

LA HISTORIA DEL ARTE ANTE LOS MURALES DEL MUSEO DE CIENCIAS NATURALES DE LA SALLE*

The art history before the murals of Museum of
Natural Sciences of La Salle
A história da arte em frente aos murais do Museu
de Ciências Naturais La Salle

Juan Camilo Ocaña

Magíster en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, docente de Educación Artística en la Secretaría de Educación de Rionegro

juancamilo.ocana@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-5959-2124>

Resumen

El presente artículo analiza la serie de murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, en Medellín, pintados por el artista antioqueño Salvador Arango Botero hacia 1956. Para ello, se toma como referencia el método iconológico de Erwin Panofsky, con el fin de establecer el papel del artista y su comitente, las fuentes usadas, los problemas técnicos y narrativos que tuvieron lugar en la elaboración de las obras, y los significados que estas poseen. El ensayo reflexiona también sobre la escasa recepción que ha tenido el pintor dentro de la historia del arte local, reconociéndolo como un personaje anacrónico, y examina las descripciones en torno a su carácter y concepción artística.

Palabras clave: historia del arte antioqueño, método iconológico, Museo de Ciencias Naturales de La Salle, pintura y ciencia, Salvador Arango Botero.

* Este artículo surge de la investigación “Los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle y el método iconológico de Erwin Panofsky”, producto de la Beca para la elaboración de ensayos de crítica en audiovisuales, danza, música, teatro y visuales, de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura de la Alcaldía de Medellín, otorgada en el año 2016.

Abstract

This article analyzes the series of murals in the Museum of Natural Sciences of La Salle, in Medellín, painted by the artist from Antioquia Salvador Arango Botero around 1956. To this effect, it takes as reference the iconological method of Erwin Panofsky with the purpose of establishing the role of the artist and his patron, the used sources, the technical and narrative problems that took place in the elaboration of the works, and the meanings that they possess. The essay also reflects on the scant reception of the painter in the history of local art, recognizing him as an anachronistic artist, and examine the descriptions around his character and artistic conception.

Keywords: history of Antioquia art, iconological method, Museum of Natural Sciences of La Salle, painting and science, Salvador Arango Botero.

Resumo

Este artigo analisa a série de murais do Museo de Ciencias Naturales de La Salle, em Medellín, pintados pelo artista antioquiano Salvador Arango Botero por volta de 1956. Para isso, o método iconológico de Erwin Panofsky é usado como referência, a fim de estabelecer o papel do artista e de seu cliente, as fontes utilizadas, os problemas técnicos e narrativos que ocorreram na produção das obras e os significados que elas possuem. O ensaio também reflete sobre a má recepção do pintor na história da arte local, reconhecendo-o como um personagem anacrônico, e examina as descrições de seu caráter e concepção artística.

Palavras-chave: história da arte antioquiana, método iconológico, Museo de Ciencias Naturales de La Salle, pintura e ciência, Salvador Arango Botero.

Introducción. La cuestión del método iconológico

Alrededor de Dios, los astros: fotones o cuantos de luz que interrumpen la oscuridad del espacio. Incandescentes, sus cuerpos agitados en innumerables pinceladas reproducen nebulosas y constelaciones científicamente identificadas en uno de los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle.¹ *La creación* (véase Figura 1), basada en el modelo de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina, fue la primera de las cinco obras realizadas hacia 1956 por el pintor antioqueño Salvador Arango Botero (1911-1994), y representa, a diferencia de su homólogo italiano, un escenario mucho más astronómico, donde se conjugan religión y ciencia, a menudo consideradas de naturaleza opuesta. Ante los cuadros de esta serie surge, para el

1 Luego de trasladarse al barrio El Poblado de Medellín en el año 2006, las instalaciones del Colegio San José de La Salle en el barrio Boston fueron adquiridas por la Fundación Fraternidad y donadas al Municipio, con el fin de crear la ciudadela educativa que hoy administra el Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). El Museo, que durante los años cincuenta era conocido como "Museo de Historia Natural Colegio de San José" y, desde 1993, como "Museo de Ciencias Naturales del Colegio de San José", tomó entonces el nombre de "Museo de Ciencias Naturales de La Salle", según el convenio firmado entre la Comunidad Lasallista, la Alcaldía de Medellín y el ITM en el año 2009.

historiador del arte, una pregunta de corte metodológico, una pregunta de la cual pareciera depender el enfoque dado a su objeto de estudio: ¿es esto arte o ilustración científica?



Figura 1. Salvador Arango Botero, *La creación*, óleo sobre revoque, h. 1956
Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

Algunos responderán, en efecto, que estamos ante unas obras de arte en las cuales sus características plásticas son altamente sensibles; otros dirán que los temas se hallan tratados con mayor relevancia y que, por lo tanto, merecen entrar a estudiarse desde la perspectiva historiográfica de la ciencia. Es bajo esta última concepción que la figura de Dios al centro del cuadro cobra sentido (véase Figura 1), pues responde de hecho a un problema de contenido temático: ¿cómo se da la unión entre religión y ciencia en los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle? Pero esa no es la cuestión todavía.

Aunque podamos pensar que la importancia otorgada al tema no debería anular el valor formal de los cuadros, es cierto también que el reconocimiento de estas obras en tanto objetos estéticos es casi nulo, pues si bien la ciencia se ha ocupado de ellas, la falta de un análisis teórico desde el campo del arte ha traído como consecuencia el desconocimiento del proceso creativo y la poca valorización de los elementos formales en favor de los significados o temas. Lo artístico aquí queda reducido a la llana mención del pintor; y ni siquiera de él ha podido dar cuenta esta tendencia interpretativa, en el sentido de sus intereses, formación, estilo y producción plástica. Podría afirmarse, entonces, que la ciencia ha adoptado una postura iconográfica en la lectura de estas obras; “iconográfica” en el sentido que le dio Erwin Panofsky a este término, es decir, como un análisis centrado en la identificación de temas y conceptos en una imagen simbólica. Pero el hecho de que dicha información sea valiosa no implica que sea el único motor de la investigación histórica; menos aun cuando su objeto de estudio es una obra de arte. Es natural, sin embargo, que una disciplina interesada en

el conocimiento objetivo y verificable termine dando poca importancia a asuntos formales y estéticos que algunas veces se dan por sobreentendidos o se califican de escaso valor.

Frente a esta oposición entre forma y significado, Susan Sontag (1996) recordaba cómo la teoría platónica de la *mímesis* había retado al arte a justificarse a sí mismo, permeando toda la conciencia y reflexión estética de Occidente, hasta el punto de que no solo nos contentáramos con identificar sus formas como representaciones fácticas de algo, sino también como alusiones a ideas o significados determinados (pp. 25-26). El modo en que esta crítica griega a la inferioridad del arte pasó a convertirse en un hecho estético se encuentra narrado en detalle por Panofsky en su ensayo *Idea* (1989), donde explica cómo las defensas a la profesión del arte derivaron en aceptar la imitación de la naturaleza como ideal artístico o en pretender la existencia de una imagen o Idea en la mente del artista, previa a su proyección en la materia (más tarde debió llamarse “inspiración”).

Ambas nociones son, en principio, *preiconográficas* según formuló Panofsky en su *método iconológico* (véase Tabla 1), pues tanto en la *mímesis* como en la representación interior de algo (una rosa, p. ej.) nos enfrentamos a formas que expresan objetos y acontecimientos de fácil denominación, reconocibles a partir de la experiencia práctica. Lo preiconográfico, además, hace parte de un campo más amplio denominado “iconografía”, y de hecho estas formas poseedoras de un significado fáctico o natural pronto pueden transformarse en imágenes y composiciones posibles de interpretar si se está familiarizado con los conceptos o temas que en ellas se tratan. Ese es el fin último del método: interpretarlo todo. De ahí que los rasgos plásticos necesariamente deban significar algo, porque en ausencia de significado, la interpretación resultaría insostenible: “El intérprete dice: ‘Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A?’” (Sontag, 1996, p. 28).

Tabla 1. Síntesis del método iconológico, elaborado por E. Panofsky

Objeto de interpretación*	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio correctivo de la interpretación (historia de la tradición)
I. Asunto <i>primario</i> o <i>natural</i> : a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los <i>motivos artísticos</i>	<i>Descripción preiconográfica</i> (y análisis pseudoformal)	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i>)	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i>)
II. Asunto <i>secundario</i> o <i>convencional</i> , que constituye el universo de las <i>imágenes</i> , <i>historias</i> y <i>alegorías</i>	<i>Análisis iconográfico</i>	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos)	Historia de los <i>tipos</i> (estudio de la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados mediante <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i>)

<p>III. <i>Significación intrínseca o contenido</i>, que constituye el universo de los <i>valores simbólicos</i></p>	<p><i>Interpretación iconológica</i></p>	<p><i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una "<i>Weltanschauung</i>" personales</p>	<p>Historia de los <i>síntomas culturales</i> o <i>símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas y conceptos específicos</i>)</p>
<p>* El nivel I es relativo a la forma en tanto representación de objetos o acontecimientos; el nivel II hace referencia a la idea, tema o significado de las imágenes, y nivel III da cuenta del contenido simbólico o contextual en el que son creadas estas imágenes (Nota del Autor).</p>			

Fuente: Elaborada por el autor, con modificaciones solo formales de Panofsky (1987, p. 60).

Fue de este modo que Panofsky pudo alejarse de la teoría formalista imperante en la Alemania de finales del siglo XIX y comienzos del XX, ya que su interés por el contenido y los temas se oponía con énfasis al análisis morfoestético expresado por Heinrich Wölfflin en sus libros *Renacimiento y Barroco* (1986) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1952). El mismo autor explicaba también que a pesar de las iniciativas de Wölfflin por lograr un estudio enfocado en la evolución de las formas y no en la atribución de significado en las obras de arte, su modelo formal de análisis no dejaba de verlas en tanto representación de algún objeto del mundo, es decir, que mínimamente significaban algo como elementos preiconográficos:

Para tomar un ejemplo al azar: cuando intentamos describir la famosa *Resurrección* [1512-16] de Matthias Grünewald, es claro que la diferenciación común entre una descripción puramente formal y una representacional no podría sostenerse, al menos no con respecto a las artes visuales [...]. Una descripción puramente formal no permitiría ni siquiera el uso de términos como *piedra, humano o roca*, sino que tendría en principio que estar restringida a colores que, contrastados con otros en numerosas tonalidades, pueden ser combinados y dibujados juntos para sugerir formas más o menos ornamentales o tectónicas, que son francamente carentes de sentido y constituyen elementos espacialmente ambiguos de la composición. Si nos permitimos llamar "cielo nocturno" a la zona oscura en la parte superior de la imagen o "cuerpo humano" a la fuente de luz notablemente diferenciada en el centro, y entonces decimos que este cuerpo está en frente del cielo oscuro ya hemos establecido una entidad formal espacialmente ambigua en relación a un contenido perceptual preciso y tridimensional. *Una descripción formal en sentido estricto es simplemente imposible en la práctica*: cualquier descripción —incluso antes de haber empezado— habría tenido que convertir los elementos puramente formales de representación en símbolos de algo representado. [...] Incluso en lo que nosotros usualmente llamamos un modelo formal de análisis (por ejemplo, en el sentido dado por Heinrich Wölfflin), no solamente la forma, sino también el significado deberán ser parte de la descripción. (Panofsky, 2012, p. 469)

Si bien la apreciación de Panofsky es cierta, no está demás mencionar que esta negación de la forma como *asignificante* puede a su vez oscurecer el análisis de las obras basado en la noción de *respuesta estética* y ya no solo de *contenido temático*, o lo que es igual: un examen que permita responder a la pregunta de qué suscita una obra de arte y ya no solo sobre qué es lo que ella nos dice. Esta concentración casi que de modo exclusivo en la atribución de significado es un reproche que ha recaído constantemente sobre la obra de Panofsky, según explican autores como Peter Burke (2001), Ernst H. Gombrich (1983) y Manuel Castiñeiras (2009). Por su parte, Sontag creía que la labor de interpretación aplicada al arte había bebido del legado de los traductores de textos antiguos, ¿y acaso no gozaba el “padre de la iconología” de un saber formidable en filología clásica? ¿No era acaso coherente que buscara el significado en todo, así como Tzinacán el mago se esmeraba en descifrar la escritura del dios en la piel del jaguar?

