiempo, son frecuentes los reproches por las demandas de cambio en el arte, y muchos prefieren aferrarse a la idea de que el arte es eterno y de que los “ismos” que han surgido en Europa no pasarán de ser fiebres pasajeras de la sociedad moderna:

Que no nos anuncien cada día que hay que cambiar de rumbo y volver a empezar. La conciencia para un individuo consiste precisamente en refe-

---

3 Desde mediados de la década de los veinte del siglo xx, el escultor boyacense Rómulo Rozo estaba realizando en París una propuesta escultórica completamente antiacadémica que, de una manera bastante ecléctica, intentaba darles forma a los dioses de la mitología muisca. El grupo nacionalista Bachué tomó el nombre de una de sus esculturas.

rir todo a la experiencia del pasado. Y la conciencia de un pueblo se llama tradición. Y para un individuo, lo mismo que para un pueblo, es mucho más importante ser que hacer. Por eso la religión es eterna y la ciencia efímera. Y el arte verdadero ha de ser eterno también, como que refleja la conciencia del hombre, que afortunadamente no cambia con la moda. ¿Qué pasó con el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, y con todos los ridículos “ismos” del arte moderno? ¿Qué se hicieron Picasso, Archipenko y Marinetti? (Suárez, 1931)

Los catálogos de las exposiciones y colecciones de arte, y los comentarios de la prensa y las revistas, entre otras fuentes, permiten apreciar las preferencias de cada época en cuanto a temas, géneros y estilos de la pintura, así como las ideas estéticas de artistas y espectadores, y las costumbres y normas predominantes en este campo de la cultura. Los apartados que sigue dan una visión panorámica de los principales géneros de la pintura académica y de su recepción en los medios escritos de la época.

### **El retrato**

El retrato es, sin duda alguna, el tema más importante en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. A medida que los artistas se esforzaban por lograr el dominio total de las técnicas académicas, retrataron obsesivamente a los personajes notables del pasado y de su propia época. Como anota el historiador Barney Cabrera, es la época en que “todos los señores ejercitan posturas doctorales y aristocráticas para pasar a la historia con sus efigies pintadas” (1970, p. 132). El Gobierno colombiano comienza a enviar, desde 1883, sus mejores artistas a Europa —Pantaleón Mendoza y Epifanio Garay entre los primeros— para que aprendan los secretos de este difícil arte, y ellos a su regreso se encargarán de imponer en Colombia los modelos extranjeros de perfección en el retrato académico.

El *Papel Periódico Ilustrado* y otras publicaciones similares conforman una verdadera galería de retratos, realizados en la técnica de grabado en madera, tomados muchos de ellos de pinturas o dibujos anteriores, e inspiradores, a su vez, de posteriores retratos al óleo. Los descubridores y colonizadores de nuestra patria, los héroes de la independencia, los políticos de renombre, los poetas, los filólogos, los científicos, los señores de la alta sociedad, sus esposas e hijas, fueron representados en obras de muy diversa calidad artística.

“El retrato es uno de los géneros más difíciles de la pintura”, se decía en esa época; y en verdad, al retratista y a sus obras se hacían las mayores exigencias y las más duras críticas. Se valoraba, en primer lugar, la capacidad imitativa, esa habilidad que muy pocos individuos poseen, y que aún se admira en la actualidad, de representar fielmente los rasgos físicos de



una persona, sin que el dibujante o pintor recurra a ningún truco o aparato mecánico. La semejanza o el parecido era, para la mayoría de los espectadores, la cualidad máxima que podía tener una obra de pintura o escultura; en ella estaba “la verdad” de la obra de arte. Y fue justamente “la falta de parecido” el argumento con el cual se rechazaron los retratos de Andrés Santamaría en la década final del siglo XIX, según nos cuenta Francisco Antonio Cano en la revista *Lectura y Arte* (1903a, p. 14).

El criterio de la semejanza era fundamental cuando se trataba de juzgar sobre la calidad de un retrato. La imagen pictórica era la posibilidad de reencontrarse con un ser amado ausente o desaparecido, o con algún personaje del pasado que por su vida ejemplar se había convertido en modelo u objeto de admiración: “Cuando se solicita un retrato, no se pide una obra de arte cualquiera. Es una obra que sustituye la imagen o recuerdo de alguien y de ahí su importancia” (Hinestroza Daza, 1905, p. 194).

De la prioridad que tenía en los retratos la semejanza con el modelo, pueden dar fe los anuncios que con alguna frecuencia publicaban los pintores en los diarios o revistas, para ofrecer sus servicios al público. Veamos, por ejemplo, el que apareció en *El Diario de Cundinamarca*, en enero de 1872:

Gabinete de Pintura. El señor Eduardo Espinosa, hijo de esta ciudad, que ha residido por muchos años en Lima, ejerciendo su profesión de pintor en colores al óleo, al aguarela [sic] i al humo, acaba de regresar a esta capital, donde ofrece sus servicios a las personas que quieran ocuparlo. El parecido de sus retratos nada deja que desear, como podría certificarlo el ilustrísimo señor arzobispo, cuyo retrato en cuerpo entero hizo hace pocos días. Hace también copias de fotografías i da lecciones de dibujo i pintura, yendo a las casas i colegios. (“Gabinete de pintura”, 1872)

Aparte de la exigencia del parecido existe, como pauta básica heredada del clasicismo, la obligación de ajustarse a las normas de la belleza. La antigua discusión griega en torno a la imagen artística, que dio origen a la llamada “teoría de la mimesis”, y que tuvo gran importancia en la época del Renacimiento, sigue plenamente vigente en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. De acuerdo con sus premisas, el arte es, básicamente, “imitación de la naturaleza”; pero no se trata de una copia fiel de la apariencia de los seres y las cosas, sino, más bien, de una “imitación bella”, una imitación idealizada; el artista debe, según palabras de Alberti, corregir lo que la naturaleza no ha hecho bien.

Para lograr la belleza, unida al parecido, el pintor debe tener un gusto educado y haber adquirido, con el estudio y el trabajo, un pleno dominio del dibujo, el claroscuro, el colorido y demás exigencias de la academia. Pero

estas cualidades no garantizan todavía que su retrato sea una obra de arte, como explica Cano:

No le basta a un pintor ser buen dibujante, colorista delicado, y hombre de gusto natural o educado, para que un retrato de su mano sea obra de arte. Hay otra dificultad, la del parecido, vencida la cual y sumada con las anteriores, aún no son suficientes para el retratista; fáltale la principal, la de poseer aquel don que sólo la observación, bien guiada por la inteligencia, pone al artista en la facultad de descubrir el carácter, no sólo físico, sí que moral, de aquel cuya efigie quiere hacer perdurar sobre la tela. Facultad que no se puede enseñar, que no se puede transmitir, y que separa a los verdaderos genios de los ingenios. (1903b, p. 64)

Varios críticos de la época insisten en la idea de que el retratista debe captar no solamente “el hombre exterior”, sino también “el hombre interior”, el alma de su modelo, y señalan que en esto se diferencia la obra de un verdadero artista, del trabajo mecánico de la cámara fotográfica:

El artista, delante de su modelo, deja de ser un simple pintor tornándose en sicólogo. El alma, el pensamiento, el interior invisible deben preocuparlo tanto como el cuerpo viviente y aun más. Si no fuera así, el escultor tan sólo tendría necesidad de amoldar la cara de su modelo, y el pintor sería inútil desde el día en que existiese la fotografía coloreada. (Manrique, 1886, p. 151)

Y frente a la exigencia de total fidelidad al modelo, surge también una objeción que muchos no entienden todavía y que tomará fuerza años más tarde:

El pintor no debe ser un simple copista; él inventa aun cuando se limite a traducir, porque lo que la naturaleza ejecuta por medio de un sistema de medios y valores, él está obligado a ejecutarlo por otro sistema diferente de valores y medios. El artista es pues, un intérprete; el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento: cuando ese temperamento no existe, la obra de arte no puede existir tampoco. (Manrique, 1886, p. 151)

Garay fue, sin duda, el mejor retratista de la época de la academia, el artista que pudo satisfacer las exigencias de ese difícil género de la pintura. Su capacidad de observación, su sensibilidad para captar la naturaleza íntima de sus personajes, su buen gusto para la elección de accesorios que “completan el carácter” del individuo fueron señalados repetidamente por quienes se ocuparon de su obra. Los retratos que hizo Garay de Carlos Holguín, Ricardo Carrasquilla, y los presidentes Rafael Núñez y Manuel Antonio Sanclemente, merecieron grandes elogios de la crítica, y aun de los artistas, como puede observarse en este comentario de Cano:

