

# MUSAS PARA *EL MONTAÑÉS*. ACERCAMIENTO A LA PORTADA DE LA REVISTA\*

## MUSES FOR *EL MONTAÑÉS*. APPROACH TO THE FRONT PAGE OF THE JOURNAL

Diana Carolina Toro Henao<sup>1</sup>

\* Artículo derivado del Seminario en investigación Tradición clásica en América Latina. Doctorado en Literatura, Universidad de los Andes.  
Un sincero agradecimiento a las profesoras Andrea Lozano y Patricia Zalamea por su apoyo y colaboración en el desarrollo de este texto.

**Cómo citar este artículo:** Toro Henao, D. C. (2023). Musas para *El Montañés*. Acercamiento a la portada de la revista. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 161-181. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348836>

<sup>1</sup>  [carolina.toro@udea.edu.co](mailto:carolina.toro@udea.edu.co)  
Universidad de Antioquia, Colombia.

**Resumen:** Este texto se propone analizar las imágenes de las cuatro musas de la portada de la revista *El Montañés* (1897) revisando, en primer lugar, su consideración como musas de acuerdo con fuentes clásicas e iconográficas, luego aborda el contexto intelectual de la publicación periódica, en especial la “estética gramaticalista” de Miguel Antonio Caro, la preocupación por la consolidación de la literatura antioqueña y la relevancia de Tomás Carrasquilla. Se descubren dos comprensiones de la figura de las musas: una gramaticalista y otra montañesa, vinculadas a dos maneras de comprender la literatura en el contexto cultural del siglo XIX.

**Palabras clave:** tradición clásica en Colombia, prensa literaria, siglo XIX, Miguel Antonio Caro, Tomás Carrasquilla.

**Abstract:** This text proposes to analyze the images of the four muses on the front page of the journal *El Montañés* (1897) by reviewing, in the first place, their consideration as a muses according to classical and iconographical sources, then it approaches the intellectual context of the periodical publication, especially the “gramaticalista esthetic” from Miguel Antonio Caro, the concern about the consolidation of the antioqueña literature and the relevance of Tomás Carrasquilla. Two comprehensions of the figure of the muses are founded: one gramaticalista and another montañesa, associated to two ways of comprehend the literature in the cultural context of the 19th century.

**Keywords:** classical tradition in Colombia, the literary press, 19<sup>th</sup> century, Miguel Antonio Caro, Tomás Carrasquilla.

**Editores:** Andrés Vergara Aguirre,  
Christian Benavides Martínez

**Recibido:** 14.02.2022  
**Aprobado:** 24.11.2022  
**Publicado:** 31.01.2023

**Copyright:** ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*.  
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



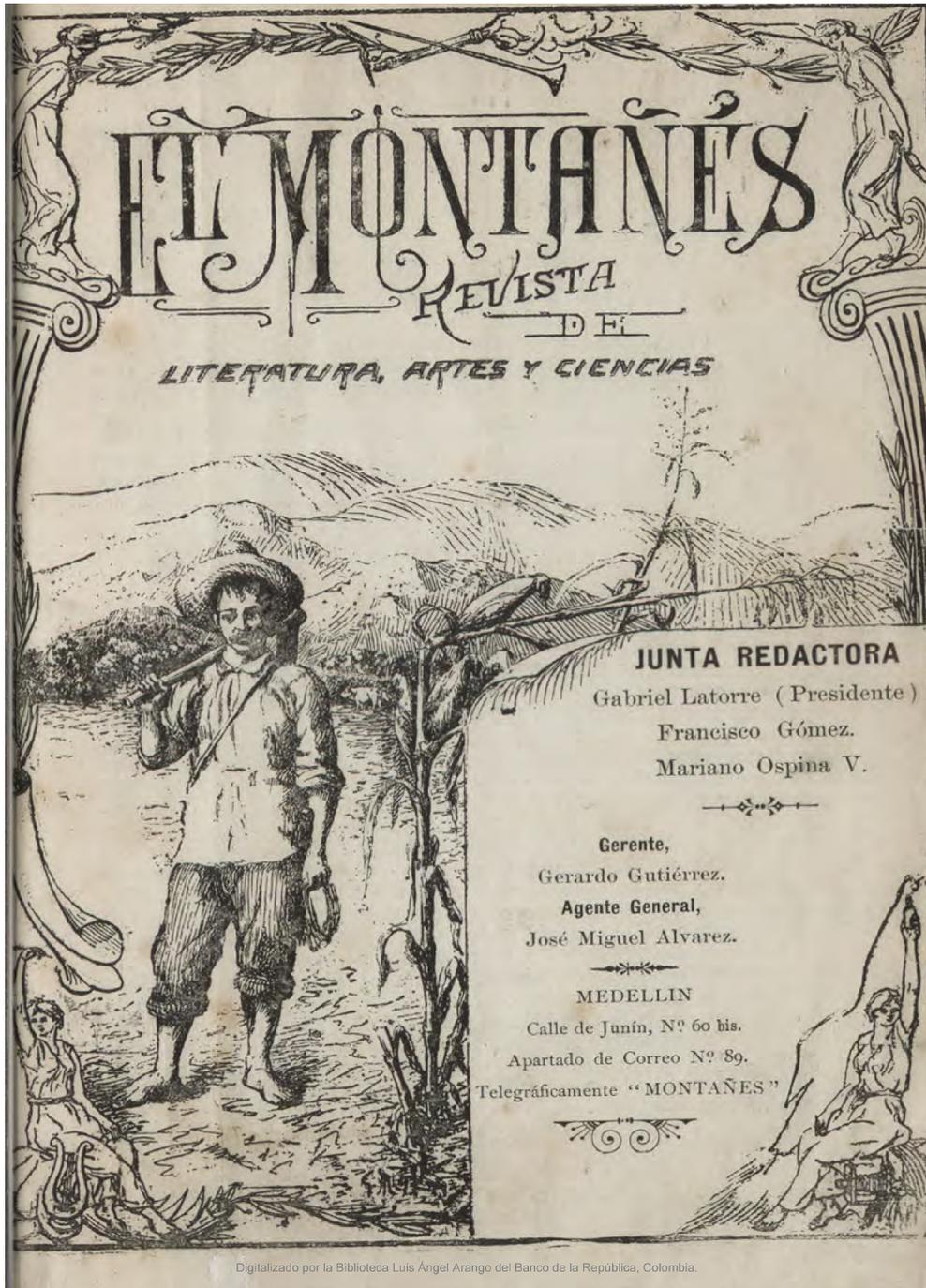
Pues la Musa no era todavía otrora  
amante del lucro ni obrera asalariada [...].  
Píndaro, 1984, p. 281.