No hay que ser mezquinos con el hombre que ayudó a fundar la historia moderna del arte; al contrario, hay que amarlo del mismo modo que el melancólico amaba a Saturno: como a un padre, pues somos sus hijos mutilados, desgraciados e indeseables... Un amor así no puede basarse en el mero asentir de la cabeza; ha de ser en verdad de un tipo reflexivo, meditativo, que nos permita no solo valernos de la enseñanza, sino también desechar lo aprendido cuando esto resulte inútil o completarlo cuando requiera mayor detalle. Es por ello por lo que la obra de George Didi-Huberman con respecto a las nociones de *certeza* y *anacronismo* en la historia del arte, o los textos de Gombrich sobre los fines de la iconología y la influencia hegeliana en el pensamiento historiográfico se presentan como claras revisiones al *modus operandi* que tanto Panofsky como otros autores de su época desarrollaron a lo mejor de modo inconsciente.

Limitarnos entonces a un análisis iconográfico en torno a los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle nos llevaría solo a repetir la información que ya se encuentra explícita en diversas publicaciones científicas desde mediados del siglo xx en Colombia. Nuestro objetivo es más bien doble: por un lado, buscamos hallar las condiciones bajo las cuales la figura del pintor Salvador Arango Botero y demás cuestiones relativas al arte se han visto opacadas y casi anuladas con el paso del tiempo; por otro, esperamos hacer justicia al artista y a su obra, mediante la ampliación de los datos iconográficos, ya no solo en el sentido en que lo demostró Panofsky, es decir, como una extensión hacia la esfera de significado simbólico o cultural (que constituye el campo de la *iconología*; cfr. Tabla 1), sino también en relación con un análisis del método o proceder del pintor que permita vislumbrar aquellas cosas que han quedado incompletas en la investigación científica. Pues si bien es verdad que el nivel de significado puede ser

reconocido por otras disciplinas, el nivel formal y la producción artística parecen ser, en cambio, saberes específicos de la teoría del arte.

Didi-Huberman (2010) ha demostrado cómo dicha noción de *saber específico* puede llegar a ser peligrosa en el estudio de las obras de arte. No obstante, es necesario reconocer que el interés de otras áreas (la historia, las ciencias naturales...) en aspectos relativos a lo estético o artístico es bastante escaso con relación a estos cuadros, de modo que si los historiadores del arte no se ocupan de sus elementos plásticos, nadie más lo hará.

Con respecto a ello, debemos mucho a la apuesta de Panofsky por lograr una “absoluta autonomía del arte”, diferente al modo en que la había comprendido Clement Greenberg al hablar de la pintura moderna, a saber: como la negación de lo imitativo en favor del predominio de lo puramente pictórico. Por lo que hemos visto hasta ahora, es claro que la escisión de la forma sobre el significado habría resultado contraproducente en el análisis de imágenes figurativas (llámeseles también “simbólicas”); de ahí se explica que Panofsky se ocupara de obras de contenido religioso o mitológico, imposibles de *leer* si no se está familiarizado con las fuentes escritas o gráficas que les han dado vida. Esta “autonomía” se trataba entonces de un problema metodológico, de una pregunta por cómo acercarse al arte, más que de una apología por su singularidad patente.

En realidad, la iniciativa de Panofsky pretendía llevar más lejos la concepción del arte respecto al sistema cultural en el que se desarrollaba, al asumir las obras como testimonios o huellas del hombre dignas de ser estudiadas en tanto *material primario*, es decir, como *monumento* y ya no solo como *documento*, como *objeto* de estudio más que como *instrumento* de investigación (Panofsky, 1987, p. 26). El error fue no prever el modo en el que dicho proceso supeditaba el arte al significado. Lo que se pretendía, en últimas, era justificar la producción plástica en la medida en que tuviera *qué* decir; en que, a través de la investigación histórica, se pudiera conocer el pensamiento de una época y su visión propia del mundo.

En este tipo de hermenéutica es evidente cómo el arte pasa de ser objeto a instrumento de estudio: *es mediante su análisis que podemos aprehender algo*. Al iconólogo le interesa no tanto la obra de arte como tal, sino el significado que en ella se condensa, principalmente el referido a las “tendencias esenciales de la mente humana” (Panofsky, 1987, p. 60. Véase Tabla 1) imperantes en otro tiempo. Por eso, Gombrich recuerda que el fin último de la iconología debería ser ya no tanto la identificación de un texto concreto (aquellos de lo que se encarga la iconografía), sino más bien la reconstrucción de un programa pictórico que permita determinar no solo cuál es la historia ilustrada, sino también averiguar el significado de esa historia en ese contexto concreto (Gombrich, 1983, p. 18). De este modo, el verdadero

monumento de Panofsky es el *símbolo* y la obra de arte es solo la entidad material portadora de este significado universal o espiritual que aprendió el historiador alemán de la filosofía de Ernst Cassirer. La historia de la cultura engloba entonces a la historia del arte y la interpretación se convierte en la herramienta más adecuada para hallar el significado simbólico en las obras de arte del pasado.

Esta sacralización inconsciente del valor simbólico ha hecho que ante los murales de Salvador Arango solo pervivan preguntas de carácter interpretativo: ¿qué quieren decir los cuadros? ¿Acaso en esa época se creía que la evolución había sido producto de la actividad divina? Si bien dichas cuestiones son importantes, no son las únicas que surgen frente a un análisis artístico, pues el significado en una imagen se construye también a partir de hechos plásticos: son hechos creativos desde el momento en que el pintor se prepara ante el lienzo hasta el momento en que da el último toque. Asimismo, se convierten en hechos estéticos cuando se presentan ante nosotros; en hechos “eróticos”, diría Sontag (1996, p. 39), porque el sentir viene antes que el pensamiento. ¿Cómo logró el pintor realizar estos murales? ¿En qué consistió su método de composición? ¿Qué fuentes usó? Todas estas preguntas sustentan la base del presente ensayo; sin embargo, no pretendemos dejar de lado el significado; este nos servirá para comprender mejor las obras a las cuales nos enfrentamos.

Los conceptos *monumento* y *documento* varían según los intereses de cada investigación histórico-arqueológica; en este trabajo, los protagonistas serán los murales de Salvador Arango en el Museo de Ciencias Naturales de La Salle. Para dar cuenta de su origen material, nos valdremos de la caja de herramientas de Panofsky y de lo que él llamaba una “recreación estética” (1987, pp. 29-32), sin por ello tener que caer en el “exceso de intuición y especulación” que se le ha achacado al método iconográfico e iconológico (cfr. Burke, 2001, p. 50).

Una vez comprendida la naturaleza artística de estos cuadros, habrá que preguntarnos por qué el papel de su creador ha permanecido en el ostracismo a lo largo del tiempo y qué medidas ha de tomar el historiador del arte para evitar dificultades similares.

El problema de las fuentes

Tanto en las teorías de Wölfflin como en las de Panofsky nos enfrentamos a ciertos problemas que sobrepasan el espectro generado por la dicotomía entre forma y significado. Por un lado, está la cuestión del arte como manifestación del pensamiento o concepción del mundo en una época determinada.

Panofsky (1987) entendió esta característica a partir de la noción de *contenido*, haciendo referencia a lo que la obra “transparenta pero no exhibe”, a “la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra” (p. 29; cfr. Tabla 1). Y aunque, según este autor, el contenido se hace más evidente cuanto más se equilibran forma e idea, las teorías formalistas de Wölfflin ya habían demostrado el modo en que el estudio histórico se podía llevar a cabo sin necesidad de hablar en términos de significado temático o iconográfico. Lo que interesaba no era la manera como los motivos artísticos convivían con los temas en una misma época,² sino cómo la forma cambiaba a través del tiempo. Con ello, Wölfflin intentó explicar el cambio de lo lineal a lo pictórico, de lo plano a lo profundo, de lo cerrado a lo abierto, de lo plural a lo unitario y de lo claro a lo indistinto en el paso del Renacimiento al Barroco, superponiendo una historia del estilo sobre una historia de los tipos, pero reconociendo que los estilos, finalmente, son “expresión de la época” (Wölfflin, 1952, p. 13).

El mismo Panofsky también había mencionado casos en los que podía no existir, “por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales”, causando “una transición directa desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura de paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo” (Panofsky, 1987, pp. 51-52; cfr. Tabla 1). Esto provocaría que, en algunas imágenes, la escisión entre forma y tema resulte inevitable, y deba ser equilibrada con una relación mutua entre los motivos y el contexto epocal. Diríamos entonces que aun pinturas tan abstractas como las de Barnett Newman siempre nos dicen algo: a pesar de que la referencia al mundo real ha sido anulada en sus cuadros (se comenta que no los titulaba para evitar las interpretaciones de los críticos), sus *color-fields* se hallan adscritos al contexto social y cultural por el cual atravesó Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, son expresión de un momento determinado. Así lo demuestra Panofsky cuando afirma:

[...] tal vez sea una máquina para hilar la manifestación más impresionante de una idea funcional, y quizá una pintura “abstracta” constituya la manifestación más expresiva de la forma pura, pero una y otra poseen en común un mínimo de contenido. (1987, p. 29)

² La unión genuina entre motivos y temas clásicos es un problema fundamental en el libro de Panofsky, *Estudios sobre iconología* (1972). Allí, el autor explica cómo el arte del Renacimiento interpreta correctamente esta relación, distorsionada en la Edad Media a causa de una mala interpretación de los motivos clásicos con temas no clásicos (p. ej., el uso de la figura de Hércules para representar a Cristo) o de los temas clásicos con motivos no clásicos (p. ej., los dioses paganos vestidos a la moda de la época).

La idea de que el arte y los demás fenómenos de la cultura son manifestaciones del espíritu de una época (*Zeitgeist*) es una influencia del hegelianismo que aún persiste en la historia de la cultura, cuya tradición, según explica Gombrich (2004), no ha sido otra cosa que “una serie de intentos sucesivos por salvaguardar la hipótesis nuclear de Hegel, sin aceptar su metafísica” (p. 37). Gombrich creía que al igual que ocurría con otros historiadores de la cultura clásica, esta concepción hegeliana prevalecía en la obra de Panofsky, particularmente en el ensayo titulado *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (cfr. Burke, 2001, pp. 46-52; 2000, p. 236), donde intenta reconstruir la visión medieval del mundo a partir de la relación entre una y otra manifestaciones históricas.

Otro elemento relacionado con lo anterior, e importante de tener en cuenta, es que tanto Panofsky como Wölfflin a menudo desestiman la información biográfica de los artistas en sus textos; únicamente la tienen en cuenta cuando esta les permite entender aspectos específicos de un asunto determinado (la evolución de la forma en Wölfflin³ o la concepción de los temas en Panofsky).⁴ En Wölfflin, la iniciativa por una “historia del arte sin nombres” es más evidente, pues lo que él buscaba era precisamente hacer “una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia” (1952, pp. 16-17). Así pues, estamos ante una preocupación por el cambio en la “percepción empática del mundo”, ante una historia de los estilos que es una historia de las visiones del mundo (Bozal, 1999, pp. 265-266).

Un interés similar lo hallamos en el libro de Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (2003), donde el autor explica el origen de la perspectiva moderna a partir de un cambio en la visión y comprensión del mundo en el Renacimiento. Sin embargo, sus estudios teóricos demuestran el modo en el que las nociones temáticas parecen atañer más al autor intelectual que al autor material de una obra de arte (a excepción de aquellos casos donde el artista hace las veces de ambos). Es lógico que ocurra así, pues desde una lectura puramente iconográfica resulta mucho más relevante el correcto desarrollo de los temas que la belleza de una composición

3 En esta frase se sobrentiende su posición respecto a la historia del arte: “Es tarea de la historia consagrada a los artistas el enumerar todas las riquezas de las fuerzas creadoras y dedicarse a cada individualidad en particular. La historia de los estilos no se ocupa sino de los verdaderos genios que crean realmente un estilo y se desentiende de todo detalle biográfico enviando a la literatura especializada” (Wölfflin, 1986, p. 16). Aunque al comienzo de su libro *Renacimiento y Barroco* habla sobre los artistas más importantes en la transición de un estilo a otro, los datos biográficos que da son mínimos.

