

Felipe Santiago Gutiérrez visita Bogotá por invitación de Rafael Pombo para fundar la Academia Vázquez: una teoría femenina de la producción artística como producto del diálogo interatlántico

Categoría 1—Texto largo

Carlos Orlando Fino Gómez

María apreciada:

El sábado nueve de la entrante semana, marcharé para Colombia donde me espera mi grande amigo Rafael Pombo, uno de los primeros poetas de la Nueva Granada, para hacerme cargo de la Academia Nacional de Pintura que el Gobierno de aquella República va a instituir por primera vez en ella [...] acogí contento la proposición que en una carta larga y expresiva me hace Pombo de que me vaya a poner al frente de la Academia que se va a abrir en su país; pues además de excitarme de todas maneras para que acepte, inclusive la de nuestra gran amistad, ha invocado mi patriotismo. [...]

Adiós, pásalo perfectamente.

Felipe Santiago Gutiérrez
Nueva York, agosto 2 de 1873.

El presente texto desarrolla, anclado en un estudio de caso concreto, la relación imagen-palabra como productora de argumentos estéticos, entre el escritor colombiano Rafael Pombo y el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, cuando visita Bogotá entre 1873 y 1874, con la misión de fundar la Academia Vázquez. Este trabajo tiene la dificultad de que la historiografía del arte colombiano no ha tratado en detalle dicho suceso, debido, en gran medida, a la escasez de las fuentes. El incendio del archivo de Bogotá a principios del siglo XIX impidió la tarea, incinerando gran parte de la hemerografía bogotana, entre

ellas la de La América. Hace menos de una década la Universidad de Antioquia, adquirió la totalidad de La América, periódico en donde Pombo escribió sobre el trabajo de Felipe Santiago Gutiérrez. Esta investigación accedió a dicha fuente que de un lado permitió detallar el suceso histórico e inventariar con claridad las actividades que desarrolló el pintor mexicano en Bogotá. Pero de otra parte se hacen tangibles los textos periodísticos —no recogidos en libro y no inventariados en las bibliografías de Pombo— que Pombo le dedicó al mexicano, en donde es posible esbozar una teoría femenina de la producción artística, englobada en una crítica cultural al orden patriarcal y alopático de mundo. La aclaración del suceso histórico permite la cualificación de las ideas estéticas de Pombo, que dialogan con intensidad con las novedosas propuestas tanto artísticas como de pedagogía y promoción de las artes que Felipe Santiago Gutiérrez desarrolló en Colombia. La teoría femenina de la producción artística se sustenta en dos hechos históricos: la fundación de una Academia para mujeres de parte de Gutiérrez, primera de este carácter en Colombia; su obra artística que de un lado se alimentó por el naciente impresionismo europeo, pero de otro, por una conciencia latinoamericanista que coincide con las posturas martianas visibles desde 1875: esto se sintetiza en un par de ejemplos, el “Retrato de José María Espinosa” y “La Cazadora de los Andes”, que se estudian para este caso¹.

El 21 septiembre 1873 Felipe Santiago Gutiérrez arribó a Bogotá, en donde lo esperaba su amigo Rafael Pombo con la misión expresa de fundar la Academia

¹ La metodología de investigación sigue el análisis teórico del discurso crítico, el cual busca comprender y recopilar los nichos teóricos que sirven de insumo para cartografiar un pensamiento estético que por su naturaleza periodística se encuentra difuso y disperso. La investigación se dedicará a reconstruir esta contrapunteada línea argumental, en donde de un lado busca demostrar que esta teoría emerge del diálogo imagen-texto, texto-acción artística (la fundación de la Academia para mujeres), la cual alimenta la discusión estética sobre la relación hombre-naturaleza que, en este caso, emerge como propuesta particular, adhesionada a perseguir un orden homeopático de mundo en la conciencia de la fundación de las repúblicas americanas.

Vázquez de Bellas Artes. Pombo tenía adelantadas gestiones, como la redacción de la ley que presentó Sergio Arboleda al Congreso de la República el 29 abril 1873². La ley establece que la Academia se llamará Vázquez en honor al pintor nacional Gregorio Vázquez de Arce Ceballos, entre otros tópicos de orden logístico y administrativo³. Sergio Arboleda, en artículo publicado en *La Escuela Normal*, titulado «Informe sobre Bellas Artes», sostiene que Colombia se encuentra atrasada⁴ en cuanto a la creación de la Academia:

Este proyecto de ley tiende ciertamente a llenar un notable vacío que se observa en nuestro país y no en otro país culto, exceptuando probablemente el Paraguay, Bolivia y dos o tres estados centroamericanos. Vuestra Comisión tiene noticia de que en todas las demás secciones de América se ha hecho algo para fomentar el cultivo de las Bellas Artes, rasgo hoy característico de los pueblos civilizados. (Arboleda, Sergio: «Informe sobre Bellas Artes», *La Escuela Normal*, N° 127, 7 de junio de 1873, p.184).

