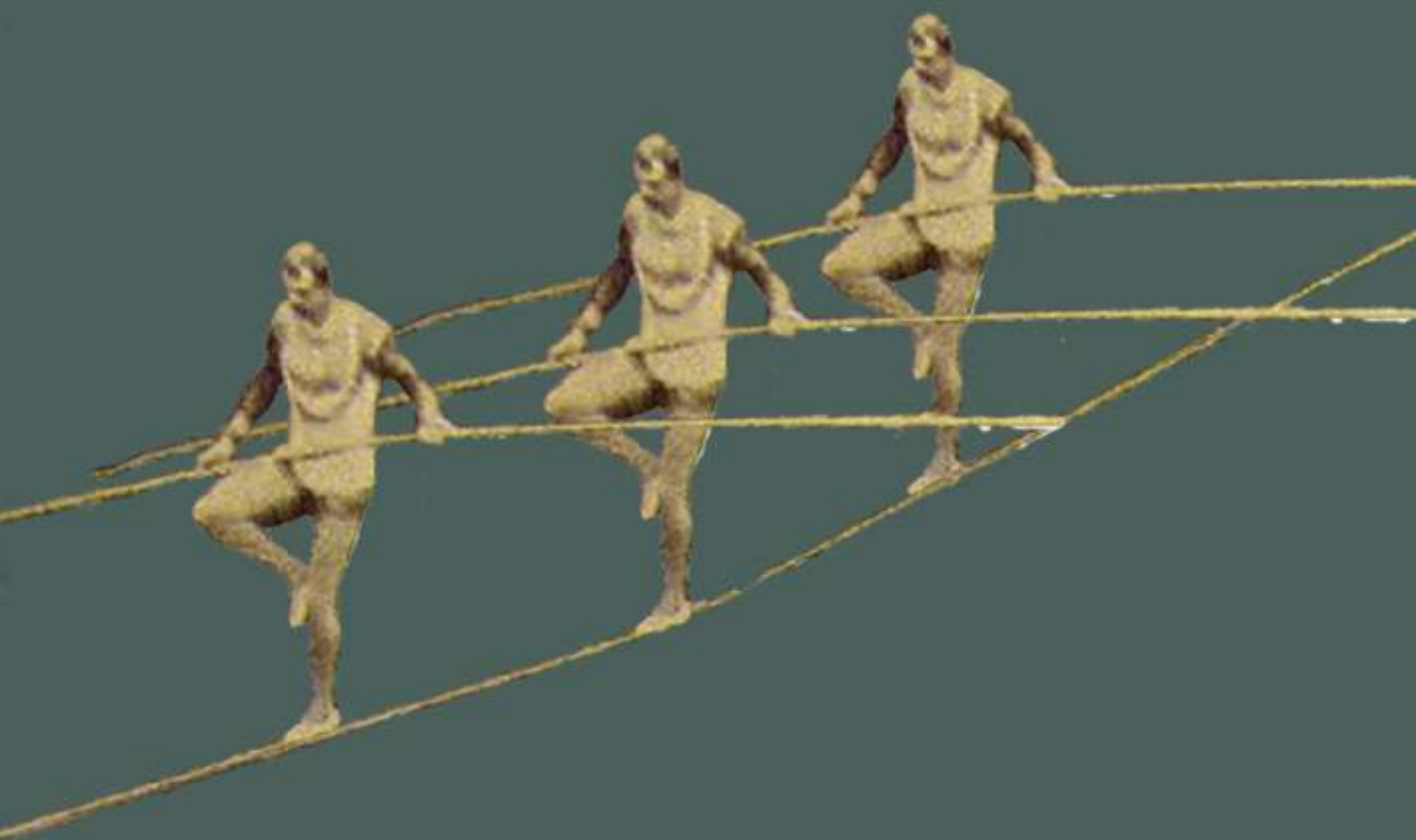


ARTIFICIOS

REVISTA COLOMBIANA DE ESTUDIANTES DE HISTORIA

Arte e Historia



Número XV
enero 2020

ISSN: 2422-118X
ICANH - Bogotá, Colombia

ARTIFICIOS
Revista Colombiana de Estudiantes de Historia
Número 15, enero 2020

Proyecto auspiciado por el Instituto
Colombiano de Antropología e Historia (ICANH)
Calle 12 No. 2-41 Bogotá D.C., Colombia
Correo electrónico: artificios.revistadehistoria@gmail.com
Sitio web: www.artificiosrevista.com
ISSN: 2422-118X

Editor

Sebastián Uribe Rodríguez

Asistente editorial

Julián David Galindo Zuluaga

Comité editorial

Camilo Colorado, Universidad Externado de Colombia.
Camila Jaimes, Universidad Nacional de Colombia.
Álvaro Leño, Universidad del Rosario.
Andrés Mendoza, Universidad Javeriana.
Cristián René Motta, Universidad Nacional de Colombia.
Angie Tatiana Pacheco, Universidad Nacional de Colombia.
Daniela Pacheco, Universidad Nacional de Colombia.
Cristhian Sebastián Riaño Jurado, Universidad Nacional de Colombia.
Juan Camilo Rueda, Universidad del Rosario.
Andrés Camilo Suárez Garzón, Universidad Nacional de Colombia.
Johan Sebastián Torres, Universidad Industrial de Santander.
Edward Aníbal Vásquez, Universidad Nacional de Colombia.

Comité de corrección de estilo y bibliografía

Andrés Mendoza, Universidad Javeriana.
Cristián René Motta, Universidad Nacional de Colombia.
Daniel Esteban Salinas, Universidad Nacional de Colombia.

Comité de publicación

Cristhian Sebastián Riaño Jurado, Universidad Nacional de Colombia.
Julián David Galindo Zuluaga, Universidad del Rosario.
Sebastián Uribe Rodríguez, Universidad Nacional de Colombia.

Comité Gráfico

Álvaro Cabrejo, Universidad Nacional de Colombia.
Elizabeth Tascón, Universidad Nacional de Colombia.

Jurados evaluadores de los escritos

Katiuska Aguirre Pacheco, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
Héctor Cuevas, Universidad Santiago de Cali.
Jorge Augusto Gamboa, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
Jimena Guerrero Ramírez, Museo Colonial-Santa Clara.
Margarita Martínez Osorio, Indiana University Bloomington.
Víctor Manuel Mínguez, Universitat Jaume I. Castellón.
Ricardo del Molino, Universidad Externado de Colombia.
Sergio Ospina Romero, Universidad de los Andes.
Cristhian Perdigón Lesmes, Universidad del Rosario.
Yezid Alejandro Pérez, Universidad Nacional de Colombia.
Juliana Pérez González, Universidad de Sao Pablo.
Jorge Ramírez Nieto, Universidad Nacional de Colombia.
María Astrid Ríos, Universidad Nacional de Colombia.
Ricardo Rivadeneira Velásquez, Universidad Nacional de Colombia.
Elkin Rubiano, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
José María Sánchez, Universidad de Sevilla.
Camilo Sarmiento, Universidad del Rosario.
Biviana Unger, Pontificia Universidad Javeriana.
Verónica Uribe, Universidad de los Andes.
Carlos Valencia, Universidad Federal Fluminense.
Analía Vallejo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
Laura Liliana Vargas, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
Daniela Vásquez, Centro Nacional de Memoria Histórica.

Información sobre imagen de portada y contraportada

Autora: Elizabeth Tascón, Universidad Nacional de Colombia.

Título: A través y desde el revés.

Descripción: Observar el paisaje introdujo ciertas configuraciones de la mirada. Reactualizar un Lugar acotándolo desde el cuerpo o pretender asirlo más allá de la línea de horizonte empieza a instrumentalizar la topografía como un compendio de mitologías personales y así Lugar es espacio antes que extrañeza.

Tabla de contenido

<i>Editorial</i>	6
------------------------	---

Artículos

<i>Memoria y disidencias gráficas: narraciones de una historia con las artes</i>	12
--	----

Laura Paola Fajardo Leal, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

<i>El Impresionismo en Bogotá: La crítica de arte a finales del siglo XIX desde la obra de Andrés de Santa María</i>	26
--	----

María Toro Molinares, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

<i>Lo sensorial, la apreciación y el coleccionismo: La Vista y el imaginario en la corte de Felipe IV</i>	48
---	----

Paulina Ocampo Martínez, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

<i>Coleccionismo real y coleccionismo de mercader en la España de Felipe IV</i>	65
---	----

Santiago Acosta Martínez, Universidad Externado de Colombia.

<i>Entre renglones rosas y azules, dos perspectivas de la mujer moderna. Una aproximación a las representaciones femeninas de 1919, en las revistas quiteñas Flora y Caricatura</i>	85
---	----

Mayte Peñaherrera, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

<i>“Blanqueamiento sonoro”, occidentalización del bambuco en la segunda mitad del siglo XIX</i>	103
---	-----

Sergio Daniel Arias Carrera, Universidad del Tolima.

Reseñas

Yolanda Pachón, *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada*..... 118

Laura Liliana Vargas Murcia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

María Cristina Péres Pérez, *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*.....122

Jimena Guerrero Ramírez, Museo Colonial-Santa Clara.

Editorial

Editorial

Sobre el valor de las atracciones turísticas

La entrada, al cambio, sale por un poco más de sesenta mil pesos. Los horarios de visitas del museo suelen llenarse, por lo que las primeras entradas disponibles en línea aparecen para dentro de una semana, más o menos. Para ver la pintura toca hacer fila durante media hora. Aparece. El cuadro, que a esa distancia parece un punto, aparece durante treinta segundos y ya. El tumulto hace que, después de perder una buena parte de ese medio minuto intentando sacar algo de la obra, se termine perdiendo toda esperanza por poder distinguir algún detalle. Un punto. Un afiche. La foto obligatoria de todos los turistas que intentan cumplir con el requisito. El alivio que da haber madrugado para suavizar un poco el tiempo perdido en las filas.

La fama del cuadro se le debe en gran medida al robo cometido en 1911. Un empleado italiano del museo se lo llevó argumentando que un exponente del renacimiento italiano debía estar en Italia. A pesar de que el cuadro ya había pasado por las manos de líderes militares y nobles, este sólo fue puesto detrás de gruesas capas de vidrio blindado después de que, producto de la misma fama que empezó a gozar con el robo, se dieran unos cuantos intentos de vandalismo hacia este.

¿Qué dice el hecho de que un cuadro de un pintor florentino esté, a medio milenio de su nacimiento, en Francia? Algo parecido ocurre con los tesoros del Mundo Antiguo: estos están, en su mayoría, presos en los museos de los países que en su momento sometieron a los nietos de los Estados que los produjeron. La frecuente explicación que reza que estas obras están protegidas de Estados donde su cuidado no está garantizado, se cae tan pronto se vuelve a los ejemplos por dentro de Europa —u Occidente, para no dejar por fuera a los principales museos etnográficos y de arte en América—. ¿Qué hace, por ejemplo, el Guernica en el Museo de Arte Reina Sofía?

Su autor, en vida, pidió que el cuadro regresara a España tan pronto un gobierno democrático reemplazara al falangista. También pidió, desde su cargo de director honorario del museo en el exilio, que este fuera puesto en el Museo del Prado. Así fue como el cuadro duró hasta 1981 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A pesar de que el cuadro, después de que el MoMA se resistiera a devolverlo argumentando que una monarquía no era exactamente lo que quería Picasso, llegó al Museo del Prado, este finalmente fue trasladado al museo donde se encuentra en la actualidad. El Guggenheim de Bilbao, orgullo del País Vasco, lleva varios años pidiendo el cuadro. Es un reclamo razonable, pues la escena retratada, la escena que conmovió a Picasso hasta el punto de decidir trabajar en un encargo que llevaba aplazando un buen tiempo, fue el bombardeo del pueblo vasco que le da su nombre.

El argumento de que el marco no se encuentra en las condiciones más apropiadas para que el cuadro soporte otra mudanza, se asemeja bastante al de las piezas

del Mundo Antiguo que están más seguras en un museo europeo que en sus países de origen. El argumento, que dependiendo del caso puede tener algo de cierto, termina siendo un eufemismo para la dirección que toma el arte en los museos: de la colonia a la potencia, de la provincia al centro administrativo, de la periferia al centro.

Algo parecido sucede si se encoge la lupa y se posa sobre Colombia. Hasta hace pocos años, el Museo Nacional, uno de los más importantes del país, solía demostrar que el simple hecho de poner o no una pieza en un museo, es un acto que dice bastante. En este, para seguir con el ejemplo, se ubicaban piezas precolombinas en salas que utilizan esta palabra en el nombre o algún eufemismo donde es relevante el carácter temporal. La partícula «pre» de la palabra reproduce una peligrosa noción que puede verse en otros ámbitos, donde los pueblos originarios son cápsulas del pasado, escenas contenidas en un organizado rosario de una historia lineal, donde los periodos históricos se suceden únicamente cuando se da el fin de otro. En una coyuntura política donde se intenta descifrar el impacto del conflicto y sus múltiples brazos, presentar a ciertos sectores de la población como cápsulas atrapadas en el ayer es algo bastante peligroso.

Poner piezas en salas «precolombinas», además de dar voz a una idea de un homogéneo Estado colombiano donde los pueblos originarios son cosa del pasado, se la quita a los que no tienen la oportunidad de contar su historia como una vigente, cambiante, tocada por procesos históricos, y, aún más importante, con una posibilidad de reivindicar estos silencios. Tal acto de callar y otorgar pareciera ser el peso con el que deberán cargar por siempre las curadurías.

A pesar de que el museo, como usual punto de partida a la hora de intentar entender a un pueblo desde su producción artística, puede quedarse corto en dicho acto de callar y otorgar, el resultado después de examinar otras formas artísticas que, aparentemente, trascienden los proyectos nacionales, no suele llenar los vacíos.

Un ejemplo de esto puede ser la difusa nacionalidad de compositores y escritores nacidos en medio de las cambiantes fronteras de Europa central. A Beethoven le han cambiado la nacionalidad en más de una ocasión. El caso de Liszt suele ser aún más extremo. Tal es el afán por cambiarle la nacionalidad —esto se vio, con mayor fuerza, durante la Primera y Segunda Guerra Mundial—, que al compositor le han hecho estudios de parentesco y exámenes de magyar post-mortem para argumentar a favor y en contra de su identidad húngara. El artista, como separado de su producción y estudiado únicamente desde el contexto, es vinculado a proyectos políticos. Wagner, por ejemplo, publicó un ensayo en donde afirmaba que la obra de compositores judíos como Mendelssohn frenaba en gran medida el verdadero potencial de la música alemana.

La obra de este compositor, más allá de su ensayo, estuvo inspirada en gran medida por la mitología germana. A pesar de que el análisis de sus distintos textos y libretos ha llevado a cierta controversia y disenso alrededor de sus posturas políticas,

resulta interesante la continua fuente de inspiración que el compositor encontró en lo que veía como la herencia de un pueblo.

Dicha relación entre proyectos políticos y la obra de un autor puede verse desde otros ámbitos, como la literatura. Faulkner basó su rico y denso universo de Yoknapatawpha en lo que quedó después de un cruce entre anécdotas familiares y de infancia, y la historia del sur estadounidense después de la Guerra Civil. Hemingway hizo de sus cuentos un espacio donde volcar toda la carga emocional que le quedó después de prestar servicio. García Márquez, alumno confeso de los otros dos, construyó densos relatos en donde buscó reflejar la historia de América Latina, a la vez que la nutría con relatos que lo tocaban de una manera más personal.

A pesar de que los trabajos de estos autores tienen una innegable influencia de experiencias personales, la manera en que fueron tejidos hizo que estas, de cierta manera, pasaran a un segundo plano. El carácter político de una buena parte de sus textos —sin llegar a ser tan explícito como en obras de otros autores que se acercan más al ensayo— hace que el componente autobiográfico sea una herramienta, mas no el soporte de todo el trabajo. La libertad que otorga la escritura de ficción permite darse licencias que, de tratarse de testimonios o documentos académicos, serían verdaderos impensables.

El peso de la historia sobre una obra sigue vigente en trabajos donde, después de un primer vistazo, no resulta tan evidente. La puerta de Magda Szabó, que inicialmente parece un relato autobiográfico, termina convirtiéndose en un relato de Hungría a mediados del siglo XIX hasta finales del XX. El libro no se preocupa en ningún momento por hablar de política ni la descripción de guerras, y aún así lo hace. Los relatos personales y familiares de las dos protagonistas del libro lleva a que, como ocurre con la reconstrucción de toda historia familiar, escapar del peso de la historia sobre estas sea un imposible.

Tal pareciera que esta función de espejo fuera el eterno esqueleto de toda ficción. A la *Odisea* de Joyce la plagan temas de los que no puede escapar la experiencia humana, como el conflicto, el deseo sexual, la envidia, entre otros. Siglos después de que se empezaran a estandarizar versiones de la *Odisea* de Homero, y siglos después de los eventos narrados en ella, Joyce se encontró escribiendo de los mismos temas que impulsaron a toda una trama en el Mediterráneo, dedicándose únicamente a Dublín. Incluso en este trabajo donde, resumido mediocrementemente, se sigue un día en la vida de un dublinés, se terminan abordando cuestiones tan diversas como el antisemitismo a principios del siglo XX, las contradicciones del nacionalismo irlandés, y los movimientos de la periferia hacia el centro que suele tener el arte. En un primer plano, en cambio, suelen quedar las viejas anécdotas del autor diciendo que podrían reconstruir a Dublín tal como estaba el 16 de junio de 1904 con sólo leer su libro, o la del autor negando que un admirador besara la mano que escribió la novela pues «no es lo único que ha hecho esa mano», sus juegos de palabras, la parodia que hace de la

evolución de la lengua inglesa, o la historia de todos los académicos que han dedicado carreras enteras a Leopoldo Bloom.

Al otro extremo se encuentra una influencia más explícita de procesos históricos en la producción artística. Las cantoras de alabaos de Pogue, por ejemplo, utilizan sus cantos tradicionales como una herramienta para construir memoria, actualizada en gran medida después de la masacre de Bojayá. Acá el contexto político y el recorrido histórico no están en un segundo plano ni están implícitos en relatos. El impacto que tuvo este evento llevó a que ellas tomaran los cantos fúnebres y los actualizaran para poder llenar los vacíos que les dejó el hecho de no poder enterrar a sus difuntos por tener que huír del fuego cruzado entre distintos actores del conflicto. En los alabaos se preocupan por llenar dichos vacíos, por medio de un constante comentario de la situación política del país, a la vez que dan cuenta del impacto que tiene esta tiene a nivel más personal.

El valor histórico de una obra de arte, entonces, no debería estar dado por la fama de la que empezó a gozar después de un robo. A pesar de que esto puede pesar, hace más clara una gran diferencia: no es lo mismo dar valor a una obra por el significado que pueda tener, sea desde una lectura nacida en la biografía del autor o por el explícito comentario político hecho en el mismo trabajo, que dárselo por el hecho de ser una mera atracción turística. Incluso el acto de callar u otorgar con sólo ubicar en cierto lugar a una obra dice mucho más que un anecdótico robo.

A lo mejor en la sala donde se encuentra el Guernica las fotos no son permitidas para evitar que esta se convierta en un sitio de peregrinaje de cámaras compactas, mas no por miedo a que el cuadro sea vandalizado —de ser así, tendría más sentido prohibir las fotos en todo el museo—. Da lo mismo decir que se visitó o no el Guernica, si en la sala no se pueden tomar fotos donde los turistas tengan la evidencia necesaria para demostrarlo. A lo mejor el valor está más allá de la anécdota de la visita a un museo. En lo que pueda decir el cuadro a quien lo contempla.

Andrés Mendoza
Comité editorial

Nota editorial



Algunos de los artículos contienen imágenes que deben ser vistas a través de vínculos. Ese es el caso de los artículos *Los Sentidos y el poder: el imaginario en la corte de Felipe IV* y *Entre renglones rosas y azules, dos perspectivas de la mujer moderna. Una aproximación a las representaciones femeninas de 1919, en las revistas quiteñas Flora y Caricatura*. En el caso del primero, la imagen se puede ver en el quinto pie de página; en el segundo caso, las imágenes se pueden ver en el código QR a continuación. Asimismo, es importante mencionar que se eliminaron algunas imágenes de algunos artículos, sin que esto afecte la lectura o comprensión del texto. Invitamos a la curiosidad de los lectores a buscar las imágenes en redes.

-Los Editores

Artículos

Memoria y disidencias gráficas: narraciones de una historia con las artes¹

Memory and graphic dissidences: narrations of a history with arts

Laura Paola Fajardo Leal

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

arualeal1800@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 21 de diciembre de 2019

Resumen

En contraste a la noción tradicional de Historia anclada al pensamiento cronológico y los cánones estilísticos del arte, surgen una suerte de microrrelatos visuales que, distantes de las simples metáforas asumidas en la creación gráfica, admiten una lectura entre líneas de la Historia como escenario para dinamizar la memoria y las prácticas artísticas.

Es así como estos microrrelatos visuales entran en diálogo con las concepciones del pasado y sus incidencias en el presente para irrumpir en aquellos discursos hegemónicos replicados desde la Historia en su perspectiva monumental y anticuaria.

Palabras clave: Historia, gráfica, prácticas artísticas, memoria.

Abstract

In contrast to the traditional notion of History anchored to chronological thinking and the stylistic canons of art, some kind of visual micro-stories arise which, distant from the simple metaphors assumed in graphic creation, allow a subtextual reading of History as a scenario to dynamize memory and artistic practices.

Thus, these visual micro-stories dialogue with the conceptions of past and their incidents in the present in order to break into those hegemonic discourses replicated from History in their monumental and antiquarian perspective.

Keywords: History, graphics, artistic practices, memory.

¹ Artículo derivado de proyecto de investigación - creación en curso actualmente titulado: “*Entre cemento y adhesivo: construcciones de sentido de espacio público en Bogotá a partir de la práctica del sticker urbano*” autoría de Laura Paola Fajardo Leal, Maestría en Estudios Artísticos – Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Introducción

“... Necesitamos la Historia, pero la necesitamos de forma distinta de como la necesita el hombre mimado que deambula ociosamente en el jardín del saber, por más que este contemple con altivo desdén nuestras necesidades y penurias, tan rudas y purgadas de gracia”.

Friedrich Nietzsche – Segunda consideración intempestiva. *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (fragmento).

De acuerdo con la perspectiva convencional de la Historia, quien se acerca a ella lo hace desde la más pura imparcialidad. Es desde allí donde habitualmente distinguimos y comunicamos un paradigma histórico anclado a una temporalidad que adquiere una suerte de vigor desde el reconocimiento. Así pues, nos situamos bajo un lugar de enunciación próximo a la retención de los sucesos donde no quisiéramos perder ni una sola de las imágenes que componen lo que creemos que es nuestro pasado como humanidad.

De esta forma, conferimos a la Historia una tendencia canónica que recae en la legitimación de unos relatos específicos y en la evasión de otros, no solo por su desconocimiento sino porque manifiestan todo tipo de rupturas y dicotomías que cuestionan la absoluta “objetividad” y que hacen posibles formas de reescritura ya no solo de lo que fue sino de aquello que sucede en el aquí y el ahora.

En este sentido, el plano de las artes no es ajeno a la dinamización de la Historia. De la mano de la Historia imparcial, surge una Historia del arte que establece nexos con hitos espaciotemporales con una cierta “deuda” hacia epistemologías «otras» que pluralizan esta Historia irrumpiendo con su horizontalidad que, en palabras de Benjamin, “suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío”².

Así las cosas, en el presente artículo propongo un acercamiento a una Historia con las artes que convoca a una diversificación de las prácticas artísticas como construcción de formas discontinuas de comprender y resignificar la Historia desde las divergencias, las intersensibilidades y las subjetividades. Para ello, convoco a un abordaje de lo que he denominado como “disidencias gráficas”; manifestaciones visuales que trascienden las dinámicas de cooptación institucional y que plantean una mirada política desde la resistencia –como sucede con Puro Veneno– y desde las formas de pensar la Historia y los microrrelatos junto a las memorias de ciudad. Sea este último mi caso particular a través del sticker urbano.

En consecuencia, asumo las producciones visuales como instancias de creación e interpelación de la Historia, pero a su vez, como mecanismos de intervención de

² Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010), 30.

la misma a través de la memoria personal; pues como menciona Burke: “de acuerdo con el paradigma tradicional, la historia es objetiva... En la actualidad este ideal se considera, en general, quimérico... no podemos evitar mirar al pasado desde una perspectiva particular”³.

Tradicionalismo histórico en las artes

“Solo en tanto se produce aquella nube que todo lo encierra, un destello luminoso; es decir, solo en tanto posee el poder de utilizar el pasado para la vida y de transformar lo acaecido en Historia, el hombre se vuelve humano”.

Friedrich Nietzsche – Segunda consideración intempestiva. *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (fragmento).

Pensar en función de la Historia nos remite, quizá de manera automática, a la imagen de lo que fue y, en efecto, a los discursos que han legitimado dicha idea del pasado. De acuerdo con Benjamin: “el pasado solo es atrapable como la imagen que refulge para nunca más volver en el instante en que se vuelve reconocible”⁴; de allí que, remitirse a la noción tradicional de Historia, apele directamente a la necesidad de capturar de modo fidedigno las márgenes del tiempo pretérito que los contextos hegemónicos han destacado.

No obstante, frente a estos bordes que delimitan el continuum de la Historia convencional y cristalizan narrativas plurales, sobresale la Historia de los vencedores, opresores y personajes ilustres que actúa como panacea de los libros de texto y de la progresión de una Historia del arte como una línea horizontal que pretende abarcar los hitos de producción intelectual en forma de estilos y transiciones propios de una trastocada estética.

Al respecto, Nietzsche plantea la existencia de una Historia monumental en la cual perdura la grandeza de las hazañas. Esta perspectiva, fundamenta la credibilidad en los cánones estilísticos como estandartes de la producción artística y, en consecuencia, de la mirada primordialmente eurocéntrica que ha adquirido paulatinamente la Historia del arte universal.

Así las cosas, en la Historia monumental: “... vivirá el monograma de su ser intrínseco, una obra, una hazaña, una iluminación extraordinaria o una creación; vivirá porque el mundo posterior no podrá prescindir de él”⁵. De forma que, las aproximaciones a la Historia se convierten en un hacer catedrático donde la “obra de arte”

3 Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro” en: *Formas de hacer historia*, ed., Peter Burke [et al.] (Madrid: Alianza editorial, 2003), 19.

4 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010), 21.

5 Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 32.

conquista su valor cultural⁶ y se inserta en el plano de la cultura como un “artefacto creativo” digno de ser aceptado y admirado sin que ello quebrante en su sentido radical su poder aurático⁷.

Ante este panorama, esta Historia de cronologías, progresos y representaciones artísticas de manos ilustres, “atenúa la heterogeneidad de los motivos y móviles para presentar, a costa de la causa, como ejemplar de ser imitado, su *effectus* monumental”⁸. Por tal razón, la Historia monumental se torna reiterativa en el plano de las artes dada la continuidad e incluso predicción de aquello que genera resonancia en los contextos de recepción.

A esta conciencia histórica como continuidad que trae a cuestras las magnitudes del pasado en su faceta más plástica⁹, se suma la Historia de las recuperaciones y de “momificación” de las experiencias humanas que Nietzsche denomina Historia anticuaria. Esta última que, en el plano de las artes, refiere a las prácticas de retención del pasado que amenaza por desaparecer.

En este orden de ideas, proliferan las preocupaciones por la salvaguarda del patrimonio a través de las estrategias de conservación y de restauración en su circunstancia más extrema. La Historia anticuaria “pertenece además a quien conserva y venera, a quien contempla con fidelidad y amor el lugar del que viene y por el que es lo que es”¹⁰. De allí que sólo es admisible para la Historia aquello que es digno de almacenarse para ser contemplado en su carácter sobrehumano.

En efecto, la Historia del arte se convierte en sinónimo de pervivencia del genio creador que pone a merced de la mirada y el gusto un objeto en una vitrina a la cual es posible acercarse de manera limitada debido al status que ha adquirido en la cumbre de lo sublime; un posicionamiento que se reafirma a través de las secuencias narrativas que construyen el hilo del tiempo¹¹

6 Me refiero al carácter retórico y movilizador de afectos y artilugios discursivos propios de la representación artística.

7 En este aspecto, resulta pertinente retomar los planteamientos de Benjamin (2003) en función del aura de la obra de arte cuando depende del entretreído del espacio y tiempo de su creación. Siguiendo al autor, la decadencia de este poder aurático está determinada por el surgimiento de masas y la intensidad de sus movimientos, algo que pareciera paradójico para la afirmación en referencia. Sin embargo, propongo una perspectiva del aura vinculada, en suma, a su “autoridad totémica”; es decir que, el peso histórico que adquieren ciertas “obras de arte” desde la perspectiva monumental, refuerza su relevancia en un contexto determinado.

8 Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 35.

9 Es decir, en su componente más maleable. La Historia alimenta la resignificación del pasado; de manera que, este último asume una apariencia plenamente dúctil.

10 Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 40.

11 No sobra destacar los lugares de enunciación desde los cuales se piensan inicialmente los museos nacionales como escenarios de divulgación del patrimonio y, en efecto, de un relato homogéneo de nación donde parecen fusionarse las dos instancias históricas: monumental y anticuaria. En este orden de ideas, los museos nacionales surgen en primera medida, bajo el propósito de salvaguardar el acervo cultural que se integra

En síntesis, la Historia anticuaria se fundamenta en la bipolaridad del valor de la obra de arte en términos de lo que llamaría Benjamin como ritual y de exhibición. Así pues:

El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses solo son accesibles para los sacerdotes en la celda; ciertas imágenes de la virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador a nivel del suelo. Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos¹².

Por lo tanto, una Historia del arte pensada desde el hacer aditivo es enteramente redundante en la medida que, con los hechos o representaciones dignas de pertenecer a la Historia, se logra perpetuar el efecto monumental y reduccionista. De este modo, aquello que fue meritorio en el pasado, será susceptible de ser relevado por otra creación en el presente, pero no con el mismo armazón retórico. Además, pareciese inverosímil fraccionar el funcionamiento mecánico de la Historia convencional. Al respecto, son sugerentes las palabras de Nietzsche cuando menciona que: “el historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa”¹³

Historia y juicio: Hacia una historia crítica desde las visualidades

“... Te han llenado la boca de paja, Simón, te han vuelto estatua, medalla, estampilla y hasta billete de banco. Porque no todos los ríos van a dar a la mar, algunos terminan en las academias, en los pergaminos, en los marcos dorados: lo que también es el morir. Pero y si de pronto, y si quizás, y si a lo mejor, y si acaso, y si tal vez algún día te sacudes la lluvia, los laureles y tanto polvo, quién quita”.

María Mercedes Carranza - *De Boyacá en los campos* (fragmento).

Ante los estadios inconclusos de la Historia monumental y crítica, surge una suerte de deuda con el pasado reciente que activa las búsquedas por aquello que acontece y que ha sido silenciado o negado en la construcción espacio temporal de la Historia tradicional. Por consiguiente, surgen instancias de aproximación a una Historia crítica que “desentierran las raíces con un cuchillo y desdeñan cruelmente las tradiciones”.¹⁴

a sus diferentes colecciones. Estas últimas pensadas como la materialización de dicho relato.

12 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México: Editorial Ítaca, 2003), 53.

13 Friedrich Nietzsche, Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 32.

14 Ibid., 48.

Así pues, las posibilidades de la historia crítica revelan la intensidad de un análisis hacia y con aquello que presumimos convencionalmente como “periférico”, lo cual sitúa en tensión los parámetros de imparcialidad con los cuales se construye la Historia y las cercanías a esta desde las subjetividades. Ello, sin lugar a dudas, alimenta la resignificación de la Historia a contrapelo que ingresa al plano del aquí y el ahora en forma de intervención directa.

Bajo estas concepciones, surge la Historia desde abajo que como menciona Sharpe: “abre al entendimiento histórico la posibilidad de una síntesis más rica, de una fusión de la historia de la experiencia cotidiana del pueblo, con los temas de los tipos de historia más tradicionales”¹⁵; ello indica que, aunque la Historia desde abajo no desatienda del todo al “arriba”, no es de exclusiva dependencia del historiador o, para el caso particular, del productor artístico.

La Historia desde abajo asume el enorme desafío de superar el profesional que enjuicia y profundizar en algo más que la reivindicación de las memorias olvidadas; la Historia crítica escudriña en las intersensibilidades en tránsito y, en efecto, trastoca de manera permanente todas aquellas narrativas que fundamentan el campo personal de los sujetos.

Partiendo de estas consideraciones, en el apartado siguiente, profundizaré en una alternativa a la Historia crítica con las artes pensada desde aquello que he denominado “disidencias gráficas”, refiriéndome a una superación de las metáforas y simbolismos reforzados desde la Historia convencional que parecen replicar un hacer enteramente conceptual y rígido que instrumentaliza tanto las narrativas emergentes desde las subjetividades como su fuerza enunciativa en términos de la acción política.

Revisiones a una Historia con las artes desde la disidencia gráfica

“Los rifles silban desafinados, la canción de muerte que han creado. Los de derechas se tropiezan con los de izquierdas y viceversa. Estamos insultando a la ley y estamos en su truco al dinero como perdedores, como perdedores, como perdedores, estamos en su juego”.

Eskorbuto – *Nadie es inocente* (fragmento)

El espacio público se ha convertido en el escenario de la agitación gráfica y, en consecuencia, de múltiples lecturas respecto a las disidencias de carácter político que dialogan en contraste o distanciamiento radical frente a la Historia legitimada en el marco del proyecto de nación. Según Roca y Suárez, durante la última década del siglo XX e inicios del siglo XXI, la producción cultural sostuvo diálogos más fervientes con la historia contemporánea, toda vez que las obras

15 Jim Sharpe, “Capítulo 2: historia desde abajo” en: *Formas de hacer historia*, ed., Peter Burke [et al.] (Madrid: Alianza editorial, 2003), 51.

“Fueron sintomáticas de la encrucijada crítica que caracterizó las prácticas del arte contemporáneo a nivel mundial, la cual establecía vínculos críticos con la cultura de masas y con los medios de comunicación masivos, con las tensiones entre los imaginarios de la alta cultura y de la cultura popular, y con la propia institucionalidad del arte y sus relatos”¹⁶.

Estas proposiciones caracterizaron un punto de partida para pensar las contra-historias que cuestionaron las prácticas conservadoras de las instituciones artísticas; de allí que la emergencia de nuevas narrativas en el panorama de las artes plásticas y visuales en Colombia asistiesen al “resquebrajamiento de los discursos hegemónicos en favor de una pluralidad de tendencias que coexistieron sin la pretensión de imponerse sobre las demás”¹⁷.

Bajo estas premisas surge Puro Veneno, que más que una iniciativa de resistencia a través de la movilización de distintos formatos gráficos en la ciudad se constituye en un mecanismo de intervención en las calles que, desde el recurso visual, actúa en función de la Historia tomándola como “materia prima”. En palabras de Quintero:

“Un proyecto realizado con coherencia que sale a las calles con carteles, calcomanías y pinturas, armas de resistencia pacífica para no callar. Con dignidad y respeto por la memoria, se proponen a través de la gráfica, imagen y el texto hacer una crítica social para no olvidar. Su insistencia está llena de responsabilidad para informar, denunciar y convoca a un movimiento subrepticio en contra de la corrupción y la violencia”¹⁸.

De forma que, una exploración hacia la Historia de los vencedores tanto como desde los reservorios ilustres desde la óptica de la contracultura y la Historia crítica, constituye la sustancia de Puro Veneno quienes acusan tener el “antídoto” contra las manifestaciones de barbarie que resurgen en el panorama nacional y se legitiman a través de la unicidad de su Historia:

“El corazón caliente e incendiario combate la sangre fría y sedentaria; las calles como elemento de agitación política sellan otro milenio. Somos el rumor que se con-

16 Silvia Suárez y José Roca, *Transpolítico. Arte en Colombia 1992 – 2012*. (Bogotá: Lunwerg Editores, 2012), 11.

17 Ibid., 13. A razón de lo anterior, son relevantes los apuntes de Roca y Suárez (2012) respecto a aquello que han denominado como “poética pública” relacionada a las prácticas artísticas que pretenden interpelar al habitante de ciudad a partir de la acción gráfica. El trabajo de Adolfo Bernal que, a través del uso de carteles en la ciudad de Medellín, posibilita el diálogo con los transeúntes cuestionando la publicidad como estrategia de comunicación.

18 Juan Quintero, “¿Qué tan fuerte hay que gritar?” en: *Puro Veneno. Antología de una revuelta gráfica*. (Bogotá: La Valija de Fuego, 2019), 43.

vierte en información, compartir y difundir es la consigna. Seguimos haciendo ruido desde el anonimato para proteger y motivar a cualquiera que pueda adherirse a nuestro propósito de ser una parte del antídoto contra las violencias que se viven en nuestro territorio”¹⁹

Así las cosas, Puro Veneno, como plataforma masiva de comunicación disidente, descubre el velo del relato nacional unificado en la Historia tradicional a través de las prácticas de divulgación de contenido como un mecanismo de reescritura de la misma y de la persistencia del “no olvidar”; aquello que constituye el punto de partida de este último apartado sobre el papel de la memoria en el ejercicio histórico con las artes que presentaré a continuación.



Imagen No 1. Puro Veneno (2018). Madre patria. Exposición de ilustración “el antídoto es el arte”. Fotografía propia.