4 Un ejemplo verdaderamente ilustrativo es el capítulo sobre Piero di Cósimo, publicado en su libro *Estudios sobre iconología*. Allí, el autor se basa en textos clásicos y renacentistas sobre Vulcano y Baco para identificar la persistencia de un tema determinado (el hombre primitivo y el origen de la civilización) en algunas pinturas sueltas del artista cuatrocentista (que compondrían una narración lineal o un programa iconográfico). Panofsky solo menciona aspectos psicológicos y sociales del artista hacia el final del texto, cuando relaciona su “tendencia hacia el animalismo” con el interés por dichos temas (1972, p. 92).

determinada. En el Renacimiento italiano, estos autores intelectuales no eran otros que eruditos versados en literatura clásica y temas mitológicos, los cuales se agenciaban ocasionalmente con un mecenas y diseñaban un programa coherente para que el artista lo llevara a cabo bajo unas normas determinadas.⁵ De este modo, el pintor aportaba la belleza y el humanista el conocimiento, dos elementos que unidos daban cuenta de la imagen y la educación de su adinerado cliente.

Frente a obras como las realizadas por Salvador Arango en el Museo de los Hermanos Cristianos de Medellín, entendemos de inmediato la importancia que tiene aquí la atribución de temas a figuras dadas, así como la aprehensión del contexto histórico en el que dichas imágenes fueron creadas. Es claro que si bien la distancia entre estos murales y la cultura del Renacimiento es muy amplia, es posible observar algunos aspectos en común, en particular con respecto al papel del artista y el cliente en el diseño y la ejecución del programa. Abordar esta relación nos llevaría a un análisis de tendencia iconológica que, empero, quedaría corto si no se tienen en cuenta aspectos formales e información relativa al artista.

Lamentablemente, aquellos autores que hasta el momento se han tomado la tarea de escribir sobre Salvador Arango y su obra se han limitado a repetir lo mismo sobre su carácter y a reseñar sin profundidad teórica algunas de las pinturas murales que dejó en diversos recintos religiosos y educativos de Antioquia. La mayor desventaja de estas publicaciones es su naturaleza fugaz, debido a que gran parte de ellas corresponden a artículos de prensa diseminados en periódicos como *El Colombiano* o *El Mundo* que, por su brevedad y menuda investigación, aparecen adecuados para una lectura matutina, pero no para un estudio detallado. No obstante, libros de mayor extensión dedicados al artista o destinados a revelar la historia del Museo tampoco les han otorgado a sus pinturas un análisis serio ni un papel verdaderamente protagónico.

La información sobre los murales que allí se encuentran es a menudo escasa y se centra exclusivamente en el papel de su comitente, el hermano Daniel, quien hacia 1956 fungía como director del entonces Museo de Historia Natural del Colegio de San José. El H. Daniel había contratado al pintor de Santa Rosa de Osos, Salvador Arango Botero, para la realización de cinco murales que tenían por motivo la decoración de la nueva sede adquirida por el Colegio un año antes, en el barrio Boston de Medellín. Es probable que la elección de Arango se haya debido al fuerte reconocimiento que tenía en la comunidad religiosa de Antioquia, ya que antes de este trabajo se le habían encargado otras obras de gran formato para los municipios de

⁵ Es la teoría del *decorum*. Cfr. Gombrich (1983, pp. 18-23) y Da Vinci (1827, § ccli).

Angostura, Yarumal, San José de la Montaña y Entrerriós; además de que había alcanzado un alto grado de reconocimiento por las pinturas que realizó en su pueblo natal, particularmente en la Capilla de La Sagrada Familia, anexa al Orfanato Nuestra Señora del Carmen de las Hermanas Terciarias Capuchinas, cuyo interior se encuentra pintado casi en su totalidad con motivos ornamentales y escenas bíblicas, razón por la cual la tradición le otorgó el nombre no oficial de la “Capilla Sixtina” de Santa Rosa de Osos, en comparación a la original romana pintada por Miguel Ángel en el siglo XVI (cfr. *Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009a, p. 2).

El programa iconográfico tuvo que ser concebido de antemano por el H. Daniel: consistió en una narración lineal, donde se mezclaban elementos propios de la doctrina cristiana con otros provenientes de las teorías evolucionistas, en boga desde los aportes científicos de Charles Darwin. Los primeros cuatro murales (véanse Figuras 1 a 4), ubicados al interior del Museo, hacen alusión a temas derivados de esta unión, mientras que el último (véase Figura 5),⁶ ubicado en la Sala de Química (donde hoy se conservan los ejemplares zoomórficos), es de una ejecución más didáctica y versa sobre figuras importantes en el ámbito histórico-científico de Colombia. Según parece, el objetivo había sido justificar el quehacer científico del Museo, al demostrar que dicha vocación no implicaba necesariamente la negación o el abandono de las creencias religiosas profesadas por la comunidad lasallista.



Figura 2. Salvador Arango Botero, *El corte del Atlántico*, óleo sobre revoque, h. 1956

Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

⁶ Respecto a este último mural, persiste la dificultad de realizar un buen registro fotográfico a causa de los equipos de laboratorio y paneles que se le han añadido a la Sala de Química con el tiempo y que obstaculizan la visión completa del cuadro. Por este motivo, preferimos presentar una imagen del archivo del Museo que, a pesar de estar en blanco y negro, permite observar las figuras mencionadas en el texto.



Figura 3. Salvador Arango Botero, *La evolución de las especies*, óleo sobre revoque, h. 1956

Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.



Figura 4. Salvador Arango Botero, *Desarrollo filogenético*, óleo sobre revoque, h. 1956

Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

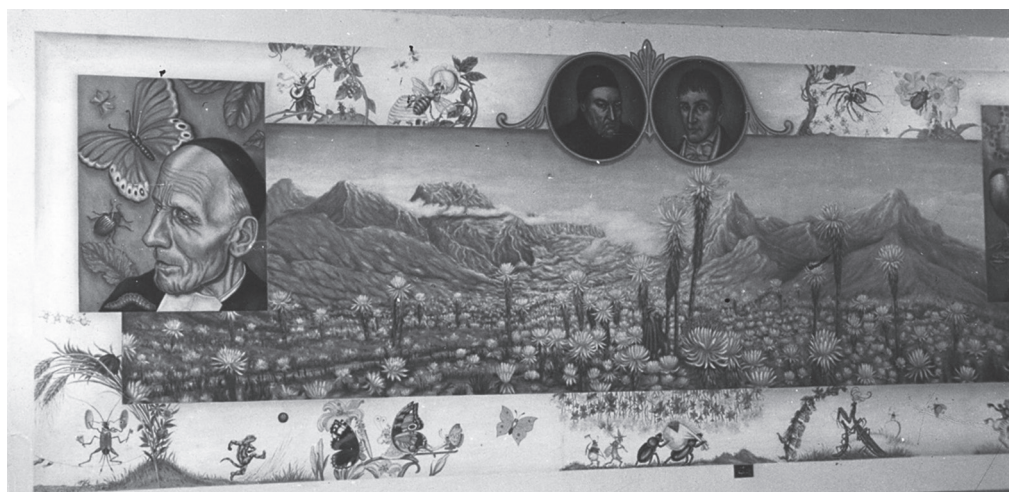


Figura 5. Salvador Arango Botero, *El páramo del Chita* (detalle), óleo sobre revoque, 1957

Fuente: Fotografía Archivo del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

Jineth Berrío, Victoria Estrada y María Fernanda Vásquez habían mencionado la influencia de la revista estadounidense *Life* en el diseño de dichas pinturas (Berrío Martínez *et al.*, 2011), pero quizás por la poca relevancia que le otorgaron al tema no lograron dar certeza de este dato en su propio libro, enfocado más hacia la historia del Museo que hacia la historia del arte. Allí, las autoras citan una entrevista concedida por Gabriel Gómez Cálder, antiguo alumno del H. Daniel, quien afirma que

Los murales del Museo fueron inspirados en una publicación de la revista *Life*. *Life* tenía un gran formato, y ahí aparecen esos cuadros tal como están presentados en la secuencia en el Museo; entonces, el hermano Daniel llama a don Salvador Arango, pintor de Santa Rosa de Osos muy prestigioso, le muestra esas láminas de la revista, y le dice que quiere llevar allá, al Museo, esa visión evolutiva. (En Berrío Martínez *et al.*, 2011, p. 103; excepto el título de la revista, las demás cursivas son del autor)

De entrada, el interlocutor nos da cuenta no solo del acceso que tuvo el H. Daniel a la revista, sino también de la habilidad como copista de Salvador Arango, prestigioso más que todo en el ambiente religioso de su época que en el contexto artístico de Colombia.

Gracias a algunas ediciones de la revista *Life* en español que conservó el pintor en su pueblo natal (y que hoy son propiedad de su hijo, Salvador Arango Sánchez), es posible pensar que su cliente las había adquirido en Medellín y no a través del intercambio de material bibliográfico y científico que sostuvo con diversas instituciones norteamericanas desde los años treinta. Al parecer, el H. Daniel se las había obsequiado a Arango, quien las siguió comprando, pues era un ávido coleccionista de revistas, estampillas, recortes de periódico y demás archivos de interés general.

Desde esta lógica, es natural que el papel del comitente destaque más que el del artista, ya que fue él el verdadero autor intelectual de los cuadros. En verdad, el H. Daniel no se limitó a señalar con el dedo las figuras que quería de los muestrarios del pintor; lo que hizo fue entregarle la mayor parte de las fuentes gráficas en las que Arango basó su trabajo, de modo que este no intervino en el tratamiento temático y se limitó a pintar según las ideas que le dieron los hermanos cristianos. Al menos así lo confirmó él mismo en una entrevista grabada y reproducida por el programa TV Osos como parte de un homenaje póstumo que se le brindó en 1995: “[El] hermano Daniel era el científico de allá, como el hermano que más sabía sobre cosas de ciencia y eso. Entonces, según lo que él decía, *daba el modelo* o decía cómo, y yo hacía las pinturas” (en Soto, 1995).

En efecto, el modelo dado fue el artículo de Lincoln Barnett, *The World We Live In* (véase Figura 6), cuyos 13 capítulos aparecieron publicados en *Life* entre el 8 de diciembre de 1952 y el 20 de diciembre de 1954, es decir, hasta dos años antes del trabajo realizado por Arango en Medellín.⁷ Debido a que el uso de fuentes gráficas había sido algo común en el modo de trabajar del pintor, no ha de resultar extraño que gran parte de las obras del Museo coincidan de forma exacta con varias de las ilustraciones que aparecen en estos artículos. Así, la revista tuvo para Arango el mismo papel que los “libros de muestras” usados por los artistas europeos a finales de la Edad Media, de los cuales, explica Gombrich (1999), se valían los artesanos para dibujar “detalles realistas” sin necesidad de tomarlos del natural, ya fuera para dibujar animales salvajes que no tenían a la vista, tipos de belleza y atributos determinados. En este sentido, la obra de Arango tiende a ser *anacrónica* con respecto a la concepción occidental del arte predominante desde el Renacimiento italiano, que considera la copia de otros pintores como algo indigno y aboga en cambio por la imitación de la naturaleza (cfr. Da Vinci, 1827, § xxiv).

En estos murales del Museo de La Salle, Arango trabajó principalmente como un copista. No obstante, es claro que necesitó rediseñar la composición a causa de la dificultad que traía consigo la transposición de la imagen-papel a la imagen-muro, particularmente en el cuadro denominado *La evolución de las especies* (véase Figura 3), donde fue necesario trabajar con una suerte de *collage*, seleccionando escenas de la revista y ubicándolas sobre la pared en un orden narrativo que resultara coherente. Este proceso se hace evidente en los cambios bruscos de espacio (que implican la transición de

7 Dicho dato fue comprobado por el autor de este artículo cuando trabajó como joven investigador en el Museo de Ciencias Naturales de La Salle, entre agosto y noviembre de 2015. Parte de la información obtenida allí se incluyó en un artículo corto que, aún inédito, fue entregado al Museo como resultado de la investigación. Los ejemplares de *Life* mencionados aquí se pueden visualizar desde la plataforma Google Books. Véase Barnett (1952, 1953a, 1953b, 1953c, 1953d, 1954).

una escena a otra), los cuales intentó matizar por medio del suavizado y la mezcla de colores, con un estilo de pinceladas rápidas que persiste en gran parte de su producción plástica.