Las musas residen, nos cuenta Hesíodo (1978), en el monte Helicón (p. 69); son “vírgenes del Helicón” (Píndaro, 1984, p. 308) (Ἑλικώνναι παρθέναι). En múltiples representaciones visuales e iconográficas se las sitúa en un entorno natural, un claro de un bosque, rodeando a Apolo o departiendo ellas solas. En este aspecto, la inserción de las musas en la portada de una revista nombrada como *El Montañés* parece ser evidente; sin embargo, no es plenamente una obviedad (ver figura 1). Precisamente, María Teresa Arcila (2006) explica que el significado del adjetivo “montañés” en el contexto regional antioqueño en el siglo XIX se constituyó como una representación del carácter de la población de Antioquia con el sentido de “hijos de la montaña” (p. 48), pero para indicar la sobrevivencia y pujanza en condiciones topográficas adversas. Por ende, la revista usa este apelativo no solo por una indicación geográfica, más bien a sabiendas del campo semántico asociado al antioqueño “pujante”, colonizador de un territorio agreste.

En su investigación, Mónica Ardila (2019) declara que para los colaboradores de la revista “progreso no significaba negar la tradición, por el contrario, significaba aferrarse a ella para generar un sentimiento de nación” (p. 37); en este orden de ideas, explica que los ecos clásicos del diseño de la portada implican una “base fundamental de ese proyecto civilizador” (p. 38), y de los elementos identitarios antioqueños. Por otro lado, a lo largo del siglo XIX Bogotá se ha consolidado como un centro clave del circuito letrado, donde sobresale una postura literaria gramaticalista y clásica en personajes como Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro. El planteamiento de Ardila refuerza la comprensión de las musas en la portada principalmente como un artilugio descriptivo del propósito de la revista, en la medida en que alude a su papel de representante de las artes y las ciencias. En vista de lo anterior, ¿cómo puede interpretarse esta declaración de filiación clásica de la revista en el contexto de la prensa literaria del país teniendo en cuenta la postura del círculo intelectual bogotano?

El presente texto busca, entonces, ahondar en una función pragmática que evidencian las musas de la portada de *El Montañés* respecto a las discusiones literarias que rodean la revista. Para ello, se analizarán tres aspectos: la definición de las musas, el contexto literario caracterizado por la convivencia de la estética gramaticalista y la emergencia de una “literatura antioqueña”, y la comprensión de estas musas como montañesas.

Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República



Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Figura 1. Portada diseñada por Gabriel Montoya. 1897. *El Montañés*

Este trabajo se plantea en el marco de los estudios de recepción del mundo clásico, los cuales, de acuerdo con Lorna Hardwick (2003), “are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural processes which shape and make up those relationships” (p. 5). De este modo, para el estudio de las musas de la portada se sigue la perspectiva metodológica del análisis iconográfico propuesto por Erwin Panofsky, ya que posibilita la comparación de las relaciones establecidas con otras imágenes y de los significados que incorpora.

Panofsky (1995) diferencia entre tres tipos de significado: primario o natural, secundario o convencional, intrínseco o de contenido. El primero se refiere a la identificación de formas puras y las representaciones de los seres humanos, animales, plantas, objetos, etc., se reconoce como pre-iconográfico (p. 47). Por su parte, la significación secundaria alude al reconocimiento de las figuras en tanto imágenes, es decir, como portadoras de sentidos convencionales alrededor de historias o alegorías; en este punto se realiza un análisis iconográfico (p. 48). Finalmente, el significado intrínseco da cuenta de los “principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (p. 49); este significado comporta entonces valores de carácter simbólico; este estudio es definido por Panofsky como iconológico a sabiendas de la necesidad interpretativa.

En el presente texto se parte de la descripción preiconográfica, en la que se reconocen los personajes y objetos. A continuación se realiza el mencionado análisis iconográfico, atendiendo al reconocimiento de los temas y conceptos asociados a las musas en relación con las fuentes. Finalmente, se abordarán los valores simbólicos a partir del contexto de discusión en el que se inserta la revista con esta portada.

### Una y tres musas

En cuanto a mí, antes que nada, que las Musas, objeto de mi cariño,  
—cuyas insignias sagradas llevo con la marca del amor más profundo—  
me reciban y me muestren las rutas de los astros y las constelaciones,  
los eclipses multiformes del Sol y los cambios de la Luna,  
el origen de los temblores del suelo, con qué fuerza los mares profundos,  
rotan sus barreras, se alzan y otra vez retornan su propio lugar [...].  
Virgilio, 2004, p. 183.

La portada de *El Montañés* fue diseñada por el pintor Gabriel Montoya, una de las personalidades artísticas hacia finales del siglo XIX en Medellín. Montoya, además de

recibir formación artística del afamado Francisco Antonio Cano, colaboró también con ilustraciones para la revista *El Repertorio* y participó en la fundación del Instituto de Bellas Artes de Medellín, donde fue profesor. A pesar de ello, la información que se encuentra sobre él es escasa (Fernández, s.f.) y, por tanto, restringe el rastreo de los posibles referentes que inspiraron la creación de la portada. En consecuencia, a sabiendas de que rastrear con absoluta precisión la fuente de referencia de Montoya requiere de una investigación de mayor alcance, este apartado no pretende dar cuenta exacta de las referencias iconográficas que inspiraron la creación de las musas de la revista.<sup>1</sup> Se espera brindar, en cambio, algunas conexiones con fuentes visuales y textuales que posibiliten identificar y definir las musas de la portada; esto con el fin de dar parte de lo que Hardwick (2003) reconoce como “an axis between reception as ‘doing’, ‘making’, ‘responding’ and ‘creating’ and reception as selecting, analyzing and evaluating” (p. 12), y que posibilita descubrir los sentidos y funciones de las imágenes elegidas.