19 Puro Veneno, *Antología de una revuelta gráfica*. (Bogotá: La Valija de Fuego, 2019), 9.

Dialogos con lo personal: El *Bombing* como práctica de memoria y reescritura de la Historia

“Más que hablar de una lectura de la ciudad, habría que hablar por el contrario de una lectura-escritura de la misma, al fin y al cabo las ciudades se inscriben como escrituras estéticas: como tejido de relaciones – afectivas, perceptivas, figurativas, simbólicas-, sobre ellas se traman miles de caminos y de rutas, multiplicidad de prácticas que la sostienen y le permiten su supervivencia, infinidad de puntos de cruce y amalgamas de interferencias que le dan su tono particular y su peculiaridad histórica”

José Montoya - Capítulo 1: entre huellas e íconos. Los palimpsestos estéticos ciudadanos. (Fragmento)

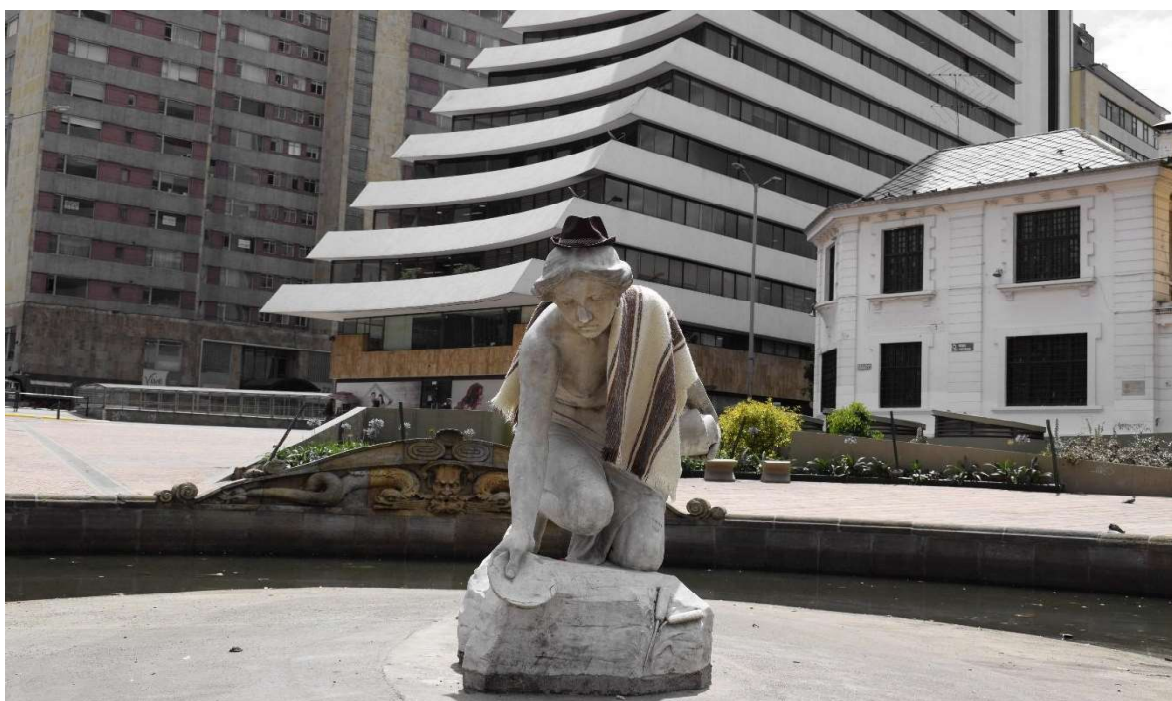


Imagen No 2. Rebeca santandereana. Memorias de ciudad: entre la visualidad y lo personal. Fotografía propia.

Una Bogotá completamente extenuada me resuena en la memoria. Una memoria que la entiende como una ciudad fatigada por el caos, una “memoria que no se construye en abstracto, sino en una serie de acciones y relaciones humanas enmarcadas en un contexto, destinadas a otorgarle un sentido al pasado, presente y futuro”²⁰.

20 Alejandra Gaviria, *Las calles también hablan. Memoria y espacio público*. (Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2015), 23.

Una memoria que, como habitante de esta ciudad de nadie he intentado armar, tejer y componer y que pretendo visibilizar a través de lo que empezó como una apuesta fotográfica y terminó convirtiéndose en la materialización de mis posibilidades de re-semantización de la Historia a través de las pegatinas dispuestas en las calles y en mi rol como destinataria de esos ecos efímeros que he logrado capturar desde las luchas semánticas y neobarrocas de “otros” en el espacio habitado.

En efecto, convoco con este cierre “visualmente poético” —si se quiere—, a abordar la Historia con las artes a través de la memoria personal que, en palabras Jelin, “involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos”²¹. Así es como surge Rebeca Santandereana, una intervención que se realizó a comienzos del presente año a la conocida escultura situada en el barrio San Diego en Bogotá entre las carreras 12 y 13 con calle 25, y elaborada a mediados de 1926 por la marmolería italiana Tito Ricci.

Esta intervención sucede como una puesta en diálogo entre la Historia ignota de la ciudad, mis evocaciones y olvidos en función de los espacios bogotanos y los puentes que conectan dos instancias de memoria (colectiva e individual)²² que, para el caso particular, reafirman las búsquedas diversas y subjetivas de pensar una Historia vinculada con las artes sin prescindir de estas últimas como “herramientas estéticas” para acceder a la Historia, sino para narrarla desde allí, lo que admite una lectura permanentemente polisémica.

Este proceso de creación que actualmente circula por algunos espacios de la ciudad de Bogotá a través del *bombing*²³, que asumo de modo personal como territorios, también resuena —a mi entender— tanto con la historicidad del objeto escultórico en el espejo de agua del sector, su presencia tangible y su “invisibilidad a través de la visualidad” como con aquellos tránsitos, aprendizajes y diálogos de la mano de mi abuelo materno que, a saber, se integran paulatinamente a mi memoria personal por ser estos quienes me permiten desde la infancia construir una nueva arista de la historia de la ciudad que me habita y desde la cual me permito narrar tanto las luchas de la ruralidad con relación a lo urbano e incluso, el carácter simbólico de los objetos tradicionales que se mantienen en el imaginario de los habitantes de la ciudad cuando se dialoga respecto a lo distante, periférico, barrial, rural, territorial —y por qué no mencionarlo—, identitario.

21 Elizabeth Jelin, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” en: *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin (2001), 1, <https://laasociacion.files.wordpress.com/2015/11/memoria-jelc3adn-1.pdf> (Consultado el día 8 de agosto de 2019).

22 Al respecto, es menester señalar la postura de Halbwachs (como se citó en Erll, 2012) respecto a los vínculos de reciprocidad que establecen estas dos instancias de memoria, pues “el individuo recuerda en la medida en que asume la perspectiva del grupo, y la memoria del grupo se hace real y se manifiesta en las memorias individuales” (p. 21).

23 Intervención directa a los espacios, cubrir un área específica con formatos visuales diversos.

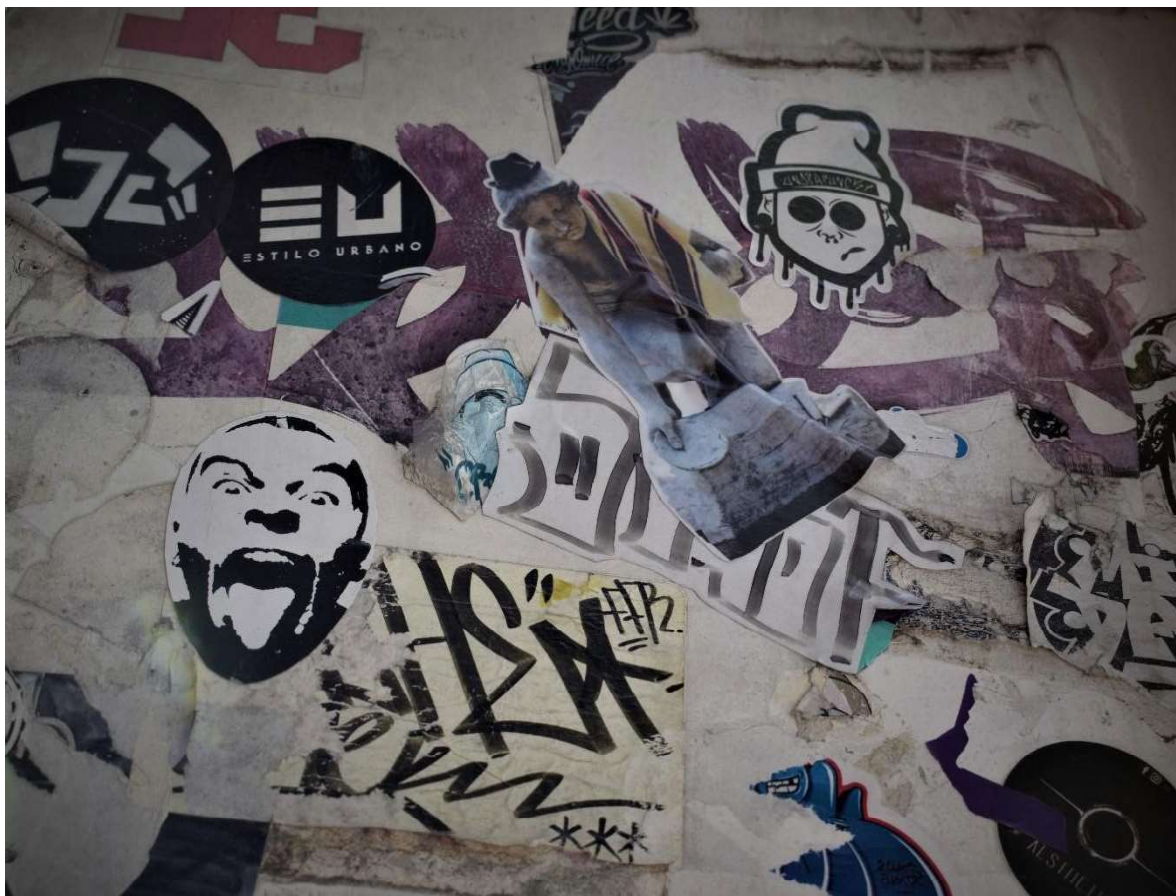


Imagen No 3. *Bombing Mnemósine*. Calle 19 con carrera 4ta, Bogotá. Fotografía propia.

Es en esta medida donde la representación simbólica adquiere su carácter palimpséstico como gesto comunicativo. En palabras de Montoya:

“Superficie atiborrada de inscripción, auténtico espacio de una escritura polivalente, la ciudad va construyendo un inmenso territorio palimpséstico a medida que va asignando con sus huellas, sus marcas y sus registros los espacios de su entorno, los cuerpos sociales en los cuales se materializa los lugares de morada de sus habitantes. Al mismo tiempo que configura ese juego intrincado de identidades y de diferencias, de relaciones y de contradicciones en los cuales se reconocen sus habitantes. Sus espacios y lugares signan multiplicidad de referencias, reinscribiendo, la mayoría de las veces, sobre las huellas de su propio devenir, las historias de su presente”²⁴

24 José Montoya, “Capítulo 1: entre huellas e íconos. Los palimpsestos estéticos ciudadanos”, en: *Pensamiento visual contemporáneo*, ed., Margarita Monsalve, Cátedra de sede Marta Traba. (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015), 38.

Así las cosas, estas pegatinas que asisten a la batalla por la apropiación del espacio público en Bogotá también permiten construir una nueva perspectiva de la Historia desde las intersensibilidades que dialogan con la circulación de la imagen digna de amplios significados, transformando la Historia en paralelo a la variabilidad del espacio y, en consecuencia, de los contextos que le otorgan legitimidad.

Conclusiones y posibilidades

Una Historia con las artes a partir de la producción visual consiente dos aspectos importantes a saber: la presencia de lo visual en términos de memoria gráfica como arraigo al territorio, pero también como generadora de divergencias que transitan en diferentes formatos que, en términos de palimpsestos urbanos, dejan rastros efímeros de nuevas formas de pensar la Historia y el espacio público en tanto se movilizan por distintos escenarios mientras sepultan simultáneamente la función clásica de las imágenes en la Historia.

Un claro ejemplo de ello es la incidencia crítico-política que ha tenido Puro Veneno en las principales ciudades de Colombia a partir de la activación de, no sólo otros mecanismos de protesta social, sino del tránsito de las producciones visuales en el espacio público percibidas como objetos contemplativos a microhistorias contestatarias que sobrepasan las fronteras de cooptación institucional cuyos intereses contribuyen a establecer las dicotomías entre aquello que resulta “vandálico” y aquello que no lo es. Ello permite considerar que “una cultura que conceda preminencia a la forma narrativa es indudable que ya no tiene necesidad de procedimientos especiales para autorizar sus relatos”²⁵ pues, ante la circulación continua de formatos y formas de relatar una Historia distante del estatismo como los casos en mención, destacan las imposibilidades de narrar una Historia formal y unitaria.

Es por esto y más que me atrevere a concluir estas aproximaciones a una Historia crítica con una cierta insinuación a abordar las prácticas sensibles como instancias discursivas para construir posibilidades de una Historia con las artes que, aunque no desestime las interlocuciones entre relatos distinguidos por su primacía, abone un terreno fértil para concebir las manifestaciones estéticas como modos de resignificar la Historia más que contribuir de manera insulsa a instrumentalizarla.

Bibliografía

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.

25 Jean François Lyotard, “Capítulo 6: pragmática del saber narrativo”, en: *La condición posmoderna*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994), 49.

- . Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010.
- Burke, Peter. “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke [et al.]. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- Carranza, María. *De Boyacá en los campos*. (s.f.). Consultado el día 8 de agosto de 2019. <https://www.lacoladerata.co/cultura/versos/maria-mercedes-carranza-poemas/>
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- Eskorbuto. *Nadie es inocente*. (s.f.). Consultado el día 8 de agosto de 2019. <https://www.letras.com/eskorbuto/848759/>
- Gaviria, Alejandra. *Las calles también hablan. Memoria y espacio público*. Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2015.
- Jelin, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En, Jelin, E. *Los trabajos de la memoria*. (2001). Consultado el día 8 de agosto de 2019. <https://laasociacion.files.wordpress.com/2015/11/memoria-jelc3adn-1.pdf>
- Lyotard, Jean Francois. “Capítulo 6: pragmática del saber narrativo”. En *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Montoya, José. “Capítulo 1: entre huellas e íconos. Los palimpsestos estéticos ciudadanos”. En *Pensamiento visual contemporáneo*, editado por Margarita Monsalve, Cátedra de sede Marta Traba. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Puro Veneno. *Antología de una revuelta gráfica*. 42-43. Bogotá: La Valija de Fuego, 2019.
- Quintero, Juan. “¿Qué tan fuerte hay que gritar?” En, *Puro Veneno. Antología de una revuelta gráfica*. 42-43. Bogotá: La Valija de Fuego, 2019.

Sharpe, Jim. “Capítulo 2: historia desde abajo”. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke [et al.]. Madrid: Alianza editorial, 2003.

Suárez, Sylvia y Roca, José. *Transpolítico. Arte en Colombia 1992 – 2012*. Bogotá: Lunwerg Editores, 2012.

El Impresionismo en Bogotá: la crítica de arte a finales del siglo XIX desde la obra de Andrés de Santa María

Impressionism in Bogota: art criticism towards the end of the 19th century through Andrés de Santa María's oeuvre

María Toro Molinares

Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

mariaau.toro@urosario.edu.co

Fecha de recepción: 15 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 7 de diciembre de 2019

Resumen

El presente artículo identifica los fundamentos teóricos y conceptuales de la crítica de arte de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Colombia, haciendo énfasis en la prensa cultural capitalina. Así mismo, proporciona una definición del concepto de “Arte” para finales del siglo XIX y una reseña detallada de los criterios de valoración de dicho arte. Finalmente, se busca entender el rol del crítico de arte, a partir del estudio de caso de la “Polémica del Impresionismo” en Bogotá (1899-1904).

Palabras clave: Arte, Crítica de arte, Impresionismo, Prensa cultural.

Abstract

This article identifies the theoretical and conceptual foundations of art criticism of the late 19th century and early 20th century in Colombia, emphasizing in the capital's cultural press. Likewise, it provides a definition of the concept of “Art” at the end of the 19th century and a detailed review of the criteria for the valuation of said art. Lastly, this article seeks to understand the role of the art critic, from the case study of the “Controversy of Impressionism” in Bogotá (1899-1904).

Keywords: Art, Art Criticism, Impressionism, Cultural press.

Introducción

El arte colombiano a mediados del siglo XIX se caracterizó por la disolución de cánones estéticos coloniales y la constitución de imaginarios nacionales, a partir de la creación de una Academia de Bellas Artes en 1886¹. Así pues, dicho arte se presentó como un medio idóneo para la materialización de los ideales civilizatorios de la élite política, al ilustrar alegóricamente a los héroes de la patria, las grandes batallas nacionales y el territorio. Además, las nuevas tendencias se encargaron de conceptualizar la modernidad o por lo menos darle una apariencia. De esa forma, las imágenes sobre el Antiguo Régimen colonial fueron reemplazadas por símbolos nacionales alusivos a los intereses políticos dominantes².

En términos estéticos, la iconografía de este periodo se articuló con la profesionalización de los artistas³. Esto posibilitó el estudio exhaustivo de la técnica y la teoría, facilitando la instauración de parámetros evaluativos o clasificatorios del arte, entre ellos el manejo de la mimesis, la perspectiva, la anatomía, la geometría, los colores y el dibujo⁴. Estos primeros intentos formales, actualmente pueden ser calificados como carentes de “habilidad”, pues eran representaciones esporádicas simples⁵. No obstante, dicha “incapacidad” también es un aspecto llamativo de este tipo de arte, dado que es posible dar cuenta de un valor “fresco” de “autenticidad americana”.

De igual modo, estas obras de origen civil y republicano contenían ideales expresivos del “romanticismo provinciano”, el cual buscaba un equilibrio entre los paisajes “objetivos” del territorio, los gustos públicos y la conciencia artística, es decir, los cánones estéticos de la Academia⁶. Así pues, desde las reflexiones estéticas sobre los principios y las prácticas del arte formal, a finales del siglo XIX, se dio paso a las primeras propuestas de crítica de arte a nivel nacional, si bien eran apenas breves reseñas periodísticas sobre las Exposiciones Anuales, los Salones Nacionales de Artistas y las Ferias Artesanales e Industriales de la capital⁷. Incluso, en algunos casos, dentro de la prensa local se escribía sobre una obra o artista en particular.

Sin embargo, con el tiempo esta crítica empezó a ser elaborada por artistas, escritores e ilustrados dispuestos a valorar obras plásticas con relación al paradigma

1 Santiago Londoño, *Pintura en América Hispana. Tomo II - Siglo XIX* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario y Luna Libros, 2012), VII.

2 Santiago Londoño, *Pintura en América Hispana. Tomo II - Siglo XIX* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario & Luna Libros, 2012), VII.

3 Carmen María Jaramillo, «Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia», *Artes: La Revista* 7 (2004): 6.

4 Víctor Quinche, *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014), 66.

5 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 71.

6 Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, 83.

7 Jaramillo, “Una mirada a los orígenes”, 9.

visual vigente⁸. Dicho paradigma estaba construido a partir de los estándares proporcionados por el “modelo academicista”⁹, el cual era enseñado dentro de diversas escuelas o talleres de la capital. Con la misma relevancia, las obras expuestas en los Salones Nacionales de Artistas desde 1886 fueron esenciales para reafirmar los juicios de arte elaborados por dicha crítica ilustrada¹⁰. Es importante señalar que estas nociones rápidamente se sometieron a prueba, debido a la apertura de nuevas tendencias estéticas provenientes de Europa. Entre estas se encuentra el Impresionismo, el cual dio protagonismo a las impresiones de la realidad antes que a la mimesis de esta.

Este tipo de arte fue polémico para finales del siglo XIX en el territorio colombiano, específicamente en Bogotá, pues aparentemente no podía ser comprendido y mucho menos valorado bajo los presupuestos “tradicionales”¹¹. Por tanto, el trabajo presentado por artistas con sensibilidades modernistas fue aceptado parcialmente, debido a muchas resistencias, dentro del espacio cultural nacional de aquel periodo. Uno de los mejores ejemplos de esta situación fue la recepción de algunas de las obras del artista Andrés de Santa María (1860-1945) en Bogotá a finales del siglo XIX. Varios de sus cuadros no pasaron desapercibidos por la crítica, puesto que causaron incomodidad en la opinión pública.

Algunos artículos de la prensa local, al intentar comprender la propuesta artística de Santa María, cuestionaron la esencia del Impresionismo, visto que era un estilo carente de belleza, técnica y verdad. En pocas palabras, se consideraba como un arte vacío que no cumplía con los ejes civilizadores de la alta sociedad conservadora de finales del siglo XIX. En esa medida, la recién estructurada crítica de arte, la cual se había limitado a comentarios descriptivos y poco complejos, se vio obligada a hacer frente a los controversiales y progresivos cambios dentro del espacio plástico colombiano. Para ello, algunos autores se remitieron a conceptos estéticos provenientes del modelo academicista, mientras que otros, simplemente, argumentaron y trataron de dar sentido desde sus subjetividades.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, este artículo tiene como objetivo central identificar los fundamentos teóricos y conceptuales de la crítica de arte de finales del siglo XIX, haciendo énfasis en la introducción de nuevos paradigmas artísticos en el territorio nacional. Para esto, pretendo reconstruir como caso de estudio la “Po-

8 David Jiménez, *Historia de la crítica literaria en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Colcultura, 1992), 11-12.

9 El “modelo academicista” mantenía un estilo neoclásico exaltando la antigüedad grecorromana. Este a su vez fue inspirado por los más altos institutos de arte en Europa, los cuales recreaban el clasicismo. De igual modo, había una pretensión de realidad como medio para llegar a la belleza clásica, aquella que era exacta e inteligible. Esto se profundizará más adelante. Melero José Enrique García, *Arte español de la ilustración y del siglo XIX: Entorno a la imagen del pasado* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998), 11.

10 Jaramillo, “Una mirada a los orígenes”, 7.

11 Víctor Quinche, *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014), 55.

lémica del Impresionismo” en Bogotá (1899-1904). Igualmente, para detallar dicha polémica busco centrarme en la trayectoria del artista colombo-belga Andrés de Santa María durante su estadía en Bogotá (1893-1911). Esto con el propósito de reconocer las obras que fueron el centro de debate de la prensa cultural. Así pues, me gustaría cuestionarme por la forma como los críticos de arte en Bogotá interpretaron las obras “impresionistas” expuestas por Andrés de Santa María en la Feria de Instrucción Pública en 1904.

Más allá de una reconstrucción iconográfica e iconológica de las obras presentadas por el artista, deseo enfocarme en los argumentos propuestos por los críticos de arte dentro de sus publicaciones de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Bogotá. De igual modo, intentaré determinar qué era aquello que se entendía por “Arte” a finales del siglo XIX, para así reconocer el rol del crítico de arte. Todos estos planteamientos los realizo desde el marco de la historia cultural, entendiendo los procesos sociales que hay detrás de un objeto o una práctica. En cuanto a la estructura del presente artículo, este consta de seis apartados.

En la primera parte, se presentará un breve recuento de las publicaciones académicas más recientes sobre la crítica de arte en Colombia a finales del siglo XIX, con relación a la obra de Andrés de Santa María. Lo anterior con el propósito de dar cuenta de los debates vigentes tras la temática abordada en el presente artículo. En segundo lugar, se explicarán los conceptos claves, con los cuales se piensa abordar el análisis central de la crítica de arte. Para esto, se toma como fuente principal la investigación realizada por el filósofo Víctor Alberto Quinche Ramírez, *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos* (2014). En la tercera parte, se determinarán las fuentes significativas para el análisis mencionado.

En la cuarta sección, se pretende ubicar el espacio sociocultural de finales del siglo XIX a nivel nacional, haciendo hincapié en la capital. Esta contextualización busca caracterizar el arte colombiano del siglo XIX, para vislumbrar los fundamentos teóricos y estéticos de la crítica de arte. Así mismo, esta revisión es útil para interpretar el lugar de enunciación, tanto de la crítica como del artista Andrés de Santa María. En la quinta parte, se realizará el análisis central del caso de estudio, es decir la “Polémica del Impresionismo”, a partir de la crítica de arte de finales del siglo XIX en Bogotá. Por último, se darán anotaciones finales sobre la recepción del arte “Impresionista” en Bogotá, abordadas desde la prensa cultural en el periodo previamente especificado.

La Crítica de arte de finales del siglo XIX desde la obra de Andrés de Santa María: un breve balance historiográfico

La crítica de arte, con relación a la obra de Andrés de Santa María, ha sido ampliamente abordada dentro de la historiografía colombiana. Por otro lado, en el campo de la historia del arte en Colombia, las pinturas de Santa María se han consolidado como

puntos de varios debates críticos, ya sea por su técnica o por su propuesta “modernista” en el arte nacional de finales del siglo XIX. Uno de los estudios más relevantes ha sido elaborado por el historiador y crítico de arte Álvaro Medina. En su libro *Procesos del arte en Colombia* (1978), Medina reconstruye la carrera artística de Andrés de Santa María, resaltando sus periodos creativos y sus respectivos cuadros, a partir de un seguimiento detallado de los salones de artistas y la prensa cultural colombiana de la época.

Desde el campo de la historia de la crítica literaria, el profesor David Jiménez realizó en su libro *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX* (1992) un panorama general de los críticos “modernistas” del siglo XIX. Entre dichos críticos, sobresalen los ilustrados implicados en la “Polémica del Impresionismo” y sus respectivas publicaciones. También señala aspectos sobre la percepción del arte moderno en Colombia a finales del siglo XIX. Finalmente, el argumento central de Jiménez consiste en explicar parte del rechazo que recibió la obra de Santa María por parte de una élite política capitalina, como una reacción a las tensiones entre el romanticismo conservador y el simbolismo liberal¹².

Otro estudio destacado es el artículo “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” (2004) de la historiadora del arte Carmen María Jaramillo. En este escrito, la autora se cuestiona por los inicios de la crítica de arte en Colombia, haciendo hincapié en los procesos políticos de dicha época. Además, en dicho artículo, Jaramillo señala la relación existente entre el desarrollo del arte colombiano y los proyectos nacionales republicanos en términos de modernidad. Así pues, la autora argumenta que las posturas asumidas por la incipiente crítica de arte del país en esa época, en cierto modo, impidieron la formación de actitudes críticas sobre las tendencias modernizantes del cambio de siglo.

Como se mencionó anteriormente, una fuente fundamental para el presente artículo es el libro *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos* (2014), del filósofo Víctor Alberto Quinche. Esta propuesta se presenta desde el campo de la estética de la recepción, pues su objetivo principal es reconstruir la obra de Santa María desde la lectura de los críticos colombianos de arte, los cuales publicaban artículos, reseñas y notas que tenían repercusiones en el público lector¹³. Por último, la investigación más reciente sobre este asunto ha sido elaborada por el crítico de arte y curador Halim Badawi, en su libro *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país* (2019). Este libro puede ser considerado un trabajo de carácter revisionista el cual muestra, desde diversas perspectivas analíticas y críticas, los matices ocultos de la Historia del Arte en Colombia. En otras palabras, es una lectura desde el subalterno.

12 David Jiménez, *Historia de la crítica literaria en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Colcultura, 1992), 85-90.

13 Víctor Quinche, *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014), XI.

Así pues, Badawi dedica varios apartados al arte colombiano del siglo XIX, dejando de lado la historiografía tradicional, para vislumbrar aquellos procesos, artistas y obras que pasaron desapercibidos o fueron silenciados por la Historia. Simultáneamente, Badawi reinterpreta figuras centrales en la escena plástica del siglo XIX, con la finalidad de dar una mayor comprensión al impacto de sus respectivas obras. Entre aquellos personajes se halla el pintor Andrés de Santa María, el cual es presentado como un artista capaz de romper paradigmas desde su posición privilegiada e influyente en la élite nacional. Badawi también sustenta que la apertura hacia el arte moderno en Colombia se dio a partir de la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá a finales del siglo XIX¹⁴. Esta cátedra estaba dirigida por Santa María, donde sembró en sus estudiantes “la duda frente a la realidad” y los formatos tradicionales de lo “pintoresco, documental, científico y cartográfico”¹⁵. Terminando, Badawi aborda diversos debates sobre la vida y obra de Santa María, entre ellos su origen o relativa “colombianidad”, su círculo familiar, sus redes sociales o de influencia, sus gustos y trayectoria como artista, sus motivaciones personales y su trascendencia en la historia del arte en Colombia.

En resumen, se puede decir que la obra de Andrés de Santa María ha sido estudiada en varios campos de investigación. Incluso, es posible afirmar que la problemática para el investigador social contemporáneo es saber organizar y seleccionar sus fuentes secundarias o bibliografía de apoyo. En términos generales, el material disponible es realmente amplio. No obstante, no se ha insistido lo suficiente en una propuesta analítica desde las “historias conectadas”. A decir verdad, pienso que la investigación de Badawi es pionera dentro de este campo de análisis específico, el cual todavía debería ser explorado con aún más meticulosidad y detalle. Lo anterior tiene sentido cuando se piensa en Andrés de Santa María como un artista colombiano de finales del siglo XIX, el cual recibió una formación artística completa en Europa, al haber estado radicado gran parte de su juventud en Francia.

Por tanto, se puede suponer un proceso de intercambio de ideas o expresiones artísticas entre las tendencias extranjeras y nacionales de finales del siglo XIX. Además, desde una perspectiva más amplia, varios de los primeros críticos de arte de ese siglo también fueron educados según tradiciones europeas ilustradas. Por ello, los criterios o estándares que se utilizaron como principios para estructurar la Academia Colombiana de Bellas Artes se fundamentaron en presupuestos extranjeros los cuales, muy probablemente, se adaptaron y modificaron según las necesidades locales. Esto implicaría un proceso de hibridación con fines nacionalistas. En esa medida, sería llamativo plantearse una futura investigación desde los estudios de redes, considerando procesos de apropiación, transformación e hibridación de códigos culturales. También,

14 Halim Badawi, *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2019), 61.

15 Badawi, “Historia URGENTE del arte en Colombia”, 61.

sería interesante establecer una conexión entre los argumentos locales proporcionados por la recién formada crítica de arte colombiana y otros debates o pensamientos críticos sobre el arte modernista en el continente americano a finales del siglo XIX. Así pues, se verificaría la existencia de posibles interacciones bidireccionales entre críticos de arte durante esa época. Lo anterior sólo sería visible si se encuentran vínculos entre críticos a través de una circulación de prensa o una posible correspondencia, y considerando el grado de conexión o aislamiento de estos agentes culturales, respecto de los grandes debates del campo artístico a nivel mundial.

Crítica y recepción: una aproximación a la crítica del arte

Para abordar adecuadamente el marco teórico de la investigación, es importante tener en cuenta dos conceptos previos fundamentales. Se debe iniciar por la idea de crítica, la cual en este caso será expresada desde el área de las artes. Esta puede ser entendida como un conjunto de prácticas racionales vinculadas con la estética y el gusto. De modo similar, la crítica puede ser definida a partir de “juicios de valor”, los cuales adquieren sentido dependiendo del valor, tanto intrínseco como externo de una obra de arte¹⁶.

Estos valores se configuran de acuerdo con el trabajo humano y las técnicas aplicadas a la creación de una obra. Otros criterios útiles para determinar aquel valor son la conceptualidad y la percepción, puesto que un objeto se enmarca como Arte cuando genera algún tipo de reacción o experiencia estética en un espectador¹⁷. Ahora bien, la formación de juicios de valor, en algunos casos, se vincula con los “juicios de autoridad”, en donde se rescata la propiedad de un trabajo¹⁸, mas no sus componentes estéticos, simbólicos, culturales e incluso históricos. En otras palabras, una obra recibe valor por el renombre de su autor, mas no por su singularidad como pieza dentro de un espacio plástico.

Lo anterior es problemático, pues pensar una creación artística sólo en términos de autoridad la reduce, prácticamente, a un compilado de objetos no dinámicos, donde se fija una clasificación y categorización de esta. No se puede interpretar la obra fuera de preconceptos elaborados con relación al estilo del artista. Por consiguiente, el presente artículo no hará reparo sobre este tipo de juicios de valor, pues nublan el análisis de las obras de arte seleccionadas como fuentes primarias. Por otra parte, los juicios de valor se deben construir teniendo en cuenta el diálogo entre arte y crítica histórica. Este vínculo dialéctico articula varios elementos, entre ellos los códigos culturales, el contexto y los respectivos componentes estructurales de un trabajo artístico, para así proporcionar un valor concreto¹⁹.

16 Alberto González, “En torno a la crítica de arte”. *Revista de extensión cultural* 32-33 (1994): 16-17.

17 González, “En torno a la crítica de arte”, 16.

18 Ibid., 16.

19 Ibid., 18.

De cualquier modo, algunos académicos precisan la noción de crítica como “la producción de todo tipo de escritos reflexivos acerca del arte, desde la historia del arte hasta la estética”²⁰. La *crítica de arte* en su sentido más amplio hace referencia a una serie de tradiciones “modernas” que buscan evaluar obras o conjuntos de obras de arte, por medio de escritos y publicaciones especializadas. Simultáneamente, a partir de dichas obras esta crítica pretende calificar y juzgar a un artista o un grupo de artistas en un salón de exposición²¹. Sin embargo, para este artículo se hará uso de aquel concepto desde un sentido más *restringido*. En otras palabras, se va a entender por *crítica de arte* el conjunto de actividades desempeñadas por un individuo conocedor y estudioso de las artes.

Ahora bien, este individuo no solo posee la “autoridad” en dicho campo, sino que ejerce y crea opinión en distintos medios de comunicación. Por lo general, esta opinión es garantizada a partir de la mediana difusión de escritos y textos en una red de prensa. En ese sentido, el segundo concepto a considerar es de la recepción, la cual se plantea desde la teoría estética de la recepción (1967). Por ello, este proceso es precisado como la aprehensión de códigos culturales contenidos dentro de una obra. Así pues, este acercamiento permite desvelar las funciones del “receptor”, en la medida en que dicha obra pasa a ser vista como un producto cultural dispuesto al consumo de un determinado grupo de individuos²². Igualmente, esta noción de recepción permite comprender el efecto de una creación cultural sobre un observador, dado que este entiende los mensajes del artista por medio de una experiencia estética o un ejercicio de referencialidad²³.

Es decir, la recepción se logra a través de dos canales: un contacto directo o una aproximación teórica. En ese caso, la “prensa cultural o ilustrada” es un espacio que posibilita la recepción desde el plano teórico. Este tipo de prensa puede ser definida como el conglomerado de publicaciones, reseñas, artículos, semanarios y revistas que abordan temáticas relacionadas con las artes, la música o el desarrollo de las ciencias. Es una prensa ilustrada, puesto que sus consumidores son un público letrado. Además, estos lectores poseen un cierto saber sobre las tradiciones y tendencias contemporáneas de las artes, por ende, son individuos que se deleitan con las críticas y valoraciones hacia una obra. Por otro lado, los textos críticos que presenta este tipo de prensa cultural pueden ser clasificados según su estilo y nivel de profundidad.

Siendo así, los textos críticos pueden ser comprendidos como el grupo de descripciones, formulaciones, juicios e interpretaciones que realiza un académico o cono-

20 Víctor Quinche, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 276.

21 Víctor Quinche, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 277.

22 Claudio Godoy Arenas. “Semiótica y teoría de la recepción: Los estudios literarios según Umberto Eco.” *UCMAULE - Revista Académica de la Universidad Católica del Maule* 43 (2012): 35.

23 Pablo Tinio, “From Artistic Creation to Aesthetic Reception: The Mirror Model of Art”, *Psychology Of Aesthetics, Creativity & The Arts* 7, no. 3 (2013): 271.

cedor de las artes sobre una obra en particular²⁴. Estos textos no solo analizan tendencias y artistas, sino cualquier tipo de evento relacionado con el mundo de las artes²⁵. Así pues, las publicaciones críticas se presentan en tres niveles de estudio. El primero es de carácter *informativo*, pues es una noticia o reseña descriptiva que intenta dar conocimiento “objetivo” sobre un acontecimiento artístico. Por lo general, en este tipo de texto se ejecutan “evaluaciones débiles” sobre una obra, es decir, juicios valorativos sin cargas semánticas²⁶.

El segundo nivel es *evaluativo*, ya que la necesidad de informar es reemplazada por el deseo de influenciar o generar una percepción sobre una obra²⁷. En otras palabras, estos textos solo buscan crear opinión sobre tendencias artísticas, a través de “evaluadores fuertes”. Estos evaluadores son aquellos que poseen una carga semántica fuerte, dado que son juicios “buenos” o “malos” sin puntos medios²⁸. Finalmente, el tercer nivel es el ensayo crítico o la monografía sobre un artista, obra o conjunto de obras²⁹. Usualmente, estos escritos son publicados a manera de libro o revista seriada, pues son largos, extensos y llenos de reflexiones. Además, manejan términos técnicos con el propósito de determinar como “buena” o “mala” una obra en específico.

De esa manera, se dará mayor relevancia en este artículo a los textos críticos de tercer nivel, ya que proporcionan más indicios sobre el estilo de pensamiento o el razonamiento lógico de los críticos de arte de finales del siglo XIX en Bogotá. Igualmente, estos escritos fuertes presentan de modo ordenado los argumentos a favor o en contra a una tendencia artística. Por ello, son ideales para encontrar los motivos de rechazo o aceptación hacia una nueva corriente en particular. Por último, los dos conceptos brevemente desarrollados en este apartado son esenciales para entender el dinamismo y las implicaciones de la crítica de arte en la recepción pública de una obra o artista.