Para poder hablar de la belleza de los retratos de este pintor, sería necesario tenerlos todos a la vista, pues cada uno de ellos nos muestra variadas observaciones sobre la naturaleza íntima del retratado, aciertos del mejor gusto, ya sea en el movimiento de una línea o en la elección de un accesorio interesante que completa el carácter de un individuo, su vida y sus costumbres o aficiones. [...] básteme decir que a cada uno de ellos “se le conoce” mirando su retrato. Es imposible no ver en los retratos de Núñez al filósofo, al pensador profundo, al astuto político, al pernicioso; cuyas feas manos están reproducidas con verdad y perfección tales, que asombran y aterran. (1903b, p. 64)

No obstante, otros críticos, como Roberto Pizano, no comparten estas apreciaciones de Cano respecto a los retratos de Garay:

No fue un psicólogo, no se preocupó por rebuscar el alma de sus personajes; en cambio, de una manera superficial, supo caracterizarlos sagazmente, como figuras de teatro, por eso aquellos en los cuales sólo pinta la cabeza y el busto, son casi siempre inexpresivos. Necesita disponer accesorios y actitudes. (Pizano, 1922, p. 58)

La técnica de la fotografía, llegada muy tempranamente a Colombia, contribuyó en gran medida al desarrollo del retrato académico en Colombia. El pintor Luis García Hevia fue un pionero en ese campo, pues utilizó, desde 1841, daguerrotipos y fotografías como técnica auxiliar para sus retratos al óleo. Muchos otros pintores hicieron lo mismo —incluso Garay—, pero casi siempre de manera clandestina, pues en una época en que la habilidad para reproducir fielmente la realidad se consideraba el máximo valor de los artistas, no podía tener mucha aceptación el hecho de que un pintor utilizara este medio mecánico para lograr un mayor parecido en sus retratos.

La exposición de 1899 es el momento de apogeo del arte del retrato en Colombia. Compiten en ella, por el favor del público, los dos mejores retratistas que tuvo el arte académico colombiano: Garay y Ricardo Acevedo Bernal. Buena parte de las críticas de esta exposición, que dejan sentir la tensión y la polarización política del momento, se concentran en el cuadro del presidente Manuel Antonio Sanclemente, realizado por Garay, que algunos califican como “obra magistral por la semejanza, por la severa naturalidad de la composición” y por el “detenido análisis psicológico del modelo”, mientras que otros lo atacan porque juzgan que es una falacia inaceptable presentar a ese presidente anciano y desgastado como un caballero pletórico de salud y energía (“Retratos y paisajes”, 1899). Con la muerte de Garay en 1903, el avance de las técnicas fotográficas y el advenimiento de nuevos intereses en la pintura, el arte del retrato pierde poco a poco su protagonismo en Colombia.

## La pintura de historia

Pintar los temas de nuestra historia era, en la opinión de los colombianos de fines del siglo XIX, una de las actividades más nobles que podía llevar a cabo un artista. Alberto Urdaneta, modelo de artista culto y patriota incuestionable, daba ejemplo de ello a sus contemporáneos: pintó a Jiménez de Quesada a la hora de su muerte, a Vasco Núñez de Balboa en el momento de descubrir el océano Pacífico, a Francisco José de Caldas desfilando hacia el patíbulo y a Ricaurte en su sacrificio de San Mateo, en escenas que sus contemporáneos no se cansaron de admirar.

Al cuadro de Quesada, realizado en días de duelo por la muerte de su esposa, “severo y eminentemente clásico”, según los comentarios de José Caicedo Rojas, siguió el de Balboa:

Urdaneta pintó este cuadro cuando ya más amaestrado y más rico de conocimientos adquiridos en el antiguo mundo, su mano de artista corría con gran libertad y su gusto se acendrabá cada día. En esta obra [...] se ve el vuelo que el genio del pintor había tomado, y que lo había hecho levantarse hasta las alturas que separan los dos grandes Océanos. (Caicedo Rojas, 1888, p. 281)

Respecto al cuadro del sabio Caldas, el mismo artículo resalta sus valores académicos, los cuales —según el autor— lo separan, con gran ventaja, de las obras de las épocas anteriores que, por su insistencia en detalles puramente decorativos, ofenden el gusto académico:

Es verdaderamente digno de atención este lienzo, tanto por el asunto, como por el desempeño. Las figuras secundarias de él y sus detalles, se eclipsan ante la persona imponente del ilustre sabio que, lleno de serena dignidad, sale de la prisión para ir a entregar al tirano, al pie del cadalso, toda la ciencia que lleva en su noble cabeza y todo el amor de la patria que lleva en su gran corazón. Y así tiene que suceder: mientras más importancia se dé al asunto, menos la tienen los accesorios; por eso repugna tanto ese nimio cuidado con que algunos pintores llevan hasta la perfección los más insignificantes objetos de un cuadro. (Caicedo Rojas, 1888, p. 281)

Las elogiosas críticas que acompañaron las obras históricas de Urdaneta no han resistido el paso del tiempo. La historia reciente del arte colombiano reconoce, en este famoso líder de finales del siglo XIX, al hombre romántico y emprendedor, que infundió gran dinamismo a la cultura de su época; pero, en términos generales, se acoge el juicio del historiador Barney Cabrera, en el sentido de que, como pintor, Urdaneta “careció de los talentos, del gusto y del conocimiento técnico que en el dibujo y el periodismo le dieron merecido prestigio” (Barney Cabrera, 1977, p. 1279).

La fidelidad a la historia o el deseo de que los triunfos de nuestros héroes quedaran plasmados en imágenes permanentes hacían olvidar casi siempre la prioridad de los valores estéticos en las obras de pintura. No obstante, a veces los críticos se debaten entre el juicio estético y el juicio histórico, como en un texto de 1886, que se refiere a *Las batallas de la Independencia*, del pintor José María Espinosa —antiguo soldado de Nariño—, obras que el crítico admira, reconociendo que son “malas para el arte pero notables para nuestra historia” (Espinosa Guzmán, 1887, p. 188).

La exposición de 1899 constata la decadencia de la pintura de historia en Colombia: “Nos llamó la atención una cosa: no vimos ningún héroe retratado, nada de batallas, de duelos, de sangre, de heridas; tampoco nada de robusto, de grandioso, de fuerte, de poderoso, de hondo y de pensado” (Albarracín, 1899, p. 2). El crítico del periódico *El Conservador* encuentra aquí una prueba de que “en todo somos superficiales”.

Pero la escasez de la pintura de historia no tenía que ver precisamente con la superficialidad de los artistas; la realización de los cuadros históricos implicaba, para el pintor, la superación de mayores dificultades técnicas y económicas, si se comparan sus requerimientos con los de otros géneros de la pintura. A medida que se consolidaba la Academia, crecían las exigencias para este tipo de obras: debían ser cuadros de gran tamaño, lo cual significa aumentar considerablemente el esfuerzo físico y mental del artista, el tiempo de trabajo y el costo de materiales, motivos por los cuales solamente con el patrocinio del Estado algunos pintores se decidían de vez en cuando a asumir esta dispendiosa tarea.

El centenario del grito de independencia, en 1910, y otras celebraciones patrióticas que se hicieron en las cuatro primeras décadas del siglo xx fueron ocasiones propicias para que el Estado colombiano patrocinara algunos trabajos de pintura histórica. Es preciso destacar, entre esas obras, *El paso de los Llanos* (1910), de Jesús María Zamora; *El juramento de la bandera de Cundinamarca* (1913) y *El paso del páramo de Pisba* (1923), de Francisco Antonio Cano; *En Boyacá*, de Ricardo Acevedo Bernal; *Alegoría de la batalla de Boyacá* (1919), de J. W. Cañarete; *La campaña libertadora* (1926), de Andrés de Santamaría, y la *Fundación de Santafé de Bogotá* (1938), de Pedro A. Quijano.

En relación con las obras históricas de esta época, el historiador Camilo Calderón habla de una “escuela de los centenarios” que, aunque denota pervivencias de la academia, no tiene nada que ver con la pomposidad de las escuelas académicas europeas de la segunda mitad del siglo XIX, sino que “refleja mal que bien algunas tendencias modernizantes, con lecciones aprendidas del impresionismo” (Calderón Schrader, 2004, p. 11). Otra

característica de estas pinturas es el afán de documentación ambiental, en lo que se refiere a lugares, retratos, vestuarios y objetos:

La pintura histórica colombiana no tiene en este sentido fantasía sino rigor, no inventa sino que reconstruye. Es modesta en términos creativos, pero relata los hechos con honestidad [...] es una pintura moderna en cuanto que abandona el claroscuro y utiliza colores claros y vivos. Muchos de sus representantes provienen de la escuela paisajista y adaptan sus conocimientos a la pintura de historia. (Calderón Schrader, 2004, p. 12)

*El paso de los Llanos*, de Zamora, ilustra muy bien las apreciaciones del historiador citado: cuesta trabajo ubicarlo en el tradicional género de la pintura de historia, pues el protagonista real del cuadro es el paisaje, el cielo, el río, los dorados pastizales que dominan el primer plano de la imagen, no los patriotas que se ven llegar de lejos. No hay nada de solemnidad, ni figuras heroicas, ni ambiente marcial o guerrero en este cuadro, pero sí es evidente el interés del pintor en la atmósfera, y el simbolismo que encierra el hecho de que los jinetes se desplacen de una zona de sombra y tormenta, hacia una zona de luz.