² En el número 127 de *La Escuela Normal*: periódico oficial de instrucción pública, publicado en Bogotá el 7 junio 1873 se puede leer: «El Poder Ejecutivo de Colombia acaba de sancionar la ley que crea la Academia Vázquez, que insertamos a continuación, junto con el informe del senador Arboleda que propuso su forma definitiva. Las últimas administraciones han consagrado especial atención y dado grande impulso a la causa de la instrucción pública; y ya era tiempo de concretar ese movimiento fomentando el cultivo de aquellos ramos que por unánime acuerdo forman la corona más gloriosa de la civilización de un país —el cultivo de lo bello, relacionado íntimamente con lo bueno y con lo verdadero— [...] Felicitamos al Congreso de 1873 y a la Nación por este gran progreso y cultura; y cómo suponemos que, para cada ramo, bajo los cuales se abrirán clases diarias, públicas y gratuitas en locales adecuados, nos aventuramos a predecir que antes de diez años los talentos artísticos que poseemos estarán fructificando». (Redacción, *La Escuela Normal*, N° 127, 7 de junio de 1873, p. 183).

³ Además que contará con cinco escuelas (pintura, grabado, música, arquitectura y escultura); que cada escuela será dirigida por un profesor, con asignación anual de \$3000; que tendrá biblioteca y archivo de Bellas Artes; que tendrá un museo, en el cual se recogerán y conservarán las obras artísticas de la Nación; que se contratarán a cinco artistas de reconocida trayectoria para dirigir las escuelas; que los profesores deberán cuidar el ornato de los edificios nacionales; que se le donará un edificio en la capital a la Academia; que se dará un monto de 18,000 iniciales para gastos dotacionales. El proyecto se firma el 4 junio 1873, por José María Quijano Otero, secretario de la Cámara; por M. Plata Azuero, presidente plenipotenciario del Senado; por José María Maldonado, presidente de la Cámara; y es refrendado por el presidente Manuel Murillo Toro.

⁴ Efectivamente Colombia vivía un terrible retraso ya que este proyecto se funda en 1873, pero sólo hasta 1886 se oficializa no con la dirección de Gutiérrez y la gestión de Pombo, sino de uno de sus estudiantes, el ex guerrillero conservador y dibujante Alberto Urdaneta. La fecha es tardía ya que, en México, San Carlos se funda en 1781, la Academia Guatemala en 1797, Argentina en 1799, Perú en 1816 y Cuba en 1818. En el discurso, Arboleda sostiene que el desarrollo material sin el moral es catastrófico para un pueblo y que las artes juegan un papel preponderante y corolario en esta empresa.

La llegada de Gutiérrez, parecía ser lo que faltaba para que se abriese la Academia, pero los recursos no llegaban y al mes de noviembre aún no se había iniciado la ejecución del proyecto que de manera oficial jamás inició⁵. En «Memorial sobre la Academia Vázquez» publicado en *La América*, el 20 noviembre 1873 se le recuerda Gobierno la llegada de Gutiérrez con una carta colectiva liderada por Rafael Pombo:

Ciudadano Presidente de la República: Señor —Los abajo firmados, pintores de profesión aficionados a ese arte sabiendo que ya se encuentra en esta capital el afamado artista mexicano señor Felipe Santiago Gutiérrez, y constatándonos por los diversos trabajos que hemos visto de él, y por su larga y completa educación en el arte, muy competente para dirigir una escuela de pintura, la cual daría a este ramo un impulso extraordinario en Colombia, nos dirigimos a vos respetuosamente solicitando que dispongáis se abra sin demora bajo su dirección esa parte de la Academia Vázquez decretara por el último Congreso. (“A.A.V.V.”, *La América*, N° 137, noviembre 20 de 1873, p. 1).

Felipe Santiago Gutiérrez, ante la indiferencia del Gobierno, pero el apoyo de Pombo, fundó dos academias privadas en las cuales se dedicó a la enseñanza, y organizó exposiciones en conjunto con sus estudiantes y artistas de trayectoria⁶.

Antes de analizar su accionar pedagógico vale la pena acercarse a dos obras, el retrato realizado a José María Espinosa y el ejercicio libre titulado «La cazadora de los Andes», en relación con el lenguaje suelto que alude a las innovaciones

⁵ Son varias las razones por las cuales no se abrió la Academia Vázquez; la primera hipótesis es que se trata de un proyecto liderado por conservadores opositores reunidos alrededor del periódico *La América*, que criticaban continuamente al Gobierno radical liberal de Manuel Murillo Toro. El presidente de la Unión no mostró mayor simpatía por el proyecto el cual relevó su importancia ante otros, como la deuda externa o el Ferrocarril del Norte, asunto discutido a diario en los periódicos del momento. A este respecto Álvaro Medina sostiene: «¿pero no permitía la situación económica del país? Según el historiador Paul McGreevey, la balanza comercial con los Estados Unidos era desfavorable a Colombia y el acumulado pasó de 61.8 millones de dólares en 1872, a 82.8, en 1873 y alcanzó los 92.9 millones en 1874, desajuste negativo que sólo 1875 empezó a declinar. Se concluye que a la falta de voluntad política se sumó la incapacidad económica y por eso la Academia no fue nunca una realidad, razón por la cual los interesados en aprovechar la presencia de Gutiérrez se reunieron para crear una academia privada». (Medina, *Procesos del arte en Colombia*, 91).