Figura 6. Portada de la revista *Life* (Vol. 35, N.º 10, sep. 7 de 1953). Para su diseño se utilizó un detalle de la pintura de Rudolf F. Zallinger, *La era de los reptiles*, elaborada entre 1943 y 1947. Obsérvese la similitud que presenta con *La evolución de las especies* (véase Figura 3) de Salvador Arango Botero. *Fuente:* Fotografía de *Life*, publicada por Time Inc, tomada de Google Books. Véase Barnett (1953b).

Con base en la descripción de los murales publicada por el H. Daniel en 1968, elaboramos una gráfica donde se señalan las figuras o conjuntos de figuras más importantes del tercer cuadro (véase Figura 7). Observemos la división en cuatro narraciones horizontales y tres verticales, entre las cuales algunos cortes se hacen más fuertes y nítidos, como en el paso del sistema solar a la escena de vida marina en la esquina superior izquierda, mientras que en otras se difuminan repentinamente, implicando una mezcla entre el cielo y el mar, que termina ubicando al cielo por debajo de la tierra y del agua, en el extremo superior de la tercera y la cuarta fila (cfr. Figuras 3 y 7). Esta alteración espacial le da poca veracidad a la imagen, pero puede entenderse si se tiene en cuenta el proceder del pintor a partir de fragmentos y la necesidad que tenía de establecer una narración amplia en una sola superficie. Aquí también la obra de Arango tiende a ser anacrónica, ya que

recupera el sistema de división propio de la pintura tardo-gótica repudiado por Leonardo en su *Tratado de la pintura*:

Este uso tan universalmente seguido por muchos pintores, por lo regular en los templos, merece una severa crítica; porque lo que hacen es pintar en un plano una historia con su país y edificios; luego suben un grado más y pintan otra mudando el punto de vista, y siguen del mismo modo hasta la tercera y cuarta; de suerte que se ve pintada una fachada con cuatro puntos de vista diferentes; lo cual es suma ignorancia de semejantes profesores. Es evidente que el punto de vista se dirige en derechura al ojo del espectador, y en él se pintará el primer pasaje en grande, y luego se irán disminuyendo a proporción figuras y grupos, pintándolas en diversos collados y llanuras para completar toda la historia. Lo restante de la altura de la fachada se llenará con árboles grandes respecto al tamaño de las figuras, o según las circunstancias de la historia con ángeles, o sino con pájaros, nubes o cosa semejante. De otro modo todas las obras serán hechas contra las reglas. (Da Vinci, 1827, § LIV)



Figura 7. Esquema de *La evolución de las especies*, de Salvador Arango Botero
 Fuente: Elaboración propia, según la descripción del hermano Daniel (1968). Se conserva la ortografía de la descripción original.

Es anacrónica, además, la proporción de las figuras, pero esto se debe a que la escala de medida está dada con respecto a la escena a la que pertenece cada una y no con respecto al cuadro en general. En todo caso, Salvador

Arango siempre se mostró reacio a la teoría del arte, por lo que es probable que estos problemas hayan tenido poca importancia para él y aún menos para su cliente. La solución de Leonardo, sintetizada en su frase “un muro, un espacio, una escena” (en Gombrich, 2004, p. 16), era simplemente imposible en la práctica, pues la convivencia en un único *lugar* de planetas, hombres, dinosaurios y demás organismos vivos habría exigido una composición espacial más compleja y menos exacta científicamente. La totalidad del cuadro responde, entonces, a un orden cronológico inalterable, en el cual la aparición del hombre solo pudo haberse dado al final de la narración, posterior a la extinción de los dinosaurios y previo a la actividad técnica desarrollada por él mismo: ha aprendido a tallar la piedra, a producir armas, e incluso a representar gráficamente los animales que habitan su entorno, como se muestra en la parte inferior del tercer mural (véase Figura 8).



Figura 8. Detalle de *La evolución de las especies* (h. 1956) de Salvador Arango Botero, en el cual se muestran herramientas primitivas e imágenes talladas de animales

Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

Llama la atención que Arango y el H. Daniel hayan ubicado este punto de quiebre en la expulsión del paraíso (véase Figura 9), ya que a partir de este suceso inicia la historia de la humanidad conforme a la tradición bíblica: la mujer es condenada a dar a luz a sus hijos con los dolores que conlleva el parto (Gn. 3,16) y el hombre es forzado a trabajar la tierra para extraer de ella su alimento (Gn. 3,17-19); el primer evento trae consigo el desarrollo filogenético del hombre, y el segundo, el perfeccionamiento de la técnica (cfr. Figura 8). Lo que hubo antes de esto fue el ideal “divino” del hombre en un espacio sagrado y perpetuo; ya fuera que conviviera o no con los grandes reptiles y mamíferos a los que alude la ciencia, su aparición “real” solo tuvo lugar en el momento en el que este se hizo consciente de sus límites y necesidades, al sentir vergüenza por su desnudez y miedo a la muerte. Por ello es probable que no se halle representada la creación de Adán y Eva en el cuadro, sino que la primera alusión al hombre sea derivada directamente de esta tragedia edénica.

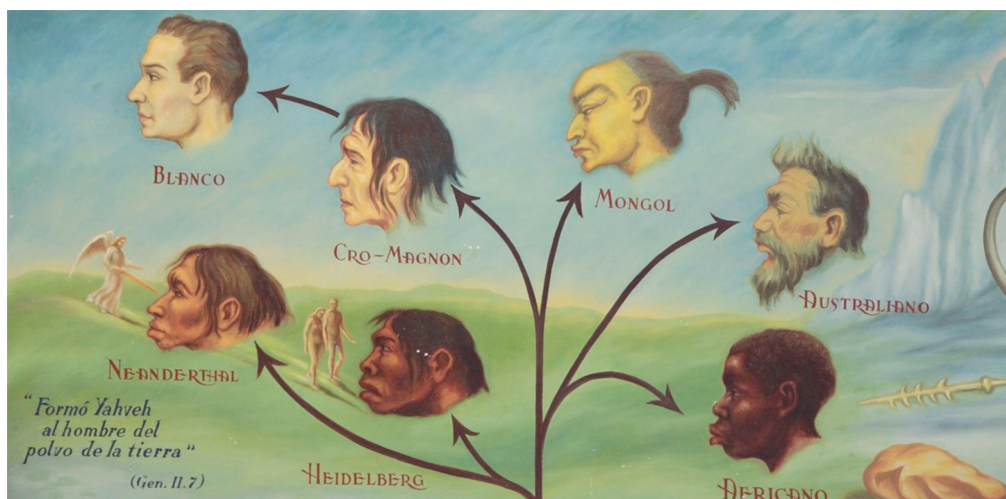


Figura 9. Detalle de *La evolución de las especies* (h. 1956) de Salvador Arango Botero, representando la evolución genética del hombre junto a la expulsión del paraíso

Fuente: Fotografía J. C. Ocaña. Museo de Ciencias Naturales de La Salle, Medellín.

Por otra parte, la unión de las teorías cristiana y científica que observamos aquí puede entenderse mejor mediante la frase del jesuita francés Teilhard de Chardin, personaje influyente en la filosofía dualista del hermano Daniel: “no es la evolución la que crea; *es la creación la que evoluciona*” (Martínez, 1968, p. 24). Bajo esta concepción fue que pudieron conciliarse en los cuadros ambas visiones del mundo, de modo que no parecieran excluirse mutuamente, sino, al contrario, complementarse entre sí:

El hermano Daniel no podía desconectar la visión, dijéramos teológica y católica, de la visión evolucionista darwiniana *per se*: eso no lo podía hacer. Lo que hizo fue una conjugación o una síntesis; la visión científica puede ser aceptada siempre y cuando se respete un principio creador, como está en las Sagradas Escrituras. Hay un Dios creador del universo, y la evolución nos está diciendo —la teoría de la evolución de Darwin— que esto no se hizo necesariamente en seis días, sino en muchos millones de años, por un proceso gradual de complejidad. (Gómez Cárder, en Berrío Martínez *et al.*, 2011, p. 104)

Tal inquietud era común entonces en el ambiente religioso de la época. Incluso el mismo Lincoln Barnett había descrito cómo la publicación de *El origen de las especies* de Darwin había llevado al pensamiento teológico de Occidente a adoptar la evolución “como la explicación científica de la creación” (Barnett, 1953b, p. 54), siendo posible confirmar nuevamente la presencia de su artículo en la elaboración de los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, ya no solo a nivel formal, sino también a nivel conceptual. Aun así, estaríamos generalizando si diéramos por terminada la búsqueda de fuentes ahora, ya que las láminas de la revista *Life* solo coinciden con dos de los murales de Salvador Arango.

Aquellas que corresponden a *La evolución de las especies* (véase Figura 3) fueron realizadas por varios artistas y pueden observarse referenciadas en la Figura 10; sin embargo, hay algunas escenas que no se encuentran en la publicación mencionada de la revista *Life*, como las de la parte superior e inferior del cuadro. Entre las que sí, son de destacar las realizadas por Rudolf F. Zallinger, *La era de los reptiles* (véase Figura 6), un enorme mural de 33,5 × 4,9 metros, pintado entre 1943 y 1947 en el Museo Peabody de la Universidad de Yale (Estados Unidos), y *La era de los mamíferos*, que apareció primero en la sexta parte del artículo de Barnett (1953c) y luego fue reproducida al fresco en esa misma institución, entre 1961 y 1967.

La importancia de estas imágenes para la ilustración científica en la Antioquia del siglo xx es tal, que incluso el mural de Germán Vieco que se encuentra en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia es otra copia realizada en 1994 de *La era de los mamíferos* de Zallinger, y el de Jaime Peláez, fechado un año antes en el mismo lugar, posee motivos extraídos de la obra elaborada por Rudolf Freund en una edición posterior de la revista (Barnett, 1953d). Por otro lado, *El corte del Atlántico* (véase Figura 2), que constituye la interpretación geológica de la separación de la tierra y las aguas (Gn. 1,6-10), solo está basado en una lámina de la revista, e incluso la versión pintada por Salvador Arango es solo un detalle del original, que continúa hacia la derecha y se despliega sobre la revista a lo largo de seis páginas (cfr. Barnett, 1953a, pp. 62-67).

Es lógico deducir que los cuadros no podían intercambiarse entre sí, pues este tipo de cambios habría implicado un desfase en la narración. El orden del programa era muy simple: una lectura en sentido occidental (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo), en la cual cada panel debía albergar un capítulo diferente independiente de si el muro estaba adecuado o no para ello (en cuanto a la proporción y el tamaño). Arango tuvo entonces que inventarse un cielo ficticio en la parte superior de *El corte del Atlántico* (véase Figura 2), así como ingeniarse el modo de distribuir las escenas y las figuras en *La evolución de las especies*, según convenimos antes. Para otras pinturas como *La creación* (véase Figura 1) y *Desarrollo filogenético* (véase Figura 4), las fuentes son menos claras, pero es posible que provengan de diversos libros que poseía el H. Daniel en los años cincuenta.

El referente más reconocible en el caso de *La creación* es la segunda figura de Dios en el fresco de Miguel Ángel, *La creación de los astros y de las plantas* (1511). Dicho modelo es a menudo confundido con el Dios de *La creación de Adán* (1511), tal vez por ser este parte de sus obras más emblemáticas. El error lo comete, por ejemplo, Gómez Cárder en la entrevista antes citada: “De todas maneras, hay un tema sugerente, un *leitmotiv* que está en la Capilla Sixtina, que es la creación del Padre, en donde Miguel Ángel pone la figura del Padre, y al lado está la figura de Adán” (en Berrío Martínez *et al.*, 2011, pp. 103-104).