Con mucha frecuencia, la crítica de la época no fue favorable a los artistas en el campo que nos ocupa: por un lado, estaba “la verdad histórica” del público y de quienes encargaban las obras y, por otro, las inquietudes y necesidades estéticas del artista; no era fácil que se diera una total satisfacción de ambas partes. Una de las críticas que se hacen en 1923 al cuadro *El páramo de Pisba*, que Cano presenta en la exposición del 20 de julio, puede servirnos de ejemplo de esta pugna entre artistas y espectadores, en relación con los valores estéticos y los valores históricos de la obra de arte:

*El paso del Páramo de Pisba* es un cuadro de grandes dimensiones: un llanero ha caído muerto y el Libertador en persona le está rindiendo los últimos honores. Para los que veíamos por primera vez la tan renombrada tela, es una sorpresa encontrar un muerto de frío que tenga los brazos extendidos, en gesto de heroico abandono, en lugar de verlo —como todo muerto de frío, que así nos lo prueban las momias que a cada paso se encuentran en nuestros más helados páramos— agarrotado y contraído como deseoso de aprovechar el último destello de calor de su propio cuerpo. (Ignotus, 1923)

Tampoco tuvo muy buena crítica el tríptico sobre la Campaña Libertadora (3,48 × 6,34 m), encargado a Santamaría en 1926 por el Gobierno de Pedro Nel Ospina. Se trata de una versión moderna de la pintura de historia, que sin dejar de responder a la exigencia del planteamiento figurativo, renuncia a la mirada idealizante, suprime los detalles accesorios y destaca valores puramente pictóricos. Se rechazó la falta de concepción épica del conjunto,

su sencillez, su poca verosimilitud, la fatiga de los héroes, características que, en opinión de los críticos, eran inaceptables en una obra destinada al salón elíptico del Capitolio Nacional.

El escritor Max Grillo escribió una nota en defensa de la obra de Santamaría, argumentando, contra otras opiniones, su fidelidad a la verdadera historia de nuestra campaña libertadora: los soldados patriotas van descalzos y mal vestidos, hombres y bestias expresan en sus actitudes la tremenda fatiga de meses de marcha por llanos ardientes y páramos helados, tal como nos cuentan las crónicas de la independencia. Además, en el momento que representa el cuadro, Bolívar no es todavía el héroe triunfante, sino solamente un cansado combatiente:

Si Santamaría hubiese pintado un Bolívar y unos soldados de Boyacá, jinetes en caballos magníficos de fuerza y salud, con uniformes de oro los generales, y ricamente enjaezados los brutos, quizá se hallaría hermoso su tríptico. Mas procedió el artista de acuerdo con la verdad histórica y psicológica, si así puedo expresarme [...]. Dicen algunos que no hay derecho a pintar a los héroes en sus horas de melancolía y desaliento, sino en las de exaltación y gloria. Muchos hubieran querido que Santamaría pintase un Bolívar no empenachado, pero sí Libertador. El artista ha podido ejecutar una obra de proporciones clásicas, de acuerdo con los principios de orden griego, [...]. Prefirió seguir otro procedimiento, si más de acuerdo con la verdad histórica, menos exaltante. (Grillo, 1927, s. p.)

En 1946, el tríptico de Santamaría fue trasladado al palacio presidencial, y reemplazado en el Capitolio por un mural de Santiago Martínez Delgado.

### **La pintura religiosa**

Aunque, si se compara con la época de la Colonia, es claro que el interés en este tema ha disminuido en el período que nos ocupa, los artistas siguen pintando cuadros religiosos para responder a la demanda que ellos tienen de parte de la Iglesia católica y también de la población laica. Las reseñas de las exposiciones de finales del siglo XIX y principios del XX dan cuenta de un número grande de obras de carácter religioso —entre copias y originales— que va disminuyendo a medida que avanza el siglo.

Las discusiones en torno a la obra de Gregorio Vásquez Ceballos son motivo para las reflexiones sobre la pintura religiosa, en las décadas finales del siglo XIX. Pedro Carlos Manrique, por ejemplo, señala que existe un gran contraste entre las obras del neogranadino y las que han sido elaboradas recientemente, pues en las de su época no encuentra la gracia, la dulzura, la elevación y el misticismo que caracterizan los cuadros de nuestro pintor del siglo XVII:

Era que Vásquez amaba, era que Vásquez creía, y en ese amor y en esa fe ardía cuando hacía surgir de sus lienzos la madre del divino Dios, o uno de esos evangelistas en actitud de meditar, a cuya mirada se ve levantar un nuevo mundo moral! (Manrique, 1886, p. 151)

En una carta que el escritor Ángel Cuervo escribe desde París, y que se publica días antes de la exposición de 1886, hace una crítica a la pintura religiosa hecha sin fe y sin “espíritu católico”, a propósito de una *Virgen consoladora*, nada convincente, del pintor francés Bouguereau:

La Virgen levanta las manos como pidiendo al cielo un alivio para quien se acoge a ella, pero la fisonomía, y en especial la mirada, está tan lejos de lo que el artista quiso decir, que no solamente no la oír el cielo, sino que rechazará su ruego, como que sale de unos labios que nada tienen de celestiales. ¡Cuán engañados están los artistas que, sin fe en el corazón, pretenden representar las facciones de los seres divinos con la cara de la primera pecadora que encuentran en la calle! (Cuervo, en Medina, 1978)

El mismo rechazo merece, en el texto mencionado, un crucifijo, de tamaño mayor que el natural, presentado recientemente por Aimé Morot, “en donde con un realismo tabernario convirtió en renegado criminal a la más santa y resignada de las víctimas!” (Cuervo, en Medina, 1978). Cuervo recuerda, a los artistas interesados en hacer pintura religiosa, el caso del pintor Fra Angélico, que cuando trabajaba en un cuadro donde debía representar a la Virgen María o a Jesús, “ayunaba y se disciplinaba para penetrar con inspiración mística en las grandezas celestiales” (Cuervo, en Medina, 1978).

El problema que señala Cuervo a finales del siglo XIX no afecta solamente al arte religioso europeo, pues la creciente secularización del pensamiento y de la vida social es una consecuencia de la moderna cultura ilustrada, presente ya en los países hispanoamericanos. Es una situación que ya desde principios del siglo había señalado el filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cuando observaba que las obras religiosas no producen en el hombre moderno e ilustrado el entusiasmo sagrado, sino únicamente un sentimiento estético (Hegel, 1989).

En el arte religioso que se realiza en Colombia a fines del siglo XIX y comienzos del XX, se hace evidente esa creciente desacralización de la cultura. Este fenómeno fue tema de críticas y polémicas, muy especialmente en torno a la obra de Acevedo Bernal, el pintor que más se destacó por sus obras de carácter religioso. El poeta Eduardo Castillo se refiere con entusiasmo a su cuadro *El bautismo de Cristo*, elaborado para la catedral de Bogotá, y defiende, frente a otros críticos, su belleza un tanto “pagana”:



Tanto la figura de Juan, como la de Jesús, son de una euritmia que recuerda las imágenes de los pintores del Renacimiento, devotos de la belleza pagana. Miradas las cosas desde el punto de vista del ideal religioso, acaso podría reprochársele a nuestro grande artista ese intenso amor de la forma en un cuadro místico. ¿Mas Qué? Acevedo Bernal es ante todo un artista, y, como tal, siempre pondrá la hermosura sobre todas las cosas divinas y humanas. (Castillo, 1965, p. 141)

El siguiente comentario del maestro Guillermo Valencia señala igualmente, y de manera muy encomiástica, la relación de la pintura religiosa de Acevedo Bernal con los ideales paganos de algunos pintores renacentistas:

Tiene ese culto por la forma perfecta que hizo el encanto del Renacimiento italiano. Como los artistas de esa época, Acevedo siente las figuras al modo pagano para ponerles luego el sagrado arrebató que raya en la embriaguez divina de que habla la Sagrada Escritura, o esa sonrisa indefinible que imprimió el Vinci en sus Madonas de sexo indescifrable. El famoso cuadro La Virgen del Carmen condensa el summum del temperamento de Acevedo. Debajo de la túnica de María palpita el cadáver de Niobe. Dijérase que por mística y originalísima manera, la Madre de Dios, realizando el símbolo de Galatea, surge de los abismos azules rodeada de geniecillos divinos y alegres que en vez de empuñar caracoles marinos baten incensarios. (Valencia, 1928, p. 313)

Otro pintor, cuyas obras religiosas se destacaron en la época de la academia, fue el sacerdote jesuita Santiago Páramo (1841-1915). En los frescos, óleos y dibujos que hizo, se ha podido observar el estricto cumplimiento de los cánones académicos aplicados a la representación de temas místicos. La crítica de la época siempre tuvo para su obra expresiones de respeto y admiración.