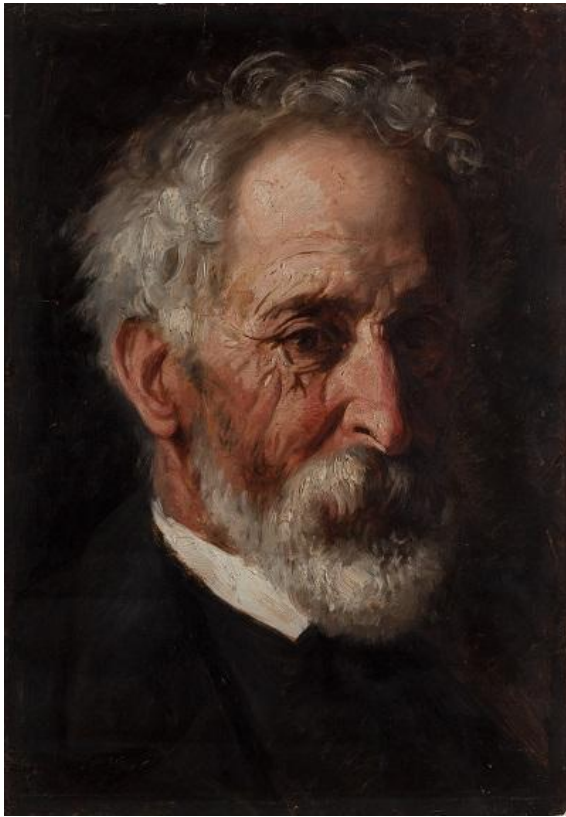
⁶ Son destacadas la individual que realiza en la Casa de las Secretarías en donde exhibe el medio centenar de piezas, y la colectiva que tiene gran acogida y alcanza el número, nunca antes visto, de 400 obras contando las del mexicano con los aportes nacionales.

pictóricas que son analogables a las que tuvo el modernismo literario. Esta hipótesis se traza gracias a la cita que realiza Álvaro Medina en *Procesos del arte en Colombia*, del historiador Manuel Caballero-Banard, en donde concluye los aportes que realizaron los viajes trasatlánticos en la producción y pensamiento de Felipe Santiago Gutiérrez, y así sostener que la Academia Bogotana nace, de manera privada, con elementos que hacen parte de una combinación entre la academia neoclásica que aprende Gutiérrez con Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, pero al mismo tiempo con métodos pictóricos que muestran una expresión suelta, enriquecida y propia de los precursores del impresionismo, Eduardo Rosales, Fortuny, Madrazo y Courbet⁷.

⁷ Manuel Caballero-Banard sostiene que Felipe Santiago Gutiérrez: «Realiza su sueño de llegar a París el 10 agosto de 1868. Durante un mes y días admira las obras expuestas en los museos, así como la gran metrópolis, donde más tarde triunfará y se convertirá en el primer mexicano que logre una presea de arte europeo. De allí se traslada a Roma donde ocurrirán tres hechos que marcarán en forma permanente su vida artística; el primero, será la gran decepción que recibe al inscribirse en la Academia de San Lucas, por ese entonces considerada el templo mayor de las artes en todo el mundo, y descubrir su arcaico y obsoleto sistema de enseñanza, lo cual lo decide a establecer su estudio particular. El segundo, al enfrentarse por primera vez al desnudo femenino, impresión que aprovechará más tarde en Suramérica, con su cuadro «La amazona de los Andes». Esta obra causó un gran escándalo al ser presentada la posición anual de la academia de San Carlos, en México. Esto se explica por haber sido el primer desnudo femenino integral que se presenta la pintura mexicana del siglo XIX. Para poder ser exhibido, las autoridades de la Academia ordenaron que fuera colgado en el gabinete dedicado a los pintores extranjeros y la pintura europea; el tercer punto trascendental de su estadía en Roma, fue el conocer al crítico de arte francés Castagnary, amigo y propagandista incondicional de Gustavo Courbet, el cual lo convenció de que se trasladará a París. Su residencia en dicho lugar fue de seis meses, tiempo en que convivió con los iniciadores del impresionismo en la Ciudad Lux, donde se venían gestando desde hace algunos años las ideas innovadoras, la libertad de expresión y los conceptos de un nuevo arte». (Caballero-Banard en Medina, *PAC*, 85).

Retrato de José María Espinosa y el dominio del lenguaje precursor del impresionismo

Felipe Santiago Gutiérrez retrató en dos oportunidades a José María Espinosa⁸, el pintor famoso por ser el abanderado del ejército de Antonio Nariño en las luchas Independentistas.



1: Retrato de José María Espinosa. Felipe Santiago Gutiérrez, 1874.