Breves planteamientos sobre la “prensa cultural” y la obra de Andrés de Santa María

Como se había indicado en un principio, las fuentes primarias que han sido seleccionadas para este artículo son las reseñas que hicieron referencia a las obras presentadas por el artista Andrés de Santa María en algunas de las exposiciones del Salón Nacional de Artistas en Bogotá a finales del siglo XIX. Así mismo, estas publicaciones hicieron parte de la prensa cultural capitalina de aquel momento, es decir, fueron es-

24 Quinche, “La crítica de arte en Colombia”, 277-278.

25 Quinche, “La crítica de arte en Colombia”, 277.

26 George Dickie. *Evaluating Art*, Filadelfia: Temple University Press, 1988.

27 Quinche, “La crítica de arte en Colombia”, 278.

28 George Dickie. *Evaluating Art*, Filadelfia: Temple University Press, 1988.

29 Víctor Quinche, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 278-279.

critos elaborados por ilustrados dentro de medios no tan conocidos fuera de las élites. En términos más específicos, los siguientes artículos o publicaciones son las fuentes primarias que serán analizadas a profundidad:

Cano, F. (1903). “Andrés Santa María”. *Lectura y Arte*, No.1, Medellín.

Grillo, M. (1905). “Psicología del impresionismo”. *Revista Contemporánea*, Vol.2, No.1, Bogotá.

Hinestrosa, R. (1905). “El impresionismo en Bogotá”. *Revista Contemporánea*, Vol.2, No.3, Bogotá.

Sanín, B. (1904). “El impresionismo en Bogotá”. *Revista Contemporánea*, Vol. 1, No. 2, Bogotá.

Algunos de estos escritos se encuentran en la misma revista o serie, ya que son respuestas a debates sobre la “Polémica del Impresionismo” en Bogotá, entre diversas personalidades o “críticos” de arte de la época. Lo interesante de estas discusiones públicas es la percepción o identificación de las posiciones de los críticos frente a un arte relativamente “desconocido”. Por otro lado, hay algunos textos directos de la prensa, los cuales solo tienen intereses descriptivos. No obstante, aquellas descripciones son valiosas pues utilizan calificativos aparentemente aleatorios para las obras “modernistas”.

En general, son fuentes de fácil acceso, pues han sido recopiladas en revistas y algunos tomos bibliográficos. Además, su disponibilidad es abierta y se pueden estudiar en hemerotecas o fondos bibliotecarios, entre ellos la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Biblioteca Nacional de Colombia. Aunque, se debe mencionar que la lectura de estas fuentes ha sido un poco compleja pues, a pesar de ser fuentes mecanografiadas, hay varias dificultades como la falta de organización de los volúmenes de las revistas dentro de los fondos documentales o hemerotecas y la falta de autoría en algunas de las publicaciones.

Un contexto para la crítica de arte capitalina de finales del siglo XIX

El arte colombiano del siglo XIX ha sido categorizado como “ingenuo” y carente de habilidad, pues se presentaron dibujos espontáneos con poca técnica. No obstante, aquella falta de conciencia artística y destreza es uno de los puntos centrales de este tipo de arte, ya que le otorga originalidad y autenticidad³⁰. De igual manera, en el siglo XIX se configuró un arte con “pretensiones de veracidad y referencias a la belleza clásica”³¹, cualidades que aparecen como signos de una nación que desea encontrar su

30 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 71.

31 Halim Badawi, *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país* (Bogotá:

propio lenguaje visual desde la adopción de principios extranjeros. Los géneros artísticos de este periodo en particular son variados, como el paisajismo, el romanticismo provinciano, el retrato, la pintura de género, la pintura heroica y los cuadros nacionalistas, centrados estos en una apología a las batallas independentistas.

Por ello, se puede decir que el arte decimonónico en Colombia dio cuenta de las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales del país. Además, las expresiones artísticas de la época se convirtieron en el sistema ideal para enseñar y comunicar los ideales de “progreso y civilización” que tanto profesaba la élite nacional³². Este arte tenía fines concretos y funcionalidades claras con respecto a los imaginarios de la república, donde la noción de belleza era una virtud esencial del hombre civilizado. En teoría, las artes eran vistas como la apertura a la modernización del reciente Estado nacional. Un ejemplo de ello es el género del paisajismo, ya que tiene distintas manifestaciones a lo largo del siglo XIX. En un primer lugar, dicha pintura del paisaje fue hecha por viajeros europeos, los cuales tenían la intención de documentar y describir el territorio observado³³.

Estas representaciones fueron acogidas por el Estado, en la medida en que proyectaban tanto la belleza como el potencial de aquel territorio. Así pues, el paisajismo, en un principio, se planteó como una herramienta para la apropiación del espacio y su progresiva transformación productiva, de acuerdo con los ideales de progreso y desarrollo republicanos. Es decir, contenía elementos estéticos dignos de analizar e interpretar, pero se prefirió concebir como un artefacto sociopolítico. Otro aspecto importante es el deseo de realismo. Los paisajes debían imitar la naturaleza fidedignamente, ya que construían testimonios del hombre, en cuanto a sus trajes, costumbres, espacios y actividades³⁴. En ese sentido, “Colombia se descubre a sí misma gracias a las 152 obras de los pintores de la comisión corográfica”³⁵, los cuales ilustraron las diversas zonas del país junto con sus correspondientes expresiones culturales.

La Comisión Corográfica (1850-1859) fue dirigida por el italiano Agustín Codazzi, el cual, a partir de una amplia investigación y labor de campo con varios artistas, reunió una serie de imágenes sobre el paisaje colombiano y las costumbres locales³⁶. Este proyecto ha sido de gran importancia para la historia del arte nacional, debido a que supuso un modelo visual del territorio y los miembros que componen dicho Estado en construcción. Igualmente, este tipo de arte paisajista dio paso a la formación de otra tendencia artística, el romanticismo provinciano. Este se fundamentó en la espon-

Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2019), 51.

32 Badawi, “Historia URGENTE del arte en Colombia”, 53.

33 Ibid., 58.

34 Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, 74.

35 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 75.

36 Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, 79.

taneidad de las representaciones de actividades civiles, es decir, alegorías a caudillos, militares e incluso escenas de grandes batallas³⁷. Por ello, se puede hacer referencia a un arte artificial que ilustra eventos históricos de trascendencia nacional.

En segundo lugar, el paisajismo fue entendido como un cambio dentro de las temáticas establecidas por el canon estético colonial, dado que surge de una aproximación al naturalismo científico. En otras palabras, las pinturas del paisaje logran sustituir parte del arte religioso y los retratos coloniales³⁸, fortaleciendo un nuevo “gusto visual” e impulsando un tipo de consumo artístico moderno entre las élites. De igual forma, aquella pintura del paisaje promociona el exotismo extranjero, dado que personas de distintas nacionalidades llegan al territorio con el fin de explorar y aventurarse por el mismo. En aquellos viajes, los pintores retrataron a las personas que ocupaban el espacio, haciendo énfasis en los diferentes oficios “tradicionales”³⁹. Varias de estas obras fueron relevantes para construir una imagen internacional de la recién creada república, en términos sociales, económicos y políticos, permitiendo establecer lazos neocoloniales con otros Estados.

En definitiva, gran parte del arte en Colombia durante el siglo XIX fue un artefacto político con fines estratégicos claros, posibilitando conocer el territorio, para luego administrarlo como mejor fuera conveniente, según las pretensiones universales de “progreso y civilización”. Adicionalmente, el arte del siglo XIX sostenía propósitos sociales, los cuales tenían relación con los discursos culturales originados por la élite nacional. Aquellos discursos aspiraban a una modernización de las costumbres y tradiciones desde la imagen, a partir de la afirmación de conductas deseables⁴⁰. Bajo esa premisa, surge el género del retrato⁴¹, popular entre la élite capitalina, pues resaltaba el prestigio y la superioridad moral e intelectual de las familias acomodadas.

Para finales del siglo XIX, los retratos immortalizaban figuras de relevancia política y económica, destacando rasgos físicos y morales desde los elementos de la composición. Estas obras se caracterizaron por el manejo de la perspectiva, la anatomía y la geometría, es decir, un arte de la perfección⁴². Lo anterior, en gran medida, se debe a la adopción del modelo academicista, el cual indaga por las representaciones de la be-

37 Ibid., 84.

38 Ibid., 71.

39 Ibid., 92.

40 Halim Badawi, *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2019), 52.

41 En un principio, los retratos solían ser miniaturas elaboradas por dibujantes profesionales. Estas obras eran realizadas con precisión y cuidado, pues debían de mantener los detalles mínimos de las representaciones. Esta tendencia es llamativa, pues es una técnica que se remonta a la colonia. Sin embargo, esta perdura hasta el siglo XIX por el alto costo de la fotografía. Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 88.

42 Rubén Darío Ladino Becerra, “Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 96.

lleza, la virtud y los aspectos sublimes o sagrados de los referentes grecorromanos⁴³. El arte académico se introduce en la escena plástica a finales del siglo XIX como la “tendencia central” para los ilustrados capitalinos, dado que sus principios concuerdan con los planes de modernización cultural de la administración republicana. Por esto, el academicismo se prestó como un criterio de estandarización de las manifestaciones artísticas a nivel nacional. El conocimiento civilizatorio, acumulado y difundido en la capital, aparentemente llegó a las regiones del país a través de la enseñanza del arte académico, específicamente desde el retrato. En ese orden de ideas, dicho retrato se convirtió en un “espejo de clase”⁴⁴, donde se enaltecía al hombre ideal, un miembro de la élite.

Bajo esta misma lógica, el retrato también puede ser analizado como una estrategia cultural asociada con el concepto de “colonialismo interno”⁴⁵, pues benefició a la construcción de estereotipos desde el modelo visual del hombre “civilizado”, perteneciente a la élite santafereña de finales de siglo. Estos fueron dañinos en la medida en que reafirmaron la idea de “fijeza” y “rigidez” dentro de un orden social inmutable⁴⁶, garantizando la subordinación de diversos grupos sociales. A su vez, favorecieron a la creación de “otros”, haciendo viable la distinción social entre entes “bárbaros” y “cultos”. En otras palabras, el arte academicista no solo se autoproclamó un testamento del buen gusto, sino un arte abanderado del desarrollo cultural nacional, a costa de la segregación simbólica de la población.

Finalmente, es relevante indicar que el academicismo se apoyó constantemente en la Academia de Bellas Artes de Bogotá⁴⁷. En esta Academia se enseñó el modo ideal de representación, es decir, el manejo de formas, colores, texturas y distribuciones espaciales. De manera adicional, se enseñó pintura aguada y al óleo, a partir de modelos en yeso y al natural⁴⁸. Así pues, la Academia impuso con severidad los

43 Ladino, “Primeros años de la Escuela”, 95.

44 Halim Badawi, *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2019), 52.

45 La noción de “Colonialismo Interno” consiste en la permanencia y la renovación de estructuras coloniales dentro de Estados nacionales, en donde el dominio colonial es reemplazado por el dominio burgués. Así pues, se presentan relaciones de orden colonial, tales como, restricciones para los altos cargos políticos y militares, desigualdad en la repartición de bienes, regulación en los contenidos culturales y distinciones negativas sobre un grupo racial o minoría en particular. Pablo González Casanova, *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, 2006).

46 Laura Catelli, “Pintores criollos, pinturas de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” *Cuadernos del CILHA* 13, 2 (2012): 164-165.

47 Esta fue fundada por el ilustre Alberto Urdaneta en 1886, se ubicó en el edificio San Bartolomé y conto con seis secciones, entre ellas Arquitectura, Escultura, Ornamentación, Dibujo, Pintura y Grabado en madera. El personal de enseñanza estaba capacitado en diversos ámbitos artísticos, siendo autoridades en la difusión de conocimiento. Rubén Darío Ladino Becerra, “Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 39 – 43.

48 Ladino, “Primeros años de la Escuela”, 50.

cánones estéticos y nuevas posibilidades de creación⁴⁹, iniciando una etapa de profesionalización del artista. En otras palabras, el arte deja de ser una cuestión vinculada al oficio artesanal y el sistema gremial, para convertirse en una profesión⁵⁰. Por otro lado, al plantearse como una disciplina, en teoría, el artista se torna virtuoso y seguro, ya que sigue leyes vigentes, evadiendo el desvío creativo.

Por ende, se hace alusión a una imitación de cuadros y tendencias europeas como el barroco o el realismo español⁵¹. Otro aspecto por señalar son las becas otorgadas por el Estado a estudiantes de la Academia⁵². Las becas se dieron con el propósito de especializar los conocimientos técnicos de los asistentes a las cátedras, para generar frutos de “civilización” en su respectivo retorno del extranjero. Algunos países europeos fueron los destinos más comunes, entre ellos Francia, Inglaterra, Holanda, Bélgica e Italia⁵³. Sin embargo, aquellos estudiantes becados, en estos nuevos contextos, se vieron expuestos a nuevas tendencias modernas, las cuales no pudieron emplear del todo en el territorio nacional.

Por ende, se debía escoger entre el arte experimental de carácter personal o el modelo establecido y respetado por la Academia. Esta cuestión se resuelve a partir del deseo de vivir del arte, ya que esto solo era posible si se perpetuaba el círculo de fórmulas arraigadas en la Academia. Al final, las tensiones entre el academicismo y las primeras tendencias modernistas no permitieron un cambio de paradigma inmediato. Por el contrario, fue un proceso lento y no lineal, ya que constantemente se dieron pequeños episodios de expresiones modernistas, pero que no llegaron a tener mayor resonancia. Para la Historia, se convirtieron en eventos marginales o “zonas grises” de este periodo en específico.

La Polémica del Impresionismo: los retos de la crítica de arte a finales del siglo XIX

Uno de los mayores aportes de la academia fue la promoción indirecta de la crítica de arte. Este fenómeno se originó principalmente en Bogotá. No obstante, hay rastros de una posible crítica en Medellín⁵⁴. Esta crítica de arte fue calificada como “curiosa” y “anecdótica”, en la medida en que algunos escritos y publicaciones no pasaban de la reconstrucción y descripción de eventos culturales. Así mismo, durante la segunda mitad del siglo XIX, la crítica se relacionó intrínsecamente con otras áreas culturales,

49 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 107-108.

50 Rubén Darío Ladino Becerra, “Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia” (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2015), 40.

51 Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, 108-109.

52 Ladino, “Primeros años de la Escuela”, 76.

53 Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”, 108.

54 Víctor Quinche, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 275.

entre ellas la literatura y la música. Por ello, las publicaciones críticas fueron ejecutadas por ilustrados o literatos no especialistas en las artes plásticas. Lo anterior permitió que se dieran confusiones, malentendidos e incluso discusiones públicas sobre el desarrollo de la cultura nacional⁵⁵. Ahora bien, aquellos que realizaban crítica de arte tenían una gran relevancia dentro de la prensa cultural ilustrada.

Esto se explica puesto que el crítico es considerado como aquel que posee la autoridad suficiente para evaluar una obra pictórica. Simultáneamente, este evaluador califica la calidad de los cuadros con el propósito de dar cuenta de un avance o progreso dentro de la plástica nacional. En otras palabras, la crítica del arte en Colombia a finales del siglo XIX también tenía una función política, en la medida en que “reforzaba” los ideales de modernidad propios de las élites, a través de las expresiones culturales del país. Así pues, el arte era un canal dispuesto a medir el grado de desarrollo del nuevo estado nacional. En cuanto a la importancia social del crítico, se debe tener en cuenta que este se configura como un mediador entre las ideas del artista y las percepciones del público receptor⁵⁶. Por ello, el crítico de arte desde sus publicaciones y escritos es capaz de orientar la recepción general de un artista dentro de la opinión pública.

Las primeras publicaciones fueron simples notas periodísticas, las cuales no esperaban guiar la experiencia estética de los observadores⁵⁷. Por lo general, estas reseñas estaban orientadas a detallar las actividades de las exposiciones nacionales de artistas y los diferentes salones anuales, para así señalar los logros de la recién creada nación en términos culturales. Un aspecto curioso de estas exposiciones es la mezcla de objetos indígenas, productos industriales, obras de arte, música y artesanías⁵⁸. Lo anterior responde a que los pabellones de las exposiciones se organizaban para mostrar los elementos que podían construir progreso e identidad nacional. Sin embargo, este último fin, desde la crítica del arte, no era tan evidente, pues esta se exterioriza como estática y renuente a las nuevas tendencias modernistas.

Así pues, con la aparición de aquellas tendencias en el territorio nacional, los críticos tuvieron que desenvolverse y modificar parte de sus juicios y criterios de valor⁵⁹. Un ejemplo de ello fue la crítica sobre la obra de Andrés de Santa María, la cual presentó al escenario plástico del país una serie de innovaciones técnicas y conceptuales según sus estudios en el extranjero. Actualmente, Andrés de Santa María es considerado como uno de los precursores del arte moderno en Colombia, e incluso de América Latina. Este inició su actividad como artista en París, Francia dentro del Salón Oficial de Artistas Franceses de 1887. Santa María fue uno de los pocos artistas colombianos en tener una educación integral en artes en Europa, especialmente en

55 Ibid., 276.

56 Víctor Quinche, “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 280.

57 Quinche, “La crítica de arte en Colombia”, 280

58 Ibid., 282.

59 Ibid., 290.

Francia y Bélgica⁶⁰. Así mismo, este tuvo contacto con las corrientes vanguardistas europeas de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas el Impresionismo⁶¹. En cuanto a su evolución como artista, Santa María comenzó dentro de un taller tradicionalista en la Escuela de Bellas Artes de París (1882).

Luego de ello, ingresó a la denominada “Academia Libre” o el taller de Henri Gervex (1887-1889), en donde aprendió algunas técnicas del naturalismo moderno. Igualmente, en aquella escuela aprendió una alternativa del realismo francés, la cual tiene principios impresionistas. Sin embargo, Santa María dentro de sus obras tiene una influencia realista y simbolista marcada⁶². Las obras que este artista realizó durante la década de 1880 se inclinaron al naturalismo con una cierta fractura en la temática, entre ellas se puede mencionar *Los Fusileros* (1885) y *El Lavadero sobre el Sena* (1887). Por el contrario, los cuadros que elaboró en la década de 1890 poseen una presencia más reconocida del Impresionismo. Entre dichos cuadros se pueden señalar *Los Caballos* (1894) y *Las Segadoras* (1895).

Ahora bien, Santa María llegó a Colombia a mediados de 1893. Este permaneció en el país por aproximadamente 17 años. Su estadía suele ser dividida en dos etapas por los historiadores del arte, puesto que dicho artista sale del país entre 1902-1903. Su primera etapa (1893-1901) estuvo marcada por la docencia, pues este se vincula con la Escuela de Bellas Artes de Bogotá en 1894 como catedrático de paisaje⁶³. Las enseñanzas de Santa María causaron controversia a nivel local, pues intercambiaba conceptos realistas y simbolistas. En otras palabras, tenía un espíritu destructor frente a la tradición académica, pues buscaba experimentar con la estética colombiana⁶⁴.

En esa medida, la “Polémica del Impresionismo” fue una serie de contestaciones públicas entre críticos de arte, sobre las obras expuestas por Andrés de Santa María en la Feria de Instrucción Pública de Bogotá en 1904. Entre los críticos que discutieron aquella exposición se encuentran Baldomero Sanín Cano, Ricardo Hinestroza Daza y Max Grillo. Para ese entonces, estos críticos eran identificados dentro de las élites sociopolíticas del país. Así mismo, eran figuras relevantes dentro de la prensa cultural, incluso, Sanín Cano era director de diversas revistas y publicaciones, como la *Revista Contemporánea* (1904-1905)⁶⁵. De igual forma, tanto Daza como Grillo participaban de las serializaciones de otras revistas a partir de comentarios críticos y reseñas literarias (1904-1905)⁶⁶.

60 Beatriz González, *Andrés de Santa María (1860-1945): Un precursor solitario* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1998), 11.

61 González, *Andrés de Santa María (1860-1945)*, 12.

62 Ibid., 16-17.

63 Beatriz González, *Andrés de Santa María (1860-1945): Un precursor solitario* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1998), 21-23.

64 González, *Andrés de Santa María (1860-1945)*, 24.

65 Rafael Gutiérrez Girardot, “Tres revistas colombianas de fin de siglo.” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28.27 (1991): 11-12.

66 Girardot, “Tres revistas colombianas de fin de siglo.”, 11.

Las obras de Santa María fueron “revolucionarias” con respecto a los otros trabajos exhibidos dentro de la Feria, motivo por el cual no solo llamaron la atención de los críticos de arte, sino del público en general. Según algunos artículos de prensa, las personas comentaban constantemente sobre el estilo “particular” del “extranjero”, ya que no agradaba por la falta de parecido con la realidad⁶⁷. Igualmente, las personas no se sentían cómodas con el manejo del color. Por ello, sus obras fueron descritas como “pinturas extrañas”⁶⁸. El estilo de Santa María no solo estaba en contra de los cánones estéticos de la Academia de Bellas Artes, por ende, de las nociones de belleza de las élites culturales del país, sino que eran expresiones de su propia creatividad como artista.

En otras palabras, este no imitó ningún tipo de corriente en particular, ya que yuxtapuso elementos tanto técnicos como visuales de las diferentes propuestas artísticas predominantes. Un ejemplo de ello es el cuadro de *Los Fusileros* (1885), puesto que Santa María utiliza aspectos del Impresionismo para dar movimiento y sensación de instancia a las bayonetas, pero también utiliza elementos académicos, tanto en la elección de la temática como en la distribución de la composición. De ese modo, los críticos de arte empezaron a ofrecer sus opiniones al respecto.

No obstante, entre las réplicas es posible señalar que la problemática real era la incapacidad de comprensión y clasificación de las obras, según los criterios evaluativos locales. Así pues, en 1904 Sanín Cano inicia su artículo indicando que no es una crítica de arte, por el contrario, son breves reflexiones sobre la obra de Santa María y su relevancia dentro del desarrollo de las artes en Colombia. A lo largo de la publicación, este define el Impresionismo y sus características centrales. Sin embargo, expresa su frustración al no poder comprender del todo la obra. Al parecer, sufre de un “pobre vocabulario para determinar aquello que observo en la exposición”⁶⁹. Simultáneamente, manifiesta que las personas rechazan las corrientes modernistas, como el Impresionismo, pues los artistas no cumplen con sus expectativas.

Por ello, Sanín Cano defiende la obra de Santa María al argumentar que el arte no necesariamente debe representar con exactitud la naturaleza. Para él, el verdadero arte es aquel que hace “hermosura”⁷⁰. Aquel argumento es reprobado por el crítico de arte Max Grillo en 1905, pues según este, el buen arte no tiene relación con lo hermoso. Por el contrario, el arte legítimo es aquel que logra emocionar, pues contiene el alma y las emociones del artista. Solo el arte que ofrece emoción puede ser denominado Bello⁷¹. En ese sentido, Grillo afirma que la obra de Santa María no es buena,

67 Francisco Cano, “Andres Santa María” *Lectura y Arte* 1(1903): 13-14.

68 Francisco Cano, “Andres Santa María”, 13-14.

69 Baldomero Sanín, “El impresionismo en Bogotá” *Revista Contemporánea* 1, 2 (1904): 145-156.

70 Sanín, “El impresionismo en Bogotá”, 145-156.

71 Max Grillo, “Psicología del impresionismo” *Revista Contemporánea* 2,1 (1905): 32-37.

independientemente de su técnica o manejo del color, ya que no transmite nada⁷². Para este crítico, los cuadros son vacíos, ya que el Impresionismo solo retiene momentos, por ende, no tienen larga vida.

Ese mismo año, Sanín Cano responde a Grillo, señalando que su intención no era elaborar una crítica de arte y mucho menos determinar si la obra de Santa María era buena o no. Según Sanín Cano, este solo pretendía dar su opinión frente a un artista. Es importante resaltar que Cano plantea que Grillo solo le respondió, ya que este no era un artista o crítico de arte “profesional”⁷³. En esa medida, es posible asegurar que los críticos de arte, al parecer, eran los únicos autorizados para opinar sobre este tipo de debates culturales a nivel nacional. Así mismo, el ser crítico de arte era una posición posiblemente privilegiada en términos sociales, lo cual permite asumir la posible existencia de grupos restringidos de críticos. En resumen, Cano mantiene su posición al indicar que la emoción de Santa María no sólo era visible en sus cuadros, sino en las obras de sus estudiantes. Además, reafirma la imposibilidad de entender dichos cuadros.

Finalmente, Ricardo Hinestroza Daza contesta a la controversia apoyando a Max Grillo, pues una obra sin emoción simplemente es nada. De igual modo, este sostiene que la emoción es uno de los elementos más esenciales dentro de la pintura. Por ello, para Hinestroza la obra de Santa María prácticamente es carente de espíritu, por ende, este no puede ser considerado un artista⁷⁴. A partir de estos artículos es posible llegar a una definición de arte y un nuevo horizonte de expectativa. De esa manera, estos críticos de arte ofrecen una conceptualización indirecta sobre que se tenía que entender por arte. En términos generales, el Arte es toda producción humana que logre emocionar a un público, sin que dicha producción responda a una serie de estándares o tendencias artísticas particulares.

En cuanto a la definición de artista, este viene siendo aquel genio creador que logra transmitir dentro de sus obras una cierta emoción relacionada con sus propios sentimientos y pensamientos. En esa medida, la técnica, la maestría y la destreza vienen siendo elementos secundarios, pues no aseguran una verdadera experiencia estética. Lo anterior es llamativo, pues al parecer los críticos de arte a finales del siglo XIX, evaluaron con base en nociones abstractas y subjetivas relacionadas al gusto personal. En otras palabras, una obra sólo era buena si era capaz de emocionar individualmente al crítico, sin importar que tipo de reacción o recepción que pudiera causar en un amplio público espectador.

Esta idea se logra reafirmar con la posición de Grillo, ya que al parecer la única opinión relevante es la del crítico de arte profesional, no sólo por ser la autoridad, sino

72 Grillo, “Psicología del impresionismo”, 32-37.

73 Sanín, “El impresionismo en Bogotá” *Revista Contemporánea* 1, 2 (1904): 145-156.

74 Ricardo Hinestroza, “El impresionismo en Bogotá” *Revista Contemporánea* 2, 3 (1905): 193-224.

la única persona “capacitada” para dar juicios de valor verídicos. Entonces, resulta interesante pensar en la crítica de arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX como un ejercicio de reflexión individual, pero con pretensiones de universalidad, en donde la opinión concreta de un crítico era incuestionable. Ahora bien, existe la posibilidad de que dicho entendimiento del “artista y su arte” solo haya sido aplicado o válido para este caso en específico, pues estos críticos de arte no comprendieron los cuadros de Santa María de un modo integral.

Es decir, todavía no habían herramientas útiles de análisis para la evaluación concreta de los cuadros, por tanto, se recurrió a la emoción como un calificativo alternativo y necesario para dar sentido a dichas obras de Santa María. Si no es posible calificar la técnica del artista, si era posible calificar la obra con base en la experiencia estética que esta proporciona al espectador. De esa manera, la crítica de arte de finales del siglo XIX se vio obligada a repensar conscientemente los ideales estándares de la Academia, dando inicio a una forzosa transición de paradigma artístico.

Reflexiones finales: nuevos criterios y contradicciones

Finalmente, se puede decir que la crítica de arte en Colombia a finales del siglo XIX, específicamente aquel periodo de transición entre el siglo XIX al siglo XX, estuvo caracterizada por la confusión y la apertura forzada a nuevas tendencias artísticas. En primer lugar, la “Polémica del Impresionismo” frente a la obra de Andrés de Santa María, en el fondo era una discusión por la posible introducción de nuevos cánones estéticos dentro del escenario plástico del país. En esa medida, la obra de este artista fue un medio para entrar a debatir cuestiones más complejas, entre ellas el limitado horizonte de expectativa y los términos evaluativos de estos críticos. Al parecer, la crítica capitalina tenía como punto de referencia el arte académico. Por ello, la calificación y evaluación del arte nacional solo era posible desde las restricciones de dicho estilo.

En esa medida, una obra “modernista” o con rasgos diferenciales a la corriente académica no podía ser interpretada en su totalidad e integridad. En el caso de los cuadros de Santa María, su trabajo no fue comprendido e incluso puede que haya sido menospreciado a partir de querellas que aludían a la “emoción” y no a cuestiones como la técnica o destreza del artista. Esto tiene sentido, pues, los críticos de arte se limitaron a mencionar elementos superficiales de los cuadros, ya que no tenían categorías analíticas suficientes y efectivas para leer dichas pinturas. Por lo tanto, estos críticos se vieron obligados a expandir sus criterios de evaluación y repensar hasta el propósito del arte. Esto con el fin de ubicar y dar sentido a aquello que no habían visto con anterioridad.

En segundo lugar, los críticos de arte, al enfrentarse a estas nuevas tendencias modernistas, también se vieron presionados e incluso obligados a entablar un diálogo

con sus colegas. De ese modo, buscaron un consenso sobre las distintas interpretaciones posibles de aquella nueva propuesta. Así pues, se puede decir que una de las consecuencias más evidentes de la ruptura del canon academicista es el dinamismo de la crítica. En otras palabras, se dejan los comentarios aislados para comenzar debates públicos entre autoridades, en donde sea posible configurar un nuevo horizonte de expectativa para las próximas tendencias artísticas del siglo XX. Ahora bien, es necesario precisar que la crítica capitalina no pensó en las implicaciones futuras de este tipo de arte. Sin embargo, sus discusiones crearon un precedente para la siguiente generación de críticos.

Por último, estos críticos de arte abrieron dos paradojas dentro de la prensa cultural capitalina. La primera hace alusión a la clasificación de la obra de Andrés de Santa María como “impresionista”, pues sus cuadros tenían elementos tanto académicos como modernos. Por ello, se puede decir que dicha categorización fue un juicio apresurado, ya que a partir de traducciones y elementos teóricos creyeron haber visto un representante de aquella corriente. Los críticos distinguieron la obra de Santa María sin fijarse en el sentido completo de la composición, sólo revisaron algunos rasgos para direccionar sus hipótesis y argumentos. En cuanto a la segunda contradicción, se puede mencionar que el sentido general del arte colombiano de finales del siglo XIX respondía a la necesidad de mostrar y encarnar un progreso cultural dentro del Estado-nacional.

Así pues, el arte daba cuenta de aquellos cambios culturales en la mentalidad de los artistas. No obstante, la crítica en vez de promover dichas transformaciones las juzgó desde su propia diferencia con respecto al arte académico. Por tanto, es posible observar como un medio que debería estar dispuesto a profesar modernidad y desarrollo trataba de mantenerse fijo en sus convicciones académicas de periodos pasados. En conclusión, la reacción de los críticos de arte de Bogotá frente a la introducción de tendencias modernistas en el país fue negativa, puesto que no había un lenguaje, criterio o punto de referencia que ayudará a la asimilación de dichas nuevas corrientes artísticas.

Bibliografía

- Arenas, Claudio Godoy. “Semiótica y teoría de la recepción: Los estudios literarios según Umberto Eco.” *UCMAULE - Revista Académica de la Universidad Católica del Maule* no. 43 (2012): 27-39.
- Badawi, Halim. *Historia URGENTE del arte en Colombia. Dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2019.

- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. London: Reaktion Books, Ltd., 2001.
- Cabrera, Eugenio Barney. “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3 (1965): 71-118.
- Cano, Francisco. “Andres Santa María” *Lectura y Arte* 1 (1903): 13-14.
- Catelli, Laura. “Pintores criollos, pinturas de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”. *Cuadernos del CILHA* 13, 2. (2012): 146 - 174.
- Dickie, George. *Evaluating Art*, Filadelfia: Temple University Press, 1988.
- González, Alberto. “En torno a la crítica de Arte”. *Revista de extensión cultural* 32-33 (1994): 14 - 25
- González, Beatriz. *Andrés de Santa María (1860-1945): Un precursor solitario*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1998.
- González Casanova, Pablo. *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2006.
- Grillo, Max. “Psicología del impresionismo” *Revista Contemporánea* 2, No.1 (1905): 32-37.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Tres revistas colombianas de fin de siglo.” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28.27 (1991): 2-17.
- Hinestrosa, Ricardo. “El impresionismo en Bogotá” *Revista Contemporánea* 2, No.3 (1905): 193-224.
- Jaramillo, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. *Artes: La Revista*, 7 (2004): 3-38.
- Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Colcultura, 1992.

Ladino Becerra, Rubén Darío. “Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia”. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana. 2015.

Londoño, Santiago. *Pintura en America Hispana*. Tomo II - Siglo XIX. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario y Luna Libros, 2012.

Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Quinche, Víctor. *Andrés de Santa María en los críticos de arte colombianos*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2014.

———. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica* 32 (2006): 274-301.

Sanín, Baldomero. “El impresionismo en Bogotá” *Revista Contemporánea* 1, 2 (1904): 145-156.

Tinio, Pablo. “From Artistic Creation to Aesthetic Reception: The Mirror Model of Art.” *Psychology Of Aesthetics, Creativity & The Arts* 7, 3 (2013): 265-275.

Lo sensorial, la apreciación y el coleccionismo: *La Vista* y el imaginario en la Corte de Felipe IV

The sensorial, the appreciation and the collecting: *The Sense of Sight* and the imaginary at the Court of Philip IV

Paulina Ocampo Martínez

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

pau.unam.99@outlook.com

Fecha de recepción: 15 de agosto de 2019
Fecha de aprobación: 20 de diciembre de 2019

Resumen

Las siguientes páginas versan sobre cómo el cuadro *La Vista* de Jan Brueghel y Pedro Pablo Rubens contribuye en la consolidación de un imaginario en la corte de Felipe IV, en un momento de crisis, pero en el que las artes tuvieron un gran desarrollo y crecimiento y en el que el poder del monarca era reforzado a través de imágenes, símbolos y ceremonias. Asimismo, la legitimación del poder del rey estaba vinculada con diversas prácticas culturales de Europa durante la primera mitad del siglo XVII.

Palabras clave: Imaginario, imágenes, legitimación del poder, prácticas culturales europeas.

Abstract

The next pages discuss how the painting *The Sense of Sight* by Jan Brueghel and Peter Paul Rubens helped to consolidate an imaginary at the Court of Philip IV, during a crisis moment, but in a time in which the arts had a great development and growth. Also it was in that moment when the king's power was strengthened through images, symbols and ceremonies. Likewise, the legitimation of king's power was linked up with diverse cultural European practices in the first half of the seventeenth century.

Keywords: Imaginary, images, legitimation of the power, cultural European practices.

Y lo cierto es, que nunca luzen tanto la una ni la otra, como quando juntas se dan las manos, y concurren con su valentía y hermosura, en los retablos de las Iglesias, en las galerías y camarines ¹.

Aunque la Pintura se lleva la gala de la hermosura; dixo Home-ro (hablando de la nobleza y la hermosura) que ambas agradavan, la nobleza al entendimiento, y la hermosura a los sentidos².

Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*.

Entre 1617 y 1618, Jan Brueghel y Pedro Pablo Rubens pintaron una serie de cinco cuadros dedicados a los sentidos: *La Vista*, *El Oído*, *El Olfato*, *El Tacto* y *El Gusto*. Jan Brueghel pintó el escenario de cada cuadro y Pedro Pablo Rubens las figuras que encarnan a los sentidos. La serie fue creada para los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia con el fin de decorar el Salón de Audiencias del palacio de Tervuren. Con posterioridad a la muerte del archiduque, la serie fue regalada al duque Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg –aún se desconocen los motivos– y después fue obsequiada al cardenal infante Fernando. Pero para 1636 se encontraron instalados en el cuarto de lectura del rey Felipe IV, en el Real Alcázar de Madrid³. Este artículo se centrará en el análisis⁴ de *La Vista*⁵. Se puede empezar a observar el cuadro a partir de

1 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid: Ediciones Turner, 1979), 317. El tratado fue publicado en el año 1633.

2 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 318.

3 Bárbara Welzel, “Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel como espejo de la cultura de la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, ed. Alejandro Vergara (Madrid: Museo del Prado, 2000), 89-96.

4 Donald Preziosi señalaba, en un ensayo intitulado *Art History: Making the Visible Legible*, que uno de los objetivos principales de todo estudio histórico sobre arte consiste en hacer a las obras más legibles en el presente, esto es, se trata de ofrecer interpretaciones convincentes de un objeto, con la información histórica suficiente. Sobre la base de este planteamiento, el análisis de uno de los cinco cuadros de la serie de Los Sentidos, es fundamental para comprender la complejidad del problema de lo visual en la Historia del Arte, es decir, mediante el estudio del lenguaje solo de una imagen, es posible una aproximación a un horizonte cultural determinado y por ello, a diversas prácticas culturales del mismo –en la medida en que una pintura o bien, *La Vista*, puede ser considerado un documento– pues lo visual, de acuerdo con E.H. Gombrich, implica una forma de comunicar –junto con lo verbal–, de conocer y por lo tanto, de aprender. Donald Preziosi, “Art History: Making the Visible Legible”, en *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Nueva York: Oxford University Press, 2009), 7-8, 11. Ernst Hans Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 163, 166. Asimismo, *La Vista* es una representación de la práctica cultural de la apreciación en el siglo XVII, uno de los tópicos sobre los que se reflexionará más adelante. Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid: Ediciones ISTMO, 1997), 34.

5 Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel “El Viejo”, *La Vista*, 1617, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid. “La Vista”, Museo Nacional del Prado, consultado el 15 de diciembre de 2019, <https://www.museodelprado.es/>

la figura femenina que representa al sentido de la vista –Venus, quien mira y se detiene a reflexionar sobre una imagen sostenida por el Amor–, en igual medida es necesario poner toda la atención en el lugar y ambiente que rodea a Venus. Es un espacio repleto de pinturas de autores como Rubens, Tiziano, Rafael, Snyder y Brueghel, bustos, esculturas y objetos relacionados con la ciencia⁶, todos ellos colocados unos encima de otros configurando una habitación desordenada y profunda, pero completamente ocupada y atiborrada de diferentes elementos.