El antioqueño Francisco Antonio Cano realizó también obra religiosa para las ciudades de Bogotá y Medellín. En esta última ciudad es muy apreciado su cuadro *El Cristo del perdón*, que se conserva en la Catedral de Villanueva, y en el cual Horacio Marino Rodríguez destaca

[...] las emanaciones de sentimientos que animan a los diferentes grupos, hábilmente interpretados sin esfuerzo de arte; la indiferencia de los soldados, el odio y la conmiseración de la muchedumbre. Cuatro notas de color realzan la riqueza del dibujo en este cuadro: el azul de un cielo oriental, el pálido amarillo de la piedra y el gris violeta de la muchedumbre, perfectamente definidos por toques maestros. (Horacio Marino Rodríguez, "F. A. Cano, El Cristo del Perdón", citado en: Londoño Vélez, 2002, p. 104)

## La pintura de paisaje

El tema del paisaje tiene antecedentes en Colombia desde el siglo xvii. En una rápida mirada retrospectiva, podemos recordar algunos paisajes —inspirados más en el arte barroco europeo que en nuestro entorno natural— del artista neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), así como los paisajes de Ramón Torres Méndez y de la Comisión Corográfica (siglo xix), elaborados más con un objetivo científico-documental que por un interés eminentemente artístico. Pero el paisaje como tema autónomo de la pintura, destinado a la contemplación y al placer estético, surge apenas a finales del siglo xix, a partir de la cátedra de paisaje que dictan en la Escuela de Bellas Artes los pintores Luis de Llanos, Andrés de Santamaría y Francisco Recio y Gil.

El trabajo de los paisajistas, como han recordado nuestros historiadores, era muy poco apreciado en Colombia a comienzos del período académico: “y es que la academia no desconocía el paisajismo, pero lo consideraba un mero entretenimiento o, a lo más, como un ejercicio que podría llegar a complementar por medio de *agregados* la escena central de una pintura seria” (Fernández, 1994, p. 34). Mientras la pintura de historia merecía todo el reconocimiento y la admiración de la crítica y del público culto, por ser un arte que requería “profundos estudios”, la pintura de paisaje era valorada como un género menor, por cuanto para su realización el pintor necesitaba “sólo imaginación” (Fernández, 1994).

En la exposición de 1886, el paisaje tiene escasa presencia. Pero la situación comienza a cambiar pocos años después, y a ello debió contribuir, quizás tanto como la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes, el texto que desde París escribió Ángel Cuervo por esa misma época, en el cual invita a los escritores y a los pintores colombianos a seguir el ejemplo de Eugenio Díaz, para que aprendan a admirar “la lozana diafanidad de nuestra naturaleza” (Cuervo, en Medina, 1978) y puedan llevarla al arte.

Cuervo se refiere también a la obra del francés Jean-François Millet, a quien admira por su sensibilidad frente a la vida campesina, y propone a los paisajistas que tomen de él el espíritu y la inspiración, no la técnica, que juzgaba descuidada. Piensa que los pintores de paisaje deben buscar la belleza en lo simple, no en lo exótico o complicado, porque “la sencillez es el mejor ornamento de la verdad”:

Es común creer que el paisaje no debe tomarse sino de los fenómenos extraordinarios de la naturaleza, de una catarata, de un volcán, de una roca que se desprende en el abismo, cuando es todo lo contrario; los grandes paisajistas han tomado lo que cualquier profano mira como vulgar, y han hecho de ello una maravilla. El talento del artista está en descubrir la belleza en un simple

grupo de árboles, en un arroyo que se desliza por entre la maleza o en el molino por donde pasamos todos los días. Querer buscar por modelo lo sorprendente, lo que es más bien un capricho de la naturaleza, es como estudiar el cuerpo humano en los gigantes o buscar una melodía en los bramidos de un volcán. (Cuervo, en Medina, 1978, p. 267)

En la exposición de 1899, se detecta ya un cambio notable respecto a la pintura, cuyo rasgo más destacado es quizás el surgimiento de un grupo de paisajistas:

Ve uno por todas partes, en encantadora confusión, caras, flores, animales, lagunas, desiertos, crepúsculos, soledades, ríos, tempestades; un juego de colores delicioso, que produce en la fantasía un cambio de panoramas, una variedad riquísima de impresiones, sentimientos que se levantan en el alma... [...] Más allá un alma tempestuosa creó ese horizonte oscuro, lleno de nubes, y el rayo cayendo sobre una pampa abandonada y triste. (Albarracín, 1899, p. 2)

La exposición de 1904 refuerza aún más la presencia del paisaje: “Abundan los paisajistas, entre los cuales Santamaría, Cano y Zamora nos presentan varias interpretaciones de la naturaleza, verdaderamente bellas”, escribe un comentarista del diario *La Fusión* (Uribe, 1904). Refiriéndose a un cuadro de Santamaría, el mismo cronista anota lo siguiente:

[...] los caballos, que parecieran lo primordial del cuadro, no tienen tanta importancia y sólo realzan el paisaje, hoy intensamente sentido por los modernos que le dan grande importancia, a diferencia de los antiguos, que, como los pintores del Renacimiento, no lo sentían de la misma manera y lo consideraban como recurso decorativo para realzar la figura. (Uribe, 1904)

En un recordado debate que se impulsa en 1904 en la *Revista Contemporánea*, Sanín Cano apoya decididamente la obra del pintor Santamaría y las ideas de la nueva estética. Haciendo una enfática defensa de las libertades que puede tomarse el pintor en lo que se refiere a las formas, las proporciones y el color, el crítico responde, a quienes se aferran a la imitación fiel del mundo exterior, que “lo que importa, en materia de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso” (Sanín Cano, 1904, p. 153).

En la misma exposición, Sanín Cano da cuenta de la influencia que, a través de su pintura y su trabajo como profesor de paisaje, ha ejercido Santamaría sobre los jóvenes de Bogotá:

En la exposición hubo más de un cuadro en que la intención manifiesta era seguir al maestro en la interpretación del color [...]. Por todas partes hay señales de una nueva orientación. El influjo sobre los legos es ya irremediable.

Con su ayuda el arco iris nos ha brindado sus secretos cariñosamente [...]. Él nos ha enseñado a apreciar con ojos ávidos de emociones y de arte el verde fluido de los horizontes sin nubes, el verde con que se tiñe la luz quebrada por vidrios aparentemente incoloros: el morado que vibra dentro de los negros... (Sanín Cano, 1905, p. 354)

Y aunque las transgresiones pictóricas de esa primera década del siglo resultaron inaceptables para los más tradicionalistas y las pautas de la academia se imponen de nuevo después del año 1911, en que Santamaría abandona definitivamente el país, su influencia y la de las vanguardias de la pintura europea, que él dio a conocer a los jóvenes, se dejan ver en varios de nuestros pintores académicos, sin que se dé todavía una ruptura definitiva con la tradición.

El paisaje, en efecto, se asume como signo de modernidad dentro de la academia, y llega a ser, en las dos primeras décadas del siglo xx, el tema dominante de nuestra pintura. Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Álvarez, Eugenio Zerda, Roberto Páramo, Ricardo Moros Urbina y Eugenio Peña fueron los paisajistas más reconocidos.