En el número 187 de *La América*, publicado el 21 mayo 1874, y con el seudónimo de Florencio, Rafael Pombo publica «Exposición Gutiérrez», en donde señala:

El que sepa, por ejemplo, cuan raro y difícil es dar tono de vida y transparencia a las carnes, y determinar distintamente las telas, y cuantos

⁸ El primero es un óleo sobre papel de 40 por 28 cm., perteneciente al Museo Nacional; el segundo, un óleo sobre papel adicionado a una tela de 43 por 24 cm., el cual se encuentra en la colección de la Quinta de Bolívar.

pintores de nota ha luchado en vano por hacer trajes blancos que causen ilusión perfecta [...] Hay allí prodigios de carnación, como el San Jerónimo; prodigios de escorzo, como un brazo de cierta señorita de blanco; prodigios de dibujo y actitud, como el retrato del señor Groot; prodigios de franqueza o sea decisión y vigor de ejecución, como el del señor Espinosa. (Pombo, *La América*, N° 187, mayo 11 de 1874, p.2).

Álvaro Medina sostiene en relación a este apartado que Gutiérrez puede considerarse como el pionero de retrato psicológico en Colombia:

La exaltación que hizo de los brochazos del retrato de Espinosa firmado por Gutiérrez lo dice todo. [...]El cuello de la camisa blanca restalla contra el fondo negro con un plano de delgadas pinceladas niveas de gusto abocetado que se yuxtaponen dejando fisuras sin cubrir, mostrándose reacio a cubrir la totalidad de la superficie de una forma pareja. La soltura del pincel es visible en la cabellera, zona en la que el pelo canoso tiene un tratamiento que acentúa el despeine del prócer y pintor para comunicar la sensación de personalidad recia. No se trataba de meros formalismos, ni de alarde técnico. El retrato psicológico acaba de hacer su aparición entre nosotros. (Medina, *Procesos del arte en Colombia*, 96).

En 1885, Felipe Santiago Gutiérrez presenta su *Tratado del dibujo y la pintura: con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*⁹. En la introducción señala que «la pintura es la representación o reproducción de todos los objetos que vemos en la naturaleza» (Gutiérrez, 1); pero más adelante agrega, y es tal vez la confirmación de lo que Álvaro Medina denomina retrato psicológico, que:

...la pintura no sólo tiene la misión de imitar la forma externa de los objetos; sino que reproduce también con energía el alma de la naturaleza y las pasiones de los individuos de la especie humana; habla así mismo el lenguaje del corazón y engendra sensaciones agradables o tristes de amor

⁹ Es preciso anotar que Pelegrin Clavé escribió unas Lecciones de estética, en el periodo en el que dictó clases en la Academia San Carlos, y que en 1990 la UNAM publicó su edición facsimilar, en el cual se deja ver su inclinación nazarena, esa que intentó recuperar aspectos medievales y renacentistas para la pintura, como la perspectiva, la composición sagrada, el preciosismo en el color y un especial tratamiento sobre los temas bíblicos y los detalles. Sin embargo, Felipe Santiago Gutiérrez y Santiago Rebull, ambos discípulos de la Academia San Carlos y estudiantes de Clavé, trataron temas de la historia sagrada y civil del cristianismo con el ánimo de marcar posiciones en su contexto político como, por ejemplo, «La muerte de Lucrecia», de Felipe santiguó Gutiérrez, en 1857. En Gutiérrez se nota una transición de las ideas estéticas aprendidas de su maestro catalán, el cual iniciará su periplo vital que lo llevará a un sinnúmero de viajes, en donde una de las importantes escalas es Bogotá.

y odio, de grandeza y entusiasmo... en una palabra es una segunda creación. (Gutiérrez, *Tratado...*, 1).

La primera definición de Gutiérrez pertenece a una poética clásica y neoclásica, la del arte como representación. Pero, inmediatamente relativiza esta opinión: el arte es creación. Además de encontrarse entre los dos lindes, añade que la pintura no se debe quedar pintando sólo las superficies, sino también lo que no ve, las pasiones, las emociones, etc.

Retorno de Gutiérrez a México: la confirmación martiana

En 1875 Felipe Santiago Gutiérrez retorna a México¹⁰. La *Revista Universal* reproduce el 3 junio un texto escrito en Bogotá el 21 de marzo de 1875, autoría de Rafael Pombo, en el cual indica el aporte del pintor mexicano a la historia de la didaxis artística en Bogotá¹¹. José Martí también escribe sobre su obra. En texto titulado «Felipe Gutiérrez» publicado en la *Revista Universal de México* el 24 agosto 1875, destaca su respeto a la tradición y a su vez la innovación a partir del estudio de los pintores clásicos. Allí Martí de manera ecuménica

¹⁰ En una nota titulada «El señor Felipe S. Gutiérrez» de la *Revista Universal de México* del domingo 30 mayo 1875, se da la noticia, sosteniendo que viene de tierras bogotanas en donde fue convencido por Rafael Pombo para que fundara entre 1873 y 1875 la Academia de pintura: «Este nombre debe ser muy conocido para nuestros lectores; está ligado con nuestras glorias nacionales; es en nombre del eminente pintor que, después de obtener merecidos laureles en Roma y en París, fue llamado a la dirección de la Academia de música de Bogotá donde ha permanecido hasta el mes de marzo último. El último vapor americano atracó en las playas de su patria, y antenoche llegó a la capital. El señor licenciado Sánchez Solís, uno de sus admiradores más entusiastas y de sus más decididos protectores le obsequió esa misma noche, en su espléndida casa, con un magnífico buffet, al que asistieron algunos de nuestros más notables artistas y entre ellos los señores Pina y Obregón» (Martí, «El señor D. Felipe Santiago Gutiérrez», *Revista Universal de México*, 30 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*, Tomo IV, p. 171).