Desde la izquierda superior hacia la derecha inferior de la composición –y siguiendo el orden en el que se distribuye la luz que entra través del arco, esto es, diagonalmente–, destacan un grupo de pinturas por su tamaño y saturación, en contraste con las que se ubican a la derecha y al fondo de la habitación. Además, a la izquierda a través del arco se advierte el palacio de Coudenberg, junto con jardines, fuentes y diversos animales. Es decir, el entorno es una muestra de la cultura cortesana⁷. Sin duda, la distribución del espacio, la luz y el color en *La Vista*, generan gran dinamismo en la imagen, es decir, Brueghel y Rubens pintaron una escena que el espectador podría mirar y volver a mirar, y en cada ocasión, encontrar un elemento nuevo donde detenerse a contemplar –de manera similar a Venus–. Así pues, la imagen es una invitación a la apreciación.

De acuerdo con Barbara Welzel, cuando *La Vista* fue colocado en una de las bibliotecas del Real Alcázar de Madrid, el cuadro funcionaba “como imagen de la soberanía española sobre los Países Bajos”⁸. Ahora bien, este edificio era el lugar desde donde se gobernaba España tenía una decoración basada principalmente en pinturas y “era representativo de una idea y de una imagen” del rey Felipe IV⁹.

En ese sentido, se puede pensar al espacio y a las imágenes como una forma de legitimar una figura de poder y una forma de gobierno. Así mismo, y de acuerdo con Georges Balandier, el poder estaría justificado no sólo de manera racional, sino con ayuda de imágenes y símbolos para construir una especie de propaganda –para un público muy específico–¹⁰. Al mismo tiempo y conforme a lo planteado por Bronisław Baczko, este conjunto de imágenes y símbolos permite formar un imaginario¹¹. En consecuencia,

museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vista/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7

6 Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992), 117.

7 Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel*, 90.

8 Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel*, 96.

9 Fernando Checa Cremades, “El Real Alcázar de Madrid”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Museo del Prado-Ediciones Nerea-Comunidad de Madrid, 1994), 18.

10 De acuerdo con Georges Balandier, el poder como un sistema es creíble y aceptado en la medida en que exista, se conserve y legitime a través de imágenes y mediante la manipulación de símbolos. Asimismo, el poder puede preservarse con ayuda de la historia que es construida, reconstruida y/o interpretada a favor de las necesidades del poder actual. George Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, trad. Manuel Delgado Ruiz (México: Ediciones Paidós, 1994), 16-19.

11 Por imaginario, de acuerdo con Bronisław Baczko, puede entenderse como el modo en que los

es posible plantear la siguiente pregunta para la investigación: ¿cómo el cuadro *La Vista* de Jan Brueghel y Pedro Pablo Rubens contribuye en la consolidación de un imaginario cortesano?

Por consiguiente, el trabajo está dividido de la siguiente manera: en primer lugar se, explicarán los elementos que conforman un imaginario cortesano. En segundo lugar, se expondrá la relación entre el escenario del cuadro y dicho imaginario cortesano, así como también el vínculo del lenguaje visual de la pintura con algunas ideas señaladas por Vicente Carducho en uno de los tratados de pintura más importantes del siglo XVII español: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*¹².

Es necesario mencionar, que el tratado de Carducho, escrito en 1633, posee un valor testimonial fundamental para conocer a los principales coleccionistas de Madrid en la primera mitad del siglo XVII y además, constituye una fuente relevante para el conocimiento y estudio de la práctica del coleccionismo –que involucraba actividades tales como el comercio y el intercambio de obras de arte en el medio cortesano y la propia representación pictórica de miembros de la corte llevando a cabo dichas actividades–, y de la apreciación visual en la corte, las cuales evidentemente estaban vinculadas con los “aficionados al arte” y con sus posesiones¹³.

Asimismo, se identificarán algunos elementos de *La Vista* con las dos bibliotecas, o librerías, y el dormitorio del rey Felipe IV en el Real Alcázar de Madrid; se analizará el espacio en donde estuvo colocada la obra, es decir, el oeste del palacio del Real Alcázar y finalmente, se realizará una aproximación al tópico del coleccionismo en la primera mitad del siglo XVII.

hombres se construyen a sí mismos, es decir, la manera en la que se representan, se visualizan, se identifican y se proyectan hacia el pasado y el futuro y la forma con la que refuerzan el poder mediante la apropiación de símbolos. Bronisław Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*, trad. Pablo Betesh (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999), 12-17.

12 Carducho, *Diálogos de la pintura*.

13 José Juan Pérez Preciado mencionaba en su ensayo dedicado a los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, que este tratado es una fuente importante para conocer diversas prácticas culturales y sociales en la corte durante los años del primer tercio del siglo XVII; además de ser un texto que describe los ambientes en los que se realizaba la práctica de la apreciación y finalmente, pero no menos importante, por ser un texto que discute sobre la teoría artística y la práctica pictórica. José Juan Pérez Preciado, “Art Aficionados at Court”, en *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, ed. Jean Andrews, Jeremy Roe y Oliver Noble Wood (Cardiff: University of Wales Press, 2016), 119-121. Asimismo, Juan Luis González García, apuntaba que tanto el tratado de Vicente Carducho como el de Francisco Pacheco, *–El arte de la pintura–* ofrecen la clave para comprender los juicios críticos que elaboraban pintores y espectadores sobre la pintura y quiénes de ellos estaban más “capacitados” para dicha actividad, es decir, los *Diálogos de la pintura* y *El arte de la pintura*, son dos de los variados textos sobre teoría y práctica pictórica de la primera mitad del siglo XVII que posibilitan la comprensión de múltiples tópicos relacionados con la teoría artística. Juan Luis González García, “¿‘Vencen al arte del decir’? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores- predicadores de los siglos XVI y XVII”, en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012), 103.

Imaginario cortesano: el auge de las artes.

De acuerdo con John Elliott y Jonathan Brown, durante los años que transcurrieron al final del siglo XVI y comienzos del XVII, España había sufrido una crisis política, pues se encontraba en guerra contra Holanda y Francia. Sin embargo, en este periodo la monarquía vivió un gran momento cultural debido a que las artes habían tenido un extraordinario crecimiento desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo¹⁴. La imagen de la soberanía de Felipe IV y el esplendor de su poder fueron algunos de los aspectos que mayor importancia tuvieron, no obstante, a través de una serie de ceremonias y rituales, que iban desde el acto de comer hasta las fiestas suntuosas, y las múltiples transformaciones, remodelaciones y redecoraciones de la mayoría de los palacios del rey, se pretendía legitimar y afirmar no sólo la grandeza del monarca, sino convertir la corte –entendida como un lugar propiamente, pero también, como el conjunto de “las personas asociadas con la presencia del rey”¹⁵ – “en el centro de la vida artística y cultural de la Monarquía”¹⁶, donde el rey debía ser el centro de atención, así pues tanto las ceremonias públicas como las producciones artísticas harían visible al monarca prácticamente en cualquier lugar¹⁷.

Las grandes inversiones en cuadros, arte o tesoros que podían realizar las clases privilegiadas ante la crisis económica hablaban de cómo la élite se preocupaba por mantener una idea y una identidad con el poder. Se trataba de conservar la imagen de un grupo muy delimitado que configuraba la jerarquía tradicional y que se desenvolvía en el espacio cortesano. “Las posesiones en forma de casas, muebles, pinturas o joyas, constituían simultáneamente símbolos visibles del rango social”¹⁸.

En igual medida, las remodelaciones de los edificios de la corte en un periodo de crisis económica, tenían la intención de crear una imagen opuesta y consolidar la fama del rey capaz de restablecer el poderío de un imperio, es decir, serían la imagen que preservara a lo largo del tiempo la grandeza y el valor de un monarca. En palabras de John Elliot y Brown y de acuerdo con las ideas prevalecientes: “los príncipes serían juzgados por sus edificios, y por ellos ensalzados o condenados”¹⁹. Por consiguiente, estos aspectos pueden comprenderse como una suerte de imaginario cuya característica principal, sería la solidez de todas las proyecciones pretendidas por este círculo

14 John Elliott y Jonathan Brown, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV* (Madrid: Revista de Occidente- Alianza Editorial), 238.

15 Elliott y Brown, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, 38.

16 Elliott y Brown, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, 38-42, 238.

17 Verónica Salazar Baena, “El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica”, *Fronteras de la historia*, julio-diciembre de 2017, pág. 153, <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/109/85>

18 Elliott y Brown, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, 237.

19 Elliott y Brown, señalaban que esta élite, que poseía el tiempo y el dinero suficiente para gastar, también generaba oportunidades para que artistas y literatos encontraran protectores y público. Elliott y Brown, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, 44, 239.

social –basadas en sus experiencias, sus deseos y sus aspiraciones, ya sea a nivel individual o colectivo, pero que funcionaban para crear identidades²⁰–, es decir, es posible llamar a esta confluencia de imágenes, ideas y acciones como *imaginario cortesano*.

La habitación y el cuadro: escenarios de lo sensorial y de lo simbólico

De acuerdo con Díaz Padrón y Royo-Villanova, *La Vista* es una pintura de gabinete, un género que se desarrolló entre los siglos XVI y XVII, pues representa de manera minuciosa y detallada una habitación con cuadros, esculturas, tapices y otros objetos curiosos²¹. A la izquierda al fondo a través de la ventana se puede observar el palacio de Bruselas, lo que permite pensar que la habitación pintada es territorio de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, sin embargo, en el pasillo de lado derecho del cuadro, la luz que desintegra poco a poco los objetos genera un juego en el que se pierde la precisión de esas piezas²², y en consecuencia, es posible pensar que se trata de una obra que expone lo aparentemente real pero que al mismo tiempo, desafía al espectador a través de elementos imaginarios²³.

Las reducciones hechas por Brueghel exponen diferentes significados del sentido de la vista, es decir, algunas pinturas como la que observa Venus, *La Curación del ciego*, o la pintura Santa Cecilia ubicada casi en el centro de la sala, hacen referencia a la recuperación de la vista de manera sensorial y espiritual, mientras que el doble retrato de los archiduques, el retrato ecuestre de Alberto y el águila bicéfala de los Habsburgo, se convierten en una invitación para que se observe todo lo que les pertenece a ambos miembros de la corte²⁴. De tal manera, Brueghel logró ofrecer al espectador una muestra del mundo cortesano a través del exterior, es decir, mediante la abertura en la pared o arco, es posible observar el paisaje, así, la obra es el retrato del medio en el que se desenvolvían los archiduques²⁵.

La Vista es una obra completamente dinámica, es decir, cada cuadro representado en la imagen puede ser considerado, incluso, como un plano de la pintura, lo que en consecuencia, ofrece un espacio tan profundo que es completado y rellenado por diversos objetos, esculturas y pinturas. Asimismo, en el interior y en la parte inferior de la habitación se pueden observar pinturas encimadas unas con otras, fuertemente saturadas, lo que constituye una muestra del énfasis realizado por los artistas para destacar el valor de la pintura. Es decir, el lado derecho de la imagen está sumamente cargado con cuadros –unos más pigmentados que otros– lo que posibilita afirmar que

20 Baczko, *Los Imaginarios sociales*, 27-30.

21 Díaz Padrón y Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 25.

22 Díaz Padrón y Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 115.

23 Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), 140.

24 Díaz Padrón y Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 114, 116, 121.

25 Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, 87.

Brueghel está defendiendo, al igual que Carducho, el arte de la pintura. Dicho de otro modo, es una obra que exalta a la pintura y resalta a los objetos y paisajes retratados, es por ello, que los pintores fueron capaces de otorgar a su dueño “en una sola obra, una colección entera, aunque fuera solo en imagen”²⁶.

En igual medida, la pared central de la habitación fragmenta la representación del palacio de Bruselas con sus jardines, pero no es una ruptura gratuita, en realidad, Brueghel lo que hace es una invitación para observar, en primer lugar, lo que está dentro de la habitación, y en segundo lugar, pero no menos importante, todo lo que el exterior puede ofrecer al espectador, es decir, el paisaje es un recorrido profundo en el territorio de la corte, acentuado por los gradientes de luz del cuadro. Desde el punto de vista del imaginario cortesano, lo externo a la habitación es lo que la colectividad le otorga a una figura de poder, esto es, una serie de representaciones que rodea a dicha figura, para con ellas ordenar y jerarquizar lo social, mientras que el espacio interno de *La Vista*, puede ser considerado una representación del poder individual, pero manifestado en diversos objetos de la cultura²⁷.

Para 1636 –año en el que el cuadro ya pertenecía al rey Felipe IV–, en las librerías del monarca en el Alcázar, los globos terráqueos y los libros que se encontraron ahí para los momentos de descanso del rey, explicaban las preocupaciones del monarca por conocer lo fundamental para gobernar el Imperio. Eran libros traducidos al castellano, italiano y francés, especializados en historia, poetas griegos y latinos, geografía, medicina, botánica, artillería, entre otras materias²⁸. Aunado a esto, en el dormitorio del rey se encontraban los retratos de algunos miembros de su familia²⁹.

Así pues, dentro de estas habitaciones se concentró lo que Baczko explica como los símbolos o formas simbólicas –que pueden ser religiosas, políticas, económicas, etc., donde se articulan una serie de imágenes, ideas y acciones–, o bien, la base de los imaginarios, pues mediante la relación establecida entre estos signos y el monarca, probablemente se adquirirían los valores y conductas que favorecerían la legitimación de su poder³⁰. Por ejemplo, las posiciones en las que se encuentran Venus y el Amor son una incitación para que el espectador se acerque a observar de la misma manera en que las dos figuras observan, esto es, con mucho detalle y detenidamente, lo que puede interpretarse como una invitación para reflexionar sobre la pintura. Es decir, el escenario de *La Vista* y las habitaciones del rey Felipe IV, así como las actitudes que

26 Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 23.

27 Baczko, *Los Imaginarios sociales*, 27.

28 Elena Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar en tiempos de los Austrias”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa (Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994), 331.

29 Checa, “El Apartamento Bajo de Verano y las Bóvedas de Tiziano”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa (Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994), 406.

30 Baczko, *Los imaginarios sociales*, 29.

representa la imagen, son espacios y acciones donde lo simbólico trabaja para justificar el poder del monarca, como una invitación para continuar con la práctica de la valoración y apreciación visual.

Asimismo, en el cuadro se observa al centro de la sala, sobre repisas, algunos bustos y cabezas escultóricas y para 1636, las únicas esculturas en el Real Alcázar de Madrid, se encontraban en el Jardín de los Emperadores y en el pasillo que conducía a él. Además de estas, las únicas habitaciones que contaban con esculturas, como parte de la decoración, eran las bibliotecas del rey Felipe IV, pues en estas se hallaban “emperadores pequeños de medio cuerpo arriba”³¹.

Tiempo después, con las remodelaciones a cargo de Diego Velázquez, la escultura fue considerada como un elemento importante para adornar los muros en el interior del palacio madrileño. En este sentido, es posible pensar que *La Vista*, al ser una representación de una colección tan completa, inspirara al monarca a valorar este tipo de piezas, pues para los años cuarenta del siglo XVII, Velázquez había sido enviado por Felipe IV a Italia a buscar estatuas míticas de la antigüedad, con la intención de comenzar un “museo imaginario”³².

Fascinación y deleite: funciones de *La Vista*

Deleitarse y fascinarse ante lo que se observa es una de las funciones del sentido de la vista y el cuadro de Rubens y Jan Brueghel es un símbolo de este estado de admiración. En la pintura, la figura de Venus y el Amor se encuentran rodeados de cuadros, de flores, de esculturas hechas por Miguel Ángel, de retratos, de astrolabios, lupas, globos terráqueos, telescopios, escalímetros, etc. Es decir, el escenario es una representación de todo lo que la vista puede abarcar por si sola y con ayuda de otros instrumentos que permiten al hombre una mejor comprensión de la naturaleza por medio del ojo³³.

Además, es una “defensa de la supremacía de la pintura como arte de la visión, frente a los otros sentidos”³⁴. Vicente Carducho señalaba que a partir de la vista el pintor comenzaba un proceso de creación: “los sujetos que ai entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza y la pintura es parto del enten-

31 Miguel Morán Turina, “Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa (Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994), 251.

32 Morán Turina, “Las estatuas del Alcázar”, 254-255.

33 Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 116.

34 Welzel, “Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel”, 97. Uno de los argumentos de los teóricos de la pintura del siglo XVII, en defensa de la pintura como arte liberal, se refiere al de la actividad intelectual relacionada con la práctica pictórica, lo que traía como consecuencia, de acuerdo con Pérez Preciado, que personas con un estado social alto, decidieran coleccionar pinturas y exhibirlas. Pérez Preciado, “Art Aficionados at Court”, 119.

dimiento que concibo con los sentidos”³⁵. Pero además, el autor de los Diálogos de la pintura, reconocía el impacto que la pintura podía provocar a aquel que la observara: “Que las pinturas ayan movido a respeto, a ira, a piedad, a devoción, a lágrimas, y a temor, es cosa tan sabida”³⁶.

En consecuencia, se puede apreciar el poder que una imagen podía alcanzar, en este caso, *La Vista* puede considerarse como una representación con la capacidad de convencer al espectador —el primero de los observadores sería el rey, quien había escogido objetos de tamaño pequeño pero muy particulares para sus bibliotecas—³⁷, de la necesidad de “existir en primer lugar por la imagen”³⁸, y de la de proyectarse hacia el pasado y el futuro³⁹, o bien, de materializar lo que la imagen representaba. La serie de *Los sentidos* se ubicaba en una de las habitaciones más agradables del palacio madrileño y aunque las paredes de este lugar estaban totalmente cubiertas de pinturas⁴⁰, los cinco cuadros de Brueghel y Rubens, estaban colocados a una distancia corta para ser contemplados por Felipe IV⁴¹. Carducho exponía la importancia de pintar considerando la distancia entre la obra y el público, pues la pintura debía cumplir con su función moral y política: “se debe pintar una cosa que se ha de ver a quatro pies de distancia”⁴².

Aunado a esto, Carducho distinguía la relación del sentido de la vista con la labor del pintor y con el espacio que era decorado con obras de arte y como resultado, señalaba que una habitación vacía y sin decoración no tenía utilidad: “que es ver una grande galería o quadra de paredes desiertas, sin cosa en que detener la vista”⁴³. Es por ello que el cuadro de Brueghel y Rubens adquiría una mayor significación dentro del espacio, se trataba de una representación que apuntaba a la necesidad de obtener más y más obras de arte con la función de que estas fuesen observadas, para deleitar al público y para darle una connotación más importante a la práctica del coleccionismo y a la de la apreciación visual, dos acciones que formaban parte del ritual de legitimación del poder.

En el siglo XVI y en los primeros años del XVII, las reflexiones y la preparación intelectual- artística por parte de los miembros de la aristocracia fueron dos de las actividades que se desarrollaron en el seno de las colecciones, sin embargo, durante el reinado de Felipe IV, estas actitudes se extendieron y se fortalecieron en la corte de Madrid, al grado de ser reconocidas por otros reinos. La afición por la pintura en estos

35 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 273.

36 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 309.

37 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 328.

38 Balandier, *El poder en escenas*, 13.

39 Baczko, *Los imaginarios sociales*, 15.

40 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 332.

41 Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel*, 96.

42 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 263.

43 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 321.

años se extendió y costumbres como la de mostrar la casa o visitar a otros solo para observar y alabar las colecciones, adquirió gran importancia⁴⁴.

Un símbolo de grandeza de la corte española.

Uno de los edificios del rey que resaltaba por su arquitectura y por sus colecciones artísticas era el Real Alcázar de Madrid y puede considerarse como una de las imágenes que hablaban sobre el poder del rey. El Alcázar fue un edificio que constantemente tuvo remodelaciones desde el siglo XV hasta el incendio de 1734. Las transformaciones se daban con base en los gustos de los reyes, quienes decidían cómo cambiar las habitaciones y las nuevas funciones que estas tendrían⁴⁵. De acuerdo con Fernando Checa Cremades, el atractivo del palacio estaba precisamente en la conservación del pasado, es decir, se encontraban dentro de él, pinturas de todos los géneros, esculturas, tapices, libros y manuscritos de todos los tiempos, que eran reflejo del poder y de las acciones heroicas del rey⁴⁶.

Ahora bien, ¿de qué manera se relaciona esta perspectiva a grandes rasgos del Alcázar con el cuadro de Jan Brueghel y Pablo Rubens? Resulta importante conocer y describir el espacio en el que se hallaba *La Vista*, en tanto que las similitudes entre el escenario del cuadro con la vida “real” de Felipe IV son muchas. Si bien, en la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia, esta pintura era reconocida y apreciada por su belleza, también lo fue por su utilidad para exponer la identidad política de los archiduques⁴⁷, en palabras de Barbara Welzel, la pintura de Brueghel y Rubens era un “espejo de la cultura cortesana de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria”⁴⁸, mientras se encontraba en el palacio de Tervuren. En un segundo momento, en el espacio propio de Felipe IV, funcionaban como una imagen que representaba la soberanía del rey sobre los Países Bajos⁴⁹, esto significa que cuando el cuadro se ubicó en función de la biblioteca del rey, entonces, podía formar parte de otra serie de símbolos que creaban una determinada imaginación política y social que también legitimaban la imagen de poder del rey⁵⁰.

Durante su reinado, Felipe II ordenó que se cambiara la decoración y la arquitectura del Real Alcázar. Una de las construcciones más importantes fue la de la

44 Morán Turina y Javier Portús, *El arte de mirar*, 35, 43.

45 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 320.

46 Checa, “El Real Alcázar de Madrid”, 18.

47 Alejandro Vergara, “La pintura en el ámbito de los archiduques”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, ed. Alejandro Vergara (Madrid: Museo del Prado, 2000), 64.

48 Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel*, 83.

49 Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel*, 96.

50 Bronisław Baczko explicaba que la asociación entre imaginación y política, es una parte fundamental para la construcción de figuras de poder, en tanto que esas figuras son aceptadas y apreciadas más allá de la fuerza y capacidad que representan, es decir, son admitidos “en función de la imaginación política y social que se les otorga o niega”. Baczko, *Los Imaginarios sociales*, 11.

Torre Dorada (II), Torre Alta o Torre Nueva que se ubicó en la esquina suroeste del Alcázar⁵¹. El interior de esta librería en tiempos de Felipe IV se caracterizaba por la decoración con objetos de tamaño pequeño, entre las que destacaban pinturas, esculturas de plata y bronce colocadas sobre repisas, relojes, estanterías con libros, así como globos terráqueos y muebles de ébano. Cada objeto y pintura de las bibliotecas era escogido cuidadosamente para el monarca⁵².

En 1633 Vicente Carducho describía en sus *Diálogos de la pintura*, algunas de las transformaciones que había tenido el palacio de Madrid⁵³, y señalaba que la Torre Dorada II era una de las mejores habitaciones del palacio: “En la misma torre encima desta pieza ai otra que corresponde a su grandeza en fabrica, y adorno de pinturas, estuques y dorado, donde su Magestad tiene una librería y están los libros enquadernados curiosa y uniformemente en estantes dorados, en correspondencia a la hermosura de la pieza. Están divididas en materias, y historias, y diferentes Facultades, para cuya inteligencia entre los adornos desta pieza ai dos globos, celeste, y terrestre, de mucha estima. Tiene la más deleitosa vista, que alcanza la ribera del rio Manzanares”⁵⁴.

Ahora bien, en 1626 Juan Gómez de Mora, el arquitecto del rey, ubicó a la primer Torre Dorada o Torre de Francia en la esquina noroeste del edificio. Este cuarto era descrito como el otro lugar donde el rey Felipe IV guardaba sus libros y era una estancia de carácter privado⁵⁵. De acuerdo con Elena Santiago, esta librería se decoró y adaptó a la manera de un *studiolo*⁵⁶. Además, era una habitación que estaba repleta de cuadros, incluida la serie de *Los Sentidos* y desde la que se podían observar los jardines del palacio.

En este sentido, parece que existían dos librerías para el monarca y eran “las mejores habitaciones de cada ala del palacio”⁵⁷. Entre esas dos bibliotecas se encon-

51 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 319-320.

52 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 328-330.

53 En el diálogo octavo, el maestro y el discípulo platican sobre la costumbre visitar las casas de la corte y de mostrar las pinturas y objetos preciosos que se tienen. El maestro comentaba al alumno, de las grandes pinturas que estaban guardadas en el palacio del Alcázar y del recorrido en el que le “enseñaron todas las que avia” y donde reconoció “lo mucho que ha ampliado el Alcázar con las obras que en él se han hecho”. Carducho, *Diálogos de la pintura*, 427.

54 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 432-433.

55 Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 324-326.

56 La doctora Elena Santiago explicaba que la Torre Dorada había sido redecorada con Felipe II, pero con Felipe IV, la habitación había adquirido el estilo del *studiolo* italiano, cuya función radicaba en ser el centro de estudio del rey, así como en conservar documentos y posteriormente colecciones y objetos raros. Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 320.

57 Elena Santiago expuso tres hipótesis sobre la existencia de las bibliotecas del rey Felipe IV. La primera señalaba que la biblioteca más antigua había desaparecido y por consiguiente, solo quedó una para el monarca. La segunda, decía que ambas bibliotecas coexistieron y la tercera apuntaba a que los libros de una torre, habían sido llevados a la otra torre. No obstante, la doctora menciona a la primera y a la segunda como las más verosímiles, en tanto que la información de los inventarios correspondía con las otras fuentes literarias, con los planos y con el tratado de Vicente Carducho. Santiago Páez, “Las bibliotecas del Alcázar”, 325, 334.

traban, hacia el sur, el ‘cubillo de las trazas’ que era un cuarto de carácter privado donde se guardaban documentos que hacían referencia a la participación pública de la familia real. Posterior al salón de las trazas estaba el Guardajoyas, estancia donde se encontraban los objetos curiosos y preciosos. También se conservaban en este lugar pinturas, muebles y demás objetos traídos de muchas partes.

Así pues, un área del ala oeste del Real Alcázar de Madrid fue concebida como parte del escenario de poder de Felipe IV, a través de los paisajes, de los muebles, de los libros, de los objetos preciosos, de los cuadros y esculturas que fueron elementos del imaginario cortesano, surge una relación con el escenario de *La Vista* y con una de las funciones de este sentido. En la descripción que Carducho realizaba del edificio, exponía la impresión que este le provocaba: “En una ausencia de su Magestad me enseñaron todas las que avia, y reconocí lo mucho que se ha ampliado este Alcazar con las obras que en el se han hecho. Admirome la fábrica, por estar compuesta de aposentos baxos, y oscuros, que estaban inhabitables, y agora es una agradable habitación (tanta fuerza tiene el poder, y el Arte) con que han escusado los Reyes el salir de la Corte los Veranos”⁵⁸.

***La Vista*: una representación del coleccionismo**

La Vista es considerada la obra más representativa de la serie de *Los Sentidos* y fue modelo de imitación durante el siglo XVII⁵⁹. De acuerdo con Díaz Padrón y Mercedes Royo, Ertz señaló que había una clara identificación entre las escenas de la serie con los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. Específicamente en *La Vista* se advierte al fondo con la representación del palacio de Bruselas y con el doble retrato de los archiduques sobre la mesa. La serie de objetos, cuadros, esculturas y flores, que se encuentran retratados en el cuadro de Jan Brueghel y Rubens, fueron realizados gracias al acceso que tenía Brueghel a las colecciones reales⁶⁰. Y aunque autores como Hymans⁶¹ o Rooses⁶², según Díaz Padrón, hayan rechazado la tesis de Ertz sobre la vinculación de los gabinetes con los archiduques, destaca el hecho de que es una representación de una práctica cultural arraigada en Europa en el siglo XVII: el coleccionismo.

Esta práctica, estaba caracterizada en primer lugar, por un cambio de actitud frente a una imagen, es decir, los dueños de las colecciones, no sólo las valoraban

58 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 427.

59 Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 114.

60 Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 114.

61 Hymans consideraba que las pinturas retratadas por Brueghel en la serie de *Los Sentidos*, no pertenecían a la colección de los archiduques, sino que se trataba de las obras que estaban en casa del pintor. Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 114.

62 Rooses señalaba que la elaboración de la serie de *Los Sentidos* sólo era un pretexto de Brueghel para presentar la colección de los archiduques. Díaz Padrón y Royo- Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel*, 114.

y las apreciaban, sino que podían reflexionar sobre ellas, esto es, había una preparación intelectual mayor y diferente a la del siglo XVI⁶³. En segundo lugar, el coleccionismo era fundamental para el prestigio de la corte y era un impulso para los artistas quienes viajaban para conocer y explorar otro tipo de pinturas⁶⁴. Finalmente, el coleccionismo se relacionaba ampliamente con el mecenazgo y con los nuevos problemas que esto implicaba, es decir, las formas en las que se comprendían las relaciones entre un mecenas y un artista y la manera en la que un cuadro adquiría el sentido de una inversión económica⁶⁵.

Jonathan Brown explicó que a finales del siglo XVI la pintura ocupaba un lugar inferior en comparación con las llamadas “cámaras de maravillas”, espacios donde se guardaban los objetos maravillosos del mundo natural y artificial, así como también aquellos considerados “raros” que en su mayoría eran costosos y de no fácil acceso a cualquier persona. Los cuadros estaban dentro de estas cámaras, pero no se comparaban con la cantidad de objetos de oro y plata que los rodeaban. Sin embargo, después del año 1600 la pintura comenzó a ser revalorada en el medio cortesano⁶⁶.

Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* hablaba de la apreciación que la pintura poco a poco había ganado: “Estas mismas ciencias (la Medicina, las letras y la filosofía) están oi en tan grande estimación: con justa causa podrá la Pintura alentar sus esperanzas con exemplos tales, y por lo menos la han de favorecer los doctos, y bien entendidos. Y espero en su propio valor (pirámide legal y constante) que se ha de ver en esta Monarquía con el aprecio y estimación que se le debe”⁶⁷.

Uno de los coleccionistas más importantes fue el rey Felipe IV, quien había heredado la colección de su familia y tenía bajo su dominio aproximadamente dos mil cuadros. Posteriormente, con las múltiples transformaciones de sus palacios, compró más pinturas para decorar los muros. Además, con el paso del tiempo el rey adquirió obras de los mejores pintores del siglo XVI y XVII, sobre todo italianos y flamencos⁶⁸. Como lo señaló Checa Cremades, en los años treinta “Rubens, dispuesto por la sabia mano de Velázquez, centra la atención estética de un Felipe IV cada vez más deseoso de reflejar en su colección una determinada imagen de su poderío político”⁶⁹.

En este sentido, es posible apreciar cómo Felipe IV a través de la manipulación de una serie de imágenes y mediante la práctica del coleccionismo, junto con la

63 Morán Turina y Javier Portús, *El arte de mirar*, 35.

64 Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, “El fin del coleccionismo ecléctico y el nuevo papel del mecenas”, en *El Barroco* (Madrid: Ediciones Istmo, 1989), 63.

65 Checa Cremades y Miguel Morán, “El fin del coleccionismo ecléctico”, 59.

66 Jonathan Brown, “‘Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas’ El coleccionismo regio en el siglo XVII”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, ed. Fernando Checa (Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994), 449-450.

67 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 443.

68 Brown, “‘Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas’”, 451.

69 Checa, “El Real Alcázar de Madrid”, 22.

de la valoración y apreciación visual, legitimaba su poder y su propia imagen como gobernante de España, es decir, a través de los cambios y decoraciones del espacio, el rey comenzaba a crear un nuevo mundo, donde la jerarquización era un elemento indispensable. Se trataba pues, de apropiarse de una serie de símbolos, tradiciones e incluso del pasado inmediato para hacer expresa su posición dentro de esa jerarquía y su derecho como la máxima figura de poder dentro de la corte⁷⁰.

El pintor Vicente Carducho, reconocía esta función de las pinturas, pues además de ser el medio con el cual podían imitar a la naturaleza, a través de estas imágenes era posible: “perpetuar lo que el tiempo y el olvido consumen, y hazernos presente todos los casos, y las cosas pasadas, y por venir, y las ausentes, para que causen los mismos efectos, que aquellas cosas, y aquellos casos causaran o pudieran causar, quando real y verdaderamente estuvieran presentes”⁷¹.

Conclusiones

El cuadro *La Vista* es un claro ejemplo sobre cómo puede representarse una idea de poder, pero también, es una obra que se materializa, es decir, representa diversas prácticas culturales y al mismo tiempo es parte central de dichas prácticas. En consecuencia, legitima la imagen del rey y, al mismo tiempo, forma parte de un imaginario.

El cuadro *La Vista* participaba en un tipo de coleccionismo que se desarrollaba en función de los intereses de la corona; era parte de una serie de nuevas actitudes en la primera mitad del siglo XVII y era una imagen –aunque “privada”–, con un fuerte uso político y un objeto con valor técnico y económico. Es decir, era un “desplazamiento de la imaginación en el campo discursivo”⁷². Esta asociación entre imaginario y poder consistía en el reforzamiento y multiplicación del poder mediante la apropiación de símbolos. Así, *La Vista*, junto con los edificios del rey y su amplia colección, puede ser considerada como un emblema que formaba parte de una serie de representaciones colectivas, cortesanas, con múltiples funciones⁷³.

En segundo lugar, la obra de Jan Brueghel y Rubens respondía a una necesidad de su presente, pues ante la crisis política y económica, la imagen de dominio y de poder del rey no podía fracturarse, por el contrario, requería adquirir firmeza. Debido a esto, los lugares donde habitaba Felipe IV, así como las ceremonias y rituales que se llevaban a cabo en esos espacios y las obras y objetos con que se decoraban las ha-

70 Balandier explicaba que “el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, se convierte en fuente de legitimidad. Constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia”. Balandier, *El poder en escenas*, 19.

71 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 304.

72 Bacsko, *Los Imaginarios sociales*, 11.

73 Bacsko, *Los Imaginarios sociales*, 17.

bitaciones tenían que hacer y convencer a los espectadores –incluido el propio Felipe IV–, sobre este concepto del rey.

Asimismo, el escenario del cuadro *La Vista* y las habitaciones del ala oeste del Real Alcázar de Madrid son dos espacios cargados de simbolismo que tenían mucha relevancia para la conservación del poder, en tanto que todo poder necesita rodearse de representaciones simbólicas⁷⁴. Incluso podría pensarse, que la obra de Brueghel y Rubens guiaba la conducta del rey y le permitía construir su identidad como máximo gobernante de España.

Es preciso destacar que los diálogos sexto y octavo del tratado de pintura de Vicente Carducho, además de señalar cómo se debe pintar, en qué consiste este arte y qué materiales son los adecuados para trabajar, son una fuente que permite realizar reflexiones sobre cómo la práctica artística de la apreciación de la pintura, se conecta con otras prácticas culturales, sociales y económicas, como el coleccionismo. En otras palabras, es una obra que describe los ambientes sociales, económicos, intelectuales y artísticos de un sector durante la primera mitad del siglo XVII.

Finalmente, la problematización del cuadro *La Vista* a través del lenguaje visual permite un acercamiento a la realidad en la que fue elaborada dicha obra, es decir, observar a fondo para reflexionar y estudiar la riqueza de este periodo, sirve para comprender la complejidad de España durante la primera mitad del siglo XVII retratada por sus artistas.

Bibliografía

- Baczko, Bronisław. *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Traducido por Pablo Betesh. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Traducido por Manuel Delgado Ruiz. México: Ediciones Paidós, 1994.
- Brown, Jonathan. “‘Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas’ El coleccionismo regio en el siglo XVII”. En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 448-459. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, editado por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1979.

74 Baczko, *Los Imaginarios sociales*, 12.

Checa Cremades, Fernando. “El Real Alcázar de Madrid”. En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 16- 42. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994.

_____. “El apartamento Bajo de Verano y las Bóvedas de Tiziano”. En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 405-407. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994.

_____. y Miguel Morán Turina. “El fin del coleccionismo ecléctico y el nuevo papel del mecenas”. En *El Barroco*, 59-65. Madrid: Ediciones Istmo, 1989.

Díaz Padrón, Matías y Mercedes Royo- Villanova. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.

Elliott, John y Jonathan Brown. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Revista de Occidente- Alianza Editorial, 1981.

Gállego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

Gombrich, Ernst Hans. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, traducido por Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

González García, Juan Luis. “¿‘Vencen al arte del decir’? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores- predicadores de los siglos XVI y XVII”. En *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello, 87-104. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.

Morán Turina, Miguel. “Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias”. En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 248-263. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994.

_____. y Javier Portús Pérez. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1997.

Pérez Preciado, José Juan. “Art Aficionados at Court”. En *On Art and Painting. Vicente Craducho and Baroque Spain*, editado por Jean Andrews, Jeremy Roe y

Oliver Noble Wood, 119-147. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

Preziosi, Donald. "Art History: Making the Visible Legible". En *The Art of Art History: A Critical Anthology*, editado por Donald Preziosi, 7-11. Nueva York: Oxford University Press, 2009.

Salazar Baena, Verónica. "El cuerpo del rey: poder y legitimación en la monarquía hispánica". *Fronteras de la historia*, julio-diciembre de 2017. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/109/85> <https://doi.org/10.22380/20274688.109>

Santiago Páez, Elena. "Las bibliotecas del Alcázar en tiempos de los Austrias". En *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, editado por Fernando Checa, 318-343. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones Nerea, 1994.

Vergara, Alejandro. "La pintura en el ámbito de los archiduques". En *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, editado por Alejandro Vergara, 64-81. Madrid: Museo del Prado, 2000.

Welzel, Bárbara. "Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel como espejo de la cultura de la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia". En *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, editado por Alejandro Vergara, 82-98. Madrid: Museo del Prado, 2000.