En un artículo publicado en *El Nuevo Tiempo Literario* en 1906, José Nogales insiste en la idea de que la emoción del paisaje es un elemento moderno, que identifica la sensibilidad de los artistas contemporáneos:

En la pintura moderna, ahíta de imponentes escenas de una historia enteramente teatral, de representaciones de un mundo convencional y miserable, ya se alza, por fortuna, el triunfo ingenuo y justo de la naturaleza. Decimos que, en un paisaje, en un árbol, en un trozo de cielo, en una ola de mar, hay alma. Es verdad. (Nogales, 1903, p. 380)

La pintura de paisaje se impuso definitivamente en Colombia en las dos primeras décadas del siglo xx. No obstante, son escasas las obras que se destacan por su calidad, y no se puede hablar de un gran aporte creativo, desde el punto de vista formal, en los paisajistas colombianos de esa época. Algunos de nuestros críticos manifestaron su descontento por la mediocridad que reinaba entre los paisajistas colombianos:

[...] la pintura colombiana, salvo rarísimas excepciones, va por los fáciles caminos de la mediocridad; cuando unos cuantos pintores a quienes el gusto primitivo de nuestro público juzga indiscutibles, van pintando un cuadro tras otro sin que se note siquiera el anhelo de hacer una obra original. Esta falta de dignidad artística se observa sobre todo en los paisajistas, cuya única aspiración es la de halagar el gusto de los posibles compradores, sin importarles que para conseguirlo necesiten llenar sus cuadros de detalles de mal gusto, ni que tengan que hacer paisajes con minuciosidades de calígrafo. (Olivera, 1921)

Seis años después, el mismo crítico describe con ironía la pintura colombiana de paisaje realizada en el pasado cercano, pero se muestra más optimista respecto al presente y el futuro del paisajismo en nuestro país:

Hubo un tiempo en que el paisaje nacional fue un ranchito de paredes carcomidas, mientras más viejas y ruinosas mejor, con unos geranios: a veces un burro paciendo en un ángulo del cuadro; y sobre la techumbre se desflataba el humo azuloso, ligero y patriarcal. Este paisaje banal e ingenuo, adornó los salones de las casas bogotanas cerca de la copia de una fotografía hecha al “crayón”. Las exposiciones de entonces se vieron llenas de ranchitos que hoy han ido a parar al cuarto de costura de las niñas. (Olivera, 1927)

En contraste con esa situación anterior, Olivera señala que los nuevos paisajistas colombianos han asimilado sin saber, y a veces sin querer, las enseñanzas de los impresionistas, y que eso se hace evidente en su afán de descubrir los más finos matices, de aprisionar el fugitivo encanto de una hora. En su opinión, la nueva generación de pintores tiene “un sentido de adivinación que los une espiritualmente a los maestros del viejo continente, sin que haya podido existir la influencia de sus obras cuidadosamente estudiadas” (Olivera, 1927). Este crítico concluye que el paisaje nacional se está despojando cada vez más de lo anecdótico y de lo accesorio, y se está alejando de los temas triviales.

### Las copias

Copiar obras originales de los grandes maestros era una costumbre extendida en el mundo occidental a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se suponía un ejercicio obligado para quienes aspiraban a ser artistas; se pensaba que la copia era un método excelente para desarrollar las habilidades del pintor, para aprender los secretos del oficio y para comprender las ideas del autor.

En el caso de los artistas latinoamericanos, había en el ejercicio de las copias una justificación adicional: una buena copia de alguno de los artistas europeos reconocidos por la historia del arte era una fuente valiosísima de información visual para todas aquellas personas interesadas en el arte que no tenían la oportunidad de viajar fuera de su país. Así lo confirma un comentario del periódico *El Orden* en relación con la Exposición de Bellas Artes de 1886:

Allí puede el visitante, en vista de buenas copias, formar idea de los estilos del *divino* Rafael, inspirado retratista de la Virgen; de Murillo, el sublime intérprete de las fisonomías maternas, a quien un soplo celeste inspiró el cuadro de “La Concepción”; del Dominiquino, el mejor discípulo de la escuela de los Carraccios; del Guido, pintor lleno de gracia y de coquetería, cuya

paleta tuvo los tintes de la aurora; de Rembrant [sic], el artista sombrío; y de muchos otros cuya fama, como una inundación, llega hasta los más remotos rincones del mundo. (“Exposición de Bellas Artes”, 1887, p. 21)

Tanto en las grandes exposiciones de carácter nacional como en las exposiciones individuales se exhibían las copias que los artistas habían realizado, y no era raro —tal como sucedió en la exposición de 1886— que aparecieran en un evento varias copias del mismo cuadro, elaboradas por distintos pintores. En la hoja de vida y en las biografías de los pintores, se tenían en cuenta las obras que el artista había copiado.

Pero no todos estaban de acuerdo respecto a la bondad de las copias en la formación del artista. Cano recoge, en un ensayo sobre la obra de Garay, algunas de estas opiniones, que evaluaban la copia como un ejercicio mecánico, sin ninguna utilidad para el artista, o como algo falso, un engaño al público. No obstante, Cano agradece a quienes tienen la abnegación o el buen gusto de traducir en una tela la obra que un maestro nos legara, y expresa su admiración especial por la copia que, del *Entierro de Cristo* de José de Ribera, hizo Garay en París:

Ese cuadro, que se ve en el Louvre, obra maestra de uno de los más grandes maestros españoles, está vaciado completamente en la copia de Garay; no hay en ella una pincelada más, ni falta en ella un solo golpe de los vigorosos y calientes del atrevido Españolito. Ver esta copia es ver el original; es casi un robo hecho al museo de Francia. ¿Cómo llegar a producir una obra tan perfecta, copiando simplemente? Con un medio sólo: ser maestro. (Cano, 1987)

La costumbre de enviar copias a las exposiciones de pintura desapareció a partir de 1910, cuando el reglamento de la exposición del centenario exigió que todas las obras que participaran en la muestra debían ser originales del artista. La práctica de copiar a los maestros seguirá vigente por años en los talleres y en las escuelas, pero su resultado ya no se exhibirá públicamente.

## La escultura

La documentación relacionada con la exposición de 1886 pone en evidencia el precario estado de la escultura en Colombia. Así lo reconoce el mismo organizador del evento cuando afirma que es la escultura “el arte más atrasado entre nosotros” (“Exposición de Bellas Artes”, 1887, p. 21). Frente a una gran cantidad de pinturas elaboradas por artistas nacionales, la mayoría de las esculturas que se presentan son obras traídas de Europa por los viajeros. Se destacan, entre ellas, un busto de Napoleón realizado por Antonio Canova, y tres de Bolívar y uno del virrey Ezpeleta, del italiano

Pietro Tenerani. Las obras nacionales de escultura en la exposición de 1886 no pasan de ser bustos en yeso o imágenes religiosas talladas en madera.

Pese a la fundación de la Escuela de Escultura, bajo la dirección del escultor italiano César Sighinolfi, la situación parece no haber cambiado mucho 13 años después, en la exposición de 1899:

Podría llamarse más bien exposición de pintura no más, pues, a decir verdad, es lo único en esta exposición que reviste la belleza y el brillo a que *resplendia formae*, de que habla Santo Tomás. Los pocos ensayos que hay de escultura, de litografía, de fototipia, etc., nos parecieron esfuerzos laudables —el rayo de luz que se abre camino por entre las tinieblas— pero todavía no exhiben la corona del triunfo. (“La exposición de Bellas Artes de 1899”, 1899, p. 2)

A propósito de un trabajo de escultura en madera que el antioqueño Eladio Montoya ha enviado a la exposición nacional de 1899, una crónica del periódico *El Autonomista* habla de las dificultades particulares que tiene que afrontar el escultor, porque “no es la escultura género, así como se quiera, ni de fácil adquisición. Para moldear o esculpir de modo perfecto, son menester grandes cualidades y especial disposición” (Becerra, 1899, p. 5). Además de dominar el arte del dibujo, el escultor debe poseer talento natural y rica fantasía, y desarrollar la habilidad de componer con dignidad, “dando a la escultura la forma adecuada, y sintiendo hondamente, para que la obra que salga de sus manos tenga carácter propio” (Becerra, 1899, p. 5).

El *San Antonio* de Montoya dio mucho que hablar a los comentaristas de la prensa; se hicieron reiterados elogios del colorido y los acabados que le aportaban mayor verosimilitud a la obra; pero el crítico Jacinto Albarracín rechazó rotundamente esa costumbre de colorear las esculturas, como evidencia de un barroquismo decadente que, “con sus alas embejucadas”, ahoga el espíritu de la Belleza:

Una escultura pintada como el San Antonio de Montoya, bonita de carmín y rosadas mejillas, alba la frente, de labios húmedos de color, ojos azules y pelo ensortijado como salido de la mejor barbería [...] manifiestan al que, con ingenio, pone colores, pule y repule a fuerza de aceites sus estatuas; pero al escultor verdadero y franco de la línea y del cincel, no se le encuentra en aquel afeminado procedimiento. La escultura es incolora: sus líneas se desenvuelven sobre el bloque limpias de barnices, sin trazados, al decir palpables no más por el contorno. (Albarracín, 1899, p. 46)

Albarracín asume la defensa de la escultura clásica, con su belleza clara, perfecta e inmutable, en la cual resultan inaceptables los añadidos, los adornos, lo que es puramente decorativo:

Buonarroti abismado en la Estética, para expresar la vejez de su Moisés, le hubiera pintado grises la barba y el cabello? ¡Nunca! Porque a su ingenio le repugnaban los colorines, impropios de su carácter recto, dirigido por la Belleza, que no contemporiza con el oropel. (Albarracín, 1899, p. 46)

Pero el tiempo de la escultura religiosa también había pasado ya en Colombia; el mayor interés de las élites, aquí como en el resto de Latinoamérica, estaba enfocado en las obras de carácter conmemorativo. La instauración de un Estado fuerte y centralista, enmarcado en los planes de la Regeneración, requería de símbolos que les dieran un sentido claro a los valores y las acciones del Gobierno; y los monumentos patrióticos se convirtieron en la mejor manera de transmitir a los ciudadanos los ideales cívicos y estéticos de esa nueva sociedad.