	Ilustrador en <i>Life</i>	Referencia
A	Antonio Petruccelli	(Barnett, 1953b, pp. 58-59)
B	James Lewicki	(Barnett, 1953b, p. 60)
C		(Barnett, 1953b, p. 61)
D		(Barnett, 1953b, pp. 60-61)
E		(Barnett, 1953b, p. 61)
F	Rudolph F. Zallinger	(Barnett, 1953b, pp. 64 y 67)
G		(Barnett, 1953b, pp. 65 y 68)
H		(Barnett, 1953b, pp. 70-71)
I		(Barnett, 1953c, p. 95)
J		(Barnett, 1953c, p. 96)
K		(Barnett, 1953c, p. 97)
L		(Barnett, 1953c, p. 100)
M		(Barnett, 1953c, p. 97)

Figura 10. Correspondencia entre las ilustraciones de *Life* y *La evolución de las especies* (h. 1956) de Salvador Arango Botero
 Fuente: Elaboración propia.

Ciertamente, la posición de la figura se conserva intacta en el mural de Arango, solo que ya no se encuentra flanqueada por ángeles ni viste las prendas color rosa del original italiano. El espacio circundante, de hecho, ha sido totalmente eliminado y suprimido por una multitud de estrellas que, deudoras del divisionismo impresionista, llevan al extremo la idea de Dios como creador de los astros, al modernizar la visión astronómica tan escueta de Miguel Ángel.

El modelo artístico probablemente fue dado por el mismo pintor, admirador de los clásicos, a diferencia del astronómico, que pudo ser dado con mayor seguridad por el cliente. Algunas de las galaxias que aparecen en el cuadro fueron extraídas del último artículo de Barnett (1954, p. 55. Véase Figura 11), como las espirales en la parte inferior izquierda, de las cuales una se repite varias veces con diferentes medidas, a lo mejor reproducida de forma intuitiva por el artista (véase Figura 1). El cuarto mural es el más enigmático de todos con respecto a la localización de las fuentes (véase Figura 4). Por la omisión que hace el H. Daniel de esta obra en su artículo de 1968, "Explicación sobre los cuadros del Museo" (Daniel, 1968), se llegó a creer que había sido realizada posterior a la fecha de publicación, según hacen notar Berrío Martínez *et al.* (2011) en su trabajo investigativo; sin embargo, una fotografía del mismo mural ya se muestra en la portada del *Boletín Cultural* de 1960, por lo que la ausencia de su descripción es más bien oscura.

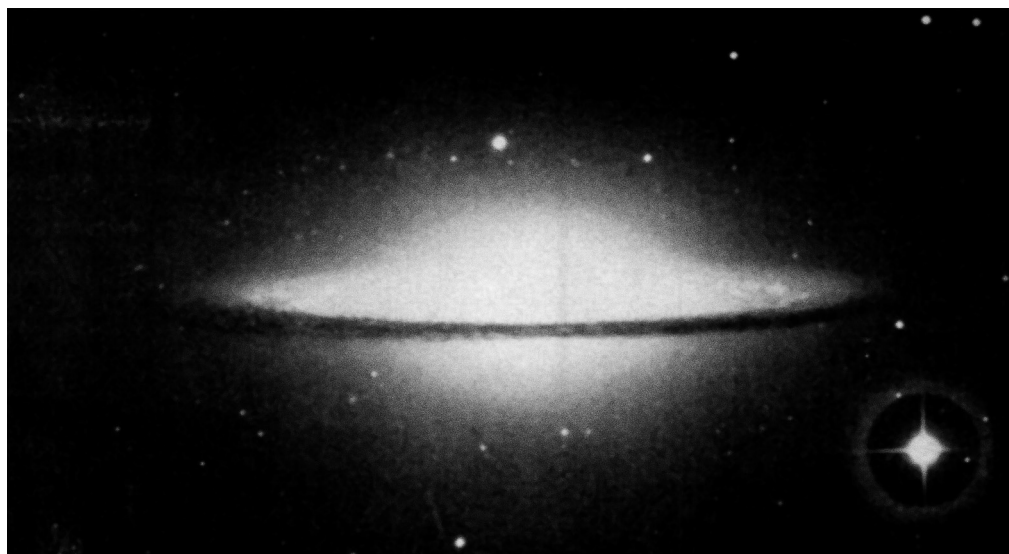


Figura 11. Detalle de la revista *Life*, donde se muestra una galaxia en espiral obtenida mediante el telescopio del Monte Palomar (California, Estados Unidos)

Fuente: Fotografía de *Life*, publicada por Time Inc, tomada de Google Books. véase Barnett (1954, p. 55).

Los cuatro cuadros debieron ser terminados antes del 12 de octubre de 1956, día en el cual se llevó a cabo la reinauguración del Museo “con los murales terminados” (Berrío Martínez *et al.*, 2011, p. 110). El quinto (véase Figura 5), que ya no se encuentra en la sala de exposiciones, sino en la Sala de Química, había sido finalizado, en cambio, al año siguiente, según se evidencia en la firma. Esta última pintura poco tiene que ver realmente con las demás, tanto a nivel conceptual como técnico; por un lado, porque ya no nos habla de la creación y la evolución como temas; y, por otro, porque en ella se siente más la libertad del pintor en la invención de nuevos motivos, como los bichos humanizados que exornan el marco insinuado en la pared. Solo los retratos de José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas y los hermanos Nicéforo María (fundador del Museo) y Apolinar María (director del Museo de La Salle de Bogotá), así como la imagen del páramo del Chita al centro del cuadro, son reconocibles como copias posiblemente tomadas de fotografías y láminas de fácil circulación en el Museo.

Con respecto al resto de la decoración, podríamos pensar que el H. Daniel le dio libre albedrío a Arango, quien aprovechó sus dotes de caricaturista para pintar insectos bailando, cantando, jugando fútbol y saltando con la bandera de Colombia en los bordes de la composición. Queda claro que si la naturaleza de todos los cuadros era servir como herramienta didáctica, este último parece más dirigido a los niños, mediante elementos irrisorios y caricaturescos que le otorgan un cierto encanto.

Igualmente son menos evidentes en esta obra los vínculos entre fe y ciencia que conjuran el hilo conductor del programa, pues para entender el porqué fue elaborada, nos vemos en la necesidad de saber quiénes eran los personajes homenajeados en ella y cómo relacionaron su actividad científica con las creencias religiosas que profesaban.

Pero así como al interpretar los cuadros anteriores tuvimos que valernos de aquello que Panofsky entendió bajo el nombre de “análisis iconográfico”, es decir, de la “familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos los transmiten las fuentes literarias, y asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral” (1987, p. 54; cfr. Tabla 1), la identificación de los personajes representados en este último cuadro también responde a un proceso de corte temático, porque se encuentra basado en nuestro conocimiento de la historia de la ciencia y el catolicismo en Colombia. Una persona versada en dichas temáticas podría reconocer con mayor facilidad quiénes son los retratados y por qué se hallan en la composición, del mismo modo en que otros asimilaron antes el motivo al centro de *La creación* (véase Figura 1) con el Dios cristiano y las figuras al inferior de *La evolución de las especies* (véase Figura 9) como Adán y Eva expulsados del paraíso.

Si nos limitáramos a un análisis puramente preiconográfico o “formal”, en el sentido que le dio a este término Panofsky, reconoceríamos hombres, animales y plantas, así como algunos elementos atmosféricos a los que denominamos “cielo”, “tierra” o “mar”. El problema de este nivel de interpretación es que poco nos dice realmente; es necesario que vayamos más lejos de nuestra experiencia práctica y digamos, por ejemplo, que ese entorno es de un tiempo primitivo en el cual las personas aún vivían en cuevas y los animales eran tan grandes que dominaban la tierra, o que los hombres representados en *El páramo del Chita* (véase Figura 5) fueron en su mayoría religiosos dedicados a la labor científica entre finales del siglo XIX e inicios del XX.

Es menester adentrarnos, entonces, en el campo de la iconografía en sentido estricto para poder otorgarle un sentido a la imagen. Sin embargo, el modo en que hemos entendido el análisis formal hasta ahora no es del todo igual al modo en que el historiador alemán del arte lo hizo. Cuando nos preguntábamos por qué estos murales no habían sido estudiados desde una perspectiva formal y ya no solo iconográfica, nos referíamos a aspectos que van más allá de la identificación fáctica de los motivos, y así pudimos vislumbrar la manera en que trabajó el pintor, nos hicimos una idea de cómo compuso los cuadros y de cómo le dio solución a los problemas plásticos que le planteaban el espacio y la narración de los temas.

El estudio formal que buscamos es más de una tendencia productiva o plástica que representacional; lo que nos interesa es reconstruir lo mejor posible un acontecimiento, saber por qué una imagen es lo que es y *cómo* es. Pero este énfasis no puede dejar a un lado la atribución de significado para el caso del arte figurativo, ya sea natural o convencional, es decir, preiconográfico o iconográfico: sin el primero, nuestra descripción se vería reducida a identificar formas, manchas y colores que no significan nada; y sin el segundo, nos veríamos en una tendencia a nombrar objetos y hechos visibles que no se encuentran relacionados entre sí y que, por lo tanto, no tienen sentido en determinada composición. Esta relación entre forma, representación y tema es necesaria según el carácter de la obra analizada, y en el caso de estos murales ha resultado sin duda fundamental.

Pero ¿cuál es el significado del programa entonces? El último cuadro es el que nos da la respuesta. En él, los temas de la creación y la evolución son eliminados, y vemos que lo importante ahora pasan a ser los vínculos entre religión y ciencia. *El páramo del Chita* (véase Figura 5) es clave entonces no solo como un homenaje a los personajes que influyeron en la actividad científica de Colombia y del Museo, sino también como un epílogo o explicación final del programa, y es en este momento que su iconografía se vuelve iconológica: los temas se subordinan a los contextos y vemos que la elección de los personajes nos habla de una configuración mental, no del pintor,

sino del cliente, pues fue él quien propuso la elaboración de los cuadros. El H. Daniel se había esforzado en demostrar constantemente el modo en que su actividad científica no llegaba a negar sus creencias teológicas (cfr. Berrío Martínez *et al.*, 2011); de ahí que se halle ubicada la figura de Dios en el centro de *La creación* (véase Figura 1) y alrededor suyo la ciencia, pues es esta la que viene a completar la visión católica, sin subordinarla a un segundo plano.

En realidad, esta elección naturalista no resultaba extraña desde el contexto social y cultural en el cual se cimentó, ya que, de acuerdo con Diana Obregón (1992), hasta la llegada de los Hermanos Cristianos a Colombia en 1890, la educación científica había sido bastante limitada según se evidencia, por ejemplo, en el poco egreso que tuvieron los programas técnicos a nivel superior entre 1886 y 1903, año en el que se implementó la Ley 39 sobre la instrucción pública, “que proponía un tipo de educación orientado hacia la agricultura, la industria y el comercio”, con el fin de aprovechar de forma adecuada los recursos nacionales mediante “la explotación y el cultivo del territorio” (p. 146). Para ese entonces, la Comunidad Lasallista era quizás la más idónea para impartir el tipo de educación al que apuntaba el Estado, ya que no solo contaba con la habilidad de conciliar en un solo discurso fe y ciencia (siendo importante este primer aspecto en un país conservador y católico), sino que además sus colegios habían logrado un prestigio entre las élites similar al que tuvieron otrora los jesuitas (Obregón, 1992).

Salvador Arango, por su parte, no solo era católico, sino que también desarrolló la mayor parte de su trabajo al servicio de la comunidad eclesiástica; de ahí se explica que llegara a considerarse él mismo como un pintor “clásico” de tendencia religiosa (en Soto, 1995). Su concepción del arte siempre estuvo marcada por la forma en la que la Iglesia veía esta práctica desde tiempos coloniales, a saber: como un oficio al servicio de las intenciones del cliente. En este aspecto, la obra de Salvador Arango se asemeja mucho al arte figurativo del que se han ocupado investigadores como Gustavo Vives Mejía o Marta Fajardo de Rueda, luego de los estudios precursores en el campo de la iconografía religiosa desarrollados por el español Santiago Sebastián en Colombia a mediados del siglo xx. Muchos son los nombres de pintores, escultores y plateros neogranadinos que desconocemos en la actualidad. El caso de Salvador Arango es un ejemplo tardío de esta tradición artesanal del anonimato y la copia, hasta el punto de que si hubiéramos enfocado nuestro estudio a las pinturas que elaboró en diversas iglesias de Antioquia, este habría resultado parecido a otros enfocados en el patrimonio colonial de la región.