Coleccionismo real y coleccionismo de mercader en la España de Felipe IV

Royal collecting and mercader collecting in the Spain of Philip IV

Santiago Acosta Martínez

Universidad Externado de Colombia

santiago.acosta01@est.uexternado.edu.co

Fecha de recepción: 14 de agosto de 2019
Fecha de aprobación: 21 de diciembre de 2019

Resumen

A partir de la historia del coleccionismo de Arte en España, se realiza un análisis comparativo entre dos colecciones reconocidas del siglo XVII: el Gabinete de Curiosidades de Cornelis Van Deer Geest (representado por Willem Van Haecht, pintura abordada por medio de un análisis iconográfico e iconológico) y la colección de Felipe IV del Alcázar de Madrid (plasmada en el inventario de 1636 y complementada con el tratado de arte “Diálogos con la Pintura” del artista Vicente Carducho, vigente en aquel entonces), desarrollando el debate sobre la intencionalidad “hacia adentro” o “hacia afuera” de cada tipo de colección, los discursos reproducidos por estas, y poniendo especial atención a los factores históricos, sociales y culturales que propiciaron estas diferencias. En la primera parte se hace un breve Estado del Arte sobre la historia del coleccionismo de arte en Europa problematizando los conceptos de colección “pública” o “privada”. Luego se aborda por separado cada caso realizando las comparaciones propuestas.

Palabras clave: Coleccionismo, intencionalidad, discurso, humanismo.

Abstract

From the history of art collecting in Spain, a comparative analysis is carried out between two recognized collections of the seventeenth century: the Cabinet of Curiosities of Cornelis Van Deer Geest (represented by Willem Van Haecht, painting analyzed by means of an iconographic and iconological analysis) and the collection of Felipe IV of the Alcazar of Madrid (embodied in the inventory of 1636 and complemented with the art treatise “Dialogues with Painting” by the artist Vicente Carducho, in force at the time), developing the debate about intentionality “inwards” or “outwards” of each type of collection, the discourses reproduced by them, and paying special attention to the historical, social and cultural factors that led to these differences. In the first part there is a brief State of the Art about the history of art collecting in Europe problematizing the concepts of “public” or “private” collection. Then, each case is then dealt with separately making the proposed comparisons.

Keywords: Collecting, intentionality, discourse, humanismo.

El siglo XVII, el Siglo de Oro Español, y en general en Renacimiento europeo, debe su esplendor al alto nivel artístico y cultural. Parece haber sido una época sin parangón en toda la historia de la monarquía, de manera que una de las formas más eficaces de acercarse a este siglo, a la España del XVII, es por medio del arte. Para esta época eran comunes y populares las colecciones de arte. El coleccionismo, que se desarrollaba tanto en las esferas cortesanas como en las aristocráticas o burguesas, e incluso en los palacios reales, era una muestra de la pomposidad del Siglo de Oro, pero, además, de la importancia que tenía el arte para esta época.

Pero, más allá de señalar lo obvio, nosotros nos hemos formulado una pregunta diferente: ¿cómo se coleccionaba? A partir de los trabajos existentes sobre el coleccionismo español del Siglo de Oro, hemos realizado la comparación entre el coleccionismo real y el coleccionismo “de mercader”, centrándonos en el triple carácter de lo público-privado, cuyo debate es el argumento principal de este texto, trabajando dos casos específicos: en primer lugar, el Gabinete de Curiosidades de Cornelis Van Deer Geest, retratado por Willem Van Haecht en 1621¹, por medio de un análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico, que nos permitirá encontrar ciertos universos de sentido o de significado que existieron en el recinto del mercader; en segundo lugar, la colección de Felipe IV en el Alcázar de Madrid, plasmada en el inventario realizado en 1636². A continuación, el lector encontrará una primera sección que se ocupa de desarrollar el debate sobre el carácter público o privado de la colección, definiendo así el elemento a comparar en cada caso, para luego ocuparse de cada caso por separado, identificando y analizando los elementos que se debaten entre una colección “hacia adentro” o “hacia afuera”. Por último, en las conclusiones se retoman y se juntan las diferencias y similitudes de cada caso de estudio.

Debates sobre el carácter de lo privado y lo público

La historia del coleccionismo de arte está bien documentada y la retomaremos en este trabajo a medida que vaya siendo necesario. Pero en ninguno de los trabajos consultados se ha trabajado la diferenciación entre el coleccionismo real y el coleccionismo “privado”. Debemos empezar aclarando que, mientras el coleccionismo regio es un concepto claro referente a las colecciones reales de los monarcas ubicados en los palacios reales y continuados o alimentados por sus sucesores, el término “coleccionismo privado” es problemático en sí mismo, porque no denota la clase o el grupo social al

1 Willem Van Haecht, *Gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques*, 1628, óleo sobre tabla, 100 x 130 cm, Amberes, Casa Rubens. Actualmente la pintura original se encuentra en el Real Instituto de Patrimonio de Arte (KIK) en Bruselas, en proceso de restauración.

2 Museo del Prado, “Inventario del Alcázar de Madrid de 1636”, en *Inventarios reales: Real Museo (1834); Palacio de San Ildefonso (1814); Palacio del Real Sitio de Aranjuez (1818); Real Palacio de Madrid (1814)*, Vol. 12. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v12-real-museo-1834-palacio-de/3e5218fb-3639-432b-be13-9a7295423901>.

que pertenece la colección, sino que hace referencia a una característica que puede ser perfectamente transversal a todo tipo de coleccionismos: no está hecho para la exhibición. El coleccionismo privado tiene un carácter íntimo que se ha venido transformando a lo largo de la historia y que puede rastrearse incluso hasta la antigüedad griega. En contraposición al “museión”, que estaba marcado por un “carácter vitalista con el que se concibe este primer museo de la cultura helenística, que responde a un espíritu que hoy denominaríamos universitario, un centro libre para la enseñanza y el intercambio de ideas y conocimientos”³, existieron las formas de atesoramiento de las tumbas y los templos que, por su lado, estaban llenos de lo que denominaremos “tesoros”, es decir, objetos invaluable, de incalculable valor, que constituían un botín. Eran ofrendas a los dioses o propiedad del difunto, y estaban allí con el objetivo de ser valiosos en sí mismos, pero ello no les daba un carácter privado, sino que en realidad estaban a la vista de toda la comunidad para mostrar el esplendor del tesoro.

Esta idea perduró a lo largo del tiempo hasta llegar a los tesoros medievales y sus recintos. Las cámaras de los tesoros normalmente estaban asociadas a aquellos lugares en donde se guardaban reliquias sagradas, y ahora, a diferencia de la antigüedad griega, el tesoro se vuelve privado y misterioso, cuando antes estaba a contemplación de cualquiera que lo visitara, y de alguna manera puede afirmarse que eran riquezas de toda la comunidad. El cristianismo cubre con un aura de divinidad al tesoro guardado con recelo, le otorga cualidades tan elevadas que deben ser custodiados, y por esto poco a poco va desapareciendo su característica pública. “Estos objetos no se coleccionaban, sino que se atesoraban, estaban rodeados de gran misterio, solemnidad y reverencia, y los fieles no tenían acceso a estos”⁴. Los objetos aquí custodiados no solo son valiosos económica y políticamente, sino que tienen la capacidad de generar sentimientos de adoración en quienes los poseen (y aún más en quienes no pueden hacerlo, alimentados por el misterio).

Sin embargo, estas cámaras del tesoro pronto encontrarán un camino paralelo al religioso, y no habría demora en el surgimiento de cámaras del tesoro “profanas” propias de los príncipes de la Alta Edad Media. Si el templo griego presentaba tesoros públicos y de todos los integrantes de la comunidad, y las iglesias medievales los llenaban de misterio y divinidad y los alejaban del público, esto último no implica necesariamente un carácter privado del tesoro (es de la iglesia, de la comunidad cristiana, aunque los fieles no tengan acceso a él). La versión profana y principesca de las cámaras de los tesoros (como, por ejemplo, la Francia de los Valois) hacen hincapié en un nuevo carácter exclusivamente privado de lo atesorado. Ahora, esto no quiere decir que el tesoro no estuviera también proyectado hacia afuera, o que de su existencia únicamente la supiera su propietario. Aunque nadie tuviera acceso al tesoro, los

3 Serrano, *La formación histórica*, 2.

4 Morán y Checa, *El coleccionismo en España*.

Valois eran famosos en toda Europa por la riqueza que atesoraban en los salones de sus palacios. Este tesoro es privado, es íntimo e inaccesible, pero cumplía una función de estatus social material. “La cámara del tesoro es, como ya se ha dicho, la proyección hacia el exterior, desde lo agitado a lo sosegado, de este concepto primitivamente ingenuo de propiedad entendida como adorno”⁵. El concepto de tesoro, entonces, gira en torno a la simple ostentación de bienes valiosos por sí mismos, lo cual habla sobre su dueño tan sólo en la medida en que lo menciona como capaz de custodiarlo. La función del tesoro únicamente es ser atesorado, por amor a la ostentación.

A medida que la tradición medieval de atesoramiento va cambiando, cambia también el carácter privado del tesoro o de lo coleccionado, y empieza a mutar, de nuevo, hacia una concepción de lo público. Por ello debemos detenernos brevemente en este cambio. Como hemos visto, el tesoro implica únicamente una relación de tenencia del objeto por motivos de ostentación y de atesoramiento. Sin embargo, Juan de Berry, príncipe francés de la dinastía Valois, constituye, para Julius Von Scholsser, el primer paso hacia una nueva forma de relación personal con los objetos poseídos, un caso que parece tener un pie en dos mundos, el del atesoramiento medieval y el del coleccionismo moderno, es decir, lo que más adelante se denominará “cámaras de maravillas”. La innovación de Juan de Berry se centra, sobre todo, en tener motivos más profundos que sólo la ostentación para custodiar los objetos que posee, y una selección de los mismos por razones que no se limitan al gusto personal⁶. El primer rasgo moderno que se identifica en las colecciones privadas de los príncipes europeos de finales del siglo XV e inicios del XVI es fundamentalmente la pasión por la colección, lo cual implica una relación con el objeto distinta a la ostentación. Los objetos poseídos empiezan a tener una función que rompe con el atesoramiento por su valor en sí mismo. Vemos que los objetos, las reliquias, las rarezas y las maravillas ahora son valiosos porque tienen una significación estética e histórica. La mentalidad medieval empieza así a disolverse y el humanismo renacentista hace su aparición en degradé. Los lujos y las reliquias, pensadas hacia afuera, proyectadas hacia el exterior como símbolo de estatus social y riqueza, ya no son los únicos componentes de las colecciones, sino que empiezan a convivir con bibliotecas y pinturas, así como las curiosidades y rarezas.

Sin embargo, queremos detenernos en la expresión “en degradé”. El humanismo no aparece de la noche a la mañana. De hecho, si vamos a los casos concretos, nos damos cuenta de que durante la primera mitad del siglo XVI este encuentra resistencias, puesto que en las colecciones predomina más un sentido de estatus social que el verdadero afán erudito humanista. En la Europa de inicios del Renacimiento el coleccionismo se va consolidando sobre todo como un fenómeno de clase, es decir que,

5 Julius Von Scholsser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo* (Madrid: Ediciones Akal, 1988).

6 Scholsser, *Las cámaras artísticas*. 38.

además de las colecciones regias de reyes y príncipes, muchos aristócratas y nobles comienzan a intentar acercarse a la realeza por medio de una de las actividades a las que más tienen acceso, la adquisición de bienes muebles, de rarezas y de objetos suntuarios. “Otro hecho viene a sumarse al creciente desarrollo del coleccionismo, que cada vez gana más seguidores entre las clases pudientes que, no siempre alentadas por un interés intelectual, encuentran en el arte un producto cuya posesión les da prestigio y se convierte en exponente de su poder social”⁷. El uso que se le daba a los bienes y las razones que propiciaron su reunión no era medieval, pero tampoco humanista. Se basaba principalmente en el seguimiento de una moda extendida en casi toda la aristocracia y la nobleza europea.

Por un lado estaban quienes sólo buscaban la adecuación de sus interiores domésticos, sin otras pretensiones que la organización de un ajuar que cumpliera con sus necesidades funcionales y respondiera a los esquemas decorativos predominantes. Y después tenemos a los que de forma consciente pretendían seguir las modas e incorporarse a las nuevas costumbres sociales; sabedores de que estos usos eran pieza fundamental de los mecanismos de creación de imagen pública que tan necesarios resultaban para las estrategias de escalada y mantenimiento social⁸.

Así pues, no es raro encontrar de manera más frecuente las colecciones “prácticas” que las humanistas en la primera mitad del siglo XVI. La adecuación del interior doméstico como una colección de antigüedades, reliquias, rarezas y maravillas responde, de cierta manera, a un fenómeno de “escenografía doméstica”, en donde la decoración interior de las casas de la nobleza estaba pensada como una réplica a escala de la ostentación de la corte, lo que reproducía el estatus de noble y suplía la necesidad de diferenciarse socialmente y de escalar socialmente. Y esto nos devuelve de nuevo al problema inicial: la pregunta por el carácter privado de la colección. Si estas nuevas colecciones cortesanas o aristocráticas, aún bajo una simple imitación de las colecciones reales, movidas bajo el seguimiento de una moda, están pensadas para ser ornamentales y para expresar estatus social, entonces son privadas en cuanto a la propiedad, pero pensadas “hacia afuera”. Además, el carácter “expositivo” perdido durante los tesoros de las iglesias medievales se recupera en la medida en que los objetos poseídos tenían capacidad para suscitar deseo, evidenciado por el constante intercambio de regalos que implicaba una gran campaña de imagen, de “proyección social basada en el uso de la casa y sus ornamentos como armas de conformación ideológica”⁹.

Todo este recorrido que hemos hecho durante más de un siglo de lo que ha sido el coleccionismo en Europa tiene una desembocadura que se consolida en el ocaso

7 Serrano, *La formación histórica del museo*, 8.

8 Herrera, *Coleccionismo y nobleza*, 62.

9 Herrera, *Coleccionismo y nobleza*, 59.

del siglo XVI: El coleccionismo ecléctico. Las cámaras de maravillas seguían consolidándose como el más claro antecedente de los actuales museos en la medida en que ordenaban coherentemente la exposición como un microcosmos, una reducción del universo, una reproducción a escala del mundo, compuesto tanto de “naturalia” como de objetos artificiales creados por mano del hombre. De esta manera, las cámaras de las maravillas o gabinetes de curiosidades (como el de Van Der Geest), en su concepción de microcosmos, dan paso a lo que denominamos el coleccionismo ecléctico: una combinación a menudo arbitraria de todas las formas de coleccionismo descritas antes, de propiedad privada, que trata de condensar un todo en una simple habitación abierta al público (accesible), con función de clase (pensada hacia afuera), pero también con un motor humanista (pensada hacia adentro). Aquí se combinaban las rarezas, las extravagancias, las obras de arte, las reliquias, la orfebrería, la recuperación de la antigüedad clásica, la escultura, la pintura, los retratos de hombres ilustres, los artefactos cartográficos y científicos, las bibliotecas, las armerías e incluso los objetos destinados al ocio y la diversión. “Aquí encuentran lugar todas las posibles rarezas y maravillas de la naturaleza, tanto las verdaderas como las imaginables, incluso los iusus naturae y los monstruos”¹⁰.

Poco a poco las cámaras de maravillas van a ir mutando hacia la galería de pinturas. Pero, en lo que nos interesa, es decir, en cuanto a la pregunta por el carácter privado de la colección, tienen unas características fundamentales. La cámara de maravillas está fundamentalmente pensada para la exposición al público, y por eso se constituye como la principal antesala de los museos. Sin embargo, aunque combina los tintes del coleccionismo humanista (es decir, pensado, no ornamental), en la mayoría de los casos el público no tiene un acceso a la colección más que como exhibición. Por eso encuentran similitudes importantes con el concepto de gabinete de curiosidades:

“Los gabinetes de curiosidades eran entendidos en el ámbito cortesano como un espacio para la evasión de las obligaciones que imponía al gobierno y la política a los monarcas, un lugar para su “recreación y divertimento”. En ellos todo podía ser objeto de coleccionismo en una embriagadora mezcla de realidad y ficción, desde serpientes y cocodrilos disecados o fetos malformados, hasta “aletas de sirenas”, frascos de “sangre de dragón” o “cuernos de unicornio”, junto a antigüedades y reliquias. Coexistían lo artificialia, esto es, objetos creados por la mano del hombre como obras de arte y antigüedades, con los naturalia, criaturas y objetos naturales, ya fueran ellos mismos, sus descripciones o sus imágenes dibujadas o pintadas”¹¹.

Es decir, son espacios propiedad de los nobles y pensados para la recreación, aun con carácter expositivo y en cierta medida público. En contraste, a medida que se

10 Morán y Checa, *El coleccionismo en España*, 84.

11 Gutierrez, *Coleccionismo extravagante*, 784.

adentra el siglo XVII el gusto se va volviendo más artístico y deja de lado lo raro y lo curioso, aunque fuera un proceso largo y lento. Es difícil establecer una secuencia lineal del tránsito de las cámaras de maravillas a las galerías de pinturas, que pone de manifiesto una innovación en cuanto a la cámara de maravillas: las pinturas se venden y se compran. En este momento el carácter, digamos, “público”, al menos en cuanto a la accesibilidad a la colección, toma un nuevo aire. Esto también está mediado por la importancia que tenían las pinturas a nivel diplomático. Sin embargo, no todo el mundo puede acceder a la colección noble de la España del siglo XVII. El gabinete de Van Deer Geest, por ejemplo, es una exposición abierta al público, tipo museo, pero él ejerce propiedad sobre los elementos de su colección. Por esta razón es que el concepto de coleccionismo privado es tan problemático.

Desde los mausoleos griegos hasta los gabinetes de pinturas, pasando por la concepción de “tesoros” medievales tanto religiosos como paganos, los casos híbridos como el de Berry, el coleccionismo ornamental de la aristocracia y su transformación en un coleccionismo “humanista” y finalmente el coleccionismo ecléctico tanto de las cámaras de maravillas como de los gabinetes de curiosidades (sin mencionar otras formas de disposición de los espacios como el studiolo italiano) evidenciamos que los conceptos de público y privado tienen un triple carácter: en cuanto a la propiedad, en cuanto al acceso y en cuanto a la intencionalidad (si está pensado “hacia adentro”, es decir, para el deleite o desarrollo del espíritu personal del propietario, o “hacia afuera”, es decir, para que sean vistos por los otros, ya sea bajo la lógica de la ostentación ornamental y la escalada social o la de lógica humanista). Será difícil encontrar un caso que sea privado en cada una de las tres dimensiones. No parece haber forma correcta de conciliar estos caracteres si no es creando una categoría propia en la que podamos enmarcar el Gabinete de Curiosidades de Van Deer Geest, y que hemos decidido llamar, de manera un poco arbitraria, “de mercader”: privado en cuanto a la propiedad, público en cuanto al acceso, y pensado tanto hacia adentro (veremos que el gusto personal y el deleite artístico de Van Deer Geest fue fundamental al negarse a la compra de la Virgen de las Cerezas de Metsys por parte del mismo archiduque) como hacia afuera (se verá que el gabinete está pensado para transmitir al mundo un mensaje sobre la monarquía española).

Las preocupaciones de un mercader de especias: “Gabinete de Curiosidades de Cornelis Van Deer Geest” por Willem Van Haecht.

En otra oportunidad hemos tenido la posibilidad de realizar un análisis iconográfico e iconológico con ojo microscópico de la pintura de Van Haecht, relacionando sus numerosos contenidos individuales con el contexto histórico en que se inserta la imagen, con la historia de la imagen misma, con otras pinturas del autor y con otras obras similares. Hemos podido reconocer buena parte de los elementos y las muchas referencias

artísticas, científicas y políticas existentes. En este momento, sin embargo, no nos detendremos en los detalles, sino que trataremos de dar cuenta de las características del Gabinete como “Coleccionismo de Mercader” que acabamos de definir.

En primer lugar, uno de los elementos que más llaman la atención es el grupo de hombres estudiando con cuidado un globo terráqueo, en una zona de la habitación llena de artefactos de medición. No es en vano que estos artículos se encuentren allí pues, aunque no estemos en un modelo de estudio, la ciencia sigue siendo una permanencia del coleccionismo del siglo anterior y sobre todo un símbolo importante del humanismo, que, ya lo hemos visto, se fundamenta sobre todo en el pensar la colección “hacia adentro”, que tenga sentido erudito más que artístico. La colección de arte transmite un mensaje social en cuanto al buen gusto y al estatus del coleccionista (no en vano grandes personalidades están comprando en su gabinete), pero la presencia de un globo terráqueo y los instrumentos técnicos que permiten su estudio habla de su erudición. Este es tan solo uno de los elementos iconográficos que nos permiten definir esta doble vía, tanto hacia adentro como hacia afuera, del gabinete.

Pero junto con el carácter humanista del gabinete y su proyección hacia adentro coquetea el Hércules de Farnesio que se alza imponente en la puerta del recinto. Hércules ha sido un símbolo importante de la monarquía española sobre todo a partir de su dominación ultramarina. Las Columnas de Hércules, adoptadas como símbolo del imperio, se refieren a la extensión de su soberanía más allá del mundo conocido por el resto de Europa. El Hércules de Farnesio entra en relación directa no sólo con la presencia recreada de los archiduques representantes de la soberanía española sobre el territorio de los Países Bajos, sino también con la estatua que se ve afuera del recinto, una estatua de Carlos V que le dio el apodo de Kayser a la casa del coleccionista (sin mencionar el retrato del monarca en la parte superior de la pared). La pintura también tiene un tinte político que puede leerse en clave de agradecimiento o de homenaje a aquella *Pax Hispánica* que terminó de instaurarse en el territorio de los Países Bajos con la reconquista de este por parte de Alejandro Farnesio para el reinado de Felipe II luego de la rebelión de Francisco de Anjou. Sobre todo para el arte, el reinado de los Austrias fue especialmente benéfico. No es esta la primera vez que se representan a los archiduques visitando una galería en Amberes (Adriaen Van Stalbempt, las ciencias y las artes, versión de Baltimore, que difiere de la versión que se encuentra en el Museo del Prado, y en donde aparecen los archiduques): “Los archiduques eran la garantía de la Pax Hispánica en los territorios del norte. Durante su gobierno cesaron las guerras de religión y el catolicismo se consolidó. (...) Fueron los Habsburgo (Alberto era hijo de Rodolfo II e Isabel, la hija de Felipe II) quienes aseguraron el triunfo de la virtud sobre la ignorancia”¹². Hay un claro mensaje político que se quiere transmitir al mundo, lo que denota una intención hacia afuera de la habitación misma.

12 Stoichita, *La invención del cuadro*, 28.

Estas dos direcciones confluyen en uno de los sentidos iconológicos más interesantes: el referente a la técnica y la ciencia de la España del siglo XVII. Carlos Madrid Casado, en *Un paseo científico por El Prado. La ciencia y la técnica en España entre los siglos XVI y XVIII a través de los cuadros del Museo del Prado*, nos proporciona las claves para entender la presencia de artefactos científicos y de medición en el gabinete. Afirma que la contribución ibérica a la ciencia europea radicó fundamentalmente en las prácticas y técnicas orientadas hacia la náutica, la navegación y la cartografía. La ciencia y la técnica hicieron posible la grandeza del imperio, pues sin su respaldo ni España ni Portugal habrían podido llevar a cabo la descomunal expansión territorial, militar y administrativa del siglo XVI. Piénsese, por ejemplo, en la posibilidad de aplicar el tratado de Tordesillas sin un desarrollo considerable de la cartografía y la navegación. Por otro lado, debemos recalcar que durante el siglo XVII estaban desarrollándose en Europa los postulados de Francis Bacon y su inclinación por la técnica, las ciencias aplicadas y la experimentación; de manera que no es extraña la presencia de artefactos técnicos en los gabinetes, así como otros pintores (Goya o Velázquez) han hecho alegoría a la industria y a los gremios que se dedican a estas tareas. Es en los artefactos de cartografía y de medición del espacio en donde confluye el afán erudito (hacia adentro) con la reproducción del discurso imperial español (hacia afuera).

Otro elemento demuestra este doble sentido de la intencionalidad: la escena de la venta de la Virgen de las Cerezas de Metsys. En la escena se encuentra Van Der Geest con la mano en el corazón y con actitud melancólica. Tal como sucedió 13 años atrás (recordemos que la pintura es una recreación de la visita de los archiduques), el coleccionista se negó a otorgar la pintura de uno de los más grandes artistas de su tiempo anteponiendo su amor al arte antes que el favor de los gobernantes. La doble vía de la intencionalidad está explícita: es un recinto pensado hacia afuera, pues se constituye como un espacio de ventas (y al mismo tiempo como una exhibición), pero el deleite personal del coleccionista y el atesoramiento de los elementos coleccionados también hacen peso en la balanza. Por otro lado, el hecho de que Van Der Geest haya tenido la potestad de negarse a una venta habla también de la propiedad privada que ejercía sobre su gabinete y sus pinturas.

Sin embargo, los sentidos que ponen en tensión la intencionalidad de la colección de mercader vienen a resolverse cuando nos adentramos en el tema principal de la pintura y del gabinete en sí mismo: “el amor al arte”, un discurso proyectado hacia adentro, motivado por los gustos o inclinaciones personales de Van Der Geest (y, hay que decirlo, de Van Haecht): el amor al arte. La negación a la venta de la obra de Metsys al archiduque es tan solo la primera parte de esta alegoría, que está alimentada por muchos otros símbolos. En las pinturas de las paredes encontramos los nombres de Rubens, Vranx, Noort, Seghers, Eyck, Metsys, Snyder y Wilden, todos grandes representantes de la pintura flamenca (y además la mayoría de ellos originarios de Amberes). A diferencia de otras colecciones de arte o galerías de retratos

más variadas en cuanto a la procedencia de sus obras, el gabinete de Van Der Geest estaba exclusivamente pensado para albergar a los más grandes artistas y representantes de un género específico: el flamenco. La habitación puede pensarse entonces como un gran mausoleo específicamente diseñado para la conservación de la pintura flamenca, madre artística de Van Der Geest y de Van Haecht. No en vano, la pintura que el coleccionista se niega a perder es una de las más grandes obras de Metsys, considerado fundador de la escuela flamenca. La hiper-valoración del flamenco se hace más evidente cuando dirigimos nuestra mirada a la relación entre la pintura de Eyck *Mujer en el baño* y la estatua de Venus y Cupido, justo debajo de esta; la posición de ambos elementos es importante, como si quisiera darse a entender que la pintura flamenca está en condiciones incluso de competir con el arte clásico, algo muy curioso debido a la helenofilia del renacimiento. Hay más: el elemento que se encuentra en el punto central del gabinete, el grabado de *Alejandro de visita en la casa de Apeles*, trata de expresar que el gabinete mismo es lo que en la antigüedad hubiese sido el estudio de Apeles, el artista más famoso de su tiempo¹³.

Lo anterior se relaciona con otro símbolo importante: el blasón de Van Der Geest que se alza encima de la puerta, flanqueado por los bustos de Nerón y Séneca (maestro espiritual de Rubens y de muchos artistas flamencos) que representan la oposición entre la serenidad y la locura, y que consiste en una paloma extendiendo las alas sobre una calavera, representando el espíritu que vence sobre la muerte. En conjunto con los demás elementos que lo rodean (la inscripción *Vive l'esprit* que se entiende como viva el espíritu, las musas guardianas de la puerta), se revela el sentido total del gabinete y de la imagen, de coleccionar las obras de los más grandes artistas en un ejercicio de culto al arte y de su exacerbación con la necesidad de retratarlo. El amor al arte de Van Der Geest no se entiende sin su necesidad de mantener viva la memoria de aquello efímero en el tiempo por medio de la conservación y la exaltación de su legado: mantener viva la monarquía hispánica, mantener viva la tradición flamenca, mantener viva la tradición clásica, mantener vivo a Metsys cuyo centenario de su muerte se celebraba el mismo año en que Van Haecht pintó la obra y cuya obra maestra es protagonista de la escena. “Sobre la puerta de su gabinete, nos dice el arqueólogo Pierre Borel (1649), se hallaba una inscripción dirigida a los «entendidos» que presentaba a la colección como «Campos Elíseos donde los muertos resucitan en una necromancia lícita»”¹⁴. Si este es el principal discurso de Van Der Geest, y responde casi exclusivamente a su gusto personal por el arte flamenco, ¿no predomina el discurso humanista, hacia adentro, sobre la intencionalidad hacia afuera?

13 “Apeles, el pintor más célebre de la Antigüedad, se había convertido en un segundo patrono, junto con San Lucas, de la cofradía de pintores en Amberes. La pintura se celebraba como *Apellea Ars* y los miembros de la cofradía se consideraban fieles y queridos discípulos de Apeles. Así, el grabado designa el espacio del gabinete como lugar de celebración de la *Apellea Ars*”. Stoichita, *La invención del cuadro*, 240.

14 Stoichita, *La invención del cuadro*, 142.

La casa de España: El Alcázar de Madrid.

Esta fuente en la que hemos centrado nuestro análisis hasta ahora, siempre ha estado enmarcada dentro de los límites del coleccionismo de mercader propio de los inicios del Siglo de Oro español, y lo hemos probado volviendo a un análisis iconográfico e iconológico de la pintura de Van Haecht. Pero, ¿Es el caso del mercader comparable con otro tipo de colecciones, como las colecciones “regias” o reales? Trataremos de llevar a cabo esta comparación específicamente con la colección del “Rey de los coleccionistas” Felipe IV en el Alcázar de Madrid, que como veremos, bien pueden estar destinadas a otros propósitos, desarrollarse en ambientes físicos y situaciones personales muy distintas, y tener connotaciones simbólicas e iconográficas particulares, y no por ello diferir en el triple carácter de lo privado. Nos hemos acercado al inventario de 1636¹⁵ sobre el palacio y sus obras de arte, y hemos complementado su estudio con la revisión de otra fuente de gran utilidad: el tratado de arte más famoso del pintor y tratadista de la corte del mismo Felipe IV, Vicente Carducho en 1633¹⁶.

Felipe IV, al igual que su predecesor Felipe III, era famoso por ser un monarca más preocupado por el ocio y el tiempo libre que por la administración del imperio, por lo que delegaba funciones al aparato burocrático que desde Felipe II se había consolidado mientras que él se refugiaban en el arte, la danza, la música, la escultura y la pintura. El caso de Felipe IV es la exacerbación de esta tendencia, pues su afición por el coleccionismo es famosa por sí misma, y su colección del Alcázar se equiparó con las demás colecciones regias del resto de Europa¹⁷.

La importancia del Alcázar se resalta incluso más cuando tomamos en cuenta el hecho de que existen obras literarias, musicales y pictóricas de mano del mismo Rey, y toda su producción era guardada en este recinto¹⁸. Este monarca se caracterizó por ser un mecenas y un coleccionista insaciable, por promover las artes y las letras, la danza y el teatro al interior de la corte. Incluso las construcciones de otras residencias palaciegas pueden explicarse desde este punto de vista. De hecho, “Entre 1632 y 1639 toda la atención de la corte de Felipe IV estuvo centrada en las obras del Retiro. Pero a finales de la década, el interés por el nuevo edificio se enfrió rápidamente y los ojos del monarca volvieron a dirigir su mirada hacia el Alcázar”¹⁹. Su padre, Felipe III, ya había adecuado en cierta medida la residencia para convertirse en una colección, pero

15 Museo del Prado, *Inventario del Alcázar de Madrid de 1636*.

16 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865). Esta edición del siglo XVIII es copia fiel de la original escrita de mano de Carducho en 1633.

17 Jorge Gómez Gómez, “La autoridad de Felipe IV a través del arte”, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Álvaro Baraibar y Mariela Insúa eds. (Nueva York/Pamplona: Instituto de Estudios Auriseculares/Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012), 115-116.

18 Gómez, *La autoridad de Felipe IV*, 113-114.

19 José Manuel Barbeito Díez, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, en: *Velázquez, esculturas para el Alcázar*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ed. (Madrid, 2007) 113.

Felipe IV inició su propio proyecto de colección en él, trayendo obras y esculturas de otros edificios ilustres como el Pardo (otro de los palacios de la familia real, que fue un sitio de recreo durante los Austrias y la residencia invernal del monarca durante los Borbones). Para las paredes del Alcázar se hicieron varias de las pinturas de la mano del mismo Velázquez, que consiguió el puesto de pintor de cámara gracias a su retrato de Felipe IV, a cuyo cargo estuvo la remodelación de 1940, y cuya carrera como pintor y restaurador se desarrolló en buena medida dentro de este edificio (su célebre “expulsión de los moriscos” también se pintó con el fin de contribuir a esta colección). Luego, “En 1628, la llegada de Rubens a Madrid dio un giro espectacular a la decoración de la estancia, pues el pintor vino ya con ocho cuadros destinados, por su formato y medidas, a ocupar los huecos libres en las paredes de la pieza”²⁰.

Hemos identificado tres universos de sentido presentes en la colección del Alcázar, siempre coherentes con las indicaciones del tratado de Carducho. La primera y más extensa da cuenta de la predominancia de la intencionalidad proyectada “hacia afuera” del coleccionismo real al estar forzosamente condicionado por una dimensión estatal que no poseía el coleccionismo de mercader. La otra sección permite apreciar que, aunque haya predominancia de una intencionalidad hacia afuera, el capricho y el gusto personal no están completamente vetados.

• **Patrocinio: el palacio como espacio de propaganda política**

En primer lugar nos centraremos en el que hemos considerado “propaganda política”, que en términos de Rebollo sería “de patrocinio”²¹, que son zonas que suelen estar destinadas al uso público y la exposición.

Empezamos en el Jardín de los Emperadores, espacio que guarda una coherencia temática bastante compacta: estaba destinado a albergar las estatuas de grandes emperadores romanos: Julio cesar, Augusto Cesar, Tiberio Cesar, Tiberio Claudio, César Augusto, Claudio Augusto, Vespasiano, Dominico e incluso el mismo Nerón ocupa un lugar en medio de esta colección de esculturas, entre algunas otras. Todas, además, guardan características similares: suelen ser bustos, estatuas desde las rodillas o del medio cuerpo para arriba (pocas, en realidad, son estatuas de cuerpo completo), todas de mármol blanco y bien conservadas. Hay una estatua, sin embargo, que guarda un lugar especial: Carlos I de España, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico bajo el nombre de Carlos V, apodado “El César”. El jardín de los emperadores no es una recuperación del esplendor del imperio romano por simple gusto, recordemos que fue Carlos V quien intentó por primera vez llevar la capital imperial a Madrid y establecer en el Alcázar la sede de la corte y la residencia real (un proceso más o

20 Barbeito, *Velázquez y la decoración*, 113.

21 Ángel Rodríguez Rebollo, “Felipe IV, Velázquez y el Alcázar de Madrid. Recapitulación y nuevas vías de estudio a través del coleccionismo regio”, en *Goya*, No. 395, 2017.

menos truncado por sus continuas guerras y viajes a Europa), y que para entonces su Imperio era verdaderamente mundial, pues no solo se extendía al otro lado del atlántico hasta las Indias, y cruzando estas, al otro lado del pacífico, sino que además a su jurisdicción pertenecían territorios en el centro de Europa y en Italia, mientras que al mismo tiempo bajo su corona se unificaba el antiguo Imperio Romano-Germánico, que incluso tuvo el poder militar y simbólico de invadir Roma, saquearla y poner prisionero al mismísimo Papa en su propio castillo. Y así como en su momento el Imperio Romano dominó la totalidad del mundo civilizado (tanto así que el muro de Adriano, en el extremo norte del imperio, para entonces era realmente el límite del mundo), España hizo lo propio siglos después. El jardín de los emperadores parece estar dedicado única y exclusivamente al emperador, pues en él no tienen cabida los tres Felipes que le sucedieron. Sólo Carlos V era el verdadero César y estaba la altura de tan distinguidos regentes.

Por otro lado, la connotación simbólica del Jardín de los Emperadores toma mayor relevancia cuando tenemos en cuenta que era un lugar “público”, más frecuentado por los invitados al palacio, la corte y los embajadores que por el mismo monarca. La decoración de las habitaciones y los espacios siempre debe distinguir entre el uso que se le da y lo estableció Carducho en su tratado: “Y siempre que se ofrezca adornar alguna fábrica, se debe atender a la calidad della en general, y el uso de cada parte en particular, y la persona que le ha de ocupar y manda hacer”²². Así, y de aquí en adelante, siempre debe distinguirse, entre espacios públicos y privados, los usos que se daban: residencia, salón de reuniones, de exposición, de asuntos de gobierno. En este caso, el jardín estaba pensado para la exposición de la corte y de los embajadores que llegaran al palacio, para hacer crecer en ellos el sentimiento, por medio de la representación visual, de que tenían el privilegio de estar ante el verdadero Imperio Romano, cuya recuperación sólo fue posible en manos españolas y fracasó en manos de tantas otras naciones y monarquías.

Otras dos zonas importantes dentro del contexto del “patrocinio” son el “Salón Grande de las Fiestas Públicas” y la “Pieza Nueva sobre el zaguán y puerta principal del palacio”. Ambas habitaciones han llamado nuestra atención debido a su explícito carácter público, únicamente destinadas a la exposición ante la corte y los invitados al palacio. En el “Salón Grande de las fiestas públicas” encontramos muchos lienzos con ciudades de España, Italia y Francia, entre las cuales vemos la Ciudad de Granada (tomada por los moriscos), Nápoles, Burgos, Zaragoza, entre muchas otras. Además, varios lienzos de las guerras del emperador Carlos V, la entrada de Felipe II a Lisboa, la batalla en Málaga, la entrada de Felipe II en la Coruña y fiestas al mismo en Valladolid, e incluso un total de 12 lienzos que representan las batallas de Carlos V en Alemania. A esto se suman varias representaciones de celebraciones (como las fiestas del papagayo

22 Carducho, *Diálogos con la pintura*, 245.

en Flandes) y una descripción de la villa de Madrid, además de algunas alegorías a grandes virtudes. Sin duda el factor predominante en esta sala son las ciudades que pertenecen a la corona española, como si se tratara de exponer a los asistentes a las fiestas qué conforma el reino del que hacen parte, una especie de clase de geografía pictórica diciendo: “así de grande es nuestro imperio, y así lo hemos conquistado”.