Las obras de la escultura conmemorativa tenían altos costos e implicaban conocimientos y esfuerzos colectivos; las informaciones sobre el personaje, su vida, el contexto social en el que vivió, sus ideas, sus hazañas, se unían a la investigación sobre su aspecto físico, y todas ellas debían aportarse al escultor. El artista debía tener en cuenta las premisas de la academia para la escultura: lograr el equilibrio entre belleza y parecido, y representar al personaje en actitud digna, pues en él se encarnaban los ideales de la comunidad. El monumento en su totalidad debía transmitir un mensaje claro, asociado a los valores ciudadanos que ese personaje representó en su vida. A ello contribuían, en gran medida, el diseño del pedestal, las figuras alegóricas que acompañaban a los personajes, los objetos simbólicos y los textos que aparecían en las placas laterales.

La escultura conmemorativa, coherente con la estética neoclásica, dignificaba los espacios, presidía las ceremonias patrióticas, congregaba multitudes, recordaba la historia a los ciudadanos, ponía en evidencia el poder y la presencia del Estado. La estatua de Bolívar, elaborada por el italiano Pietro Tenerani, e inaugurada en 1846, se constituyó en el modelo por excelencia de la escultura que debía realizarse en el país; artistas críticos, historiadores y la comunidad en general estuvieron siempre de acuerdo con que en esa estatua se materializaron al mismo tiempo los valores cívicos e históricos, y el ideal artístico de la época. Sin renunciar al parecido con el personaje histórico, pauta fundamental del retrato, la estatua de Tenerani logró representar, de manera convincente para todos, el modelo por excelencia de héroe, y concentrar, para ejemplo perenne de las generaciones futuras, los mejores valores del individuo, de la raza, de la cultura.

No obstante, la técnica de fundición de estatuas en bronce planteó a los escultores colombianos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX dificultades insuperables. Las esculturas de Cristóbal Colón e Isabel de Castilla, modeladas por César Sighinolfi, director de la Escuela de Escultura,



se enviaron a Italia para su fundición. Apenas en la segunda mitad del año 1905, y bajo la dirección de Andrés de Santamaría, la Escuela de Bellas Artes hizo un primer ensayo de fundición en bronce, copiando una *Venus de Milo*, que se envió de regalo al presidente Rafael Reyes.<sup>4</sup> Pero la primera escultura conmemorativa fundida en Colombia parece haber sido el busto de Atanasio Girardot, tallado por el pintor Francisco Antonio Cano en 1911. Las efusivas felicitaciones que le envió el maestro Guillermo Valencia nos pueden dar una idea de la importancia de ese logro:

Por telégrafo le comuniqué a Ud. mi regocijo al saber el éxito que había tenido para fundir, por primera vez, bronce en Colombia [...]. Difícil me parece expresar con más belleza y vigor el momento gloriosamente trágico del héroe antioqueño [...]. El busto, que parecía aspirar solo como forma escultórica a insinuarnos la noble majestad de la ataraxia estoica, con sus ojos sin luz y su inmovilidad eterna, toma en la obra de usted un rumbo extraño. Su busto es una estatua que, por instantes, me parece mutilada y por instantes completa y en plenitud de vida. ¿Quién no ve la espada vibrante en el extremo de la diestra que sube? Díjérase que usted se propuso probar que un busto puede llevar en sí mismo toda la fuerza de una estatua entera y casi de un grupo. (Valencia, 1911)

Además del maestro Cano, quien solo ocasionalmente asumió el oficio de la escultura, es preciso mencionar a Marco Tobón Mejía (1876-1933), Dionisio Cortés (1863-1934), Roberto Henao Buriticá (1898-1964) y Gustavo Arcila Uribe (1895-1963) entre los escultores colombianos que tuvieron algún renombre en las dos primeras décadas del siglo xx.

El antioqueño Tobón Mejía fue, sin duda alguna, el mejor escultor colombiano de la época de la academia. Y aunque en la capital de la república no se aprovechó su talento para la escultura conmemorativa, de la calidad de su trabajo dan testimonio hoy varias obras que se encuentran en Medellín, Santa Rosa de Osos y Barranquilla, como las estatuas de José María Córdoba, Francisco Javier Cisneros y Pedro Justo Berrío, y el *Monumento a la bandera*,<sup>5</sup> así como sus relieves y medallones que dejan ver la influencia del *art nouveau*.

En lo que se refiere a la escultura conmemorativa, el predominio de los escultores extranjeros fue total en la capital de la república y en las principales ciudades de Colombia. Junto a los nombres de Tenerani y Sighinolfi, ya mencionados, encontramos entre muchos otros los de Verlet, Greber,

---

4 El escultor colombiano Dionisio Cortés dirigió esta primera fundición en la Escuela de Bellas Artes ("Suelos. Bellas Artes", 1905).

5 Del escultor Marco Tobón Mejía se conservan en Medellín las estatuas de Córdoba, Cisneros, Francisco Antonio Zea, y los monumentos funerarios a Jorge Isaacs y a Pedro Justo Berrío; en Barranquilla se encuentra el *Monumento a la bandera*, y en Santa Rosa de Osos, su tierra natal, la estatua de Berrío (Cárdenas, 1987).

Renart, von Miller, Fremiet, Pourquet, Lambardi, Anderlini, Mascagnani, Ricci, Desprey, Del Villar, De Pereda (Ortega Ricaurte, 1938). Las estatuas de bronce de cuerpo entero realizadas por colombianos en esta época son muy escasas: la estatua del presidente Núñez, modelada por Francisco Antonio Cano, es un caso excepcional en Bogotá. Se encargó su fundición al artista Tobón Mejía, quien tenía en París su taller de escultura, y fue inaugurada oficialmente por el presidente Pedro Nel Ospina el 6 de agosto de 1922.

El escultor francés Raúl Carlos Verlet (Cfr. Ortega Ricaurte, 1938) fue, sin duda, el gran favorecido por la fiebre estatuaria que se apoderó de Bogotá a comienzos del siglo xx; pero, al mismo tiempo, fue uno de los artistas más duramente juzgados; obras suyas son las estatuas de Santander, Francisco José de Caldas, Antonio José de Sucre y Rufino J. Cuervo, entre otras. Los críticos rechazaron, en más de una ocasión, la teatralidad de sus personajes:

[...] ayer fue un Sucre de opereta, fanfarrón y ridículo, que hace equilibrio en medio de cestos de papeles y fragmentos de cañones, y hoy es un Santander afeminado que en una posición de baile se adelanta con la espada inútil en la diestra, provocando más de un comentario jocoso y malévolos [...] porque Verlet no puede concebir una figura que valga por sí sola, sino que ha de rodearla con placer infantil de cachivaches inútiles. (Olivera, 1922)

Antonio José Restrepo escribía así en 1914 sobre la estatua recién inaugurada de Rufino José Cuervo:

[...] es pésima como todos los moharrachos que artistas adocenados franceses confeccionan sobre medidas y por el precio de tanto para estos países. Si el arte nacional no se estimula, que se encarguen nuestros bronces y mármoles a la tierra de ellos, Italia. (Restrepo, 1954, p. 456)

La precariedad de la escultura conmemorativa nacional se convirtió finalmente en una circunstancia favorable a la ruptura con la academia por parte de los escultores, quienes en ese aspecto se adelantaron a los pintores en casi una década, respondiendo con sus obras a las ideas nacionalistas promulgadas por varios escritores notables. En la segunda mitad de la década de los veinte, revistas de avanzada como *Universidad* acogen con entusiasmo las propuestas indigenistas que el escultor boyacense Rómulo Rozo hace desde París:

Rómulo Rozo ha sido el más exaltado propagandista del arte indígena. No solamente descuella en este sentido entre los jóvenes, sino que emprende esa valorización antes que ninguno, porque mirando hacia atrás no encontramos, entre los artistas de las viejas generaciones, quien se halle dispuesto a darle un sentido estético a la obra escultórica de los primitivos pobladores

de nuestro territorio. En este sentido los nuevos reparan una injusticia tradicional. (L. D. D., 1929)

Las obras de Rozo y las de José Domingo Rodríguez, Ramón Barba y Josefina Albarracín son reconocidas desde finales de los años veinte como una nueva propuesta que transformará definitivamente el arte colombiano. El historiador Germán Arciniegas es uno de los primeros en reconocer los valores que surgen:

La nueva generación ha traído al arte en general un sentido nuevo [...]. Dentro del campo destinado a la escultura posiblemente ya se ha insinuado, de manera definitiva, la nueva tendencia. Ese es el significado que tienen las obras de José Domingo Rodríguez. (Arciniegas, 1933, p. 8)

En 1930, cuando la academia está todavía en plena vigencia para la pintura, ya existe en Colombia una escultura realizada totalmente por fuera de los cánones neoclásicos.