La búsqueda iconográfica descubrió en la prensa ilustrada europea una senda para una posible interpretación de los referentes visuales del diseño de la portada, dado que en ella circularon diversos grabados, algunos derivados de enciclopedias del estilo de *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art* o de *Meyers Konversations-Lexikon*. El periódico español *El Universo Ilustrado*, por ejemplo, exhibe una figura femenina que comparte rasgos con las musas de *El Montañés*, entre ellos el tipo de línea, la disposición del vestido, la ubicación encima de la columna (ver figura 2); de ahí que sea oportuno considerar como referencias los diversos periódicos y revistas ilustradas que deambulaban en el circuito intelectual del país.

En la portada de *El Montañés* vemos que las cuatro musas enmarcan la imagen del fondo como un portón de entrada hacia el espacio campestre donde contemplamos a un campesino en un segundo plano (ver figura 1). En el marco, dos de las musas están sentadas, mientras que las demás se erigen sobre columnas jónicas; en la parte superior se ubican una antorcha encendida, una trompeta y unas ramas de laurel, estas últimas vinculadas estrechamente con el significado de las musas, pues en la *Teogonía*, Hesíodo (1978) recibe de las musas una rama de florido laurel en forma de cetro para inspirar su canto (p. 71). Tal como rodeaban al intelectual en los sarcófagos romanos

<sup>1</sup> La portada en cuestión no apareció en todos los números. Parece ser un caso especial, ya que se repite cuando se inaugura el segundo año en el número 13. Las otras portadas contienen el título y demás información de la revista y una imagen relacionada con el contenido publicado.

para preservar su fama (Christian, 2014, p. 107), estas musas circundan al montañés. El campesino ostenta, siguiendo a Ardila (2019), los elementos identitarios de la región, aquellos que lo definen como montañés: sombrero de paja, hacha, lazo; la carencia de calzado “lo diferencia de las personas capitalinas” (p. 36).

Fuente: *Universo Ilustrado. Literatura, Ciencias, Artes*, 1890

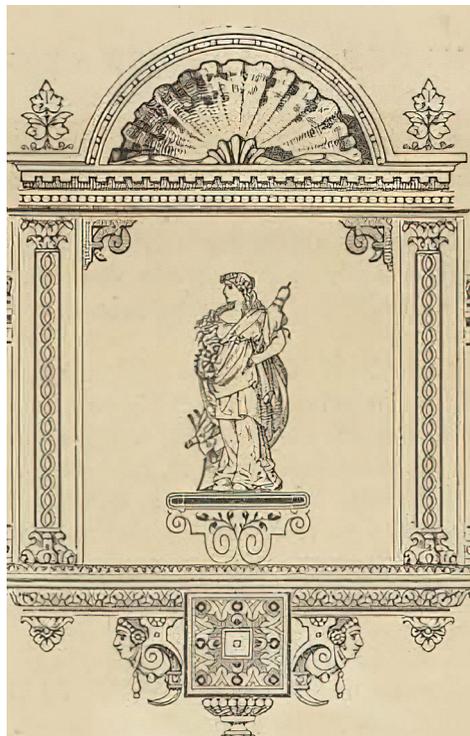


Figura 2. Portada

Estos caracteres de la antioqueñidad se hallan presentes en el poema “El canto del antioqueño” (1868) de Epifanio Mejía, y seguirían presentes a lo largo de la historia caracterizando a esta cultura luego de que el mismo se transformara en la letra del himno de Antioquia. A esta iconografía se suman las perspectivas de José Manuel Restrepo, Juan de Dios Restrepo y Manuel Uribe Ángel, quienes, de acuerdo con Arcila (2006), definieron la formación del carácter antioqueño mediante el espíritu de lucha desencadenado por el enfrentamiento con las dificultades topográficas de la geografía montañosa (p. 46). De ahí que el hacha, las montañas y el maíz sean elementos importantes en la imagen, pues

enfatan la definición de ese montañés. Así lo ha contemplado Ardila (2019) al aseverar que el título “refleja el orgullo regionalista de sus creadores” (p. 31), pues da cuenta de una intención retórica que va más allá de la descripción; declara un orgullo por la antioqueñidad que resuena en el contexto literario. Por supuesto, las musas refuerzan ese mundo natural, como lo narra Píndaro: “coronadas de oro oyeron cantar en el monte a las Musas” (Píndaro, 1984, p. 159); son felices habitantes de las montañas.

Hesíodo (1978) cuenta que Zeus y Mnemosine tuvieron nueve musas que “cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los inmortales” (p. 73), y además pronuncian “melifluas palabras” (p. 74). De ahí se desprende que los aedos y citaristas desciendan de las musas y de Apolo (pp. 75, 95). Estrabón y Pausanias señalan a Apolo como líder de las musas, un asunto importante ya que varios de sus atributos se trasladan a ellas en la iconografía: “the muses preside over the choruses, whereas Apollo presides both over these and the rites of divination” (Strabo, 1928, p. 97). De este modo se establece una jerarquía en la que Apolo se alza como líder, razón por la que Pausanias lo define como Apolo Muságeta (Pausanias, 1994, p. 90). En los *Himnos* órficos se describe a las musas como “nutridoras del alma, ordenadoras del pensamiento, soberanas conductoras de la mente vigorosa” (Periago, 1987, p. 229); en este caso, contempladas como entidad grupal, comparten con ecuanimidad estas cualidades intelectuales. Desde esta perspectiva, se perciben como una entidad plural, “a chorus of like-minded sisters, one implying all the others, and their names represent the totality of musical that they embody” (Murray, 2020, 16).