¹¹ «Desde la muerte de Gregorio Vázquez hasta la venida de Felipe Gutiérrez, ha habido un blanco de siglo y medio en este país en materia de pintura. [...] Gutiérrez se dedicó a enseñar gratuitamente, deshizo el mal gusto con su poderoso pincel, y aún nos deja noventa retratos y muchos cuadros y estudios, suficientes muestras de la grande escuela española, para que en adelante no admiremos lo que no tenga mérito ninguno, y exijamos de todo pintor una destreza y una seguridad, fuerza y verdad, que en muchísimos años ningún artista de los que venga aquí, podrá presentarnos». (Pombo, *Revista Universal de México*, jueves 3 de junio de 1875, p. 2).

enumera la Madrid referencial del pintor mexicano y denota en él, esa reunión de temporalidades:

Felipe Gutiérrez pinta con grandes rasgos entre grandes sombras. No diluye la luz: la descompone y la contrasta; no dibuja con líneas, sino con experimentados golpes de pincel. No hay en él claroscuro; hay en él claro y oscuro: un claro luminoso y atrevido; un oscuro lleno de potencia y de vigor. Opone el uno al otro: no los concilia. Es el estilo libre y propio de un pintor que ha visto la vida en los cuadros de Miguel Ángel, Ribera y Tintoretto. Gutiérrez pinta pronto, pinta mucho y pinta muy bien. Hay en él algo de la imponente frialdad de Rosales. El artista español pintaba, más que con colores, con músculos y nervios. Gutiérrez anda aprisa por ese camino. (Martí, «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal*. México: 24 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*, Tomo III, 90).

Martí tienen en sus ojos las recientes polémicas que despertó en Madrid Eduardo Rosales Martínez, quien trata grandes temas históricos desde una fuerza grandilocuente y privada, haciendo gala de una gran libertad y dominio técnico, muy emocional, de lectura gruesa en el cual el lienzo es frecuentemente golpeado por el pincel. Esta comparación revela a un Felipe Santiago Gutiérrez de “grandes rasgos entre grandes sombras” como lo es Rosales, pero también con un contagio emocional interno, muscular, nervioso sobre el lienzo. Ambos pintores tienen rasgos profusos de la tradición hispánica: los críticos refieren un velazquismo de Rosales y Martí lo compara con El Españolito (1591-1652), así como con la tradición del fresquismo italiano y la pintura del veneciano Tintoretto (1518-1594).

Luego de estudiar el retrato del licenciado Juan Gómez, gobernador de Puebla¹², José Martí insiste en que la innovación de Santiago Gutiérrez tiene que ver con el lenguaje, uno que encuentra no para embellecer la realidad, sino para transmitir y comunicar emociones:

No hace líneas: hace rasgos. Es un pintor de gran manera: no complacerá en todos los gustos. Lo que Gutiérrez pinta, satisface en algo la aspiración humana a la grandeza. Es más hermoso que bello. No hará nunca un

¹² Actualmente en la Colección de Gobernadores del Museo Regional Casa de Alfeñique, en Puebla.

cuadro lindo; pero hará cuando quiera un cuadro grande y sorprendente. (Martí, «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal*. México: 24 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*, Tomo III, 91).



2: *La muerte de Lucrecia*: Eduardo Rosales Martínez, 1871.

Para ambos —Rosales y Gutiérrez— la prioridad pictórica insta en la “impresión” general del cuadro: más en su composición que en los detalles, propios de una pincelada académica y preciosista. Francisco Calvo Serraller comenta la polémica desatada por «La muerte de Lucrecia» (1871):

El sentimiento de injusticia que estos críticos produjeron en Rosales fue, sobre todo, por la incompreensión que demostraban respecto a sus verdaderos propósitos artísticos. «Al decir de la mayoría —escribió en su descargo el propio Rosales—, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengan parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho; [...]Una obra del carácter de la presentada por mí, no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que se seduzca la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica, que debe ante todo hablar al alma y no al sentido [...]mi cuadro es un cuadro de impresión, la escena es eminentemente dramática, mi mayor anhelo era

que el cuadro hiciera estremecer desde el primer momento... de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal; yo veo que con una ejecución primorosa el cuadro no sería lo que debería ser». (Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza, 1990, 56).

En este párrafo se explican varios aspectos que no tienen sólo que ver con la forma de ser del artista moderno o con el lenguaje moderno de Rosales y Gutiérrez, sino con la forma de ser modernista de Martí. En los tres casos se opta por lograr una nueva configuración artística con un lenguaje suelto, guiado por la impresión de las cosas sobre nosotros y no por una captura realista o idealizada de la realidad. Por ello, el subjetivismo y la franqueza. Si bien no es posible sostener que alguno de los tres sea impresionista ya que no es tampoco la intención de ellos de alinearse con el movimiento francés, si hay un tópico conceptual que alimenta sus obras: fijarse más en la impresión, que en el detalle; calcular el foco de la pintura o del texto y lo otro bocetarlo; pero, sobre todo, ejecutarlo con carácter, con fuerza física.