Por otro lado, la “Pieza Nueva” es la que luego de las remodelaciones de Velázquez en 1640 se convertiría en el “Salón de los Espejos”, el más iconográficamente denso, el más famoso e importante, aquel que parecía representar el corazón de la monarquía y al que solo los más ilustres personajes tenían acceso, también tiene una carga propagandística potente. Luego de su remodelación, el Salón de los Espejos se convirtió en el más famoso e importante del recinto, junto con la Sala Ochavada, que, como se verá, en el inventario de 1636 aún estaba ocupado por algunas mesas y cuadros y le faltaba el carácter iconográfico que le luego le otorgó Velázquez. Éste se esforzó por darle una connotación política muy potente a la colección de estas dos salas en específico: “sobre el dintel de acceso al Salón de los Espejos desde la Pieza Ochavada se situó el Hércules matando al león de Nemea de Rubens como prevención a los extranjeros que se disponían a cruzar hacia el corazón simbólico de la monarquía hispánica”²³. La razón por la que nos hemos detenido en referenciar lo que significó el Salón de los Espejos en épocas posteriores es porque antes de la remodelación ya existía esta importancia regia que lo hacía una de las habitaciones más valiosas del palacio, sobre todo en lo que tiene que ver con la recepción de embajadas extranjeras y exóticas, que también debían pasar por este “trayecto ceremonial” a lo largo de muchas habitaciones y pasillos especialmente dispuestos para la ocasión²⁴. Esto nos habla del hecho de que, incluso en los lugares más reservados y de accesibilidad limitada, el discurso proyectado “hacia afuera” era el más importante.

Así pues, en la Pieza Nueva se encontraban, además de la “expulsión de los moriscos” de Rubens, un retrato del emperador Carlos V armado y a caballo, unos retratos de las cuatro furias (Sísifo y Tántalo de Ticiano, y Ixion y Ticio de Alonso Sánchez), “otro lienzo grande con moldura dorada y negra, en que está pintado al olio de mano del Ticiano, el señor Rey Phelipe II en pie y armado, que está ofreciendo al príncipe don Diego y un ángel en lo alto que le da una palma con un letrado que dice “maior est tibi” y en lejos la batalla naval y un turco cautivo con empresas de rendimiento”²⁵, la conjuración que hizo Escipión a los romanos de mano de Vicencio

23 Lucía Rodríguez Navarro, “Reseña: El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística”, En *Librosdelacorte.es*, n° 13, año 8 (2016). Recurrimos a la reseña que ha hecho Lucía Navarro, de la Universidad Autónoma de Madrid, debido a la imposibilidad logística de acceder al libro reseñado por ella: Gloria Leiva Martínez y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística* (Madrid: Ediciones Polifemo, 2016).

24 Rubén López Conde, “Escenarios de poder: la monarquía hispánica y la recepción de embajadas exóticas en el siglo XVII”, en *Goya*, No. 363, P. 126-141, 2018. 132-133.

25 Museo del Prado, *Inventario del Alcázar de Madrid de 1636*.

Carducho, la reconciliación de Jacob y Saul de Rubens, un retrato de Felipe IV de Rubens, una pintura de la reina Sabaa ofreciendo sus tesoros al rey salomón de mano del pintor romano Guido Bolones (hasta aquí el componente “diplomático de las pinturas es muy fuerte).

Todo lo anterior, además, va completamente acorde a las premisas de Carducho:

Si fueren galerías Reales, sean historias las que se pintares, graves, majestuosas, ejemplares y dignas de imitar, como son premios que grandes Monarcas han dado a los constantes en el valor, y en la virtud, castigos justos en maldades y traiciones, hechos de Héroes ilustres, hazañas de los más célebres Príncipes y Capitanes, triunfos, victorias y batallas. Scipion contra Anibal, Eneas contra Turno, César contra Pompeyo, Xerxes contra los Lacedemonios, y otros semejantes: y en las modernas entre tantas que hay, las de los Cárlos el Magno, y el César, cuyas victorias fueron excelsas, y sus batallas poderosas: y si acaso tal vez conviniere, o fuere gusto del dueño, pintar las obras de Virgilio, Homero, y las fábulas de Ovidio, procure demostrar con afecto y propiedad, la moralidad virtuosa que encierra en sí, oculta a la ignorancia, y no la corteza incasta, y descompuesta, atendiendo al provecho, no solicitando el daño²⁶.

Sin embargo, otro mundo de significado, además de la recuperación de la legitimidad imperial romana del Jardín de los Emperadores y de la función casi “educativa” de la decoración de las salas públicas para representar a España y su grandeza, es la coyuntura política por la que atravesaba el imperio que tiene repercusiones en la colección. Es el caso de la Galería del Cierzo. Siendo el Cierzo otro espacio público y destinado a los cortesanos, el mensaje es de legitimación: además de contener dos vistas a Lisboa representando seguramente la entrada de Felipe II a esa ciudad, en la Galería se encuentran la gran mayoría de retratos de los soberanos portugueses miembros de la casa de Austria, lo cual tiene gran sentido si se tiene en cuenta que el inventario está redactado en momentos políticamente convulsos para Portugal, unos años antes de su separación de la Corona española en 1640, por lo que la galería podría interpretarse como un pequeño intento simbólico de legitimación de la soberanía española en el extremo occidental de la Península.

El imponente lienzo que representaba la llegada de los ejércitos de Felipe II a Lisboa, colgado en 1636 en el otro gran espacio público, el Salón Dorado o de Comedias; la portada del libro de Caramuel; y una pintura de Pietro del Po, la Apoteosis de la Virgen con Felipe IV (Toledo, catedral), esta última realizada no ya en España sino en Roma hacia 1662 y donde aún se reivindicaba, desde el palacio de la Embajada española ante la Santa Sede, la pertenencia a la corona hispana del reino de Portugal ²⁷.

26 Carducho, *Diálogos con la pintura*, 246.

27 Rebollo, Felipe IV, *Velázquez y el Alcázar de Madrid*, 96.

• Zonas de lo privado y el gusto personal

Sin embargo, tengamos de nuevo en cuenta que el palacio, además de ser sede de la corte y de servir para la recepción de embajadas, también era la residencia real, en donde el monarca pasaba buena parte de sus días y de su rutina diaria. Los espacios privados tienen, por tanto, otras connotaciones distintas. El “Aposento de las Furias, donde duerme su Magestad”, contiene varios retratos de la familia real directamente relacionada con Felipe IV (las rivalidades entre monarquías, por ejemplo, no aplican en esta habitación, pues la Casa de Austria tenía representantes en Inglaterra y Francia, con las que España no tenía las mejores relaciones, y aun así aparecen retratados monarcas franceses e ingleses. Más importante aún es la presencia de la ascendencia de la casa Austria, sirviendo de alguna manera como legitimidad a la Corona que porta Felipe IV²⁸. Otras obras acompañan estos aposentos seguramente con motivaciones que se inclinan más hacia el gusto personal del coleccionista que a la propaganda política o la legitimidad. El caso de la presencia de la pintura de Rubens Vertumno y Pomona (que en sus sucesivos traslados siempre se mantuvo en áreas privadas como la Torre de la Reina o la Pieza donde Cenaba su Magestad) en el despacho de su Magestad donde compartía pared con Las Meninas, muestra perfectamente la influencia del gusto privado del monarca:

Era el cuarto más íntimo y entrañable del monarca. Posiblemente el lienzo ocupó un lugar central en uno de los muros del despacho, pues es uno de los cuatro de mayores dimensiones de los veintiséis que allí se encontraban. Los restantes son alegorías, flores y bodegones, tanto de maestros italianos como flamencos, típicos del gusto ecléctico de Felipe IV. Las pinturas están seleccionadas con intencionalidad clara, que no he visto haya sido considerada. Vemos una recreación amable en la belleza y el amor. Todo acorde con la armonía y buen gusto de la decoración de unas estancias donde Velázquez tuvo una directa implicación. Ninguna pintura religiosa cubre los muros de este despacho que preside Apolo en la bóveda²⁹.

La vida personal del monarca también tiene implicaciones tanto en la decoración como en la disposición del espacio, como lo demuestra la conversión de la Pieza de los Trucos en la futura Sala Ochavada, más simbólica y menos práctica, dedicada al consuelo de un monarca que acababa de perder a su hijo.

28 “En el aposento del rey, por ejemplo, la llamada Pieza de las Furias, se situaban los famosos cuatro condenados de Tiziano, además de decorar el friso superior la serie de reyes asturleonenses que, comenzando con Pelayo y Favila y culminando con los retratos de Felipe III y Felipe IV, tenían la función de velar el sueño del monarca y constituían una forma de justificación del derecho al trono”. Rodríguez, Reseña: *el inventario del Alcázar*.

29 Matías Díaz Padrón, “El Lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens en el cuarto bajo de verano del Alcázar de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, Vol. 73, No. 291, p. 268-277 (2000): 276.

Otra zona privada importante era el oratorio, que contenía pinturas del Eccehomo de Ticiano, lo cual concuerda con las recomendaciones de Carducho: “porque si es Templo, Claustro, ó Oratorio, claro está que todo cuanto se ha de pintar en su uso y adorno, serán historias de la vida, y muerte de nuestro Señor Iesu Christo, de su Santísima Madre, y de santos que están gozando y asistiendo a Dios en aquella beatífica morada celestial. Háse de atender a la advocación de la Iglesia, y devoción del Patron.”³⁰. Por su lado, Carducho no dice nada acerca de los espacios de recogimiento y estudio, como la Librería del palacio, pero sí podemos encontrar factores comunes con los “espacios de estudio” del coleccionismo burgués de Van Der Gest: en la torre que sube a la librería habían “diez y siete mapas, sobre papel, iluminadas, de mano de Don Pedro de Texeida, que tienen de largo menos de vara, que son de diferentes ciudades y puertos de España, Francia y Italia que se mudaron de la galería del cierzo aquí”³¹, y una vez dentro de la habitación abundaban las mesas, relojes, cuadrantes y otros muebles, junto con estatuas de pequeño tamaño, medallas y otros objetos de decoración mueble: al igual que el coleccionista de Amberes, un espacio menos pomposo y más dedicado al conocimiento y el estudio, pero a diferencia del mismo, separado (de hecho, en una torre) del resto de la colección.

A manera de conclusión: La recuperación del contexto

A lo largo de esta exposición hemos dado cuenta de que, definitivamente, la colección del Alcázar de Madrid de 1636 no es una colección de exposición como la de Van Deer Gest, es una colección “de acompañamiento” a la vida privada del rey y al mismo tiempo a las acciones de gobierno. La naturaleza del recinto tiene implicaciones directas en la manera de coleccionar, pues mientras que el Gabinete de Van Der Geest es una única habitación destinada exclusivamente a la exposición, en el palacio real confluía la vida privada del rey, su corte, las embajadas extranjeras, sus reuniones de gobierno, sus espacios de recogimiento, etc. El único espacio que parecía estar destinado a los quehaceres de la vida diaria en el gabinete de Van Deer Geest era el escritorio que nos llevó a hablar del Studiolo italiano. A diferencia de esto, la gran cantidad de utilidades del Alcázar le dan a la colección regia una diversidad difícil de comprimir en estas páginas, y por tanto, hacen aparecer nuevos “universos de significado” que explican por qué está allí tal pintura o escultura y no otra: la reivindicación del Imperio Romano, la propaganda de la grandeza de España, la legitimidad de su soberanía, la religiosidad, el estudio, la vida personal del monarca, el tratado de arte más célebre de la época.

Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que no todos los espacios del Alcázar están destinados al mismo coleccionismo que practicaba Van Der Geest, es decir,

30 Carducho, *Diálogos con la pintura*, 245.

31 Museo del Prado, *Inventario del Alcázar de Madrid de 1666*.

del arte por el arte, de la intencionalidad “hacia adentro”. Más bien están, en buena medida, atravesados por la naturaleza del palacio como baluarte de la monarquía. Sin embargo:

Aunque en muchos de esos casos la decoración fue encargada expresamente, y no pertenecen al ámbito estricto del coleccionismo sino del patrocinio (en la medida en que se puedan diferenciar claramente ambos), en otros (especialmente las Bóvedas de Tiziano, y el Salón de los Espejos) sí se trata de un coleccionismo de pinturas, y del aprecio de éstas no sólo en razón de sus cualidades representativas sino también estéticas e, incluso, histórico-artísticas³².

Van Der Geest, si bien combinó una intencionalidad hacia adentro y hacia afuera, es dudoso que el tema principal de su gabinete, es decir, mantener viva la memoria de los maestros flamencos, sea fácilmente reconocible como discurso por los visitantes a su exposición, porque está más relacionada a su gusto personal. La colección de Felipe IV, por el contrario, no ofrece inclinaciones por un tipo de pintura u otro, porque en realidad su objetivo no tiene que ver mucho con el arte por el arte, sino con la reivindicación de la monarquía y la exaltación de su propia persona y su familia. Sin embargo, vemos que los papeles, de alguna manera, se invierten. Mientras que en el gabinete de Amberes la monarquía es importante para el arte, en el palacio de Madrid el arte es importante para la monarquía. Las herramientas de que se sirve cada uno de estos están representadas en el contrario: la monarquía es valiosa para Van Der Geest porque gracias a ella y a su protección el arte flamenco logró florecer y él pudo enamorarse de las obras que alberga en su colección; mientras tanto, la monarquía se vale del arte para autolegitimarse y para llevar a cabo una labor de patrocinio como lo fue, seguramente, la protección al arte flamenco. Cada uno es la salvación del otro. Hoy en día podemos afirmar con seguridad que el siglo XVII español no se entiende sin el arte, y el arte flamenco no se entiende sin la monarquía. Su relación es espiral.

Bibliografía

Barbeito Díez, José Manuel. “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”. *Velázquez, esculturas para el Alcázar*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2007).

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

Castán, Alberto y Delia Sagaste. *Todo lo raro y hermoso. Las «cámaras de maravi-*

32 Javier Portús (2012), *El concepto de Pintura Española: Historia de un problema*, (Madrid: Editorial Verbum), 62.

llas», pervivencia estética y museografía del modelo.

Checa Cremades, Fernando. “El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”. *Annales de Historia del Arte*, 14, 193-211 (2004).

----- y Miguel Morán. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

Díaz Padrón, Matías. “El Lienzo de Vertumno y Pomona de Rubens en el cuarto bajo de verano del Alcáza de Madrid”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 73, No. 291, (2000). p. 268-277.

García Serrano, Federico. “La formación histórica del concepto de museo”. *El museo imaginado, Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España*, Federico García Serrano. Madrid, 2000.

Gómez Gómez, Jorge. “La autoridad de Felipe IV a través del arte”. *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Álvaro Baraibar y Mariela Insúa eds. (Nueva York/Pamplona: Instituto de Estudios Auriseculares/Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012).

Gutiérrez Pla, Coro. Coleccionismo extravagante: “monstruos”, “fenómenos”, “portentos” y sus imágenes en las cortes de la Edad Moderna. *II Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Félix Labrador Arroyo ed. (Universidad Rey San Carlos: Ediciones Sinca, 2015) [783-801].

Leiva Martínez, Gloria y Ángel Rodríguez Rebollo. *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016.

López Conde, Rubén. “Escenarios de poder: la monarquía hispánica y la recepción de embajadas exóticas en el siglo XVII”. *Goya*, No. 363 (2018).

Martínez Leiva, Gloria y Ángel Rodríguez Rebollo. *Quadros y otras cosas que tiene Su Magestad en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

Peterson, Charles. “The Five Senses in Willem II van Haecht’s Cabinet of Cornelis van Der Geest”. *Intellectual History Review*. 20:1 (2010): 103-121, <https://doi.org/10.1017/S0022278X10000103>.

org/10.1080/17496971003638274

Museo del Prado, “Inventario del Alcázar de Madrid de 1636”, en: *Inventarios reales: Real Museo (1834); Palacio de San Ildefonso (1814); Palacio del Real Sitio de Aranjuez (1818); Real Palacio de Madrid (1814)*, Vol. 12. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v12-real-museo-1834-palacio-de/3e5218fb-3639-432b-be13-9a7295423901>

Pastor, Don Luis. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, Tomo I. México: Imprenta económica, 1986.

Phillipe, Blom. *El coleccionista apasionado, una historia íntima*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Portús, Javier. *El concepto de Pintura Española: Historia de un problema*. Madrid: Editorial Verbum, 2012.

Rodríguez Navarro, Lucía. “Reseña: El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística”, En: *Librosdelacorte.es*, nº 13, año 8 (otoño-invierno 2016).

Rodríguez Rebollo, Ángel. “Felipe IV, Velázquez y el Alcázar de Madrid. Recapitulación y nuevas vías de estudio a través del coleccionismo regio”. *Goya*, No. 395, 2017.

Stoichita, Victor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2000.

Ureña Useda, Alfredo. “La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII”. *Cuadernos de Arte e iconografía*, no 13 (1998): 99-148.

Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Símbolos de distinción social en la Andalucía del renacimiento* Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

Von Scholsser, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Ediciones Akal, 1988.

Entre renglones rosas y azules, dos perspectivas de la mujer moderna. Una aproximación a las representaciones femeninas de 1919, en las revistas quiteñas *Flora* y *Caricatura*.

**Between pink and blue lines, two perspectives about the modern woman.
An approximation toward the femenin representatios in 1919 from Quitonian
magazines *Flora* and *Caricatura***

Mayte Peñaherrera

Historiadora del Arte, Pontifica Universidad Católica del Ecuador
vivi_mayte.p@hotmail.com

Fecha de recepción: 19 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 21 de diciembre de 2019

Resumen

Este trabajo ofrece una comparación de imágenes femeninas vistas en dos publicaciones: una editada por mujeres y otra por hombres. De ahí el nombre del presente artículo; puesto que se verán las diferencias entre las líneas e ilustraciones desde las perspectivas de las revistas quiteñas modernistas *Caricatura* y *Flora* de 1919. Además de ello, se buscará entender las mencionadas representaciones femeninas enmarcadas dentro de una sociedad en los albores de la década de los años veinte.

Palabras clave: Modernismo, Caricatura, Flora, imágenes femeninas.

Abstract

This paper offers a comparison between feminine images through two publications: the first one edited by women, while the second one, by men. From there, it was the article's name, because it shows the differences between the lines and the illustrations of modern Quitonian magazines: *Caricatura* and *Flora*. This paper also tries to understand the mentioned feminine representations in a society at the beginning of the twenties.

Keywords: Modernism, Caricature, Flora, Feminine images.

Introducción

Las concepciones que sobre la mujer se tenían en 1919 en la capital ecuatoriana no eran homogéneas, pues existían en ellas muchos matices. Lo que pretendemos en este trabajo es mostrar las diferencias entre imágenes femeninas, concebidas por mujeres, y contrastarlas con aquellas concebidas por hombres, viendo así, la heterogeneidad de las mismas. La selección de las publicaciones (*Caricatura y Flora*) para el presente análisis no se realizó al azar, esta respondió a varios factores que mencionaremos a continuación. Si bien es cierto que en los albores de 1920 circularon otras revistas, también es verídico que en la actualidad, nuestros archivos históricos no cuentan con todos los ejemplares de las mismas. Por el contrario, *Caricatura y Flora*, son más accesibles para la consulta dado que se cuenta con casi todos sus números impresos. Además de ello, se tomó en consideración que ambas revistas pretendían llegar a un grupo social común: la élite ecuatoriana. Finalmente, diremos que hemos escogido las fuentes a trabajar, debido a que el tiraje de ambas coincidió con un año clave, 1919, donde creemos que se marcó el fin de un siglo y el comienzo de otro.

Con este trabajo pretendemos determinar si para 1919 las imágenes de la mujer, tanto a nivel visual como textual, manifiestan remanentes del siglo XIX o si bien, estas adquieren matices nuevos y se presentan totalmente distintas. Para tal propósito, dentro de este artículo, se incluirá un breve recuento de la imagen femenina manejada antes de 1919. Posteriormente, se verá la comparación mencionada vista en los artículos de las revistas y finalmente, se realizará una revisión de las ilustraciones y fotografías incluidas en las mismas.

Contexto histórico

Aún con rezagos del siglo pasado los primeros años del siglo XX, a nivel mundial, se inauguraron no tan favorablemente. La primera guerra mundial llevó a una caída de la producción, a la implementación del patrón oro y a una crisis de representatividad en lo político. Predominan durante estos primeros años los pensamientos de izquierda. El Ecuador veía eclosionar durante la década de los veinte procesos que se desarrollaban desde el siglo XIX. Casi finalizado dicho siglo, imperaba el poder a mano de los liberales y ya en 1895, la Revolución Liberal habría triunfado y se desenvolvería casi sin interrupción hasta la muerte de Eloy Alfaro en 1912. Esta Revolución Liberal se constituyó a partir de una serie de cambios de corte secular, cuyo propósito fue construir un Estado de ideología laica. El liberalismo del presidente Eloy Alfaro se enfocó en la separación de las esferas religiosa y civil en el Ecuador. Alfaro impondría una serie de medidas que dieron cabida a la interrupción del predominio de la Iglesia en competencias del Estado. El gobierno liberal propició

el matrimonio, el divorcio civil, y la libertad de cultos¹. Así mismo, fue importante el fomento de la educación laica y se favoreció la instrucción femenina mediante la creación de normales².

Posterior a Alfaro, su sucesor Leónidas Plaza continuaría el legado también denominado liberalismo moderado desde 1912 hasta 1916³. Siguiendo a Plaza, los gobiernos de Alfredo Baquerizo Moreno (1916-1920), José Luis Tamayo (1920-1924) y Gonzalo Córdova (1924-1925) controlarían el país con un claro favoritismo a la banca privada y a los empresarios⁴.

Las primeras décadas del siglo XX heredaron los problemas decimonónicos. Así como en Francia e Inglaterra, las enfermedades persistían desde el siglo XIX⁵. La urbe quiteña experimentaba cambios acordes al discurso higienista como parte de las ideas modernistas. El 13 de julio de 1925 se crean ministerios y se proclaman medidas propuestas por el doctor riobambeño Ricardo Paredes para precautelar la salud y evitar la propagación de enfermedades contagiosas, tales como la peste blanca y la sífilis⁶. La pulcritud y el bienestar físico contribuían al estatus en la sociedad y a la construcción del ciudadano moderno.

Así mismo, luz eléctrica y agua potable llegaron a la ciudad en los primeros años de la década de los veinte. De la misma manera, para 1923 en Quito transitaban tranvías eléctricos, la población creció y con ella la ciudad. Además, empezaron a circular automóviles de gasolina, lo que forzosamente empujó la construcción de carreteras nuevas y más amplias, la transformación de casas y la construcción de parqueaderos. Los antiguos edificios, siguiendo los ritmos de la modernidad, eran restaurados o reemplazados con el arribo de materiales como el cemento, el hierro y el vidrio. El centro de la ciudad mostraba al mundo una fachada de nuevos edificios como el del diario *El Comercio*⁷ (Grijalva, 2006). Los nuevos trazados de calles y

1 Tatiana Salazar Cortéz. *La Delicada Resistencia: Representaciones de mujeres en tres revistas quiteñas. La Mujer, Flora y Alas*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. 2014.

2 Ana María Goetschel. *Mujeres y educación en el periodo liberal. En El ferrocarril de Alfaro. El sueño de la integración*, En: Sonia Fernández, comp. Quito, Ecuador: Corporación Editorial Nacional. (2009), 87-100.

3 Juan Paz y Miño. *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) Políticas Económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica (Historia de la Política Económica del Ecuador). 2013.

4 Juan Paz y Miño. *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) Políticas Económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica (Historia de la Política Económica del Ecuador). 2013.

5 Germán Rodas Chávez. *El Pensamiento Higienista Público en el Periodo Liberal-Alfarista y Juliano y el Pensamiento de Salud Pública en el Periodo Juliano-Ayorista* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. 2013.

6 German, Rodas Chávez. *El médico Ricardo Paredes en el contexto del periodo de la década de los años 20 del siglo XX* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/3814>. (2010).

7 Wilson, Grijalva. *Ferrocarril y modernización en Quito. Un cambio dramático entre 1905 y 1922*. En Serie Magister, Universidad Andina Simón Bolívar. (2018).

avenidas, la expansión de la ciudad, la urbanización de la misma y la presencia de automóviles eran puntos clave para tejer el entramado social y los determinantes del estatus.

Los espacios de lo cotidiano como el cine, el teatro y la ópera eran los focos de atención de quiteños y quiteñas. Por primera vez una película de Chaplin se proyectaba en el año de 1920⁸. En la Capital se exhibían películas de la *Metro Goldwyn Mayer*, de la *Fox Pathé* de *New York* y de la *Warner Bros*⁹. De la misma forma, se estrenaron comedias y óperas en las que las mujeres, como sujetos modernos, aparecían no solo como espectadoras, sino como protagonistas de dramas o reinterpretaciones literarias del siglo pasado. Además de cine, ópera y teatro, se inauguraron salones de patinaje como el *Puerta del Sol* al que asistían las jóvenes mujeres de la ciudad¹⁰. En fin, se quería reavivar la vida de la ciudad y la de los ciudadanos, dejar atrás lo viejo y permitir el paso de lo nuevo. Como hechos también sugerentes de la modernización cultural, podemos mencionar la creación de espacios como *el café cantante*, *el Dinner concert*¹¹ y sobre todo, la aparición de revistas ilustradas.

Con respecto a este último punto, son numerosas las publicaciones que surgen: *Calenturas*, *Pomona*, *Bagatelas*, *Caritas y Carotas*, *Evolución*, *Savia*, *Hélice*¹², *Caricatura* y *Flora*. Estos espacios fortalecidos por la Revolución liberal cobran especial relevancia durante la década del veinte. Dentro de ellos se expresaron los ideales y una nueva estética moderna que destacaba las representaciones caricaturescas como expresiones modernas. Además, las ilustraciones cumplirían funciones publicitarias para productos de todo tipo¹³. A su vez, como parte de las actividades culturales enfatizadas durante la década del veinte, la poesía obtuvo un notable reconocimiento, se leía en periódicos, revistas y publicidad de todo tipo como un portavoz de las nuevas ideas. El modernismo literario se apoderaba del género poético en el Ecuador. El grupo de los decapitados habrían sentado ya las bases para dicho movimiento, influenciado en el Ecuador por Baudelaire y Rubén Darío. Las noches de bohemia de Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño, Jorge Carrera

8 Milton, Luna. *Economía y Sociedad en el Ecuador de los años 20*. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte*, Quito: Banco Central del Ecuador, 17-45. (2013).

9 Wilma, Granda. *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925* (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/906>. (2006).

10 Ana María, Goetschel. *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya – Yala. Quito. (1999).

11 *Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*. Año 1, (1). (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito. (Diciembre de 1918)

12 María Helena, Bedoya. *Los espacios perturbadores del humor*. Banco Central del Ecuador. Quito. (2007).

13 Marilú, Vaca. *Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)*. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 38(II). (2013).

Andrade darían como resultado líneas que exaltaban la belleza, la sensualidad e idealizaban la figura femenina¹⁴.

En lo referente a la economía, los años, posteriores a la Primera Guerra mundial el país y sobre todo la costa ecuatoriana experimentan una fuerte crisis. La demanda de cacao disminuye notablemente y las importaciones se inclinan a la producción de caña de azúcar. Paralelamente, la economía serrana se dispara favorecedoramente, debido a la baja oferta de mercancías extranjeras, la sierra compensa el vacío con alimentos y textiles promoviendo una incipiente industrialización.

Dinamizando la producción nacional, la llegada del ferrocarril es fundamental. Durante la década toneladas de mercancías se empiezan a transportar entre costa y sierra. Es evidente el fluido intercambio entre regiones. Para el año de 1922 se transportan 17.154 toneladas en mercancía. Consecuentemente, el auge económico llevó a que en la Sierra se diera paso a una modernización efervescente de antiguas haciendas y se promoviera la creación de nuevas fábricas textiles¹⁵. Al parecer, mientras más recursos adquiría la capital, más los gastaba, pues el volumen de importaciones crecía considerablemente. Los bienes foráneos arribaban al país cuantiosamente y sin dificultad¹⁶. Es posible que la demanda de bienes extranjeros correspondiera a un factor de tipo social. Puesto que para la época, se imponía sobre todo el modelo parisino en la capital.

Los cambios bruscos en lo que se refiere a economía afectaron a diversos sectores de la población, sobre todo en la Costa, pero el momento permitió que otros surgieran y se consolidaran como la élite económica y por lo tanto social. La situación económica especialmente buena en la sierra, favorecida por la diversificación de la industria de cerveza, telas y cigarrillos, dio lugar no sólo a la bonanza financiera, notoria en infraestructura vial entre otras obras públicas, sino a una nueva configuración social que se gestaba desde finales del siglo XIX. Así pues, como banqueros y nuevos exportadores se posicionaban como autoridades sociales y emergían como nuevos ricos, una incipiente clase media se empezaba a configurar.

Se trata en líneas generales de procesos complejos que para el periodo a trabajar constituyeron hitos importantes para la recomposición de una sociedad que intentaba transitar del siglo XIX al XX. Pues, de los grandes acontecimientos mencionados superficialmente en líneas más arriba, brotaron como ramas manifestaciones políticas, económicas y culturales. Se hicieron presentes desde políticas higienistas, mejoramientos de la infraestructura urbana, atención a actividades culturales de diversa

14 Gloria, Valencia. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Abya-Yala, (2007).

15 Milton, Luna. *Economía y Sociedad en el Ecuador de los años 20*. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte*, Quito: Banco Central del Ecuador, 17-45. (2013).

16 Carlos, Marchán Romero. *Crisis Nacional, Aprovechamiento Regional y Discriminación Social de sus Efectos Económicos (1920-1927)*. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte* (pp. 263-309). Quito: Banco Central del Ecuador, (2013).

índole, exaltación a la cultura extranjera, sobre todo la francesa, hasta la creación de lugares para la cultura del esparcimiento y la diversión pública.

Estas entre otras cosas formaron parte del discurso de modernidad imperante en el Quito que en su cotidianidad incluía estos elementos para autoconstruirse y renovarse. “La modernidad se constituyó en un proceso histórico–social que marcó un punto de giro en todos los órdenes de la vida humana”¹⁷. Así, la modernidad es:

[...] un fenómeno histórico, político, social y económico, cuya impronta afectó de una u otra manera a casi todo el mundo, tomando diferentes matices en dependencia del contexto, pero repitiendo algunas ideas claves que se objetivaban en un progreso de tipo urbano, industrial y sociocultural, definido muchas veces como modernización¹⁸.

La modernidad constituye un conjunto de cambios que reconfiguraron la sociedad quiteña. Los procesos históricos ya mencionados fueron los medios de circulación de las fuentes a investigar. Mencionar el auge de las revistas ilustradas y su fortalecimiento con la Revolución Liberal, por ejemplo, así como la aparición de nuevas corrientes literarias, son claves en el apareamiento de las publicaciones *Caricatura* y *Flora*.

Una mirada a las imágenes decimonónicas y de inicios del XX de mujer en Quito.

Creemos erróneo encasillar las imágenes de la mujer de 1919 como enteramente producto del siglo XIX o completamente fruto de las ideas modernas. Sin embargo, hemos considerado que para identificar lo dicho o bien, para determinar si la división categórica de imágenes femeninas en 1919 era tajante, presentaremos brevemente ciertos rasgos que construían la imagen decimonónica.

Para propósitos de este trabajo, cuando hablemos de imágenes decimonónicas nos referiremos a dos puntos. En primer lugar, al visual. Para ello, intentaremos dar una idea general de la construcción estética de la imagen de mujer. Decimos general, pues reconocemos que, para tener una visión completa de la estética del siglo XIX e inicios del XX, se requiere del análisis de un repertorio visual amplio. Sin embargo, creemos que los retratos que presentaremos pueden dar una idea de la manera en la que se representaba a las mujeres en el mencionado espacio temporal.

Así, vemos el retrato en busto de una mujer de 1858 dentro de un tondo (Ver

17 Orlando Rafael, Laso Pastó. *La imagen fotográfica de Guillermo Illesca en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)* (Tesis de maestría, 2016), FLACSO, Quito. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/9407>. (2016).

18 Orlando Rafael, Laso Pastó. *La imagen fotográfica de Guillermo Illesca en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)* (Tesis de maestría, 2016), 8 FLACSO, Quito. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/9407>. (2016).

figura 1). La retratada se presenta con el torso ligeramente ladeado, porta un vestido con detalles de encaje en el pecho y un chal sobre sus hombros. La Señora Quirico luce en el cuello un collar doble de perlas con un accesorio central vistoso, lleva aretes y un adorno floral en su cabello recogido. El rostro, que recibe sombra por el lado izquierdo, muestra una apariencia sana y su piel parece aporcelanada. Sobre sus mejillas el pintor ha colocado un rosa sutil a manera de rubor. El fondo no consta de ningún adorno adicional.

En segundo lugar, encontramos otro retrato de aproximadamente 1910 del fotógrafo Benjamín Rivadeneira (Ver figura 2). En esta segunda imagen se observa una joven ubicada dentro de un tondo, se presenta con el mismo formato de retrato en busto. El fotógrafo muestra a una mujer que porta sobre sus hombros un chal, una joya dorada en su cuello y luce un peinado recogido. Podemos notar en este retrato en particular la similitud con la pintura de Hagen. La fotografía aquí adjunta guarda ciertas características pictóricas. Así, es evidente el detalle en los pliegues del chal que parecen ser pintados con un pincel, el trabajo de luz y oscuridad se maneja con maestría. El rostro posee sombras sutiles y sus mejillas un rubor casi imperceptible.

La representación del sujeto femenino se ve reforzada por los rasgos ya citados en los retrados precedentes, tales como peinado, ropaje, adornos florales y joyas. Resaltamos, en los casos citados, la tersura y la textura aporcelanada de la piel. A propósito de ello y basándonos en un tratado de fisonomía de Ambrosio Bondía de 1650, podemos conjeturar que el pintor de este retrato, además de representar un fenotipo determinado, procuró otorgar la imagen de blancura, ya que sería un determinante de feminidad. Así mismo, la presencia de carmesí en el rostro sería sinónimo de hermosura más no de inteligencia¹⁹.

Así pues, apreciamos una construcción estética que contempla composiciones cuidadas. La atención en las joyas, el peinado, la delicada pose y el tono pálido en la piel modelaban personajes rebosantes de feminidad y dignos representantes del *bello sexo*. En cuanto al retrato femenino, se advierte que la estética que lo construye tanto en fotografía como en pintura es similar. La postura ladeada, el peinado, el color sobre las mejillas, la apariencia de porcelana de la piel, la presencia de joyas vistosas, el contraste de luces y sombras y las características pictóricas presentes en el chal son recurrentes. De tal forma, observamos que ciertas fotografías femeninas aún para 1910 conservan la fórmula estilística de los retratos del siglo XIX.

Por otro lado, al referirnos a imágenes femeninas del XIX hablamos de una idea de mujer. Durante el siglo XIX e inicios del XX, antes de la llegada de las prácticas discursivas modernas, se proyectaban diferentes imágenes femeninas. Cabe resaltar entre ellas dos protagonistas, ideadas por los discursos tanto garcianos como liberales.

19 José Enrique Laplana Gil. *Un tratado de fisiognomía de 1650*, Universidad de Zaragoza, 141-153. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94738/142656>. (1996).

Estos edificaron ideales femeninos, aparentemente distintos, pero que se sostenían profundamente en una misma base²⁰. Por un lado, el garcianismo²¹, de la mano del presidente conservador Gabriel García Moreno, proponía la concepción de una mujer que cultivara sus virtudes, que ejerciese la moralidad religiosa, que practicara el dibujo o el bordado, dedicada al hogar, gustosa practicante de la caridad y claro está, católica. Por otro, el liberalismo a cargo del presidente Eloy Alfaro mantenía la idea de la mujer ligada indiscutiblemente al hogar, pero dándole una apertura en el campo laboral²².

Paralelamente a esta doble visión, en el siglo XIX existía otra concepción un poco más romántica alimentada por la poesía. Se caracterizaba en este espacio temporal a la mujer como ese ser bello, virtuoso, grácil, frágil y casi místico. En síntesis, la concepción romántica de la mujer se basaba en una extrema idealización de la misma.

Los renglones rosas y azules...

Las revistas *Flora* y *Caricatura* son dos publicaciones que circularon en los albores de los años veinte. Ambas de mucho interés, pero muy diferentes entre sí. Iniciaremos con la primera. *Flora*: Revista mensual de Literatura, Artes y Variedades, contó únicamente con 14 números publicados hasta 1920 por la Imprenta Nacional. Las editoras y administradoras Rosaura Emelia Galarza y Celina María Galarza se encargaron de la publicación mensual de los números, sin embargo, entre 1918 y septiembre de 1920, la actividad de la revista cesó. La falta de apoyo de la Cámara del Senado y problemas presupuestarios forzaron la interrupción total de *Flora*²³.

La de 1917 fue su primera edición y en ella se describieron muy claramente los ideales de la revista. Lo que pretendían las mujeres que la conformaban era la liberación femenina, sin embargo una liberación limitada. Si bien es cierto manifiestan que la mujer ya no pertenece sólo al hogar o al claustro, expresan el deseo de que, basándose en la virtud y con el auxilio de las “santas creencias”, adquieran nuevos conocimientos sin salir de “su propio y natural terreno”. Se habla de una verdadera emancipación femenina que se logrará a través de la instrucción de la mujer con el fin

20 Alexandra Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas entre la práctica y el discurso (1895-1929)” (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2001), 1-145.

21 El garcianismo comprendió un período histórico de 1860 a 1865. Denominado así por García Moreno, Presidente de la República del Ecuador. El régimen estuvo marcado por una ideología política conservadora y eminentemente católica. El mandatario ecuatoriano impulsó la ciencia, la tecnología y la construcción del ferrocarril. Igualmente, durante el garcianismo se facilitó la llegada de numerosas órdenes religiosas.