## **El dibujo y el grabado**

En la tradición clasicista, el dibujo tiene un papel muy especial: no es un arte en sí mismo, pero es “el padre de las artes”, el fundamento de todas ellas. En Colombia, los esfuerzos por implantar las artes plásticas de la academia comienzan por hacer enérgicas defensas sobre la necesidad de la enseñanza del dibujo en una sociedad civilizada y sobre las ventajas que derivan de su aprendizaje personas de cualquier edad, sexo o condición.

Con los ejercicios de dibujo, el futuro artista educa su mano, aprende a ver realmente —que es mucho más que mirar— el mundo que lo rodea. El ojo educado, escribía Urdaneta en 1881, podrá “apreciar las luces, medias tintas y sombras, donde la generalidad de las gentes no ve sino una masa informe” (1881). Y Cano insistía en sus clases y conferencias sobre la importancia del dibujo:

La forma, la línea, he aquí lo primero, lo más rudimentario [...]. Es tarea, y tarea perdida, de algunos impresionistas, obstinarse en prescindir de la forma, del dibujo. Ya lo saben ellos: la silueta los persigue, los acomete, los vence siempre. La marina más sencilla, la que acusa un cielo tranquilo y un mar en calma, necesita del dibujo. Bien es cierto que no hay propiamente contornos, sino el límite que separa los cuerpos del espacio, que los rodea; pero ese límite se impone al artista, con el imperio de lo necesario. (1987, p. 87)

La convicción sobre la importancia del aprendizaje amplio del dibujo sigue vigente todavía a finales de la década de los veinte del siglo xx, y es defendida aún por críticos que, como Arciniegas, son solidarios con las nuevas inquietudes artísticas. El dibujo, piensa Arciniegas, es necesario aun para quien pretenda liberarse de él:

Y quien no se forme en esta disciplina, quien no haga del dibujo el eje de su arte, jamás llegará a hacer obra perdurable, porque el dibujo es la fisonomía de la vida. El dibujo es una cualidad viril; es el criterio para distinguir las siluetas de la comedia humana, es el arte que jamás conocieron los caracteres opacos e indecisos. Para ser pintor hay que empezar por ser dibujante, hay que apreciar los perfiles para que cuando llegue el instante de los contornos vagos sea la discreción y no la impotencia la que impere, sea la conciencia y nunca la ignorancia la que gué la mano del artista. (1923, p. 295)

Pero al mismo tiempo que en torno a la academia se estimulaba el dibujo como aprendizaje, disciplina de la visión, preparación de la obra, boceto, sin que se valorara el lenguaje de la línea por sí mismo, algunos caricaturistas, dibujantes aficionados e ilustradores de revistas como José Félix Mejía Arango (Pepe Mexía), Jorge Franklin, Gustavo Lince, Rinaldo Scandroglio, José Restrepo Rivera y Ricardo Rendón, entre otros, proponían desde comienzos de la década de los veinte del siglo xx, y casi sin saberlo, opciones de dibujo muy creativas y muy cercanas al arte de las vanguardias europeas. No obstante, como su trabajo se consideraba arte menor, juego intrascendente, actividad no relacionada con las bellas artes, no afectó para nada la estabilidad de la academia.

Tampoco la práctica del grabado abrió opciones creativas en la academia colombiana. La escuela de grabado, organizada en torno a la Casa de La Moneda en 1837, fue el antecedente de la más conocida institución que a finales del siglo xix organizó Urdaneta, con el fin de formar aquellos artistas que debían proveer de imágenes a su periódico *Papel Periódico Ilustrado*. Urdaneta trajo de París al grabador Antonio Rodríguez para que dirigiera la escuela, y lo hizo socio del periódico. Más que una modalidad artística, fue el grabado en Colombia en esta época un oficio, una técnica que atendía al desarrollo del periodismo:

Las ilustraciones grabadas en madera han venido a ser tan indispensables, que realmente hoy todo periódico que no sea político las exige perentoriamente. Y esta necesidad se siente aun 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. (Urdaneta, 1886, p. 55)

Había, sin embargo, grados de desarrollo en este saber, que acercaban al grabador al trabajo artístico propiamente dicho, según la opinión de Urdaneta, quien hace una diferenciación entre los grabados que implican solamente “habilidad de ejecución” —cuando se copia un grabado ya realizado— y lo que toca a “la parte pensante, al sentimiento íntimo, al genio, en fin, del artista”, vale decir, cuando el grabador debe interpretar un dibujo o una pintura de su autoría o de otro artista, y debe, por lo tanto, traducir al lenguaje del grabado lo que está hecho en otro lenguaje (Urdaneta, 1886, p. 55).

No obstante, podemos hoy asegurar que Urdaneta exageraba cuando hablaba de “genio”. Las posibilidades de invención que esta interpretación de dibujos, pinturas y fotografías ofrecía a los artistas eran mínimas, y su reto fundamental era lograr, mediante la técnica adecuada, una imagen limpia y correcta, acorde con la verosimilitud que exigía la academia.

Desde que se fundó la escuela de grabado para atender a las necesidades del *Papel Periódico Ilustrado*, los grabadores utilizaban la fotografía como herramienta auxiliar; buena parte de los grabados se hacían a partir de fotografías, cuyo asunto y características estaban previamente determinados por la dirección del periódico:

La aplicación de la fotografía al grabado sobre madera, exige conocimientos especiales, grande delicadeza y precisión en la ejecución de la obra y gusto artístico en la elección de la faz y posición del objeto, y en este punto de vista era Urdaneta hábil fotógrafo-artista, y sus insinuaciones y opiniones las ponía en práctica el señor Racines con inteligencia y cariño. Del laboratorio fotográfico pasaba la obra al taller del grabador y allí se repetía la misma o semejante escena: el artista atendía con igual interés y cariño las exigencias y observaciones de Urdaneta. (Zerda, 1888, p. 290)

Pese a que, durante la época de la academia, el grabado no llegó a ser en Colombia un arte autónomo, pues estuvo siempre al servicio del periodismo, de la actividad editorial y de la publicidad, es preciso resaltar la notable contribución que los grabadores hicieron a la difusión de las imágenes artísticas en general. Gentes de todo el país que no tenían acceso directo a las obras originales de la pintura o la escultura, pudieron conocerlas a través de las interpretaciones que hacían los grabadores de las revistas. Francisco Antonio Cano, por ejemplo, reprodujo para la revista *Lectura y Arte*, en su número de noviembre de 1903, el cuadro *Recreación*, de Garay —ganador de un premio en el Salón de París de 1887— y en el número de noviembre del año siguiente presentó *Los dragoneantes de la guardia inglesa*, de Santamaría.

La ilustración de periódicos, revistas y libros, a partir de grabados, fue remplazada, en los últimos años del siglo XIX, por el fotograbado y otras

técnicas derivadas de la fotografía, cuyo rápido avance precipitó la decadencia del tradicional oficio del grabador, tan valorado en épocas anteriores. Años más tarde, el grabado será retomado como una técnica al servicio de la creación artística.

## **Aportes de la academia en Colombia**

Pese al tono despectivo que percibimos en los textos de arte colombiano que tienen que ver con la academia, es preciso reconocer los aspectos positivos del período académico en Colombia, durante las cinco décadas en las que se suele ubicar este fenómeno histórico (1870-1930). Con el patrocinio del Estado que implica la academia, se promovió en el país la profesionalización de los artistas; se crearon las escuelas de arte que abrieron las puertas a los jóvenes de todas las clases sociales; se organizaron exposiciones que convocaron un amplio público; un buen número de artistas lograron viajar al exterior y conocer los grandes museos de Europa; otros, incluso, pudieron estudiar en alguna de las grandes escuelas de otros países, como Francia y España.