Hay una especie de manifiesto plástico en el que se quiere o desea abandonar la normatividad académica y se busca una decidida experimentación que recupere la singularidad y el impulso creativo corporal en la obra, en la praxis artística. Pero, en los tres casos, la disputa es con la normalización académica que deviene en preciosismo, y no con la tradición pictórica. Aquí se encuentran las claves de la manera castellana o la vertiente castellana de ser modernista de José Martí: es clave recordar que 1875 Martí es un ciudadano español nacido en ultramar exiliado y con deseos independentistas. Pero él desea encontrar la emancipación de España, también en el seno de lo español, siguiendo a Cervantes, Quevedo, entre otros, así que traza vínculos claros con el Siglo de Oro para encontrar una manera de arraigarse en las necesidades de la actualidad: una forma de impresionar a través de una lengua suelta que bocete escenas con agilidad. Teóricamente, la apuesta verbal de Martí se puede

catalogar como una écfrasis de la impresión, o esa capacidad de recrear una escena con un pequeño conjunto de palabras.

«La cazadora de los Andes»: manifiesto visual de la teoría femenina del arte



3: *La cazadora de los Andes*: Felipe Santiago Gutiérrez, 1873-4.

En su visita a Bogotá Felipe Santiago Gutiérrez ejecutó el óleo sobre tela fechado en 1874 con dimensiones de 90.5 por 146 cm., titulado la «Cazadora de los Andes». Un brevísimo análisis iconográfico permite ver el tema, ya revolucionario para la pintura en América Latina, por ser el primer desnudo íntegro al óleo de un autor mexicano, y además fue pintado en Bogotá¹³.

¹³ Para Bogotá es la primera vez que se pinta un desnudo del original, y aunque no se exhibe en la capital, si se tiene noticia de él gracias a un poema que le dedica Rafael Pombo. Probablemente es uno de los primeros intertextos de Epifanio Garay, estudiante de Gutiérrez, en su cuadro «La mujer del Levita», de 1899, considerado como el primer desnudo exhibido en Colombia por un autor colombiano, a sabiendas de que Epifanio Garay nació en Panamá.

Gutiérrez pinta una mujer desnuda, como si fuese una Diana cazadora que atraviesa el cuadro de la parte inferior izquierda en donde ubica la cabeza, y se extiende hacia la parte superior derecha. La cazadora descansa probablemente luego de una jornada de labores sobre una pelliza, que sugiere la referencia hercúlea y amazónica. A su lado trae arco y flecha. La figura aparece focalizada en la cabeza y pierde el foco en los pies. Una poderosa distinción entre figura y fondo da la impresión de que la cazadora flota sobre los Andes bogotanos. El fondo está sumamente cuidado y se trabaja con pinceladas gruesas y menor carga y nitidez en los colores que la cazadora. La cazadora ingresa al paisaje de modo secante pareciendo un río flotante sobre él. El cuerpo aparece escorzado y la cazadora se encuentra en actitud contemplativa.

Su tópico es la indistinción entre el hombre y la naturaleza: los Andes se dibujan con la misma sinuosidad de la cazadora que repite las ondulaciones de las montañas. Pero esta encadena la relación peso-liviandad, ya que, aunque la cazadora representa la mátria telúrica, su cuerpo parece que flotara sobre los Andes que se presentan vaporosos. La tierra y el aire son los elementos principales y revelados, que implícitamente guardan el agua en el río que traza la mujer de los pies a la cabeza y el fuego que está en reposo y se nota en el candor de su carrillo bermejo.



4: *Vista del Valle de México: José María Velasco, 1875.*

Eugenio Landesio y José María Velasco aparecen como intertextos visuales, ya que es preciso recordar la «Vista al valle de México», pintura icónica del paisajismo mexicano en la cual un aspecto primordial es su perspectiva que produce una sensación aérea. El aire de esta pintura se siente o se ve gracias a la separación de vacío y profundidad que construye el punto de vista del espectador.

Este cuadro exhibe gran uso de recursos compartidos con el Modernismo literario: un lenguaje pictórico suelto en donde la imagen artística, la cazadora en reposo da cuenta de la visión paradisiaca andina; la capacidad de hacer sensible un elemento transparente como es el viento gracias a la focalización y desenfoque, selectivo, reforzado por una perspectiva aérea que configura una poética de lo levitante y lo telúrico, como elementos sagrados.

Pero, además este lenguaje moderno le hace conciliar con el nazarenismo, al pintar una mano de la virgen a la cazadora, convirtiendo la escena en antideluviana y edénica, la cual conforma un lenguaje simbólico-alegórico que transmite el mensaje de la sacralidad del paisaje americano¹⁴.