22 Ana María Goetschel, “Educación e imágenes de mujer”. En *Antología. Género*, ed. Gioconda Herrera (Quito: FLACSO - Sede Ecuador: Junta de Andalucía), 9.

23 Tatiana, Salazar Cortéz. *La Delicada Resistencia: Representaciones de mujeres en tres revistas quiteñas. La Mujer, Flora y Alas*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. 2014.

de mejorar como esposa, hija o madre. Se hacen además comentarios sobre la educación en el Ecuador, sugiriendo que se debe reforzar la enseñanza de las tareas domésticas como el planchado o el lavado. Sin embargo, tales actividades del hogar debían impartirse de acuerdo al estatus social; puesto que, las mujeres de *Flora* reconocían dos tipos de mujer: aquellas acomodadas económicamente y aquellas cuyo propósito de vida era el servicio a quienes llamarían “las hijas del pueblo”. Para las primeras, la música el arte y la literatura serían fundamentales para el cultivo del espíritu, mientras que para las segundas, estos temas les serían infructuosos²⁴.

Las páginas siguientes de la revista estaban llenas de poemas y alusiones a la poetisa guayaquileña Dolores Sucre. Se incluyeron datos biográficos, obra literaria y se exaltó su talento para escribir. Numerosos poemas de mujeres recordaban con cariño a Dolores y la immortalizaban como un personaje de honra y virtud. La revista, en páginas posteriores, incluía otras noticias de interés, como matrimonios de miembros de lo que en la revista se denominaba la *crème quiteña*. Otros artículos premiaban el buen desempeño académico de las estudiantes distinguidas del Colegio *La Inmaculada* o el Colegio *Sagrados Corazones*, colocando acerca de ellas una breve descripción y una fotografía dentro de un tondo.

En cuanto a la edición de 1919 se aprecia una sección dedicada a mujeres que merecían estar en “El álbum de *Flora*”. Dentro de este se incluían a algunas poetisas e intelectuales del “bello sexo”. En el álbum se colocaba una fotografía de la mujer y una reseña pequeña de sus logros²⁵. Otras mujeres eran mencionadas en el apartado, debido a su belleza, estatus y virtud.

La fotografía de Beatriz Escudero Moscoso, por ejemplo, ocupaba toda una página en el álbum de *Flora* (Ver figura 3). Ella, participante del concurso de los Juegos Florales²⁶, se muestra en un retrato de busto, luce una especie de túnica de pliegues pesados y gruesos. Su cabello lo luce suelto y con ondas suaves que enmarcan su rostro. La sombra en la foto roza parte de la faz y se encuentra en todo el telón de fondo.

El autor, François Soulages, plantea que en los retratos fotográficos existe un ser dual. Este nuevo individuo resultaría de la fusión entre un personaje actuado y una persona real, entre una pose natural y una teatral que convergen en una misma imagen²⁷. En este sentido, las prendas de vestir son disfraces, la pose y ubicación de la retratada dentro de la imagen son elementos que contribuyen a la creación de un actor efímero que existe sólo en la fotografía.

Hemos resaltado el planteamiento de Soulages, pues hemos notado que la ima-

24 “Proemio”, *Flora, revista femenil ilustrada*. (1917), Quito, 4.

25 *Flora, revista femenil ilustrada*. (1917), Quito.

26 Concurso literario que galardonaba a poetisas ecuatorianas y que incluía fotografías de señoritas de la alta sociedad quiteña que sirvieron como las musas inspiradoras del concurso.

27 Soulages, F. Capítulo 2. *Del objeto del retrato al objeto de la fotografía en general*. “Eso fue actuado”. *Estética de la fotografía* (pp.72-85). Buenos Aires, Argentina: La Marca. (2005).

gen de Beatriz Escudero Moscoso guarda similitud con la representación de Perséfone, la diosa del reino de los muertos de Dante Gabriel Rossetti (1874) (Ver figura 4). Además del cabello rizado, suelto y largo, la túnica pesada y la piel blanca y tersa destacan la mirada tierna pero apesadumbrada que también mantiene Beatriz. Consideramos que la fotografía quiso emular a Perséfone, no sólo en apariencia sino en actitud. Suponemos que el fotógrafo pretendió cargar la imagen de Beatriz con el sufrimiento, pero así mismo, con la fuerza de la implacable reina del inframundo.

Vida social, curiosidades y una sección de chistes eran también parte de la revista *Flora*. De igual manera, se incluía "la mesa revuelta", lugar de la publicación donde se brindaban consejos de limpieza o de cuidado personal, tales como cremas caseras para las arrugas o fórmulas para limpiar el oro, así como algunas recetas de cocina y consejos de moda²⁸.

Ahora bien, ¿Qué imagen de mujer se puede visualizar? Presumimos que para las mujeres de *Flora* las ideas modernas se hacían presentes. Sin embargo, la llegada de estas supuso para ellas una confluencia entre la mencionada representación decimonónica y la moderna. Lo visto en *Flora* evidencia los matices y los puntos medios, pues ni una ni otra imagen se impusieron con demasiada violencia. De alguna manera, la mujer se apropió de los discursos modernistas. En las páginas de la revista está latente la mezcla, pues por un lado, se impulsa la salida femenina de los campos tradicionales, pero por otro, la sigue arrastrando hacia atrás²⁹, recordándole que su lugar natural está en el hogar. Algunas actividades seguían siendo sólo ejecutables por los hombres.

Hemos observado que la mujer en *Flora* poseía una imagen todavía hogareña, con un rol y unas tareas específicas, pero con un campo de acción un poco más grande. También, notamos que era una mujer virtuosa, que encarnaba las buenas costumbres y cuidaba de su higiene y vestimenta, de ahí, que fórmulas de limpieza y contra las arrugas se incluyeran en la publicación. Así mismo, características como la generosidad y la caridad eran fundamentales en la concepción de mujer advertida en *Flora*.

En la revista se muestra, como noticia la acción encomiable de mujeres inglesas que visitaban a los soldados heridos durante la Primera Guerra Mundial. También, como una acción caritativa, se hablaba con mucho entusiasmo de una iniciativa para entrenar al personal del hogar. Para la época el servicio doméstico se consideraba inadecuado y, como parte de la ayuda, se ofrecía mejorarlo. De igual forma, y dado que en 1917 los colegios que citamos en líneas anteriores brindaban educación con bases católicas, la moralidad era primordial. Las estudiantes que exaltaba *Flora* eran chicas con destacado desempeño académico, sin embargo, su devoción hacia Cristo las convertía en representantes dignas de la institución y por supuesto de su sexo.

Por último, para completar la fórmula de mujer *Flora* se agrega el elemento

28 *Flora, revista femenil ilustrada*. Quito. (1919)

29 Nos referimos con esto no a un retroceso, sino más bien al querer conservar una imagen femenina del siglo pasado.

romántico. Este, contraponiéndose a la industrialización mecánica, plasma en las mujeres un ideal de belleza. De acuerdo a este, la mujer se presenta suave, delicada y etérea. Muy relacionado a la representación romántica se encuentra el hecho de que muchas poesías e imágenes hacían alusión a elementos de la naturaleza, por ejemplo, se relaciona al sujeto femenino con la sutileza de una flor. Por tal razón, los retratos fotográficos de muchas mujeres de *Flora* son frecuentemente adornados por composiciones florales.

En síntesis, los tres elementos que se describieron en líneas anteriores configuraban el ideal de mujer como ejemplar del “bello sexo”, concebido e ideado desde mentes femeninas, asimilado y seguramente modificado por sus lectoras. Las mujeres de clase alta buscaban espacios propios y al no encontrarlos, los creaban. *Flora*, por tanto, constituye un espacio de mujeres para mujeres, dentro del cual, ideas e ideales son reproducidos en un espacio “moderno” de participación femenina, que asimilaron ideas nuevas convirtiéndolas en propias.

La concepción de mujer en el caso de *Caricatura* es un poco diferente. Pero antes de iniciar, sintetizaremos lo contenido en la revista. *Caricatura* salió a la luz por primera vez a inicios del siglo XX, en el año 1918, sólo un año después de que saliera *Flora*. *Caricatura* era un semanario humorístico, lo que suponía que su contenido sería satírico y caricaturesco. Tal y como en el caso de *Flora*, por ser primera edición, los ideales de la publicación se expresaron con fuerza. Sobre todo se buscaba dar enorme importancia a la cultura, pues para los editores de *Caricatura* la del Ecuador era deficiente. Al mismo tiempo, los redactores calificaron al pasado de la nación de anticuado y autodenominaron la publicación como el ente que lograría realizar cambios en la sociedad quiteña a nivel cultural. Además, se pretendía mostrar la realidad del contexto local a través de la caricatura.

El contenido de la revista sería dictado por sujetos que eran parte de la élite quiteña. Suponemos lo dicho, dado que se sabe que la familia de Beatriz Escudero Moscoso, quien apareció en *Flora*, estaba involucrada en la política. Conocemos que su padre el Dr. Manuel Eduardo Escudero Viteri fue abogado, doctor, ministro de hacienda, presidente de la Cámara de Diputados, diputado y profesor, entre otros oficios. Escudero tuvo siete hijos, entre ellos a Gonzalo Escudero Moscoso, poeta y diplomático que incluso llegó a colaborar desde diciembre de 1918 en el semanario humorístico quiteño *Caricatura*³⁰.

La publicación se inaugura con una entrevista al artista Camilo Egas. Se habla de su vida, formación artística, reconocimiento como pintor, influencias pictóricas, compradores de sus obras y su experiencia como profesor de litografía. Posteriormente, dentro de la revista, encontramos numerosa publicidad apoyando la literatura y la

30 Rodolfo, Pérez Pimentel. *Diccionario Biográfico Ecuador*. Disponible en: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/contactame.php>. (S.f).

caridad. En *Flora* la literatura es alabada y exaltada, así como las mujeres que la practican. Por el contrario, en *Caricatura*, si bien se apoya la literatura, no se lo hace tanto como al arte, al que consideraban en el semanario como símbolo de lo moderno³¹.

Vemos, a su vez, anuncios publicitarios de nuevos automóviles con mujeres conduciéndolos (Ver figura 5) e historias de hombres en la ciudad que remarcaban las distinciones entre clases sociales. Muchos personajes eran ridiculizados, por ejemplo, en la revista se burlaban de quien no daba dinero para la caridad o bien de los hombres que pretendían ser ricos y mantenían una apariencia opulenta. Así como en *Flora*, también en *Caricatura* existía un álbum de mujeres. En *Caricatura* se denominaría “Álbum de bellezas femeninas”, sección en donde se exhibía una serie de caricaturas de mujeres alargadas, distinguidas y a la moda. La caricatura en este caso no se utilizaba para burlarse, por el contrario, se hacía uso de ella para remarcar y enfatizar como bien lo dicen los editores de la revista.

Dentro de este primer numeral no se hace ninguna mención al hogar ni a la familia, aunque sí se refieren a la mujer como perteneciente del “bello sexo”. Observamos dentro de la primera edición del semanario humorístico la confluencia de numerosos personajes de la esfera intelectual de la época. De tal forma, advertimos la presencia de actores de la literatura, el arte, la música o el teatro. Pintores como Camilo Egas, Víctor Mideros, o poetas y escritores como Humberto Fierro, Medardo Ángel Silva o Benjamín Carrión colaboraban con la publicación. Estos ofrecían ilustraciones, cuentos, poemas o bien otorgaban entrevistas que llenarían las páginas de la revista todas las semanas. Creemos que el semanario estaría dirigido a la clase alta de la ciudad de Quito o bien, a la emergente clase media de la capital, puesto que el contenido de *Caricatura* exaltaba un estilo de vida que incluía tardes en salones de patinaje, la concurrencia a conciertos, musicales y obras de teatro.

El aparecimiento de las revistas ilustradas *Flora* y *Caricatura* resalta también de un importante suceso en la historia ecuatoriana: por primera vez en el Ecuador se observa el nacimiento de una cultura del ocio.

Al parecer, las ideas modernas, que veían su referente en el país francés, se asimilaron con más coherencia en *Caricatura*, pues aquí la mujer parece autónoma, representada en ocasiones fumando, con atuendos elegantes, tacones altos y a veces con pieles sobre su cuello, muy parisinas (Ver figura 6). Así mismo, la ilusión de una modernidad asimilada estaba totalmente asentada. Dentro de la primera *Caricatura* no se habla demasiado poéticamente de la mujer, se la idealiza de diferente manera. Entonces, se la presenta como un potencial comprador, culta, distinguida, que disfruta de las nuevas actividades que le ofrece la ciudad. Como señala Ana María Goetschel, la apertura de un salón de patinaje en 1919 y el impulso al cine contribuyeron a crear esta nueva ima-

31 “Editorial”, *Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*, Diciembre de 1918, 1, 1.

gen de mujer moderna³². Dado que ahora, ya no sólo se tenía la opción de estar en casa, sino que era posible salir a disfrutar de una película u obra de teatro por simple placer.

No podemos dejar de mencionar que dentro de la edición de Carnaval de 1919 se publicaron numerosos artículos relacionados a la festividad. Notamos que en ellos se exaltó con insistencia la figura femenina. Se observa, por ejemplo, poemas alusivos a la belleza de mujeres, mas, se referían a una belleza clásica, se hablaba de una perfección griega, de un aire casi místico, de mujeres sensuales y ligeras, capaces de inspirar a los poetas, en fin, se hablaba de musas. Las líneas de los poetas resaltaban la cercanía de las mujeres con lo bello y etéreo de la misma naturaleza.

En cuanto a representaciones visuales, las revistas ofrecen muchas, de las cuales se ha elegido dos para compararlas. La primera de *Flora*, “La Reina de la Moda”, que muestra a tres mujeres posando elegantemente (Ver figura 7). Sin embargo, su vestimenta dice mucho, esta imagen evidencia la ambigüedad en la representación femenina a principios de siglo. Tal parece ser una mezcla entre un vestido, propio del XIX, y uno más moderno de la década del veinte. Los sombreros también exponen la transición, uno de ala ancha y otro con pluma, ambos de los años veinte. No llega a ser un atuendo completamente moderno, pero se acerca muchísimo. Por otra parte, los cuerpos son alargados, pero aún no tienen la sensualidad de las mujeres de *Caricatura*. Esto se ha tomado en cuenta para ejemplificar mejor los matices de la imagen femenina y el proceso de cambio y transición de la misma. La portada de *Flora*, por otro lado, es una representación griega del cuerpo, pero en general, toda la composición recuerda a una obra del art nouveau (Ver figura 8).

De *Caricatura* se ha tomado una de las representaciones caricaturescas de la edición de 1919 (Ver figura 9). En ella es evidente que una concepción más moderna de mujer se ha aplicado para la representación visual, se observa un cuerpo alargado, sensual, las medias que usa la modelo resultan ser muy a la moda parisina. Sobre todo hemos querido resaltar que la ilustración muestra un cuerpo desnudo, además, deja ver a una mujer cuyo pudor es casi inexistente.

En *Caricatura* también se pueden apreciar otro tipo de representaciones de mujeres con labios rojos, peinados a la moda y finas facciones. (Ver figura 10)

Consideraciones finales

Con lo expuesto, hemos llegado a las siguientes consideraciones finales. En primer lugar, podemos conjeturar que no existió una única imagen de mujer para el año de 1919. Además de ello, hemos de tomar en cuenta que en *Flora* las mujeres fueron capaces de crear una revista para mujeres, esto sugiere que su voz, tal vez no tan es-

32 Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad* (Quito: Abya-Yala, 1999), 36.

cuchada, existía. Los de la publicación eran por tanto sujetos, que ante los cambios, veían formas de acomodarse a ellos.

Mencionaremos a su vez que se aprecia un vago interés político. Las mujeres de *Flora* sugieren reformas educativas, lo que nos indica que se interesaban en lo que respectaba a su formación. En *Flora* se observaron tres puntos clave: la idea de mujer ligada al ámbito del hogar, la práctica y cultivo de la virtud y por último, una imagen femenina romántica. Conjeturamos que estos tres aspectos fueron los que contribuyeron a la construcción de una idea generada por mujeres y para mujeres.

También conjeturamos que, en lo que respecta a la educación de mujer, lo que se expresa en el “Proemio” de *Flora* recalca la diferencia entre aquello que deben aprender las mujeres de acomodada posición y aquello que deben saber las féminas hijas de obreros o artesanos. Por el contrario, en la revista *Caricatura* no se encuentra tal notoria distinción y al parecer, la mujer es únicamente bella, mística, sensual y moderna.

Por otra parte, determinamos que la imagen que se concibió en el proyecto editorial de *Caricatura* fue la de una mujer que se presentaba elegante, fumaba y se relacionaba con artistas, poetas y literatos, casi como una parisina. Para los editores de la revista, la mujer ya no era sólo aquel ser grácil, etéreo o romántico, ahora ella era distinguida e incluso sensual. Sin embargo, hemos de decir que dichas ideas sobre el sujeto femenino que se han visto en las ediciones de 1919 no fueron del todo diferentes entre sí. Así por ejemplo, en ambas publicaciones emplean el término de “bello sexo” para referirse al género femenino. Del mismo modo, reconocen las influencias de la modernidad en Europa y la necesidad de asimilarla; en los dos casos las revistas son claros exponentes de una emergente cultura del ocio, que junto con el teatro, el cine o el patinaje, se desarrollaron rápidamente durante la década de los veinte en Quito.

También hemos determinado que, ya en los albores de la década del veinte, las imágenes del siglo XIX pervivían. Así por ejemplo, en *Flora* se observa que la mujer aún buscaba ser piadosa, caritativa, religiosa y devota de su hogar, a pesar de haber reconocido la presencia de “lo moderno”. En fin, se observa, tanto en *Caricatura* como en *Flora*, una conjunción de ideas que conservaba la idea de mujer decimonónica como un pilar fundamental.

En cuanto a la parte visual de las publicaciones podemos conjeturar que las representaciones femeninas evidenciaron el cambio. Pudimos apreciar que las ilustraciones de *Caricatura*, así como los artículos de la revista, observaron una influencia más fuerte de la vanguardia europea, los rasgos estilizados, las proporciones exageradas, los trazos bidimensionales y los colores sólidos. No así las fotografías e ilustraciones de *Flora*, que guardaron una composición más clásica, reflejando al mismo tiempo el recato propio de la revista. Sin embargo, cabe resaltar que así como en *Flora*, en *Caricatura* también se advierten elementos clásicos, sobre todo en la edición de Carnaval. La perfección griega y los rasgos escultóricos eran exaltados, así pues, las mujeres fueron catalogadas de bellezas estatuarias y perfectas.

Fuentes consultadas

“Anuncio publicitario”. En *Caricatura*. (Figura 5). (1919).

Beatriz Escudero Moscoso. En *Flora, revista femenil ilustrada*. (Figura3). (1919).

Bedoya, María Helena. *Los espacios perturbadores del humor*. Banco Central del Ecuador. Quito. (2007).

Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional. Año 1, (1). (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito (Diciembre de 1918).

Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional. Año 1, (12). (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito (2 de marzo de 1919).

“Carnestolendas” *Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*, 2 de marzo de, 1, 12. (1919).

“Editorial”, *Caricatura, semanario humorístico de la vida nacional*, Diciembre de 1918, 1, 1. (J0648). Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito.

“El comentario galante”. En *Caricatura*. (Figura 6). (1919).

Flora, revista femenil ilustrada. (BA10398), Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fondo de Ciencias Humanas, Quito. (1917).

Flora, revista femenil ilustrada. (BA10398), Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Fondo de Ciencias Humanas, Quito. (1919).

Goetschel, Ana María. *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya – Yala, 38 (1999).

Goetschel, Ana María. “Educación e imágenes de mujer”, en *Antología. Género*, editado por Gioconda Herrera, 9. Quito: FLACSO - Sede Ecuador: Junta de Andalucía. (2001).

- Goetschel, Ana María. “Musas, ondinas y misses: estereotipos de las mujeres quiteñas en los años treinta del siglo XX”, en *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 20 110-113. (2004). DOI: <https://doi.org/10.17141/iconos.20.2004.63>
- Goetschel, Ana María. *Mujeres y educación en el periodo liberal. En El ferrocarril de Alfaro. El sueño de la integración*, En: Sonia Fernández, comp. 87 -100. Quito, Ecuador: Corporación Editorial Nacional. (2009).
- Granda, Wilma. *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925* (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/906>. (2006).
- Grijalva, Wilson. *Ferrocarril y modernización en Quito. Un cambio dramático entre 1905 y 1922*. En *Serie Magister*, Universidad Andina Simón Bolívar. (2018).
- Hagen, A. Señora Quirico. *Pintura sobre tela*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. (Figura 1). (1858).
- Laplana Gil, José Enrique. *Un tratado de fisiognomía de 1650*, Universidad de Zaragoza, 141-153. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94738/142656>. (1996).
- Laso Pastó, Orlando Rafael. *La imagen fotográfica de Guillermo Illesca en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)* (Tesis de maestría, 2016), 8 FLACSO, Quito. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10469/9407>. (2016).
- “La reina de la moda”. (1919). En *Flora*. (Figura 7).
- Luna, Milton. *Economía y Sociedad en el Ecuador de los años 20*. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte*, Quito: Banco Central del Ecuador, 17-45. (2013).
- Marchán Romero, Carlos. *Crisis Nacional, Aprovechamiento Regional y Discriminación Social de sus Efectos Económicos (1920-1927)*. En C. Marchán Romero (Ed), *Crisis y cambios de la economía ecuatoriana en los años veinte* (pp. 263-309). Quito: Banco Central del Ecuador, (2013).
- Paz y Miño, Juan. *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) Políticas Económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica (Historia de la

Política Económica del Ecuador). (2013).

Paz y Miño, Juan. *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) Políticas Económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica En Historia de la Política Económica del Ecuador. (2013).

Pérez Pimentel, Rodolfo. Diccionario Biográfico Ecuador. Disponible en: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/contactame.php>. (S.f).

“Portada”. En *Flora*. (Figura 8). (1917).

“Pudor de modelo”. En *Caricatura*. (Figura 9). (1919).

“Proemio”, *Flora*, revista femenil ilustrada. Quito, 4. (1917).

Retrato de mujer. En *Caricatura*. (Figura 10). (1919).

Rivadeneira, B. Sin título. Banco Central del Ecuador. (Figura 2). (ca. 1910).

Rodas Chávez, German. *El médico Ricardo Paredes en el contexto del periodo de la década de los años 20 del siglo XX* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10644/3814>. (2010).

Rodas Chávez, German. *El Pensamiento Higienista Público en el Periodo Liberal-Alfarista y Juliano y el Pensamiento de Salud Pública en el Periodo Juliano-Ayora* (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. 2013.

Rossetti, D.G. *Perséfone*. Óleo sobre lienzo. En: Tate Britain, Londres. (Figura 4). (1874).

Salazar Cortéz, Tatiana. *La Delicada Resistencia: Representaciones de mujeres en tres revistas quiteñas. La Mujer, Flora y Alas*. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. 2014.

Sevilla, Alexandra. “Las mujeres ecuatorianas entre la práctica y el discurso (1895-1929)” Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. (2001).

Soulages, F. *Capítulo 2. Del objeto del retrato al objeto de la fotografía en general. "Eso fue actuado". Estética de la fotografía* (pp.72-85). Buenos Aires, Argentina: La Marca. (2005).

Vaca, Marilú. "Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)" en *Procesos, Revista ecuatoriana de Historia*. 73-93. (2013).

Valencia, Gloria. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Abya-Yala, (2007).

“Blanqueamiento sonoro”, occidentalización del bambuco en la segunda mitad del XIX¹

“Blanqueamiento sonoro”, westernization of the bambuco in the second half of 19th

Sergio Daniel Arias Carrera

Universidad del Tolima

sdariascar@ut.edu.co

Fecha de recepción: 7 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 6 de diciembre de 2019

Resumen

El presente texto tiene como objetivo retomar diversas fuentes y argumentos expuestos en la historiografía y musicología sobre el bambuco en el siglo XIX, analizándolos bajo la mirada de los estudios poscoloniales latinoamericanos. Así mismo, se busca responder cómo la élite bogotana utilizó la música como un proto-nacionalismo, siendo un fenómeno previo a las discusiones de inicios del siglo XX sobre la música nacional. Por ende, el presente texto se inscribe en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX con el fin de analizar los proyectos de formación ciudadana que legitimaron los géneros europeos, “blanquearon” los géneros más “populares” y finalmente los desconoció.

Palabras clave: Música, nacionalismo, élite, siglo XIX.

Abstract

The purpose of this text is to return to various sources and specific arguments in the historiography and musicology about Bambuco in the 19th century, an analysis under the eyes of Latin American Postcolonial Studies. Seeking to answer how the Bogota elite determined music as a proto-nationalism, being a phenomenon prior to the discussions of the early 19th century about National Music. Therefore, this text proposes the return to the second half of the 19th century to analyze citizen training projects that legitimized the European genres, “bleached” the most “popular” and ignored the “others”.

Keywords: Music, Nationalism, Elite, 19th century.

1 Ponencia presentada en el VI Congreso Colombiano de Estudiantes de Historia.

1. Introducción

El siglo XIX de la actual Colombia fue un espacio de grandes cambios hasta niveles extremos, confundiéndonos fácilmente debido a la cantidad de mutaciones que acaecieron en cortos periodos de tiempo (principalmente políticos) afectando el orden social, por lo cual, nos obliga a retroceder a este siglo para comprender y responder problemáticas contemporáneas.

La música, contrario a lo que normalmente se cree, no se constituye sólo en el ámbito cultural, también se ve permeada por las discusiones del momento hasta el punto de ser, a nuestra consideración, un elemento cargado de sentidos que nos puede acercar a la cotidianidad y al imaginario de la época. Sin embargo, debe ser manejado con cuidado, ya que la música, al no estar compuesta sólo de elementos sonoros, también puede exponer toda una puesta en escena de la cultura propia o ser idealizada por una élite con unos fines muy específicos. El presente texto tiene el interés de reflexionar sobre la transición por la que pasó el bambuco al dejar de ser una música popular y terminar siendo parte de los eventos de la élite a finales del siglo XIX. Estos eventos serán observados bajo ciertos postulados de los estudios poscoloniales, los cuales giran en torno a argumentos y fuentes que la musicología ha rescatado sobre el proceso de nacionalización del bambuco en el siglo XIX (principalmente los trabajos de Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque), a pesar de que la historiografía confluya en estudiar este proceso en el siglo posterior.

Mientras que a inicios del siglo XIX este tipo de música era vista despectivamente como producción indígena o mestiza, en la segunda mitad se comenzaba a constituir el deseo de criollizarla². Por ello, resulta necesario observar en la segunda mitad del siglo XIX las acciones de ciertos individuos de la élite bogotana (algunos con apoyo institucional) que realizaron ciertas labores con el fin de “blanquear” el bambuco, llegando a acercarse al proyecto de nacionalización del siglo XX. Es decir, se analizará las publicaciones periódicas de la época, las obras y eventos sociales presentes en otras investigaciones, que se utilizaron en dicho periodo con la finalidad de occidentalizar el bambuco, tomando el desarrollo de la música como un elemento partícipe del nacionalismo, pues, en las postrimerías del siglo XIX, sería efectivamente utilizado para consolidar el ideario de Estado-Nación. Si esto llegó a su cometido, no es nuestro tema a tratar, pero sí se pretende ofrecer algunos elementos que alimenten la discusión.

2 Carolina Santamaría Delgado describe esto como un “problema de la inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos”, al querer tolerar el bambuco bajo una visión occidentalista, en: Carolina Santamaría, “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 28, no. 1, 2007, p. 4.

Hay que recordar que la falta de documentos de los que carece la investigación musical se debe principalmente a que los únicos recursos que se han procurado mantener o preservar son las partituras y las historias de vida, llegando estos a constituir la imagen de la historia de la música, aún más con los estudios que comenzaron a realizarse en los años 60, cosificando el bambuco hasta folclorizarlo³. Este hecho sería corregido por la musicología tomando campo y exponiendo el camino erróneo por el que se había transitado por mucho tiempo en aquella práctica historiográfica, pues buscaba trascender de la convención que reduce la historia de la música al recorrido biográfico de algunos músicos o ciertas instituciones⁴. Por otra parte, también se avanzó en los estudios de géneros de raíces no europeas al hacer una crítica a la hegemonía de la cultura burguesa, como es referido en el balance de Carolina Santamaría sobre la investigación de la música popular, al ser la musicología con metodología etnográficas quien buscará investigar y rescatar estos géneros que en su mayoría son de transmisión oral, como por ejemplo el bambuco⁵.

Se espera tratar solamente con estas partituras y publicaciones periódicas ya expuestas en otras investigaciones, junto con su contexto social (especialmente Bogotá al ser un centro activo con una élite reconocida y ampliamente estudiada), tratando de esclarecer sus intenciones. Igualmente, recalando la imposibilidad que tenemos de interpretar la música en sí, ya que sería la interpretación de un lenguaje abstracto, las únicas relaciones que se hacen respecto a las obras serán el acontecimiento o espacio para el que fueron compuestas y publicadas. Por lo tanto, resulta más productivo valernos de los diarios, comentarios, afiches de eventos y obras que conservan su letra (especialmente himnos y “canciones patrióticas”) en torno a los ambientes musicales.

2. ¿Colonialismo en la música del siglo XIX?

Diferentes autores han tratado la “música nacional” en el siglo XX (de forma empírica o profesional)⁶, no obstante, algunos trabajos (que serán mencionados a lo largo del escrito) se enfocan en el siglo XIX. En su mayoría no hacen mención de esta como “música nacional”, pero sí hacen referencias sobre el inicio de este fenómeno, siendo los años 70 y 80 los más llamativos.

3 Este proceso es analizado por Carlos Miñana al vincular estos proyectos folcloristas a proyectos nacionalistas, situación que empeoró la proliferación de expresiones musicales populares al buscar “preservar la pureza de las expresiones folklóricas”, en: Carlos Miñana, “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 11 (2000): 36-49.

4 Sergio Ospina Romero. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40-1 (2013): 299-336.

5 Carolina Santamaría Delgado. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad* 13-26(2009): 87-103.

6 Véase el balance de: Ospina “Los estudios sobre la historia de la música”: 299-336.

Acercándonos un poco a ello, existen ciertos acontecimientos que acaecieron desde inicios de siglo con la Independencia, con aquel americanismo que ignoraba las diferencias en pro de un solo objetivo y que se postularía como la base principal de un pasado en común; sin embargo, la utilización de las canciones de hechos bélicos o realidades sociales (que fueran inspirados en acontecimientos históricos) son una pequeña parte de las producciones de finales de siglo, siendo casi una excepción. Sin mencionar otra problemática con respecto a la conservación de estos documentos, Santamaría refiere el hecho de que gran parte de las obras no fueron conservadas o simplemente no se registraron debido a la “imposibilidad colonial de acceder a epistemes que no eran del todo europeas”⁷, llevando al entendimiento de los demás géneros como no aptos, pues se asociaban a lo “otro”, con excepción de las que hacían parte del proyecto de música nacional y que lograron llegar hasta nosotros por su difusión intencionada a través de diferentes periódicos o también, debido a su cercanía con la música occidental que naturalmente utiliza el sistema de notación musical (partituras).

Sin embargo, este fenómeno natural de conservación no ocurre desde finales de siglo, se trata de un ideal que deviene desde nuestra historia colonial y que denota un interés por imponer el género de occidente y eliminar cualquier expresión cultural que recordara el pasado del indígena o del esclavo. Al respecto Oscar Hernández Salgar hablaría de un “blanqueamiento sonoro” para los mestizos y poblaciones minoritarias, planteándonos, además, un problema de la historiografía colonial:

Podría argumentarse que la música de la catedral era escrita para ser conservada, mientras otras prácticas musicales eran más bien efímeras debido a su función social. Sin embargo, más allá de las transcripciones en notación musical, es igualmente difícil encontrar cualquier tipo de comentario acerca de las prácticas musicales diferentes a la música religiosa entre los siglos XVI y XIX. La pregunta que surge entonces es, ¿a qué se debe que, incluso en medios académicos, la música de catedral se haya vuelto sinónimo de la música colonial en Colombia, al punto de hacer invisible cualquier otra manifestación musical de ese período?⁸

En menor medida podríamos decir que esto continúa al observar el siglo XIX, si se hace someramente un barrido, nos podemos topar con zarzuelas y contradanzas a inicios de siglo tocadas en las contiendas de la Independencia como, por ejemplo, *La Libertadora* y *La Vencedora*, a mediados de siglo óperas y piezas de salón, y a finales, vales, pasillos, danzas, marchas y bambucos. Esto denota que los documentos que tenemos a nuestra disposición son explícitamente sobre la música que escuchaba la élite en diferentes periodos, dejándonos la pregunta sobre los demás sectores, aún más

7 Santamaría. “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia”, 4.

8 Oscar Hernández Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, *Latin American Music Review*, 2.28 (2007), 248.

acerca de la música popular que se supone serían mayoría y sobre la cantidad de géneros que pudo llegar a propiciar el periodo de federalismo por el que pasó Colombia, el cual fácilmente pudo apoyar el desarrollo de aquellos géneros regionales. En este siglo, sólo un género pretende abarcar la heterogeneidad de la población, prevaleciendo incluso hasta nuestros días: el bambuco.

3. Inicios de la “Música Nacional”

Posterior a la Independencia los proyectos de consolidación y legitimación del primer proyecto republicano afectarían todas las estructuras sociales, siendo entendida la música como un elemento ya consolidado que debería seguir los pasos del ideario occidental. A pesar de que el bambuco en sus inicios comparte diversos rasgos de distintas regiones o incluso países, parece contener elementos de origen vernáculo⁹, pues, como se puede observar en las acuarelas de la Comisión Corográfica¹⁰ y en diarios de viajeros, este género es compartido ampliamente en la comunidad popular. Ante la dificultad que tuvo la élite por desarrollar este “blanqueamiento sonoro” con el empleo de la música occidental, tuvo que valerse del sincretismo para el acogimiento de un género específico. Para explicar de otra manera este proceso, considero necesario valarme de la investigación de Peter Wade, un antropólogo que siente interés y busca materializar el proceso de construcción o centralización cultural en el caribe colombiano, donde determina que:

Generalmente se trataba de estilos musicales surgidos en barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos y estéticos de origen africano, que eran asimilados, modernizados, “limpiados” por las clases medias y convertidas, de esta manera en símbolos nacionales¹¹.

Incluyendo conceptos como “capitalismo musical”, a pesar de que es planteado para el siglo posterior, ofrece elementos para establecer la relación que tuvo la irrupción de los medios de comunicación (que en nuestro caso es el medio impreso) para transportar el ideario de música que existía en la conciencia de unos pocos y que se

9 Carlos Miñana hace mención de la primera aparición del bambuco en los documentos en la Provincia del Gran Cauca, como un género formado entre indígenas y negros. En: “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, 9 (1997), 8.

10 Además, se puede encontrar en la investigación que realiza Egberto Bermúdez sobre la bandola diversos cuadros, imágenes, pinturas, fotografías e instrumentos. En: “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 0-21 (2011): 150-180.

11 Peter Wade, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, 2002) 10.

apoyaba, en algunos casos, de las instituciones que se consolidarían a lo largo de este siglo, mostrándose como lugares que llevan consigo un ideal de nación en su educación. Más adelante se irán desglosando estas ideas.

A mediados de siglo, en el intento por construir un estilo musical que tuviera gran acogida, el bambuco se adaptó para que se extendiera más allá de los conciertos y lograra permear hasta los bailes de salón¹², dificultando la diferenciación entre música académica y música popular¹³. “Lo que buscaban los músicos de élite o profesionales, en uno y otro caso, era absorber el espíritu y la esencia de lo popular, pero al mismo tiempo adaptarlo a un lenguaje musical universal”¹⁴. Ello estaba relacionado con las técnicas orquestales y compositivas características de la música artística urbana europea, propias del clasicismo vienés, mientras que en el caso de los compositores criollos colombianos, lo universal estaba más claramente representado por su referencia más inmediata de lo europeo, es decir, las pequeñas danzas de salón como el vals y la polka¹⁵.

Cómo punto de partida (en términos de fuente documental) el libro de Ellie Anne Duque, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*, nos da un mapeo de aquello que se difundía en la sociedad de mediados de siglo a través de periódicos como *El Neo-granadino* entre 1848-1849, *El Pasatiempo* de 1851, y *El Mosaico* de 1859-1860, en donde aún se nota la preferencia por danzas europeas. No obstante, en este momento se hacía con la finalidad de que todos tuvieran acceso a ella y las replicaran, de esta manera se difundían las partituras aprovechando la litografía y el alcoholígrafo. Hacían parte del imaginario que tenía esta aristocracia con respecto a la música lo que Eugenio Barney Cabrera asimila a las bellas artes de Colombia, “la era de la miniatura”. El que se escribieran piezas bastante idealizadas con evocaciones románticas y fantasiosas hacia personas específicas era consecuencia del momento histórico de un grupo social que necesitaba de “signos de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud”¹⁶ que alimentaran el ideal de República. Pero, el propósito por el que menciono esta relación es porque también dio paso al retrato de próceres a través de las canciones, con el fin de exaltar el orgullo patrio como lo resalta Ellie Anne. Así, se estaba dando un acondicionamiento

12 A pesar de que se encuentran las primeras grandes obras de ópera en el país, “Ester y Florinda” de José María Ponce de León se constituye como una excepción, un acontecimiento casi ajeno a lo que está sucediendo en el campo musical.

13 Proceso explicado por Ellie Anne, “Música en tiempos de guerra,” en: *Memoria de un país en guerra. La guerra de los Mil Días*. eds. Gonzalo & Aguilera (Bogotá, Planeta. 2001) 254.