Aunque, en la actualidad, la noción de *originalidad* muchas veces menosprecia el arte basado en copias, es posible entender que fuera esta la herramienta principal del pintor si tenemos en cuenta el contexto religioso y conservador

en el cual desarrolló su obra, más interesado en la repetición correcta de tipos clásicos (Cristo, la Virgen, la Asunción) que en la innovación artística. Arango nunca deseó hacer “actos de resistencia” como los que llevaron a cabo sus contemporáneos Pedro Nel Gómez o la más polémica Débora Arango, casi excomulgada por lo “inmoral” de sus cuadros. Si bien disfrutaba su oficio, pintar se convirtió pronto en un mecanismo para solventar los gastos domésticos; de modo que lo mejor era complacer a su cliente en cualquier pedido, aun si eso vedaba su creatividad en la elaboración de nuevos motivos o en el tratamiento de ciertos géneros, como el desnudo femenino, que a pesar de gustarle era poco solicitado en su pueblo, al considerarse “pecado” (en Soto, 1995). Es cierto, por otro lado, que también prefería pasar desapercibido la mayor parte del tiempo, de modo que todo ese hermetismo y límite creativo fueron configurando su visión del ambiente artístico local e influirían más tarde en el papel asumido por la historia del arte local frente a sus cuadros, valga decirlo: de un profundo desconocimiento y desinterés.

La historia detrás del artista

Fue el 11 de agosto de 1993, a sus 82 años de edad y en pleno Día de la Independencia de Antioquia, que Salvador Arango recibió su última distinción en vida. Se trataba del Premio a las Letras y a las Artes, otorgado por la Gobernación departamental a “artistas que han logrado una expresión estética meritoria, pero desconocida, a causa de los desniveles de divulgación que pesan tanto en la visión crítica y en la desigualdad que se da en nuestro medio” (Londoño y Mejía, 1993, p. 2). Junto a la ceremonia se le brindó también una exposición individual en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, titulada “Salvador Arango Botero: la constancia de una obra”, curada por María Soledad Londoño Soto, de la Galería de Arte del Palacio de la Cultura, y Marco Antonio Mejía Torres, coordinador del programa Museo Histórico del Palacio de la Cultura.

A pesar de ambas distinciones, y aunque la decisión del jurado había sido unánime,⁸ la fama de la que gozaba el pintor era tan poca en esa época, que incluso la prensa no tardó en confundirlo con el escultor de Itagüí, Salvador Arango, 33 años menor que él. La periodista Ofelia Luz de Villa (1993) pronto pasó a excusarse por el terrible error y en un artículo suyo

8 El jurado estuvo integrado por Juan Gómez Martínez, gobernador de Antioquia; Beatriz Restrepo, secretaria de Educación del departamento; Gloria Inés Palomino, directora de la Biblioteca Pública Piloto; Javier Escobar Isaza, decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia; Lucrecia Piedrahita, directora del Museo de Antioquia; Tulio Gómez Tapias, gerente asesor designado por el gobernador para la zona de Urabá; Hernán Gil Pantoja, director del área cultural del Banco de la República; Inés Giraldo, directora del Instituto Musical Diego Echavarría; y, por último, Aníbal Vallejo, director de Extensión Cultural (en De Villa, 1993). Todos convinieron en que el premio había de entregársele debido a esa “faceta humana que convirtió su trabajo cotidiano en referencia significativa para las comunidades de muchos pueblos” (“*Toda una vida*”, 1993).

para el periódico *El Colombiano* escribió que “el fatídico diablillo dado al homónimo de ambos maestros nos hizo pasar el premio a quien en realidad no lo obtuvo, así que hacemos esta aclaración, con las merecidas disculpas a uno y a otro, ambos Salvadores” (Villa, 1993).

Un error de este tipo demuestra qué tan elevado era el grado de desconocimiento del artista para el público urbano; incluso, al final de su vida, su obra era solo nombrada en el ambiente religioso o por algunos artistas y gente de su pueblo natal, así como de los pueblos aledaños en los que había trabajado. En su tierra, aquella que solo abandonaba debido a encargos y ocasiones importantes, era un personaje bastante admirado por sus habilidades plásticas: aún en vida, el Concejo Municipal de Santa Rosa de Osos ya lo había condecorado en 1990 con el Botón de Oro Francisco Rodríguez Moya y había llegado a ser durante mucho tiempo uno de los pintores más preciados de los Hermanos Cristianos, los padres javerianos y el clero en general. Hoy en día es una de las figuras más emblemáticas de su pueblo, según se observa en las monografías de Martín Medina, *Santa Rosa de Osos 200 años* (Medina, 2014) y *Salvador Arango Botero. “La constancia de una obra”* (Medina, 2015), que a pesar de incluir datos biográficos, carecen de un análisis más completo con relación a su trabajo, tal como había ocurrido antes con el libro de Jorge Cárdenas y su esposa Tulia Ramírez de Cárdenas, *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia* (1986). De todas formas, el reconocimiento que allí logró el pintor había preferido evitarlo en las grandes ciudades, pasando desapercibido la mayoría de las veces y sin intención alguna de obtener fama ni gloria, ya que “afirmaba que eso era para las personas importantes” (Restrepo, 1994).

Este desdén por la fama iba de la mano con su modo de ser. Con motivo de su muerte, Francisco Restrepo (1994) lo describió como un hombre solitario que “vivía como un ermitaño, casi sin contacto alguno, encerrado en su taller, o en su casa, durante semanas y meses sin dejarse ver, nada más que embrujado en su pintura. Esto contribuyó a que fuera más pobre que famoso”. En otro artículo de fecha anterior, la periodista Catalina Villa narra así las dificultades de poder hablar con el pintor: “Esquivó ciento por ciento el diálogo con los periodistas, sin embargo, fue amable con EL COLOMBIANO, medio informativo que lo visitó en su pueblo natal. No fue sencillo lograr que don Salvador entrara en conversación” (C. Villa, 1977, p. 4). A pesar de la mediación de una de las profesoras más antiguas del Orfanato Nuestra Señora del Carmen,

[...] el diálogo fue corto, demasiado rápido y casi a quema-ropa. Ni siquiera nos invitó a entrar en su residencia. En el portón hizo las veces de guardia. [...] Don Salvador, este pintor desconocido, no permite más preguntas. Mucho de lo que encierra su alma de artista lo deja guardado para sí. No le interesa que

la gente conozca más detalles de su vida. Yo entendí muy bien el personaje, pues su prontitud en dialogar no indica otra cosa que urgencia para continuar “creando” obras para la posteridad. (C. Villa, 1977, pp. 4-5)

Jorge Cárdenas, un pintor coterráneo suyo, recuerda este mismo comportamiento en una entrevista concedida a Jairo Morales Henao y publicada en varias ediciones del boletín informativo de la Biblioteca Pública Piloto. En el número 17 de *Escritos desde la Sala*, comenta que antes de adquirir su formación artística, le resultó imposible acercarse al “taller-misterio” de Salvador Arango, y que

[...] cuando alguien lo hacía, [él] suspendía el trabajo, lo ocultaba, cerraba y salía a “tomar un café”. Pasados los años y seguro ya de la afinidad artística, nos aceptaba porque necesitaba hablar de arte y porque en su interior creía probablemente que nosotros afrontábamos problemas semejantes a los suyos. (en Morales Henao, 2008a, p. 24)

Su actitud reservada y esquiva, sumada a la imagen que había tejido en su pueblo, llegó a hacer de él un hombre extraño e inaccesible para la población general, de modo que el número de personas con las que tenía contacto era más bien poco y se limitaba principalmente a la comunidad religiosa, su más asiduo mecenas desde la juventud.

La admiración que Cárdenas profesaba por Arango le llevó a entender mejor que otros la personalidad que se ocultaba tras esa maraña de consejas e innecesarios celos profesionales. Para él, lo que se decía en torno a la figura del pintor solo ayudaba a exagerar su carácter y comportamiento social; en el fondo, todos le habían malentendido, aprovechándose de su humildad y su timidez al encargarle “trabajos mal remunerados que le obstruían la libertad creadora y, en cambio, lo explotaban” (*Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009c, p. 2). Desde esta lógica cobra sentido su actitud reticente; sin embargo, hemos de coincidir con Morales Henao (2008b) en que él mismo contribuyó a que las cosas se desarrollaran de dicho modo, no solo por haber elegido un pueblo, “así fuera el suyo, como el lugar donde ejercería su vocación, con todo lo que implicaba someterse a la cerrazón para el arte de una atmósfera pueblerina” (pp. 2-3), sino también por limitarse a aceptar nimias cantidades por su trabajo e incluso en varias ocasiones haber optado por no recibir nada a cambio.

Sus clientes y vecinos no tardaron en interpretar este desinterés por el dinero como una muestra de la más pura humildad, confundiendo “el hombre y el artista” (diría Cárdenas) y en plena ignorancia del auge profesional con el que se apreciaba el arte en las principales ciudades del país, es decir, viéndolo aún como un mero artesano al servicio de los temas religiosos que pintaba. Óscar Hernández (1982), por ejemplo, en un artículo titulado

“Los artistas no se entregan”, exaltaba la negativa de Arango por el dinero y la fama al declararla como un modelo a seguir y distinguirla de los intereses artísticos de su época:

Hermosa lección de hombría y humildad la de este pintor santarrosano que cada mañana se levanta a pintar para luego entregar los pesos de su cuadro al proveedor de víveres. Esto puede dar risa a los nuevos, a los consagrados, a los que venden un día de labor un metro de tela por un millón de pesos. A mí me parece que se trata de una postura trabajosamente humana. Terriblemente difícil de seguir por quienes aspiran a ser pintores no para ser pintores sino para ser grandes cuentahabientes bancarios. [...] A estos personajes como Salvador Arango, a estos pintores como el maestro de Santa Rosa que ha hecho millares de cuadros sin hacer millones de pesos, es a los que yo he llamado siempre hombres.

Esta postura romántica, que tiende a confundir la pasión por el arte con la humildad y la pobreza, atraviesa rauda e incómodamente los oídos de aquellos que aspiran a vivir de su obra, ganando de forma digna por un trabajo igual de difícil al de otras profesiones. Pero aun con lo retrógradas que puedan sonar, las palabras de Hernández se hallan fielmente apoyadas en su artículo por las declaraciones del mismo pintor, quien a pesar de los dolores intestinales sigue empeñado en pensar que lo que gana es suficiente, ya sea para invertir en sus remedios o para aportar en los gastos domésticos: “Vivo de lo que hago. Sigo trabajando. Tengo que seguir trabajando, pintando hasta que las manos sean capaces” (en Hernández, 1982).

De cualquier modo, el poco provecho económico que Arango obtuvo de su trabajo no se limitó únicamente a la valorización de sus lienzos y pinturas murales. Sus estudios sobre escultura (adquiridos en parte de la mano de Ramón Barba, en parte de forma autodidacta) tampoco gozaron de una remuneración generosa cuando realizó la restauración del mármol *El león herido* de Marco Tobón Mejía, luego de que unos vándalos destrozaran sus colmillos y la estaca que le atravesaba el costado en el parque dedicado a la memoria del reconocido artista. Según información recabada, por este encargo de la administración municipal, el artista no cobró ni un solo peso (cfr. Restrepo, 1994; y *Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009b, p. 1); pero acorde a lo que hemos visto, es lógico inferir que en realidad no le hacía falta. Con gracia recuerda que incluso en los años cuarenta, cuando recibía tan solo siete pesos semanales por exornar iglesias (y pese a que buena parte la invertía en comprar herramientas de trabajo), le alcanzaba “hasta para los aguardienticos” (C. Villa, 1977, p. 4).