La Academia de mujeres de 1874 y la teoría de lo femenino en la producción artística

El Modernismo latinoamericano trabajó, junto a la causa de la emancipación simbólica del continente, como primer objetivo, en pro de la emancipación gnoseológica y educativa de la mujer, tanto en las áreas de la educación regular y normal, como en la educación artística. Son varios los intelectuales que lucharon en pos de la educación científica de la mujer como Eugenio María de Hostos, José Martí, Justo Sierra, entre otros. Es preciso adjuntar a este grupo el nombre de Felipe Santiago Gutiérrez, una figura descollante en el campo artístico para 1874 quien funda una academia para mujeres. Vale la pena resaltar que el mexicano impartió los mismos temas y enseñó las mismas técnicas para los dos géneros. Éste acto, era sin duda revolucionario, no sólo en una ciudad como Bogotá en la cual la academia no se había establecido, sino

¹⁴ Rafael Pombo le dedica versos visuales al cuadro, que permite vincular a través del ejercicio ecfrásico, la transmisión de las correspondencias visuales en figuras literarias:

Pintor, te necesito: el mejor día
llegó de mi existencia, y es preciso
del tiempo sacudir la tiranía,
y eternizar aquí mi paraíso.
¡Mira el sol, que cielo, de horizonte
dispuso Dios para mi amante fiesta!
Escucha hervir desde la pampa al monte
Universal, arrullando la orquesta.
¡Qué aire! ¡Qué luz! Los andes ponderosos
parecen alas de cristal flotantes:
mar de esmeralda da al pie de los colosos
rueda el sol en magníficos cambiantes.

(Pombo, Rafael, Poesías. Tomo II. Bogotá, imprenta Nacional, 1917, p. 20).

para el contexto latinoamericano en donde eran escasos los centros de enseñanza artística con programa académico para la mujer.

Cabe resaltar que dicha fundación, así como la participación en la Exposición de Bellas Artes de las estudiantes de la academia en 1874, que tuvo lugar en el Antiguo Local de las Secretarías en Bogotá, revierte y pone en juicio las afirmaciones que en 2016 realiza la investigadora Carmen María Jaramillo, quien afirma que antes de la Academia de Bellas Artes fundada por Urdaneta (1886), no hubo educación artística para la mujer en una academia¹⁵.

Pero es muy distinta la naturaleza de los hechos. Doce años antes de la fundación de la Academia de Bellas Artes, en 1874, Rafael Pombo, en pleno Radicalismo Liberal, escribe para *La América* de Bogotá a su artículo «Exposición de Bellas Artes»¹⁶; en dicho texto no sólo se informa de los resultados de la Academia fundada por Gutiérrez para las mujeres, sino que testifica la participación pública de sus estudiantes en la Exposición, como artistas concursantes¹⁷:

¹⁵ Entrevista realizada por Christopher Tibble y publicada en la *Revista Arcadia* el 28 junio de 2016, en donde se puede leer la siguiente afirmación: «—C. Tibble: Usted inicia en la Regeneración (1878–1898). ¿Por qué no antes? —C.M. Jaramillo: La Regeneración es un momento histórico muy contradictorio. Es conservador, pero también es el que moderniza al país. Es una modernidad conservadora, en la que lo público empieza ser muy importante. Allí es cuando se empieza a dar mucha más importancia a la educación de las mujeres. En las clases altas, por ejemplo, había cierto acercamiento a las artes, pero siempre en la casa, en privado, en un ambiente controlado. En las clases estaban las mamás y las tías presentes con el profesor. Además, la Escuela de Bellas Artes abre en 1886, aunque exclusivamente para hombres. Es sólo a finales del diecinueve cuando se abre una cátedra de paisaje en la que pueden entrar mujeres, pero en un salón aparte. Y es sólo cuando llega a la dirección Andrés de Santamaría en 1904 que las mujeres pueden participar en la clase con modelo desnudo. Si las mujeres no podían pintar desnudos, ¿qué podían pintar? Pues bodegones, y así se volvieron pioneras en el país». (Jaramillo, Carmen María. «Bordar, pintar y tocar el piano». Bogotá: revista Arcadia, 28 junio 2016).

¹⁶ «Exposición de Bellas Artes» es publicado en tres entregas en los números 206, 207 y 209, correspondientes a los días 4, 7 y 13 de agosto de 1874, del Periódico La América de Bogotá.

¹⁷ Uno de sus puntos de innovación tiene que ver con la divulgación artística. En la Exposición colectiva, el interés publicitario se centró en la competencia por categorías en el cual el salón de mujeres tenía competencia propia. Esto es una prueba evidente de que el arte realizado por mujeres no puede ser sólo entendido en el caso colombiano durante el siglo XIX, para espacios

Al entrar en la tercera sala sentimos una emoción de extraordinario placer, y no podemos menos de bendecir el nombre de Felipe Santiago Gutiérrez, apóstol de beneficencia y de cultura entre nosotros. Sus paredes están colgadas, cubiertas con los trabajos de las señoras y señoritas de su Academia, y representan cuatro o cinco meses de horas robadas por la mano generosa del artista al fastidio (patrimonio de la mujer entre nosotros) y transformadas por él en deliciosa sociedad y en fraternal cultivo de la gracia, el espíritu y el sentimiento. Muy natural es que nos regocijemos con tal espectáculo, siendo como son nuestros sentimientos en este particular los expresados en el discurso en verso titulado «La educación es la fuerza de la mujer». (Pombo, Rafael, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá: 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