Christian (2014) revela la complejidad en la identificación de las musas a causa de la indefinición de sus atributos visuales (gestos, poses y objetos) y la constante transferencia de tales cualidades entre ellas mismas: “the muses were a perplexing subject, given the prominence of their attributes, weighed against the fluidity of their meaning and variability of their iconography” (p. 130). Este problema se constata en la pesquisa iconográfica; la diferencia entre las musas de la portada radica en los objetos, en los que se distinguen una cítara con un plectro (esquina superior izquierda); un violín y un arco (esquina superior derecha); una pluma, un rollo de papel y una lira (esquina inferior izquierda), y un pergamino (esquina inferior derecha).

A pesar de que cabe la posibilidad de ser apreciadas como ninfas, ya sea porque son cuatro doncellas (no tres o nueve) o porque las imágenes de unas y otras han compartido características iconográficas, afirmamos que son musas ya que, por un lado, en el *Lexicon*

*Iconographicum Mythologiae Classicae* citan un ejemplo de una ánfora con cuatro musas que rodean a Tamiris (Ackerman y Gisler, 1981, p. 667), por lo que la cuestión del número no es una objeción suficiente a su identificación con las ninfas; por otra parte, estas figuras femeninas se relacionan con las bellas artes y las letras, como indica el subtítulo de la publicación: “Literatura, artes y ciencias”. Así, van más en consonancia con uno de los significados más legitimados en las invocaciones por su presencia.

Fuente: *El Montañés*, 1897



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

#### Detalles. Portada

El gesto de la musa que sujeta desde arriba un instrumento propicia identificarlo con una cítara (ver figura 2), en consonancia con una imagen de la interpretación de un objeto similar que se describe en el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* como “joue de la cithare” (Ackerman y Gisler, 1981, p. 667). Dado que existe cierta

coincidencia iconográfica en distintas fuentes en señalar a Erato mediante la cítara y el plectro, traemos a modo de ejemplo dos imágenes que muestran ambos instrumentos (ver figuras 7 y 8). La semejanza sugiere una forma de circulación y recepción de las obras de la antigüedad entre dos formatos diferentes, la escultura y el grabado. Este último presenta aspectos similares a la musa de la revista en la postura, la figura humana y los gestos, lo cual permite suponer que la posible referencia del diseñador de la portada fuera un grabado (ver figura 8).

La cítara y el plectro pertenecen a la iconografía de Apolo, tal cual lo revela Píndaro (1984): “en medio de ellas su lira [φόρμιγγα] de siete voces pulsó Apolo con plectro [πλάκτρον] de oro” (p. 239); vemos extendida esta alusión en la musa representada en las imágenes de la escultura, el grabado y la revista. Penelope Murray (2020) manifiesta que las denominaciones dadas por Hesíodo son “almost an act of creation in itself” (p. 16); es decir, se les da existencia a las musas al nombrarlas, y se crea en ellas unos atributos que personifican un aspecto de la poesía y la música (p. 16). De esta manera, expone Murray, las variantes lingüísticas del nombre de Erato “suggest erotic ‘loveliness’ of their voices and their dancing feet” (p. 16); así lo demuestra Diodoro Sículo cuando relata que Erato desata en los hombres educados que sean deseados y amados (Diodoro, 2004, p. 35).

*Fuente:* Museo del Louvre  
(Autoría desconocida)



**Figura 7.** *Muses Sarcophagus (Érato)*. S. II d. C. (aprox). Relieve en mármol

*Fuente:* Meyers Konversations-Lexikon  
(Autoría desconocida)



**Figura 8.** Érato. 1888. Grabado

Ahora, el violín y el arco ejemplifican aquellos instrumentos en la iconografía de las musas que han sido actualizados (ver figura 3); Christian (2014) cita una situación semejante en el grabador Robert Boissard: “these images [...] combine Antique and contemporary sources, showing the Muses as matrons dressed in updated *all’ antica* fashions and holding modern-day instruments” (p. 132). Esta actualización ha dificultado la identificación de la musa con que se asociaba en la antigüedad, razón por la que en el rastreo se descubrió ya sea una conexión con Terpsícore, Erato o Euterpe, o simplemente no se cuenta con especificaciones claras al respecto (ver figuras 9 y 10). Aunque es posible que el violín sea una actualización de la lira, en la portada vemos precisamente a este último instrumento (ver figura 5), el cual, según el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Ackerman y Gisler, 1981, p. 660), se asocia a Terpsícore o Clío.

*Fuente:* Kunsthistorisches Museum.  
(Autor desconocido)



**Figura 9** *Euterpe*. Sarcófago romano frente, s. II d. C.

*Fuente:* Maerten De Vos



**Figura 10** *Terpsícore*. s. XVI. Grabado en papel. National Galleries Scotland

Cambiando de objeto, la pluma y la lira (ver figura 4) han sido concebidas como representativas de Terpsícore, a quien Murray (2020) define desde el “dance-delight” porque las palabras *choroi* y *chorus* describen la danza (p. 16). La pluma se explica a partir de la relación con el libro, un elemento que, según Walter Salmen (1998), entró en la Edad Media debido a la personificación del concepto de “iudicare” (juzgar), vinculado a “iudicare quot in venians” (p. 81) (juzgar lo que encuentras): “As a result, we find pictures of Terpsichore either reading a book [...], holding a scroll, or writing on a board” (p. 81).

Por su parte, Calímaco relata el origen de la lira asociado al nacimiento de Apolo, a quien unos cisnes “dieron la vuelta siete veces en torno a Delos, y siete veces cantaron durante el parto como aves de las Musas que eran” (Calímaco, 1980, p. 42); luego, el niño Apolo ató a su lira siete cuerdas de acuerdo con el número de veces que los cisnes celebraron su nacimiento (p. 43).

Aunque la lira se vincula a Apolo y a las musas, no se individualiza ninguna de las últimas. Filóstrato revela que la lira fue inventada por Hermes y obsequiada a Apolo y a las musas, mientras que Píndaro declara que este instrumento musical es un elemento característico de estas divinidades —“¡Áurea lira, de Apolo y de las Musas de trenzas voláceas tesoro justamente compartido!” (Píndaro, 1984, p. 151)—, a quienes Baquilides (1988) describe como “afamadas por la lira” (p. 75). De ahí que en la pintura de Jean Nattier observamos a la musa sosteniendo ambos objetos, en cambio en el grabado de Johann Heck no es claro si lo que sujeta en la mano es un plectro, una pluma o algún otro objeto. Estas representaciones funcionan como antecedentes de la imagen de la revista (ver figuras 11 y 12).