14 Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, 251-252.

15 Esta idea es sintetizada por Egberto Bermúdez, “Historia de la música vs. Historias de los músicos”. *Revista Universidad Nacional* 1-3 (1985): 5-17.

16 Eugenio Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX.” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0-3 (1965): 88.

(inconsciente o no) de unos símbolos nacionales necesarios para la formación de una “comunidad imaginada”.

4. “Blanqueamiento sonoro”: occidentalizar lo popular

a. La música como ciencia

Esto consistía, como inicialmente veníamos diciendo, en obras occidentales que trataran de ser guía para la creación de nuevas obras. Seguramente ante la imposibilidad de encontrar un género que incluyera todas las etnias, la occidental sería la más llamativa para agrupar a todos, debido a su pasado en la Conquista como un nuevo punto de partida en donde todos recibieron la influencia cultural.

El “blanqueamiento sonoro” se intentó de diversas maneras y pudo ser resultado de la relación que se hacía en ese momento entre ciencia-música. Partiendo del ya establecido imaginario de inferioridad que tenía el indígena y el mestizo, se le criticó su música por no tener un fundamento teórico o cuerpo de conocimiento científico que las legitimara, aumentado la indiferencia de la sociedad popular con respecto a los acordes y armonías de poca relevancia, razón por la cual se instauró el uso de manual para interpretar instrumentos y la escritura de la música como: el *Diccionario de música* (1867) de Juan Crisóstomo Osorio; *Escritura musical* (1869) y *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885) de Diego Fallón y *Teoría de Música* de Vicente Vargas de la Rosa, entre otros.

Si se quiere ahondar más en esta relación, se tiene que observar su vínculo con la administración de instituciones de formación musical, inicialmente con la Sociedad Filarmónica de Conciertos (1846-1857) y también con la Academia Nacional de Música (1882-1909), la cual se convertiría en el siguiente siglo, después de la Guerra de los Mil Días, en el Conservatorio de Música. Estas instituciones seguían el mismo discurso, pues eran entes que profesionalizarían al músico y le darían los conocimientos necesarios para que dejara su “condición de artesano guiado por la intuición”.

Debido a que la Academia se desarrolló en el periodo de la Regeneración, arrastrará ideales de comportamiento estricto que alejarán al músico del consumo de alcohol y de la concurrencia a fiestas. El fundador, Jorge W. Price, en sus memorias explica las condiciones para hacer parte de ella: “la conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores”. Al igual, plasma una frase bastante elitista o de diferenciación social: “(...) ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa”¹⁷. Casi finalizando el siglo

17 Jorge Price. *Memoria histórica del Fundador y Director de la Academia Nacional de Música desde su*

se sigue notando la intención de diferenciar las clases y espacios de sociabilidad y, de la misma manera en el caso de Ibagué, se puede notar bastante la relación entre ciencia-música que hace Temístocles Vargas, Director de la Academia Musical de Ibagué, en 1894:

Debemos convencernos de que estudiar la música, es como estudiar una ciencia cualquiera. Hoy debido a don Jorge W. Price, Director de la Academia Musical Nacional de Bogotá se ha generalizado la verdadera enseñanza de la música entre nosotros; es decir, hoy se estudia verdaderamente la música como debe estudiarse; en esta ciencia, como en muchas otras, reina mucho el empirismo, y llevamos la pretensión hasta querer ocupar puestos sin los conocimientos necesarios; es decir, sin haber siquiera hojeado un libro elemental de Teoría y mucho menos tener nociones primarias de la Escuela de Alta Composición¹⁸.

De la misma manera los colegios no estaban exentos de esto, pues se instauró la disciplina estética del canto entre 1870-1875, teniendo como artífice de esta idea a Dámaso Zapata quien contó con colaboración de Oreste Sindici e Ignacio Figueroa, componiendo para ese entonces himnos patrióticos y escolares, algunos con palabras del poeta Rafael Pombo. Si se revisa la letra de algunos de estos, se encuentran claras relaciones con forjar un compromiso con Dios, la patria, la ciencia, la moral y la Republica. Por el lado de los himnos, Pombo con sus “Bambucos nacionales” nos deja en claro sus intereses por fomentar un ideal colectivo: “Yo no soy de Cartagena / Popayán ni Boyacá / Ni de Antioquia ni de Neiva / Ni del mismo Bogotá. / Una tierra tan chiquita / No me llena el corazón/ Patria grande necesita, / Soy de toda la Nación”¹⁹.

b. Expresiones populares

José Ignacio Perdomo, a través de una revisión de viejas colecciones de este periodo, se topa con composiciones parecidas en donde sólo prevalece su letra, pero su música “ha muerto” y las encierra en canciones populares patrióticas y políticas (aunque lastimosamente no se especifique la ubicación de estas).

Estas son de diferente índole, las más antiguas hacen referencia a Bolívar y juegan bastante con su imagen, haciéndolo ver amigable y cercano al pueblo y en otras se lo muestra como un héroe total. Las que conforman la mitad del siglo XIX están permeadas por el ambiente de agitación política; al guiarnos por las fechas de cada una de estas, se puede observar las variaciones en torno a los lineamientos

fundación hasta diciembre de 1887. (Bogotá, Imprenta de la Luz. 1888): 35.

18 Cit. de Salgar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, 253.

19 Bambuco patriótico, Rafael Pombo, 1870.

políticos por los que pasó el país, como por ejemplo los bambucos fiesteros y cacioncillas que surgen después del golpe en la plaza mayor y la ya establecida dictadura de Melo: “De la barriga de Melo / tengo que hacer un tambor / para tocarle llamada / a todo conservador. / De la rodilla de Melo / tengo que hacer unos dados / para que jueguen con ellos / los que están excomulgados”²⁰. Las guerras civiles también daban motivos de inspiración para muchos bambucos populares, dice José Ignacio Perdomo, y de la misma manera, coloca piezas pequeñas sobre el Olimpo Radical, la guerra del 76 y el 85, canticos de campaña liberales y también, resultan bambucos de las contiendas entre “alcanfores y mochuelos”, dos batallones bogotanos. Estas canciones cargadas de sátira y gracia nos presentan el ideal de ciertos sectores en torno a los grupos gobernantes, así la música se constituye como un mecanismo de publicación e interacción social de grupos de diversa procedencia.

c. El tiple y la bandola, símbolos nacionales

La élite y los músicos profesionales siempre buscaron la forma de crear un estilo que se adaptara a todos. Ante la imposibilidad de imponer el género que en ellos prevalecía, tuvieron que adaptar el bambuco, un género que a inicios de siglo era un importante motivador para las luchas de independencias. Sin embargo, como era interpretada por flautas de madera y tamboras, la idea de que prevalecieran elementos indígenas y mestizos en la música representativa del país los escandalizaba, por lo tanto, lo llevaron al sincretismo. Uno de los primeros resultados de esto fue la obra: “Bambuco-aire nacional neogranadino” pieza para piano escrita para cuatro manos de 1852, el cual fue dotado con los instrumentos de la tradición musical europea.

Por otra parte, también existió un proceso de modificación de los instrumentos traídos de Europa, como, por ejemplo, la Bandurria que se convertiría en la Bandola. En la Expedición Corográfica se dibujaron criollos, mestizos e indígenas tocando la bandola o bandurria en un ambiente popular o en tiendas. Así, en los dibujos donde se representa la danza, se puede encontrar gente bailando bambuco acompañados por una bandola o tiple. Egberto Bermúdez nos da un buen ejemplo, con el caso de Manuel Ancizar, de cómo algunos miembros de la élite utilizaron la bandola y tiple como símbolos culturales:

Manuel Ancizar (1812-82) prominente contemporáneo, intelectual, periodista, político y propietario del mencionado periódico, emplea exactamente el mismo tono en sus descripciones de campesinos mientras trabajaba para la Comisión Coreográfica. In este contexto, la imprecisión y los malentendidos de las características organológi-

20 José Ignacio Perdomo Escobar. *Historia de la música en Colombia* (Bogotá: Plaza & Janes Editores, 1980) 120-123.

cas del tiple y de la bandola, en el artículo de Caicedo Rojas, son fáciles de entender. Es evidente que su propósito no era describirlos técnicamente, sino legitimarlos como símbolos culturales²¹.

De esta manera se irían consolidando en términos de Hobsbawm, “lazos proto-nacionales”, movilizando ciertos sentimientos de pertenencia colectiva: “Representan los símbolos y los rituales o prácticas colectivas comunes que por sí solas dan una realidad palpable a una comunidad por lo demás imaginaria. Pueden ser imágenes compartidas”²².

Así, la bandola y el tiple adquirieron la imagen de símbolo nacional a través de músicos profesionales y publicistas que alimentaban el imaginario hasta el punto de que podemos encontrar una fotografía en 1870 hecha por Jorge Gamboa, donde encontramos a miembros de la élite de Bogotá tocando tiple, bandola y guitarra. Al igual, se puede evidenciar la publicación de métodos y modos de tocar la bandola y el tiple y finalizando el siglo, grupos de cámara bien vestidos con liras (bandolas en Medellín), triples, violines y violonchelos en la misma fotografía. Fue a partir de este periodo en donde comenzó la notación musical para los bambucos, diríamos un modo de aceptación de nuevos imaginarios, por lo que se entiende que:

“(…) el nacionalismo no es el despertar y la confirmación de estas unidades míticas, supuestamente naturales, dadas. Por el contrario, es la cristalización de nuevas unidades, y una cristalización posible gracias a las condiciones que actualmente imperan”²³.

d. Rafael Pombo

Otro representante que ayudó a la propagación de este ideario es Rafael Pombo, podríamos decir un exponente directo de la música nacional. En su poema “El Bambuco” podemos encontrar varias de estas características: “Todos mis conciudadanos / gozaron de su derecho / de ir a atajar con el pecho / las balas de sus hermanos”. A pesar de que es destinado a la música, lo vincula a los acontecimientos bélicos y al sentimiento patriótico:

21 Egberto Bermudez, “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia”: 156. Traducción hecha por el editor: Manuel Ancizar (1812-82), prominent contemporary intellectual, journalist, politician, and owner of the mentioned newspaper, employs exactly the same tone in his descriptions of peasants while working for the Comisión Corográfica. In this context, the imprecision and misunderstandings of the organological features of both tiple and bandola in Caicedo Rojas article are easy to understand. It is clear that his main purpose was not to fully describe them technically but to legitimize them as cultural symbols.

22 Eric Hobsbawm. *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Ed. Crítica, 1998) 80.

23 Ernest Gellner. *Naciones y Nacionalismo*. (Madrid: Alianza Universidad. 2001). 77.

"(...) pero en otra, en mejor guerra, / la única de lauros digna / y en que el señor no se indigna / viendo ira y sangre en la tierra" además valiéndose del empleo de estas líneas haciendo alusión a la batalla de Ayacucho "(...) él a Córdoba marcó / su paso de vencedores, / y de los libertadores / la hazaña solemnizó"²⁴.

Los enfrentamientos que se recuerdan con orgullo son utilizados en un estilo románticista combinando la música con poesía. Expone públicamente su interés en fomentar este género en el ideario de formación de nación, afirmando el bambuco como símbolo compartido "(...) y nuestro aire nacional / iris fue allí de vencidos, / parabién de redimidos, / de déspotas funeral. / Le debemos en conciencia / gratitud, y mientras él / exista, guardará fiel / nuestra patria independencia"²⁵. Idearios que a nuestra consideración serán utilizados por la élite como elementos "proto-nacionales", "Formando lazos y vocabularios políticos de grupos selectos, vinculados de forma más directa a estados e instituciones que pueden acabar generalizándose, extendiéndose y popularizándose"²⁶. Pombo tuvo gran acogida, sin embargo, la Gruta Simbólica fue el espacio predilecto de donde se recogieron bastantes poemas y palabras suyas.

Se acepta que la creación de las sesiones artísticas e intelectuales de la GRUTA SIMBÓLICA fue un accidente, pero también un subproducto de la ausencia de entretenimiento público causada por la represión y la censura de la dura administración del Ministro de Guerra conservador, Aristides Fernández, después del golpe de Vice-Presidente Marroquín en julio de 1900 durante la guerra civil de 1899-1902. Estos encuentros privados de jóvenes intelectuales, poetas y músicos que finalmente se conocieron como la GRUTA SIMBÓLICA (Gruta Simbólica), presentaban improvisaciones teatrales (satíricas y a menudo políticas) mezcladas con música y poesía. Se cantaron canciones en dos partes acompañadas de guitarras, tiple y bandolas, aunque también se mencionan la flauta, el violín y el piano²⁷.

24 Pombo, Rafael. "El Bambuco." Poeticous. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.

25 Pombo, Rafael. "El Bambuco." Poeticous. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.

26 Eric Hobsbawm. *Naciones y Nacionalismo*, 56.

27 Egberto Bermúdez, "From Colombian 'national' Song to 'Colombian song', 1860-1960". En: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53 (2008) 204. Traducción hecha por el editor: "It is accepted that the creation of the artistic and intellectual séances of the GRUTA SIMBÓLICA was an accident but also a byproduct of the absence of public entertainment caused by the repression and censorship of the harsh administration of Conservative War Minister Aristides Fernández after the coup of Vice-President Marroquín in July 1900 during the 1899-1902 Civil War. These private meetings of young intellectuals, poets and musicians that eventually became known as the GRUTA SIMBÓLICA (»Symbolic Grotto«) featured theatrical (satirical and often political) improvisations mixed with music and poetry. Songs were sung in two parts to the accompaniment of guitars, tiple and bandolas, although

Rafael Pombo sería el personaje indicado para permear los dos espacios con un mismo discurso, gracias a su oficio que lo vincula directamente con las altas clases y que le darían prestigio y una conexión o dedicación con el área popular.

Conclusión

El bambuco fue el género predilecto para difundir “las imagerías nacionales fantasmales”, hablando de las que contienen letra o realizan alegorías en ciertos eventos históricos reconocidos. Entonces, no se podría hablar directamente de un elemento de nacionalismo, pero a nuestra consideración, sí se constituyó un proto-nacionalismo en torno al bambuco que se fue gestando desde inicios de siglo con los proyectos de patriotismo y que más adelante se pensarán desde el Estado con personajes ilustres e instituciones, logrando reunir a gran parte de la población.

No obstante, se compuso desde un centro de dominación andino sobre los demás territorios. A pesar de las dificultades de imponerse como género símbolo de toda la “nación”, logró que los demás géneros y composiciones fueran opacados y en su defecto no se viera el interés por ser escritos o ser archivados de la misma manera que sucedió con el bambuco al ser el género predilecto. De este modo, nos queda una imagen de la música del siglo XIX bastante sesgada, compuesta desde su centro de desarrollo, mientras que la periferia tuvo otro tipo de desarrollo que merece ser estudiado desde más perspectivas. De allí, surge la necesidad de avanzar en el estudio de la etnomusicología y los estudios poscoloniales, como lo propone Carolina Santamaría, con un marco teórico y conceptual que permita reconocer otras manifestaciones musicales con la indagación “desde adentro”.

En nuestro siglo diversas festividades en la región andina rinden tributo a este género y demás ritmos tradicionales de la música colombiana que derivan de ésta. Esto es una evidencia del arraigo que generó un proyecto de la élite y de los artistas del siglo XX, pero que amerita la indagación de los orígenes de esta en el siglo XIX por lo anteriormente mencionado. Que actualmente tenga cierto grado de aceptación o apropiación es otra problemática que se va asociado al cambio de la música según las preferencias de la sociedad del momento, de aquí podría incluso analizarse el mantenimiento y la mutación de estos géneros gracias a los festivales folclóricos.

Como se planteó al inicio del escrito, el estudio de la música puede darnos una imagen de la sociedad del momento dentro de su cotidianidad o desde sus festividades o también, como un espacio de sociabilidad en donde confluye la élite y la “plebe”, teniendo aquel la facilidad de adentrarse en las festividades y celebra-

the flute, violin and piano are mentioned”.

ciones del otro, pero no sucede, al contrario. Sin embargo, la importancia a nuestra consideración de estos estudios en el contexto histórico es desvelar algunos cánones establecidos o la reivindicación de géneros que cayeron en el olvido. La música puede ser concebida como un contenedor de algo más que sonidos; aunque ahora reciba otro tipo de significación, en siglos anteriores podría ser el medio de expresión política o la formadora de un proto-nacionalismo que sería utilizada en las postrimerías del siglo XIX. Finalmente, expone una puesta en escena de los imaginarios, de lo entendido por cultura o, lastimosamente, de lo que es idealizado por una élite, en últimas, resulta un vehículo de la memoria que merece ser rescatado por la Historia.

Bibliografía

- Bermúdez, Egberto. “From Colombian ‘national’ Song to ‘Colombian song’, 1860-1960”. *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53, número especial Sonderband: *Populäres Lied in Lateinamerika / Special Issue: Popular song in Latin America* (2008): 167-261.
- Bermúdez, Egberto, “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its History Through Iconographic Sources (1850-1900)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 21 (2011). 151-180.
- Bermúdez, Egberto. “Historia de la música vs. Historias de los músicos”. *Revista Universidad Nacional* 1-3 (1985): 5-17.
- Bermúdez, Egberto. “La música campesina y popular en Colombia. 1880-1930”. *Gaceta* 32-33 (1996): 113-120.
- Barney Cabrera, Eugenio. “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX” *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 0-3 (1965): 71-118.
- Barriga Monroy, Martha. “La educación musical en Bogotá 1880-1920”. *El Artista*, no. 1 (2004): 7-17.
- Duque, Ellie Anne. “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”. En *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 7. (Bogotá: Círculo de Lectores, 2007). 89-110.
- Duque, Ellie Anne. “Música en tiempos de guerra,” en: *Memoria de un país en*

- guerra. *La guerra de los Mil Días*. eds. Gonzalo & Aguilera (Bogotá, Planeta. 2001) 251-270.
- Gellner, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- González, Miguel Cruz. “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano”. *Nómadas* 17 (2002): 219-231
- Hernández Salgar, Oscar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia”, *Latin American Music Review*, 28-2 (2007): 242-270.
- Hobsbawm, Eric. *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 1998)
- Miñana, Carlos. “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”. *A contratiempo*, 9 (1997), 7-11.
- Miñana, Carlos. “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 11 (2000): 36-49.
- Pombo, Rafael. “El Bambuco.” *Poeticous*. Acceso el 20 de junio de 2019. <https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco>.
- Santamaría Delgado, Carolina. “El Bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos.” *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, vol. 28, no. 1, 2007, p. 1-23
- Santamaría Delgado, Carolina. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad* 13-26 (2009): 87-103.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá, Departamento Nacional de Planeación, 2002).

Reseñas

Reseña Review

Pachón, Yolanda. *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2017, 296 pp (incluye un CD)

Laura Liliana Vargas Murcia

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

lauralilivm@gmail.com

Fecha de recepción: 26 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 16 de agosto de 2021

Una de las ideas más generalizadas que se ha tenido sobre la escultura de los siglos XVI al inicio del XIX en Colombia es que se trata de un campo poco estudiado, sin embargo, Yolanda Pachón en su imprescindible libro *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada* evidencia el gran trabajo realizado durante décadas por restauradores y alumnos de la carrera de Restauración, tanto dentro del pionero Centro Nacional de Restauración de Colcultura como en su continuación dentro de la Universidad Externado de Colombia.

El mérito del libro no solamente se encuentra en la revisión de las historias clínicas de 172 obras que contaban con análisis de laboratorio (de una revisión inicial de 238) trabajadas por las instituciones antes mencionadas y también del archivo personal de la autora, sino en la capacidad de análisis y síntesis de la profesora Pachón para realizar la caracterización de la escultura neogranadina, campo que domina ampliamente.

Esta es una investigación en la que resalta su ética y respeto por las fuentes consultadas a las que referencia dando los créditos correspondientes, ya fueran libros, historias clínicas, pruebas de laboratorio, tesis o aún documentos de archivo dados a conocer previamente por otros investigadores, lo que denota su interés por socializar los aportes de sus colegas de profesión y de estudiantes, y el valor que les otorga para enriquecer su propia experiencia. Siendo una paradoja que la única carrera universitaria que forma restauradores viva en una constante incertidumbre sobre su futuro, la minuciosa labor de Yolanda Pachón nos muestra el trabajo que con entrega y modestia han hecho los restauradores que han intervenido cientos de obras a lo largo y ancho del país y cuyo trabajo descansa en el silencio de los anaqueles de centros de documentación y de bibliotecas universitarias. A través de este libro conoceremos

la existencia de investigaciones inéditas, con datos novedosos, construidas desde el rigor científico de las pruebas físicas y químicas de un laboratorio que salen ahora a la luz. Evidenciar estos estudios significa un gran aporte en un momento en el que muchos presupuestos, tanto en instituciones estatales como privadas, destinados a investigación y protección del patrimonio dependen del impacto y la difusión que alcanzan estas labores.

A través de esta lectura recordamos las publicaciones creadas por el Centro Nacional de Restauración (“Restauración Hoy”) y la Universidad Externado (“Cuadernos de Taller”) con interesantes artículos sobre estudios de obras pero que infortunadamente no se han seguido imprimiendo. Este libro constituye una prueba de la seriedad con la que los profesionales de la restauración han preservado el patrimonio nacional, de la necesidad que tiene el país de garantizar la continuidad de la carrera universitaria y de la falta de difusión que en la mayoría de casos han tenido las tesis de grado.

La claridad de los textos refleja la experiencia como profesional y como docente que ha tenido la autora del libro, quien ha restaurado un buen número de esculturas, ha estudiado los tratados y ha experimentado los procedimientos técnicos, conoce la bibliografía existente y ha dirigido numerosas tesis sobre escultura neogranadina. Pero además, su estrecha relación con la pedagogía hace de esta publicación un texto preciso y ameno, en el que pensando en los lectores les brinda ilustraciones, fotografías de obras y de cortes estratigráficos, estadísticas tanto en el libro como en el CD que lo acompaña.

En la Introducción, encontramos una descripción metodológica del desarrollo del estudio en la que se presentan las fuentes utilizadas y las pautas seguidas para la selección de la muestra de obras dentro del territorio comprendido por Antioquia, Boyacá, Cesar, Huila, Cauca y Bogotá.

El Capítulo I, titulado “La escultura policromada neogranadina. Influencias y evolución”, inicia con el contexto en el que surgen las primeras esculturas religiosas en el Nuevo Reino de Granada para luego distinguir las novedades propias de la escultura local y más tarde el aporte quiteño. No solamente en este apartado sino en el resto del libro se contextualizan los aspectos técnicos de la escultura con los aspectos sociales y estilísticos investigados por especialistas de otras áreas tal como se ve en la bibliografía.

En el Capítulo II, llamado “El artista y su oficio”, hace una reflexión sobre la escultura dentro de las artes mecánicas pero teniendo el escultor la posibilidad de ser artista o artifice. Y una vez adentrados en el taller se destacan aspectos en la educación del aprendiz y la producción por parte de oficiales y maestros, dedicando un aparte al acercamiento a los materiales y utillaje de este arte.

En el Capítulo III, denominado “Técnicas de la escultura” explica las tipologías de escultura, los materiales y los procesos de elaboración a través de textos e ilustraciones

y dando ejemplos de casos estudiados. A través de esta sección, el lector comprenderá aspectos relativos a las modalidades de soporte, los procesos de la talla, el modelado, moldeado y labrado de yeso, los tipos de ensamble, la realización y montaje de las máscaras, el pulido, el encolado, el aparejo, y las técnicas de policromía que se hallan en las esculturas estudiadas: temple, óleo, encarnado, grabado, pastillaje, dorado y plateado, color plano, paño natural, esgrafiado, punta de pincel, corladuras y brocado.

El libro se cierra con las conclusiones obtenidas a partir de los datos técnicos de las obras y la comparación con lo que de ellas se ha dicho en la bibliografía existente, tarea que va realizando a través de todos los capítulos en donde llama la atención sobre información dada por historiadores hechas “al ojo” y que no concuerdan con los datos obtenidos durante las intervenciones o las pruebas científicas. Finaliza con el glosario, el listado de fotos e ilustraciones y bibliografía.

El CD es una herramienta que permite conocer a fondo las características de las obras estudiadas, dividido en tres partes: el Anexo 1 presenta una base de datos en Excel, el Anexo 2 comprende un catálogo técnico y el Anexo 3 contiene las estadísticas, gráficos sobre aspectos técnicos de las obras (soportes, bases de preparación y técnicas de policromía) y un listado de fotos.

Este libro se centra en lo técnico pero no olvida señalar la sociedad en la que se producen las obras, ligada fuertemente a la imagen religiosa, a la par que subraya las posibilidades técnicas dictadas tanto por el comercio con Europa como por la diversidad de maderas, pigmentos, barnices y otros materiales encontrados en el territorio. El conocimiento sobre la escultura policromada ayuda en gran medida a la comprensión de otros objetos trabajados en madera como retablos, mobiliario o marcos, y llama la atención en lo oportuno que sería ampliar los estudios con la mirada de profesionales en la rama forestal para identificar las especies de proveniencia del material lignario, lo que permitiría aclarar las dudas sobre la procedencia de la obra, explotación y comercio de materias primas, identificación de usos, características, deterioros y conservación según el tipo de madera.

Esperamos que este libro sirva como ejemplo para que se haga un ejercicio similar con la pintura, tanto enviada desde Europa al Nuevo Reino como la producida localmente, para recoger los datos desperdigados en historias clínicas, informes de intervención o en tesis y realizar así una caracterización técnica que servirá tanto a restauradores como a historiadores del arte en el planteamiento de hipótesis sobre atribuciones, dataciones o circulación de imágenes con mayor certeza.

Esta reseña se presenta dentro del dossier dedicado a la Historia y al Arte como muestra de la necesidad de un trabajo interdisciplinario entre restauradores e historiadores que genere propuestas más sólidas, en las que las pruebas científicas ayuden a reafirmar o a descartar ciertos planteamientos que en gran parte surgen de la observación y de la intuición pero no de exámenes de ciencias exactas.

Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada, una

investigación madurada durante años, ha entrado dentro de la bibliografía referente al arte neogranadino como una obra fundamental, de lectura obligatoria para todo aquel que esté interesado en el estudio de la escultura del periodo indiano en lo que actualmente es Colombia.

Reseña Review

María Cristina Pérez Pérez *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII.* Bogotá: Universidad de los Andes, 2016, 287 pp.

Jimena Guerrero Ramírez
Museo Colonial Santa-Clara
jimena.guerrero@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2019

En la última década, el interés por el estudio la imagen en el periodo colonial neogranadino, desde diferentes disciplinas y enfoques, ha aumentado. Nuevas miradas desde la historia, la antropología, y la misma historia del arte, han aportado valiosa información y reflexiones sobre la cultura visual de la época, pero al mismo tiempo han tendido a complejizar y abrir nuevas preguntas, actores y escenarios.

Más allá, de los ya clásicos trabajos de Santiago Sebastián, Luis Alberto Acuña o Gil Tovar, que enaltecían las figuras de grandes pintores, sin considerar del todo su realidad material o sus relaciones personales, las aproximaciones de Laura Vargas¹, Olga Acosta², Jaime Borja³ o María Constanza Villalobos⁴, entre otros, han hecho uso de importantes documentos o libros manuscritos, que han permitido comprender mejor el aprendizaje y la labor de los artesanos o artífices comisionados para hacer las imágenes o retablos, el funcionamiento ideológico de las pinturas o la importancia y circulación de los grabados europeos.

En este libro, producto de la tesis doctoral en Historia en la Universidad de los Andes (2013), Pérez apunta a un nuevo tema. Como bien lo indica su título, estudia la circulación y la apropiación de imágenes religiosas en el territorio neogranadino entre los siglos XVI y XVIII y los significados que adquirió en diversos contextos

1 Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. (Bogotá: ICANH, 2012). “Aspectos generales de la estampa en el Nuevo reino de Granada (Siglos XVI- principios del siglo XIX)”, *Fronteras de la historia* 14, núm. 2 (2009): 256–281.

2 Olga Acosta, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Vervuert, 2011).

3 Jaime Borja, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Aveldaño; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012).

4 María Constanza Villalobos Acosta, “El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII”, en *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), 45–64.

culturales entre diferentes grupos sociales⁵. Esta investigación, parte de la premisa de que la imagen, en este caso la religiosa, es un depositario, muy concentrado, de las relaciones sociales, políticas, culturales y religiosa y busca entender cuál fue el papel que ocupó en la construcción de la cultura visual.

La autora se pregunta por el uso que los feligreses hicieron de las imágenes religiosas, considerando la función de estas en diferentes contextos y tratando de entender cómo se adaptaron a las lógicas locales y no simplemente como implantaciones de las políticas imperiales. Pérez afirma que, en el territorio neogranadino, como en toda América Hispánica, existió una cultura de la imagen, muy vinculada con lo religioso, cuestión que ocupó un lugar determinante en la sociedad y en todos los grupos que la conformaban. Es decir, la autora se pregunta por la sociedad neogranadina a través del papel que cumplían las imágenes, no solamente como objetos devocionales, sino como elementos que construyeron redes de circulación y relaciones sociales.

El libro se divide en cuatro capítulos, más una introducción, unas conclusiones y tres documentos que componen los anexos. El primer capítulo rastrea el tránsito de imágenes religiosas desde la península hasta el territorio americano, en particular en las provincias de Tierra Firme, dentro de la Carrera de Indias. Le otorga particular importancia a los “agentes mediadores” o “intermediarios culturales”, aquellas personas que se desplazaron continuamente con objetos e ideas y que crearon lazos de comunicación, especialmente: los mercaderes de indias, los artífices de imágenes y los clérigos tanto de clero regular como secular. Asimismo, propone tres etapas del tránsito de imágenes religiosas por el Atlántico. En la primera, el envío de muchas imágenes desde la península hasta América, que correspondería al siglo XVI. La segunda etapa, en el siglo XVII, en la cual se ve el establecimiento de artesanos para poder suplir las necesidades locales, aunque se sigue recibiendo imágenes desde España y, por último, en el siglo XVIII, en el cual se ve un descenso de las importaciones de imágenes y la producción, casi en su totalidad, para el consumo local.

En el segundo capítulo, reduce la escala de observación y se enfoca en la circulación y fabricación de imágenes en el Nuevo Reino de Granada. Examina cómo se producían las imágenes de manera local, los talleres, el intento de aplicación de las ordenanzas de gremios que se crearon a finales del siglo XVIII y las relaciones que se crearon entre los artífices, patronos o mecenas. Además, explora el comercio de imágenes religiosas desde Quito, lo cual constituye un aporte muy significativo debido a los pocos trabajos que han explorado la circulación de bienes desde la audiencia vecina⁶.

En el tercer capítulo, trata de entender cómo la sociedad colonial más allá de emplear las imágenes para enseñar la doctrina y persuadir a sus feligreses -como

5 María Cristina Pérez. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2016) p. XVIII.

6 Como son los trabajos de Gustavo Vives y la compilación *Arte quiteño más allá de Quito*.

lo había decretado el Concilio de Trento- también las usa como forma de crear una experiencia con lo sagrado, testimonio de la religiosidad popular y la devoción individual. Asimismo, analiza la forma en que los creyentes, tanto de forma colectiva o individual, crearon una relación con sus imágenes vinculada a unos intercambios simbólicos que se podían materializar en la construcción de retablos, camarines o en la realización de procesiones o rogativas.

El último capítulo se centra en la legislación local sobre imágenes que se dictaminó en los sínodos y concilios que se llevaron a cabo en el territorio del Nuevo Reino de Granada. Este exhaustivo análisis permite entender cómo las autoridades entendían la lógica correcta del uso de las imágenes religiosas, pero también como las mismas autoridades religiosas observaban y asimilaban las prácticas religiosas de su feligresía. Además de considerar los sínodos y concilios, Pérez realiza una interesante aproximación a la Inquisición como el tribunal que debía contener y castigar los usos inapropiados que se hacían de las imágenes.

El amplio y profundo trabajo de archivo, es realmente un elemento para resaltar. Pérez emplea documentación procedente del Archivo General de Indias (Sevilla), el Archivo General de la Nación (Bogotá); el Archivo Central del Cauca (Popayán), el Archivo Histórico de Antioquia y el de la Arquidiócesis de Medellín; lo que explica porque buena parte de sus ejemplos proceden del occidente de la actual Colombia, aunque toma en cuenta también el trabajo de fuentes para la pintura de Laura Vargas, lo que permite ofrecer un panorama geográfico más amplio.

A pesar de este gran trabajo documental, las mismas palabras circulación y apropiación son términos muy amplios, más aún si se tiene en cuenta el marco temporal y geográfico que pretende analizar la autora. Si bien este trabajo logra de manera acertada aproximarse a la circulación y comercialización de imágenes religiosas, de igual forma pone de presente la necesidad de hacer trabajos regionales, que tomen en cuenta la configuración mercados regionales y la producción local por parte de artífices, no solamente para Santafé y Tunja, que probablemente sea el área con mayores y mejores estudios, sino también para Pamplona, Popayán o Antioquia, como también más estudios sobre otros actores que estaban vinculados con el uso y consumo de imágenes, como cofradías, conventos o sacerdotes.

Pérez advierte que no se encuentra ninguna imagen reproducida en el libro, más allá de las que se encuentran en la portada, considero que hubiera sido valioso mostrar algunas de ellas, que permitieran ver el lugar del que surgieron las reflexiones de la imagen como objeto de estudio.

Bibliografía

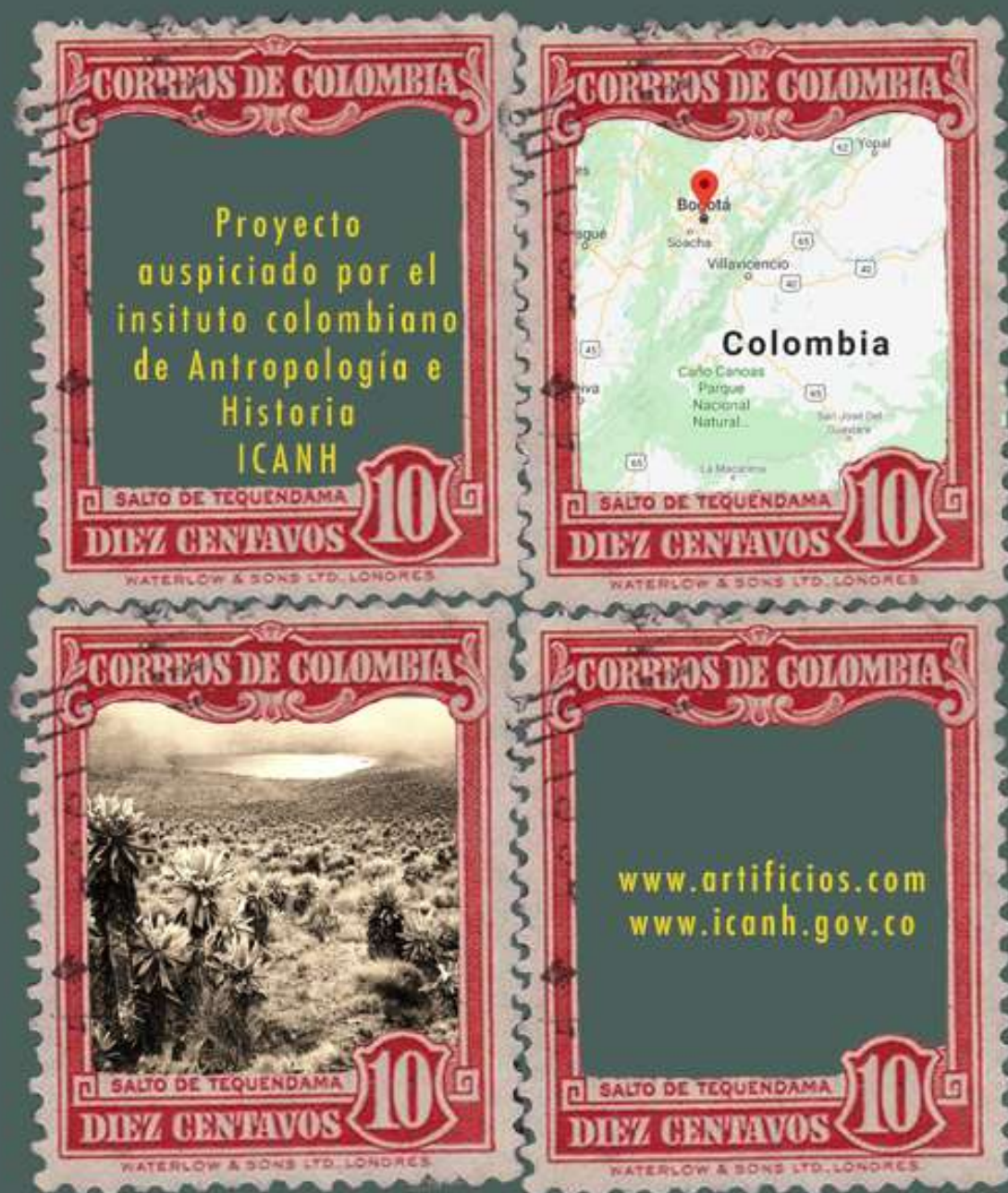
Acosta, Olga. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Vervuert, 2011.

Borja, Jaime *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Aveldaño; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.

Vargas Murcia, Laura Liliana “Aspectos generales de la estampa en el Nuevo reino de Granada (Siglos XVI- principios del siglo XIX)”. *Fronteras de la historia* 14, núm. 2 (2009): 256–81. <https://doi.org/10.22380/20274688.431>

———. *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: ICANH, 2012.

Villalobos Acosta, María Constanza. “El ejercicio del arte de la pintura en Santafé durante el siglo XVII”. En *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura*, 45–64. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.



ARTIFICIOS

REVISTA COLOMBIANA DE ESTUDIANTES DE HISTORIA