Tuvo, sin embargo, sus momentos de ambición. En la 32.^a edición del *Santa Rosa de Osos Cultural*, por ejemplo, se narra una anécdota en la que el pintor

logró quedarse con 300 pesos de un solo golpe al vender catorce medallones de Tobón Mejía que habían terminado en una prendería luego de su muerte en París. Arango los había retirado desde hacía ya varios años, pagando la suma de los intereses sobre el préstamo inicial que eran 17 pesos, y los guardó en su taller hasta que alguien le propuso comprárselos:

Empezó ofreciéndome 100 pesos, al rato el pedido se dobló [sic], que los necesitaba con urgencia, que viera que me los estaba pagando bien, que me fijara, que con este dinero podía comprar este local. Al fin, por quitármelo de encima le dije: Si me da trescientos pesos, lléveselos. Y ahí mismo contestó: Son míos, tenga la plata. Con dolor en el alma, los fui descolgando, no salía de mi asombro; pero eran tantos los billetes, que me temblaban las manos. Con ese dinero y con algunos ahorros, compré esta pieza. Me hice propietario y dejé de pagar alquileres. Pero me han dicho que hice un mal negocio, ¿usted qué opina? Después vi estos medallones en el Museo de Zea.⁹ Ciertamente: El comprador no se quedó con las reliquias; las llevó al Museo de Zea en Medellín, donde están a la orden del que quiera verlas. Por supuesto que ya no se las venden ni por trescientos pesos. (En *Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009b, p. 3)¹⁰

Independiente de su veracidad, esta historia nos permite equilibrar la balanza y entender mejor la personalidad del pintor que nos hemos propuesto estudiar. Su aislamiento fue voluntario y pese a la imagen que tenían de él los demás (de ser un artista talentoso, pero hermético, inaccesible), es posible pensar que se sentía bien así, que no deseaba más. No obstante, la investigación realizada por Morales Henao (2008b) en torno a su obra como caricaturista nos revela información importante a tener en cuenta. Según él, la “crueldad” con la que Arango dibujó los rasgos distintivos de sus paisanos, a través de todas las caricaturas que realizó para sí mismo (véase Figura 12),¹¹ refleja la saña del artista contra las condiciones sociales y la espiritualidad dañada que estos profesaban. Era una forma de dar escape a sus ataques de ira, a sus rencores, a sus desavenencias; por ello, las guardaba para el placer privado y disfrutaba con cierta risa nerviosa el llamar “víctimas” a estos personajes, el esbozarlos mientras iban a misa a diario (véase *Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009c, p. 1).

9 Actualmente Museo de Antioquia [Nota del autor].

10 Al parecer, la anécdota se la contó por primera vez Salvador Arango al periodista J. Emilio Duque Echeverri (“J. Michelín”), según aparece en su artículo “Vida y pasión de un gran artista inédito que no valora sus obras”. El acceso a esta publicación fue a través de un cuaderno de recortes de prensa elaborado por el pintor y conservado por su hijo, Salvador Arango Sánchez, en Santa Rosa de Osos.

11 Una copia del libro inédito de 120 caricaturas fue donada en 1993 por Marcos Mejía y Miguel Escobar Calle a la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto, en Medellín (Morales Henao, 2008b, p. 3). Al parecer, el original habría quedado en manos del fotógrafo Edgar Villa, amigo del pintor, quien se lo intercambió por unos billetes antiguos (*Santa Rosa de Osos Cultural*, 2009c, p. 1).

En estos ataques simbólicos, Arango no atentaba tanto contra el modelo, sino contra aquello que este representaba; contra el “alma colectiva” de su pueblo, diría Morales Henao:

Estos rostros y cuerpos aparecen deformados, ensombrecidos y hasta embrutecidos por la pobreza, por la ausencia total de un horizonte intelectual elevado, por la estrechez de miras de la vida pueblerina, por la intolerancia religiosa o política, por la represión sexual, por la rigidez de pensamiento, por la ignorancia de una sana vida corporal, por la falta de diversiones, resumiendo, por una vida material y espiritual ruinosa. (Morales Henao, 2008b, pp. 3-4)



Figura 12. Caricaturas de Salvador Arango Botero, tinta sobre papel, c. 1920-1940. *Arriba:* Marco Tobón Mejía, Dr. Miguel Calle Machado, monseñor Crespo, Cap. Carlos Arrubla; *abajo:* don Julián Tamayo, don Martín Vélez, Jorge Roldán y el padre Salazar.

Fuente: Archivo Digital Biblioteca Pública Piloto, Medellín. t.ly/Gab5-

Según este autor, el artista se sabía o pensaba víctima de expoliación económica o discriminación social por parte de sus conciudadanos; aún más, porque había conocido en Bogotá “lo que era el trato con artistas nacionales de primera categoría” (Morales Henao, 2008b, p. 3). En caso de ser cierta esta teoría, podríamos adivinar una relación entre la personalidad arcana del artista y la explotación monetaria o el aislamiento social que sufría. Quizás no en una fórmula lineal de causa y efecto, sino más bien en una acción bilateral: es por su introversión que los clientes se aprovechan de su trabajo, pero es también por este atropello por lo que él se va volviendo cada vez más desconfiado; es un círculo cerrado que se vuelve sobre sí mismo. No es de extrañar, entonces, que los personajes principales de estas caricaturas fueran miembros de la comunidad religiosa y política de Santa Rosa de Osos, quienes fungían como sus compradores más importantes.

Detengámonos en estos dibujos por un momento. De ellos se ha dicho que componen una de las obras más destacadas de Salvador Arango, pero el hecho de que nunca fueron publicados puede brindarnos la información que no logran dar, por ejemplo, sus pinturas murales. Varios de estos personajes (véase Figura 12), como el capitán Carlos Arrubla o los padres Salazar y Andrés E. Mejía, acusan gestos de rudeza para nada disimulados. En otros casos, la descripción raya en lo grotesco, como podemos observar en los retratos del padre José Antonio Lopera o de Jorge Roldán, Carlos E. Barrientos, Graciela Céspedes y Martín Vélez, representado este último como un perro. Por su parte, aunque los monigotes de monseñor Crespo, Julián Tamayo, Miguel Calle Machado, entre otros, no resultan tan rudos a la vista, sus expresiones sí dejan entrever un amplio aire de malicia contenida. Es totalmente distinto de lo que ocurre con el dibujo de Marco Tobón Mejía, alejado de cualquier tosquedad y estilizado en libres líneas de contorno (véase Figura 12). El resultado en él ya no es burlesco, sino grave y delicado, algo natural a causa de la admiración que sentía por el escultor santarrosano, muerto en París en 1933.

Estas caricaturas no solo permiten hacernos una idea del carácter de los modelos allí encarnados, sino que también nos develan la forma en la que el pintor los veía e interpretaba sus gestos, sin miedo a ser juzgado y expresándose libremente. Aunque para Morales Henao (2008b) hay algunos dibujos donde la libertad del trazo parece limitada, en verdad es poco probable que se hubiera sentido condicionado en una actividad que consideraba un placer personal y privado. Todos estos dibujos evidencian autonomía y confianza, los trazos son sueltos y sinceros, no ocultan nada ni admiten vigilancia externa. El hecho de que en unos la crueldad en exagerar los rasgos sea menor que en otros no implica temor a la censura, sino una relación más o menos afable con el personaje retratado.

Sobre Salvador Arango se ha construido, entonces, la leyenda del pintor tímido, solitario y precavido, que aceptaba cualquier trabajo por dinero y sin intención alguna de alcanzar la gloria. No obstante, la posibilidad de que se sintiera ofendido o mal retribuido por su trabajo demuestra que, en el fondo, se interesaba por lo que hacía más allá del sustento económico que esto pudiera traerle. El libro de caricaturas, el cuaderno de notas que elaboró desde 1929 (cfr. Medina, 2015, p. 171) y el sello con su firma que imprimió por cuenta propia en la serie de cartillas didácticas del Colegio San José de La Salle¹² (que el H. Daniel publicó sin darle crédito por los dibujos) son ejemplos claros de que se preocupaba por su trabajo, tanto con respecto a los procesos técnicos como al grado de reconocimiento que pudiera adquirir con el tiempo. A lo mejor, por su propia personalidad fingía que le importaban poco estos asuntos, aún más cuando trataba con extraños. También por la misma razón es que pudo llegar a conformarse con los malos pagos, negándose la posibilidad de cobrar más por no salir de su zona de confort y calmando su desacuerdo a través de su obra: ya fuera dibujando caricaturas de sus coterráneos o dialogando en sus copias con los maestros del pasado a los cuales había admirado, desde Miguel Ángel a Francisco Antonio Cano.

El papel de la historia del arte

Hay que ser conscientes, sin embargo, de que las interpretaciones psicológicas que hemos desglosado hasta ahora son meramente intuitivas; en el fondo, resultaría imposible conocer con certeza la mentalidad de un individuo determinado o la de una época remota, y los documentos que podamos hallar (diarios, escritos, etc.) no lograrán delimitarnos esta configuración, sino tan solo darnos una idea de ella. A lo mejor Panofsky era consciente de esto cuando temía que la iconología fuera, no lo que la etnología frente a la etnografía, sino lo que la astrología frente a la astrografía. Aun así, es un conocimiento importante que no debemos desestimar, y ya sea que Arango haya sentido o no resentimiento hacia sus clientes, el papel que cumplen los religiosos en su trayectoria es indiscutible: de no ser por los encargos mal pagos a los que hacía referencia Cárdenas, su obra permanecería en el más exagerado hermetismo.

También es cierto que de no haberle interesado el reconocimiento nunca habría aceptado pintar en lugares públicos. En estos trabajos murales, diseminados en iglesias y demás recintos religiosos al norte de Antioquia, un pintor introvertido como Salvador Arango dejó su huella en la historia, desnudó su talento ante los ojos de la gente y se abrió paso a un pequeño

12 Estas cartillas las conserva su hijo, Salvador Arango Sánchez, en Santa Rosa de Osos. Lo mismo ocurre tanto para el *Cuaderno de dibujo* (Esteban, s. f.) como para el *Tratado de química mineral* (Claudio Félix et al., 1958).

nivel de gloria con el cual sí pudo sentirse cómodo. Si sus caricaturas eran para el placer personal y su producción mueble para el deleite del cliente, estos murales son ante todo para el agrado del pueblo. Era un modo de hacer fama sin hacerla realmente, de tocar la sensibilidad del feligrés, del desconocido que va a rezar y al encontrarse con su obra pasa a preguntarse de quién fue la mano que la creó.

De todas formas, esto no a todos les afecta. Cuando no existe afinidad estética entre el espectador y la imagen es imposible mirar a fondo, concentrarse en algo que no sea la idea, el sentido que la imagen posee. Tal situación la reconocimos antes con respecto a los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, pero lo mismo aplica para el resto de las pinturas de Salvador Arango.¹³ Un cuadro como el *Resucitado*, que adorna el altar de La Sagrada Familia en el Instituto Nuestra Señora del Carmen, de Santa Rosa de Osos, puede llamar la atención de algunos por su color y sus dimensiones, pero para otros solo será importante la figura de Cristo que se eleva sobre el sepulcro. No solo la ciencia se ha negado la posibilidad de ver el arte en sus obras; también la religión ha cometido tal descuido con respecto al artista. Quien no se abre a la experiencia del arte ve solo signos... “La imagen de un santo es de un santo, y a él le rezo”. ¿Qué importa la forma, el color, el temple?

El joven cura del pueblo del páramo, en la obra de Eduardo Caballero Calderón, sostuvo en su tesis “que la preocupación literaria perjudica la exposición correcta y clara de la doctrina evangélica” (1959, p. 32), que al adornar el discurso y la iglesia, se olvida el significado de las palabras litúrgicas. Es algo que puede aplicar para las imágenes religiosas, pero ¿pasará igual en las imágenes artísticas? Recordemos la pregunta con la que iniciamos el estudio: ¿es esto arte o ilustración científica? Ahora debemos formularla de otro modo: ¿es esto arte o devoción religiosa? En verdad, nada ha cambiado.