*Fuente:* Jean-Marc Nattier



**Figura 11.** *Terpsícore*. 1739. Óleo sobre lienzo. Palacio de la Legión de Honor

*Fuente:* Johann Georg Heck



**Figura 12.** Érato. 1851. Grabado. *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art*

Por último, la musa de la esquina inferior derecha sostiene en lo alto, casi a manera de antorcha, un pergamino enrollado (ver figura 6). El pergamino se ha asimilado de forma extendida con Calíope debido, probablemente, a su relación con la poesía épica (ver figuras 13 y 14). Para Hesíodo (1978), Calíope es la más importante entre las musas, pues es quien da bella voz a los hombres (p. 143). A diferencia de otras invocaciones a estas diosas, en las que aparecen como un personaje plural no individualizado —por ejemplo en la *Teogonía*, la *Ilíada* y la *Odisea*—, en el himno homérico dedicado a Helios, el poeta recita: “comienza a cantar ahora, hija de Zeus, Musa Calíope al Sol resplandeciente” (Bernabé, 1978, p. 152). Su individualización, entonces, revela un énfasis especial en esta diosa.

De acuerdo con el análisis iconográfico desarrollado, se puede afirmar que tres de las musas de la portada son Erato, Terpsícore y Calíope; aquella que sostiene el violín podría ser Euterpe, aunque se suele representar con instrumentos de viento como flautas; sin embargo, Phyllis Bober y Ruth Rubinstein (1987) designan a esta última como una musa que sostiene una cítara (p. 79) (ver figura 9). Igualmente, puede asociarse con Urania si atendemos la descripción de Baquilides (1988) como “señora de la lira” (p. 93). Resulta pertinente mencionar que, en el *Fedro*, Platón (1988) habla de estas tres musas en el relato sobre el origen de las cigarras; a Terpsícore la vincula con la danza, a Erato con el amor y a Calíope con la música y la filosofía. Calíope se cita junto con Urania para precisar que son ellas “las que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos; son también las que dejan oír la voz más bella” (p. 372). Platón realiza una jerarquía entre las musas en la que Calíope y Urania se sitúan por delante de Erato y Terpsícore; las demás no se nombran. En conexión con lo anterior, Christian (2004) destaca que Fulgencio presenta a las musas como “the epistemological steps in a progressive, increasingly difficult path of learning” (p. 114). A partir de esta perspectiva, manifiesta que suelen representarse en una jerarquía con Talía en la base hasta Calíope y Urania en la cima (p. 114). Por tanto, no sería impertinente suponer que la musa del violín y el arco es Urania.

A partir de la función de las musas en los distintos referentes clásicos, visuales y textuales, no está demás advertir que las imágenes de la portada de *El Montañés* son una invocación por parte de la publicación periódica a las musas para que iluminen y endulcen las voces de los redactores y colaboradores de la revista. Esta es una primera señal que denota su presencia; sin embargo, ¿estarán allí por alguna otra razón?

Fuente: Johann Georg Heck



Figura 13. *Caliope*. 1851. *Iconographic Encyclopedia Of Science Literature And Art*

Fuente: Anton Mengs



Figura 14 Mengs, Anton. *Parnaso*. 1761 (aprox). Óleo sobre tabla. Museo Hermitage

## Musa gramaticalista

Bienhadado caudillo de los siracusanos que hacen girar veloces sus carros, este honroso adorno, dulce regalo de las Musas coronadas de violetas, juzgarás con acierto tú como ningún otro hombre, de los de ahora al menos [...].  
Baquílides

Desde la Bogotá de 1878, Miguel Antonio Caro manifiesta su preocupación por el cuidado y la preservación de la lengua castellana en Colombia y América Latina en “Americanismo en el lenguaje”. Controvierte el verso “Yo no escribo español, sino antioqueño” de Gregorio Gutiérrez González, argumentando que un dialecto se distancia con “vulgaridad o heces de toda lengua literaria” (Caro, 1980, p. 114) al insertar palabras locales, bajas y groseras, mediante las cuales el lenguaje poético se “vició y aplebeyó” (p. 114). Como se aprecia, Caro defiende la “pureza” de la lengua castellana. Su apuesta literaria es definida por la investigadora Olga Vallejo (2015) como una “estética gramaticalista”, es decir, “la institucionalización de la norma gramatical en norma estética” (p. 56). En este sentido, la valoración de las obras literarias se asume a partir de la atención y la perpetuación de las normas gramaticales, y al considerar que “la poesía es la mayor realización de la gramática” (p. 64).

Por su parte David Jiménez (2002) agrega que el ataque a la modernidad emprendido por Caro tuvo como foco principal la autonomía literaria frente a los clásicos, las reglas gramaticales y el autor; esto se veía, según el filólogo, representado en los románticos (p. 246); así, la crítica literaria gramaticalista se planteaba valorar estos tres asuntos: la tradición clásica, el uso correcto de la lengua y la configuración del autor en relación con el contexto literario. En la primera “Reseña mensual” de *El Montañés*, Prologus (1897) estudia la novela *Blas Gil* de José Manuel Marroquín y deja entrever el peso de la estética gramaticalista en la crítica literaria: “se lee este libro, y comprende uno que a más de estar muy bien escrito; podría ser interesante; pero no interesa” (p. 49).<sup>2</sup> La mención de la correcta escritura revela el criterio gramatical; sin embargo, Prologus concibe que es insuficiente en cuanto a calidad literaria. Asimismo, subraya la distancia ficcional entre el personaje de Blas Gil con su discurso: “no es este jamás quien habla sino Don José Manuel Marroquín, individuo correspondiente de la Real Academia de la Lengua y habitador feliz y venerable de Yerbabuena” (p. 50); en otras palabras, la corrección lingüística de Marroquín le resta verosimilitud al personaje. Marroquín atiende los señalamientos de Caro citados anteriormente; no solo evita las palabras “plebeyas”, sino que, observa Prologus, emplea un lenguaje demasiado correcto para el personaje. En consecuencia, se observa un concepto de literatura que se aleja de la estética gramaticalista.