Un objetivo fundamental de la generación de artistas académicos fue superar definitivamente el ingenuismo y el tipismo característicos de los herederos de la Comisión Corográfica. El arte académico introdujo nuevos temas y propuso una visión más universal de las artes. Se establecieron más claramente las diferencias entre el trabajo artesanal y el trabajo artístico, y se reglamentaron las técnicas que tienen valor en el trabajo profesional.

Con la instauración de las ideas y los métodos de la academia, la producción artística se va depurando. La selección que se hace en las exposiciones conduce poco a poco a la desaparición de algunas técnicas que se enviaban a estos eventos, como los cuadros bordados, las miniaturas de acuarela sobre marfil, las fotografías coloreadas o impresas sobre vidrio o porcelana. También desaparecen las acuarelas costumbristas, que fueron abundantes a mediados del siglo XIX. Los cuadros en óleo sobre tela se imponen poco a poco como la técnica por excelencia de la pintura académica, que aplica a todos los temas del arte. A partir de la Exposición Nacional de 1899, se prohíben las copias en estos eventos y se delimitan con mayor rigor las técnicas que pueden ser aceptadas en las exposiciones de bellas artes.

Los géneros de las obras que se promueven y se valoran en las exposiciones van cambiando también en relación con las transformaciones del gusto del público. La pintura religiosa comienza a decaer a medida que avanza el siglo XX, lo mismo que la pintura de historia, para darle paso a un auge del paisaje. Asimismo, se va depurando el lenguaje y se van enriqueciendo

las ideas y los conocimientos sobre los asuntos del arte, como se puede observar en los textos que hemos citado en este trabajo. En torno a la observación de las obras de los artistas, los intelectuales se sienten motivados por el estudio de la historia del arte y por la participación en las contiendas; se afinan las tesis y los argumentos, y nace la crítica de arte en Colombia.

El trabajo de los paisajistas pasa de ser un mero entretenimiento, un género menor en los primeros años de la academia, para convertirse en el tema preferido por los artistas en la segunda década del siglo xx. Las enseñanzas del pintor Andrés de Santamaría, rechazadas en los primeros años del siglo, recuperan su vigencia en las obras de los nuevos paisajistas, que ya se atreven a experimentar con el color, la luz y la pincelada.

De esta manera, a través de la práctica de la pintura de paisaje, influenciada por las enseñanzas del impresionismo, los principios más sagrados de la academia comienzan a ser cuestionados por los mismos artistas académicos, preparando de esta manera el fin de este período del arte colombiano y el comienzo de la revolución de los llamados artistas “Bachué”; es esta la generación de los artistas americanistas, que no solamente cuestionaron los procedimientos técnicos de la academia, sino también los cánones de belleza y perfección, y su sometimiento a las tradiciones europeas.

## Referencias

- Albarracín, J. (1899). *Los artistas y sus críticos*. Imprenta de Medardo Rivas.
- Arciniegas, G. (1923, mayo 23). Sobre Efraím Martínez. *Cromos*, (357).
- Arciniegas, G. (1933, agosto 21). El sentido de la escultura nacional. *Lecturas Dominicales El Tiempo*.
- Barney Cabrera, E. (1970). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Universidad Nacional.
- Barney Cabrera, E. (1977). Arte documental e ilustración gráfica. En: E. Barney Cabrera (Dir.), *Historia del arte colombiano* (Tomo 6, pp. 1283-1293). Salvat.
- Becerra, J. A. (1899, octubre 8). La estatua de San Antonio. *El Autonomista*, (302), p. 5.
- Caicedo Rojas, J. (1888, abril 29). Alberto Urdaneta. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(114).
- Calderón Schrader, C. (2004). La pintura histórica en Colombia. *Revista Credencial Historia*, (170).

- Cano, F. A. (1903a). Suelos. Andrés Santamaría. *Lectura y Arte*, (1).
- Cano, F. A. (1903b). Epifanio Garay. *Lectura y Arte*, (4).
- Cano, F. A. (1987). *Notas artísticas*. En M. Escobar Calle (Ed.), *Autores antioqueños*. Extensión Cultural Departamental.
- Cárdenas, J. (1987). *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*. Museo de Antioquia.
- Castillo, E. (1965). La Catedral de Bogotá. En *Obras completas* (pp. 139-141). Ministerio de Educación Nacional.
- Espinosa Guzmán, R. (1887, enero 13). Crónica bogotana. *El Semanario*, (24).
- Espinosa Guzmán, R. (1899, agosto 23). La exposición de Bellas Artes. *El Conservador*, (18).
- Fernández, C. A. (1994). El despertar de la conciencia artística en Colombia. *Revista Universidad de Antioquia*, (237).
- “Gabinete de pintura”. (1872, enero 19). *Diario de Cundinamarca*.
- Grillo, M. (1927, marzo 5). Gregorio Vásquez Ceballos, pintor colombiano del siglo xvii. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, 23(547).
- Groot, J. M. (1859). *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez y Ceballos, pintor granadino del siglo xvii*. Imprenta de Francisco Torres Amaya.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hinestroza Daza, R. (1905). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 2(3). <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088036#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-419%2C-1%2C3037%2C1700>
- Ignotus. (1923, noviembre 11). La Exposición de Bellas Artes. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, (366), 86-88.
- L. D. D. (1929). Los que llegan: Rómulo Rozo. *Universidad*, (133).
- “La Exposición de Bellas Artes”. (1887, enero 18). *El Orden*, (3).
- “La exposición de Bellas Artes de 1899”. (1899, agosto 23). *El Conservador*, (18).
- Londoño Vélez, S. (2002). *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Universidad EAFIT.
- Manrique, P. C. (1886, diciembre 15). La exposición de pintura. *Papel Periódico Ilustrado*.



- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Colcultura.
- Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Colcultura.
- Mejía Restrepo, L. (1886, diciembre 15). Vásquez y su obra. *Papel Periódico Ilustrado*, (106).
- Nogales, J. (1903, septiembre 16). La emoción del paisaje. *El Nuevo Tiempo Literario*, 4(24).
- Olivera, A. (1921). Artistas jóvenes. Félix M. Otálora. *Universidad*, (15).
- Olivera, A. (1922). El escultor Verlet. *Universidad*, (29).
- Olivera, A. (1927). José Domingo Rodríguez. *Universidad*, (51).
- Ortega Ricaurte, D. (1938, agosto). Estatuas, monumentos y bustos. *Viajes*, 3(22).
- Pizano, R. (1923, julio 19). Epifanio Garay. La obra. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, (316).
- Pombo, R. (1874, agosto 4). Exposición de Bellas Artes. *La América*.
- Restrepo, A. J. (1954). *Ají pique. Epístolas y estampas del ingenioso hidalgo Antonio José Restrepo*. Bedout.
- “Retratos y paisajes”. (1899, agosto 18). *La Crónica*, (634).
- Sanín Cano, B. (1904). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 1(2).
- Sanín Cano, B. (1905). El impresionismo en Bogotá. *Revista Contemporánea*, 1(4).
- Scarpeta, M. L. y Vergara, S. (1871). Breve noticia de las pinturas, dibujos y esculturas presentados en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871. *Diario de Cundinamarca* (530).
- Suárez, R. (1931, agosto 29). Meditaciones sobre el Salón de Artistas. *Revista Semanal Ilustrada Cromos*, 22, (777).
- “Suelos. Bellas Artes”. (1905, agosto 18). *El Nuevo Tiempo*, (1050).
- Urdaneta, A. (1881). *Conferencias sobre perspectiva y otros asuntos de dibujo*. Imprenta Silvestre y Compañía.
- Urdaneta, A. (1886, septiembre 20). Escuela de Bellas Artes de Colombia. Sección de Grabado en Madera. *Papel Periódico Ilustrado*, (100).

Uribe, D. (1904, junio 20). Escuela de Bellas Artes. *La Fusión*, (28).

Valencia, G. (1911). Carta del 4 de abril de 1911 a Francisco A. Cano. *Alpha*, 6 (63).

Valencia, G. (1928). Ricardo Acevedo Bernal. *Universidad*, (77).

Varela, J. P. (1930, mayo 18). Monografía del Bachué. *Suplemento Dominical de El Tiempo*, (345).

Zerda, L. (1888, abril 29). In Memoriam. *Papel Periódico Ilustrado*, (5).

**Para citar este artículo:** Gutiérrez Gómez, A. C. (2021). Temas, formas e ideas en el arte académico colombiano (1870-1930). *Artes La Revista*, 20(27), 46-79.