Hay cuadros en iglesias y en museos. ¿Qué hace que unos sean arte y otros no? ¿O se pueden considerar ambos arte, al tiempo que son religiosos? Pintores góticos y renacentistas nos legaron obras de mártires y santos. Todavía los turistas visitan los grandes centros católicos de Italia y se asombran de ver un Miguel Ángel o un Rafael. A pesar de que pueden ilustrar una Biblia, sus obras pululan en los libros de arte. Francisco Gil Tovar pensaba que si en una pintura como *La Virgen del Rosario de Chiquinquirá* los elementos simbólicos y religiosos eran más importantes que los “artísticos, morfoestéticos y de creación”, la obra no formaría necesariamente parte de la historia del arte (Arizmendi Posada, 1986, p. 81). Sin embargo, cuadros

13 Con respecto a las obras que realizó en el Seminario de Misiones de Yarumal, el reconocimiento al pintor es tan poco como ocurre en el caso del Museo de Ciencias Naturales de La Salle (cfr. Giraldo, 1948, y “Solemne bendición e inauguración de la capilla del Pontificio Seminario de Misiones”, 1948).

del mismo tipo se hallan en algunos museos del país e incluso aquellos que aún reposan en las iglesias se estiman como parte esencial del patrimonio artístico colonial.

Por otro lado, la teoría de este autor se puede desmontar sin esfuerzo: los íconos rusos y medievales poseen características estéticas que destacan sobre sus elementos simbólicos; obras renacentistas y barrocas aún evidencian un alto grado de espiritualidad que parece eclipsar las propiedades plásticas con las que fueron creadas. ¡Copias de *La Última Cena* de Leonardo adornan comedores para bendecir la mesa! Los límites entre arte y religión son tan imprecisos en estos casos que resulta difícil discernir uno de otro. En una inmaculada de Murillo sobresale tanto la fuerza de los colores como la espiritualidad recargada de la Virgen María. Los ejemplos son innumerables, y en ellos, el tema y la forma conviven indiscriminadamente.

Paula Mues Orts (2008) demostró cómo los pintores de la Nueva España defendían su trabajo apoyados en la tradición tratadística europea y en la función religiosa del arte. Buscaban legitimarlo bajo el manto de san Lucas, quien además de escribir el Evangelio pintó las imágenes sagradas de Cristo y la Virgen.¹⁴ Es muy seguro que Arango también se sintiera orgulloso de su labor y, al igual que sus maestros clásicos, viera en la representación religiosa la forma adecuada de desarrollar su talento, ya fuera porque esta era la necesidad predominante en su pueblo o porque sintiera gran devoción por los mismos conceptos. El problema con su obra es realmente la ubicación temporal, pues su anacronismo innegable poco podría llamar la atención de los historiadores del arte local, preocupados por un arte más polémico, moderno y progresista.

Así pues, vamos llegando al final de nuestro estudio. El análisis que realizamos antes nos dio cuenta del origen y la ejecución material de los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, al tiempo que nos permitió hacernos una idea del contexto cultural y de los personajes que participaron en este hecho histórico-artístico. Aun así, el lector notará que el estudio permanece incompleto, no solo con respecto a las fuentes que faltan por clasificar (tarea que solo culminará con los años y el trabajo colectivo), sino también con respecto a aquellos elementos *no visibles* en las pinturas ni en la investigación comparativa, que tuvieron lugar en su producción y que influyen actualmente en la recepción de las mismas. ¿Por qué ante estas obras estamos casi obligados a verlas en la medida en que nos deben decir algo? ¿Por qué las tomamos en tanto objetos *legibles* y no las desmenuzamos en sus aspectos morfológicos y estéticos?

14 A pesar de ser más común la atribución del primer retrato mariano, la idea de san Lucas como pintor de Cristo (tanto en su edad varonil como en su infancia) proviene del *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino de Castro y Velasco, como explica Paula Mues Orts en su libro *La libertad del pincel* (2008, p. 14).

Ya antes nos habíamos acercado a una respuesta, pero faltaban otros datos para poder concretarla; es necesario que avancemos a menudo, pero poco a poco de una vez, como el pobre Swann: evidentemente, el hecho de que los cuadros sean figurativos abre la necesidad de que puedan ser leídos, tanto desde el nivel preiconográfico de Panofsky (relativo a su representación inmediata: hombre, animal, lago, roca) como desde el iconográfico (temático: Dios en la creación de los astros, la evolución de las especies, etc.) (véase Tabla 1). Sin embargo, este aspecto hace referencia a sus elementos visibles y es aún insuficiente para nosotros: ¿solo por el hecho de que una imagen sea figurativa debemos olvidarnos de sus cualidades plásticas? Porque eso es lo que se hace en la actualidad: pretender que en los cuadros solo vemos expresado el deseo del H. Daniel y no la intención artística del pintor; pretender que ellos nos hablan de la unión entre religión y ciencia, pero no de una concepción estética; pretender, finalmente, que la obra de arte no existe en cuanto tal, o no posee valor *per se*, sino que su función es la de ilustrar un pensamiento ajeno, así como una lámina en un libro de medicina, de historia o de ingeniería.

Si no son razones suficientes, podemos argüir otras: el H. Daniel fue el autor intelectual de los cuadros, luego es su pensamiento el que interesa; los murales se hayan en un museo de ciencias, ¿qué tiene que ver el arte?; y el pintor era de hecho un copista, ¿qué valor artístico tiene esto? Hemos encontrado ahora las razones no visibles que buscábamos, pero falta una (la más importante): la historia del arte local, disciplina que, como afirma George Didi-Huberman (2010), debería estar encargada de una “arqueología de las cosas olvidadas o desapercibidas en las obras desde su creación, ya sea antigua o reciente” (p. 12), *no se ha ocupado del artista*, no le ha dado el protagonismo y el valor que requiere para que su nombre y obra no parezcan inventados de la noche a la mañana. Ese es el principal problema al que nos enfrentamos aquí; el hecho de que nuestros descuidos historiográficos han llevado a otras disciplinas a ocuparse del arte a partir de su saber específico, pero dejando a un lado información importante relacionada con el quehacer artístico y el papel del autor material de los cuadros.

Es evidente que las obras de Salvador Arango no son solo arte, sino que además poseen otras funciones que las determinan (son ilustración científica, son imágenes de devoción religiosa). En el caso de nuestro objeto de estudio, diversas personalidades científicas han cumplido su deber al escribir sobre los aspectos referentes al significado de los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle; faltaba entonces que la historia del arte acogiera lo que el resto había dejado en el aire y renovara así la visión general de los cuadros. Este trabajo, sin embargo, apenas está comenzando y son muchos los artistas y obras desconocidas que aún esperan de un análisis específico por parte de los historiadores del arte local.

Referencias

- Arizmendi Posada, O. (1986). *Chiquinquirá: 400 años*. Fondo Cultural Cafetero, Federación Nacional de Cafeteros.
- Barnett, L. (1952, diciembre 8). The world we live in: Part I. The earth is born. *Life*, 33(23), 85-103. t.ly/aQ-Fu
- Barnett, L. (1953a, febrero 9). The world we live in: Part II. The miracle of the sea. *Life*, 34(6), 58-82. t.ly/pkWD7
- Barnett, L. (1953b, septiembre 7). The world we live in: Part V. The pageant of Life. *Life*, 35(10), 54-74. t.ly/4GiKI
- Barnett, L. (1953c, octubre 19). The world we live in: Part VI. The age of mammals. *Life*, 35(16), 90-109. t.ly/kzJAN
- Barnett, L. (1953d, noviembre 30). The world we live in: Part VII. Creatures of the Sea. *Life*, 35(22), 78-108. t.ly/eP3se
- Barnett, L. (1954, diciembre 20). The world we live in: Part XIII. The starry universe. *Life*, 37(25), 44-70. t.ly/TdLas
- Berrío Martínez, J., Estrada Orrego, V. y Vásquez Valencia, M. F. (2011). *Museo de Historia Natural Colegio de San José. Patrimonio científico e histórico*. Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2.ª ed., Vol. II). Visor.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Caballero Calderón, E. (1959). *El Cristo de espaldas*. Organización Continental de los Festivales del Libro. is.gd/1rf1lC
- Cárdenas, J. y Ramírez de Cárdenas, T. (1986). *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Museo de Antioquia.
- Castiñeiras González, M. A. (2009). *Introducción al método iconográfico*. Ariel.
- Claudio Félix, Alberto, Daniel y Arnoldo [Hermanos]. (1958). *Tratado de química mineral*. Editorial Bedout.
- Da Vinci, L. (1827). *Tratado de la pintura*. Imprenta Real.
- Daniel [hermano Julián González Patiño]. (1968, noviembre). Explicación sobre los cuadros del Museo. *Boletín Cultural-Colegio de San José*, 34, 9-17.

- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac.
- Esteban, D., F.S.C. (s. f.,) *Cuaderno de dibujo*. Bedout.
- Giraldo, R. (1948). La Capilla del Pontificio Seminario de Misiones de Yarumal. *Revista Seminario de Misiones*, 2(11-12), 20-26.
- Gombrich, E. (1983). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Gombrich, E. (1999). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. (2004). *Breve historia de la cultura*. Océano.
- Hernández, Ó. (1982, diciembre 19). Los artistas no se entregan. *El Colombiano*, p. 10C.
- Londoño, M. S. y Mejía, M. A. (1993). *Salvador Arango Botero. La constancia de una obra [catálogo de exposición]*. Gobernación de Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura, Dirección de Extensión Cultural y Palacio de la Cultura de Antioquia Rafael Uribe Uribe.
- Martínez, O. (1968, noviembre). Algunas reflexiones sobre la eucaristía y la materia siguiendo a Teilhard de Chardin. *Boletín Cultural-Colegio de San José*, 34, 18-27.
- Medina, M. (2014). *Santa Rosa de Osos 200 años*. Imprenta Departamental de Antioquia.
- Medina, M. (2015). *Salvador Arango Botero. La constancia de una obra*. Alcaldía de Santa Rosa de Osos, Magia & Color, Coopacrédito y Red Eagle.
- Morales Heano, J. (2008a, julio). Entrevista con el maestro Jorge Cárdenas. *Escritos desde la Sala*, (17), 24-27.
- Morales Henao, J. (2008b, julio). La caricatura en los pueblos de Antioquia: Salvador Arango Botero. *Escritos desde la Sala*, (17), 2-4.
- Mues Orts, P. (2008). *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Universidad Iberoamericana.
- Obregón, D. (1992). *Sociedades científicas en Colombia. La invención de una tradición, 1859-1936*. Banco de la República.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza.

Panofsky, E. (1989). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra.

Panosky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores

Panofsky, E. (2012). On the problem of describing and interpreting works of the visual arts. *Critical Inquiry*, 38(3), 467-482. https://monoskop.org/images/5/59/Panofsky_on_the_Problem_of_Describing_and_Interpreting_Works_of_the_Visual_Arts.pdf

Restrepo, F. (1994, agosto 21). En silencio murió el artista Salvador Arango Botero. *El Colombiano*, p. 10B.

Santa Rosa de Osos Cultural. (2009a). Salvador Arango Botero. I Parte: La humildad del hombre, la grandeza del artista. *Santa Rosa de Osos Cultural*, 31, 1-3.

Santa Rosa de Osos Cultural. (2009b). Salvador Arango Botero. II Parte: La humildad del hombre, la grandeza del artista. *Santa Rosa de Osos Cultural*, 32, 1-3.

Santa Rosa de Osos Cultural. (2009c). Salvador Arango Botero. III Parte: Un genio de provincia del que todos hablaron. *Santa Rosa de Osos Cultural*, 33, 1-3.

“Solemne bendición e inauguración de la capilla del Pontificio Seminario de Misiones”. *Revista Seminario de Misiones*, 2[11-12], 27-32.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Soto, W. (Dirección). (1995). *Conquistando la gloria. Homenaje póstumo al maestro Salvador Arango B.* [Película]. tv Osos.

Toda una vida. (1993, agosto 11). *El Mundo*.

Villa, C. (1977, octubre 23). Don Salvador Arango: ha gastado su vida a pinceladas. *El Colombiano*, pp. 4-5.

Villa, O. L. de (1993, agosto 11). Otro Salvador Arango ganó Premio a las Letras y a las Artes. *El Colombiano*, p. 14C.

Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe.

Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Paidós.

Para citar este artículo: Ocaña, J. C. (2022). La historia del arte ante los murales del Museo de Ciencias Naturales de La Salle. *Artes La Revista*, 21(28), 118-156.