En este punto resulta pertinente traer a colación la dicotomía entre la visión de Caro y la de Domingo Faustino Sarmiento, también entendida como una querrela entre clásicos y románticos:

Sarmiento asegura que el temor a las reglas y la reverencia por los gramáticos tiene su equivalencia literaria en el respeto y la veneración por los admirables modelos, los autores clásicos. Esos temores y reverencias mantienen “agarrotada” la imaginación de los chilenos y son el motivo real que les ha impedido escribir buena poesía (Jiménez, 2002, p. 243).

Se percibe que, además de la norma gramatical, la tradición clásica constituye un elemento clave en la definición de la estética gramaticalista. Caro (1980), por ejemplo, para juzgar la citada frase de Gutiérrez González arguye que “llegaríamos a imaginar que la Musa dialéctica sabe dispensar en América a sus cultivadores tanta fama como la castiza Musa castellana a los suyos” (p. 114). El filólogo alude a la supuesta diferencia

<sup>2</sup> Prologus es el seudónimo de Mariano Ospina V., miembro de la junta redactora de *El Montañés*.

entre dos musas para argumentar que los antioqueños no tienen un dialecto propio y que, en definitiva, Gutiérrez González escribe en castellano. Por ende, en vez de dos musas, esboza la existencia de una musa castellana vinculada a la estética gramaticalista. Una musa gramaticalista que se instaura como un referente contextual en la discusión literaria a la que se vincula *El Montañés*.

Desde otro ángulo, en el contexto antioqueño, durante 1896 en la revista *La Miscelánea* se plantea que en Antioquia “el cultivo de la novela ha sido pobre en grado sumo, por no decir nulo” (Antolínez, 1895, p. 135). En contraste con la actividad comercial y política, la literatura se ha visto estancada en materia “novelable”, situación que se extendió a una preocupación más amplia por la definición de una “literatura antioqueña”. Esta problemática se consideró subsanada por la publicación de la novela *Frutos de mi tierra* de Tomás Carrasquilla, quien, en el marco de la tertulia El Casino Literario, decide escribir una obra para remediar ese vacío. Carlos E. Restrepo (1896) le agradece por su obra desde una apreciación regional y literaria: “envío mis protestas de agradecimiento cordial: de agradecimiento por el regio deleite con que ha colmado mis ambiciones regionales, por la hermosura y meritísima pintura que de este valle ha hecho, y por la corona de inmortales que ha tejido con frutos de estas montañas, corona que ha caído también sobre la frente del autor” (p. 281). Así, es contemplado como una especie de adalid de la literatura antioqueña: “Tomás Carrasquilla es lo que es: Tomás Carrasquilla, autor de un tomo de literatura genuinamente antioqueña” (Montoya, 1897, p. 112); además, este autor configura una apuesta estética distante de la gramaticalista. En este orden de ideas, otro elemento relevante en el contexto literario de *El Montañés* es esta reflexión acerca del lugar de la literatura antioqueña.

Respecto a la postura literaria de Caro, llama la atención que Jiménez (2002) decida oponerle a Carrasquilla en conexión con el lugar que tiene la verdad en la definición de la poesía: “la verdad no significa, para él, fidelidad a la vida real observada y vivida, como sería el caso para un novelista del estilo de Tomás Carrasquilla” (p. 247). El estilo antioqueño se ubica en el lado opuesto al del bogotano en términos de verdad poética. Mientras que para Caro es necesario ser fiel al modelo clásico, Carrasquilla atiende las particularidades de la realidad.

Al respecto, Juan Esteban Londoño (2013) refiere que frente al modelo de la Regeneración, caracterizada por la imposición de un lenguaje, una gramática y una política religiosa, Carrasquilla “rescata el habla popular, hace estallar el lenguaje oficial y

construye memoria de las víctimas de las guerras civiles” (p. 38); de esta manera, desde Antioquia se proyecta otra forma de pensar los fenómenos literarios ligada, a su vez, a diferencias ideológicas. En la misma vía, Catalina Ángel (2018) establece que más allá de la representación de lo regional, Carrasquilla se reconoce por elaborar una crítica social a partir de la literatura, con la cual “pretendió mostrar la sociedad medellinense dentro de sus prácticas cotidianas, antes que construir un arquetipo de sociedad” (p. 131).

Es bajo este contexto que cabe preguntarse por la función que cumplen las musas de la portada de la revista.

### Musas montañesas

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas,  
que habitan la montaña grande y divina del Helicón,  
donde en torno a la sombría fuente y al altar del muy poderoso  
Cronión con sus delicados pies danzan [...].  
Hesíodo

Teniendo en cuenta que Panofsky especifica que la significación intrínseca expresa valores simbólicos que esperan una interpretación, en este apartado se propondrá una lectura interpretativa de las musas de *El Montañés*.

Murray (2004) propone reflexionar sobre la función de las musas más allá de su significado representativo, metonímico (p. 155), pues más que referirse a una forma de arte, ellas mismas son “the source from which it derives” (p. 150). Se definen como intermediarias entre el poeta y su creación, de ahí que Murray las entienda como personificaciones cuya representación depende de cómo se lea la figura de la musa; es decir que la personificación se basa en un significado atribuido; por ejemplo, por el poeta “the privileged relationship; as it were, personalizes the Muse and enables the poet to speak of the Muse as ‘his’” (p. 157). De esta manera, a causa de la relación que los poetas crean con la musa, existe cierta polisemia en su figura; se entiende, por tanto, como una unidad formada por la pluralidad de atributos.

En este orden de ideas, podría decirse que las musas de *El Montañés* están personificando algo más allá de las características de la tradición clásica, mas ¿qué personifican entonces? Para dar respuesta a este interrogante, resulta relevante primero situar la revista en el contexto literario antioqueño, donde se percibe un respaldo de esta al escritor Tomás Carrasquilla, en tanto que su postura y la manera en que fue comprendido por los críticos resulta fundamental a la hora de entender la presencia de las musas en la

publicación periódica. Veamos, por ejemplo, cómo Prologus (1897) acentúa la influencia de *Frutos de mi tierra* en la configuración de la “literatura de aquí” (p. 46). Para él, Carrasquilla es un pionero tanto en el ámbito literario antioqueño como en el panorama de la literatura nacional, puesto que considera que esta obra es la “primera novela moderna que entre nosotros se escribiera” (p. 47), y que su calidad literaria radica en la verdad y la belleza; verdad en la medida en que atiende a escenas de la vida natural y cotidiana (p. 46). Luego, José Montoya (1897), en el número 3, asegura que *Frutos de mi tierra* logró romper “la camisa de fuerza de las imitaciones” (p. 107), las cuales se vinculan con los preceptivos modelos clásicos de la estética gramaticalista.

Por otra parte, Carrasquilla (2014) mismo se ubica en la reflexión sobre la definición de la literatura y la gramática, en *Herejías y Homilias* declara que para darle el carácter idiosincrático de una región o pueblo a una novela, se debe ajustar rigurosamente la escritura al diálogo hablado (p. 25); “¿Que esto es chabacano o incorrecto?” (p. 25) —pregunta aludiendo, acaso, a la preocupación de Caro por Gutiérrez González—, “Lo será; pero no siempre lo pulido, lo culto, lo correcto es lo hermoso” (p. 25). La belleza se encuentra, por tanto, en otros lugares que no corresponden necesariamente con los clásicos, reconocidos por pulidos, cultos y correctos. Más adelante agrega: “no hay por qué concederle valor artístico a ninguna gramática ni a ninguna retórica” (p. 67); en consonancia con lo expuesto por Prologus en su estudio de *Blas Gil*, la valoración literaria rebasa lo gramatical.

Santiago Londoño Vélez (1994) estima que “la obra de Carrasquilla se convirtió para muchos en el paradigma literario de Antioquia” (p. 7); por ello, resulta significativo que en el primer número de la revista, donde aparecen las musas, al tiempo que se advierte su lugar fundacional en la literatura antioqueña en la “Reseña mensual” de Prologus, se publique el cuento “En la diestra de Dios padre”, acompañado de ilustraciones. A Carrasquilla se suman otros dos importantes representantes de ese mundo artístico montañés que son tema de artículos de este número inaugural: Samuel Velásquez —de quien se incluye además un poema— y Francisco Antonio Cano. En este sentido, toda la primera entrega en sí misma constituye un argumento para probar la consolidación de la literatura y la cultura antioqueñas.

Para Ardila (2019), la inclusión de las musas en la portada busca realzar las fuentes intelectuales traídas de fuera del país (p. 36); no obstante, teniendo como telón de fondo la musa de la estética gramaticalista, se aprecia que, más que un intento inocente

de legitimación del proyecto editorial de la publicación periódica, esta parece ser una declaración de la aceptación tácita de un desafío intelectual: demostrar no solo que se ha consolidado una manera alternativa de pensar la literatura, distinta a la gramaticalista de la capital, sino que la literatura antioqueña posee una calidad literaria inspirada por las musas heliconiadas, endulzada por su dulce néctar.

La revista no es únicamente la declaración de una apuesta estética y cultural, sino también política. Retomando a Murray, las musas de *El Montañés* personifican una estrategia retórica de legitimación de la literatura antioqueña en el contexto literario del país como respuesta a la estética gramaticalista. Siguiendo de cerca el estilo irónico de Carrasquilla, la portada parece lanzar un manifiesto a esa apuesta de crítica literaria gramatical, representada por el hombre letrado, seguidor del mundo clásico, traductor y estudioso de poetas como Virgilio y Horacio: Miguel Antonio Caro, crítico agudo y fiel discípulo de la musa gramaticalista. En su estudio sobre el cuento “Luterito”, Londoño (2013) concluye que las decisiones estéticas de Carrasquilla son, a su vez, posturas políticas respecto al poder de Rafael Núñez y Caro (p. 45): “Frente al gobierno de los gramáticos y poetas parnasianos, escribe en un lenguaje popular, como gesto político de ruptura con la cultura impuesta desde el poder de la capital” (p. 46).

Por otro lado, cabe resaltar la presentación de las musas en la revista antioqueña en diálogo con la denominación de Bogotá como “Atenas suramericana”, un nombre que ha sido atribuido a distintas fuentes y que Fabio Zambrano (2002) vincula a Menéndez Pelayo en una publicación de 1892 (p. 9). Esta designación buscaba entender a Bogotá como una ciudad culta, erudita, caracterizada por el buen hablar y los buenos modales (p. 10); la prensa contribuyó a la construcción de esa imagen a través de escritores como el mismo Caro. Las musas de *El Montañés* parecen enviar un mensaje a esa imagen bogotana-ateniense, manifestando que hay también una relación con el mundo clásico entre las ocultas montañas de la región antioqueña.

En conclusión, las musas Erato, Terpsícore, Calíope y, probablemente, Urania, ubicadas en la portada de *El Montañés*, tradicionalmente han acompañado figuras de pensadores e intelectuales para señalar su inspiración; sin embargo, en el contexto de la prensa literaria del siglo XIX, simbolizan un gesto intelectual del grupo que rodea a la revista y que responde a la declaración estética gramaticalista de Miguel Antonio Caro y sus seguidores desde Bogotá; con este guiño buscan demostrar la relevancia de la literatura y las culturas antioqueñas a partir de unas premisas distantes a las de la capital.

Así, a diferencia de la apuesta gramatical y clasicista representada por Caro, la revista expresa con su portada que lo que interesa, más que identificar a estas musas como heliconiadas desde la tradición clásica, es ubicarlas en el contexto antioqueño en tanto musas montañosas, esto es, que personifican el desafío intelectual y artístico aceptado por Carrasquilla frente a la musa gramaticalista.

Estas musas montañosas no solo manifiestan una presencia del mundo clásico en el contexto literario y cultural colombiano decimonónico, sino que van un paso más allá al declarar ante los literatos clasicistas de Bogotá el surgimiento de una literatura antioqueña que porta aquellos laureles clásicos tan honrados por ellos. De manera que se resignifica la imagen tradicional de las musas atendiendo a un momento histórico-literario particular.

### Referencias bibliográficas

- Ackerman, H. y Gisler, J. R. (1981). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Switzerland: Artemis Verlag Zürich und München.
- Ángel, C. (2018). La “literatura antioqueña” en *El Montañés* (1897-1899) leída desde la historia conceptual de Koselleck. *Estudios de Literatura Colombiana* 43, pp. 119-136.
- Antolínez, M. (1895). Palique. *La Miscelánea* 4, pp. 135-141.
- Arcila, M. (2006). El elogio de la dificultad como narrativa de la identidad regional en Antioquia. *Historia Crítica* 32, pp. 38-66.
- Ardila, M. (2019). *El Montañés* (1897-1899). Construcción de redes intelectuales de finales de siglo XI” [investigación de maestría, Universidad de Antioquia]. Recuperado de <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/16465> [06.12.2021].
- Baquílides. (1988). *Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bernabé Pajares, A. (1978). *Himnos homéricos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bober, P. y Rubinstein, R. (2011). *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. Oxford: Oxford University Press.
- Calímaco. (1980). *Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Carrasquilla, T. (2014). *Herejías y Homilías*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Caro, M. A. (1980). Americanismo en el lenguaje. En C. Valderrama (Ed.). *Obras III* (pp. 101-132). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/1214> [06.12.2021].
- Christian, K. (2014). The Multiplicity of the Muses: The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400-1600. En K. Christian, C. Guest y C. Wedepohl (Eds.). *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe* (pp. 103-286). London, Turin: The Warburg Institute - Nino Arango Editore.

- Diodoro de Sicilia. (2004). *Biblioteca histórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Fernández, C. A. (s. f). Gabriel Montoya. Recuperado de <https://www.sura.com/arteycultura/obra/campesina-gabriel-montoya/> [06.12.2021].
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hesíodo. (1978). *Teogonía*. Madrid: Editorial Gredos.
- Jiménez, D. (2002). Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna. En R. Sierra (Ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época* (pp. 237-260). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/3079/10CAPI09.pdf?sequence=16&isAllowed=y> [06.12.2021].
- Londoño, J. E. (2013). Religión y política en *Luterito* de Tomás Carrasquilla. *Estudios de Literatura Colombiana* 33, pp. 37-48.
- Londoño Vélez, S. (1994). Las primeras revistas ilustradas de Antioquia. *Boletín Bibliográfico y Cultural* 31, pp. 3-27. Recuperado de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/2021](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2021) [06.12.2021].
- Montoya, J. (1897). Tomás Carrasquilla. *El Montañés* I (3), pp. 105-112. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7551> [06.12.2021].
- Murray, P. (2004). The Muses: creativity personified? En E. Sttaford y J. Herrin (Eds.). *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium* (pp. 147-159). London: King's College of London.
- Murray, P. (2020). The Mythology of the Muses. En T. Lynch y E. Rocconi (Eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* (pp. 13-24). Hoboken: Wiley.
- Panofsky, E. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.
- Periago, M. (1987). *Himnos órficos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (1988). *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Prologus. (1897). Reseña mensual. *El Montañés* I (81), pp. 44-56. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7571/> [06.12.2021].
- Restrepo, C. E. (1896). Novela tenemos. *La Miscelánea* 8, pp. 281-285
- Salmen, W. (1998). The Muse Terpsichore in Pictures and Texts from the 14th to 18th centuries. *Musica in Art* XXIII, pp. 79-85.
- Strabo, (1928). *The Geography*. Recuperado de <https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/strabo/home.html> [06.12.2021].

- Vallejo, O. (2015). “La busca de la verdad más que la verdad misma”. *Discusiones literarias en las publicaciones periódicas colombianas 1835-1950* (pp. 55-87). Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Virgilio. (2004). “Geórgicas”. En *Bucólicas y Geórgicas* (pp. 151-215). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Zambrano, F. (2002). De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales* 11, pp. 9-16.

### Fuentes gráficas

- Muses Sarcophagus (Érato)*. (s. II d. C. aprox). Relieve en mármol. Museo del Louvre. Recuperado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Muses\\_sarcophagus\\_Louvre\\_MR880.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg) [06.12.2021].
- Érato. (1888). Grabado. Meyers Konversations-Lexikon. Recuperado de [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_f88UAAAAYAAJ/page/913/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_f88UAAAAYAAJ/page/913/mode/2up) [06.12.2021].
- Euterpe*. (s. II d. C.). Sarcófago romano frente. Kunsthistorisches Museum. En P. Bober; R. Rubinstein (Eds.). *Renaissance artists and Antique sculpture*. New York, Oxford University Press, fig. 38ii
- De Vos, M. (s. XVI). *Terpsícore*. Grabado en papel. National Galleries Scotland. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/131121/therpsichore-plate-5-%E2%80%98-muses%E2%80%99> [06.12.2021].
- Nattier, J. M. (1739). *Terpsícore*. Óleo sobre lienzo. Palacio de la Legión de Honor. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc\\_Nattier,\\_Terpsichore\\_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Terpsichore_(1739).jpg) [06.12.2021].
- Heck, J. G. (1851). Érato. Grabado. *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art*. Recuperado de <https://archive.org/details/IconographicEncyclopediaOfScienceLiteratureAndArt1851Volume2/page/n173/mode/1up> [06.12.2021].
- Heck, J. G. (1851). Calíope. Grabado. *Iconographic Encyclopedia Of Science Literature And Art*. Recuperado de <https://archive.org/details/IconographicEncyclopediaOfScienceLiteratureAndArt1851Volume2/page/n173/mode/1up> [06.12.2021].
- Mengs, A. (1761 aprox.). *Parnaso*. Óleo sobre tabla. Museo Hermitage. Recuperado de <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/38284/> [06.12.2021].