«La educación es la fuerza de la mujer», fue publicado el 28 febrero 1874 en *La Escuela Normal*. En tal discurso, Pombo planea que las arraigadas costumbres y la falta de medios civilizadores e instituciones para su beneficio no han colaborado en el proceso de emancipación de la mujer; y que más bien, su lugar apaciguado en el espacio doméstico no les colabora en ganar confianza, autonomía y en dedicar sus horas en actividades que coadyuven al progreso del país. Para Pombo, el elemento que puede transformar el papel doméstico y pasivo, al público y activo de la mujer, es, con mayor prelación, su educación científica:

La mujer que al estudio se aficiona
y abrió al fin de su espíritu las alas
a admirar en sus dones y portentos
la omnipotente diestra soberana;

privados, sino que, en ciertos casos, adquirió esa dimensión pública y participada. El salón y la exposición son maneras de avanzar en pro de la emancipación artística de la mujer. Pombo describe la experiencia al ingresar: «Entremos a esta sala, única en Colombia, por ser empapelada por mano de las Gracias mismas. Lo primero que encontramos a la izquierda son unos estudios de colorido, ya copias, ya originales, que se nos informa son primeros ensayos de sus autoras en este género. De ellos nos agradan principalmente las Plegarias de las señoritas Emilia Espinosa, Dolores Valenzuela y Josefina Barbieri. En la primera y tercera hay muy buen principio de color, y en la segunda bastante firmeza de ejecución y simpática expresión en la cabeza de la niña. [...] Como son muchas, nos faltaría espacio para dar de cada una de ellas una idea circunstanciada; baste decir que en todas hay méritos relevantes, como son, la exactitud del parecido con los modelos, una modelación fina y excelente, una entonación verdadera, el más esmerado mecanismo, y tal suavidad y verdad, en todas, que no pueden menos que cautivar la atención». (Pombo, Rafael, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá: 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

La que el universo la armonía
vio a la luz de la ciencia, y con la vasta
posesión de la historia el triste juego
del egoísmo y vanidad humana.
La que ha logrado de las Bellas Artes
sentir la magia enalteciente y casta
y penetrar en el santuario excelso
do el Sanzio pinta y Palestrina canta;
La que de una Stael apreciar supo
la crítica profunda y delicada
y de Rosa Bonheur los lienzos puros
virtud y poesía en el aire y vacas...

(Pombo, Rafael. «La educación en la fuerza de la mujer», en *La Escuela Normal*, N° 165, 28 de febrero de 1874, Tomo V, p. 64).

Para Pombo, la mujer necesita con urgencia emanciparse ya que el contexto colombiano y latinoamericano, que se encuentra en sus procesos de emancipación política y simbólica, así como la fundación de sus instituciones nacionales, requiere de la colaboración civil de todos sus ciudadanos. Pero también, la educación científica, el liderazgo, la libertad y ciudadanía para la mujer están en la línea filosófica de América como un nuevo proyecto de humanidad. Pombo no sólo reconoce en la mujer el lugar de la creación vital, relacionada con la creación artística, sino que la fuerza de lo femenino, tanto en su percepción sensible, como en la capacidad de engendrar lo vital, lo necesario, lo nuevo, son elementos fundamentales para la creación artística en ambos géneros. Dicho esto, Pombo continúa:

La mujer es el precioso compendio de la Naturaleza, sensible a ella más que al hombre, y más llamada que él a vivir en dulce y fecunda comunión con ella. Hay muchos secretos de entre las dos, a los cuales es refractario el espíritu del hombre [...] El hombre, animal que mueve pleitos, que mata gente, que con tranquilidad de conciencia desola casas y provincias, que (como Fausto) corta los árboles centenarios y quema los hogares de los ancianos que le embarazan la vista de la fábrica o del puerto; [...] esta fiera tan rara, tan dañina y tan estúpida de corazón, no merece cultivar aquellos ramos semi-angélicos, tan superiores a él por lo rudo y frío de su percepción, por su propia gracia y elasticidad de espíritu, por su escasez de facultad simpática o asimiladora, y hasta por la constitucional

tosquedad de sus manos. (Pombo, Rafael, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá: 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

Las palabras de Pombo apuntan a una comprensión cultural que tiene que ver con la hipótesis de que el predominio patriarcal llega con la edad de hierro, la edad con una estructura cultural centrada en la guerra y el dominio de los territorios. La edad de hierro finaliza la edad que centraba el poder en la fertilidad de la tierra, el conocimiento de la agricultura y las peticiones hacia las divinidades atmosféricas. El neolítico es un mundo en el cual la simpatía es la norma vital, ya que aún existe un resquicio de la cosmovisión paleolítica en la cual, entre el hombre y naturaleza no existía una mayor distinción. En el paleolítico el dominio femenino era total ya que de la capacidad fecundativa de la matriarca dependía casi por completo la supervivencia humana, en condiciones contextuales con presencia de megalodontes y una sociedad de cazadores (por no decir presas) y recolectores. Así que la apología de Pombo a la mujer tiene que ver con la necesidad americana de replantear las relaciones hombre naturaleza y cultura, con el ánimo de entablar los vínculos sagrados, de la vida fecundativa y la providencia, que comparten lo femenino y la naturaleza. Es también la solución para que el arte americano cree una nueva alianza que pueda ser una alternativa a la hegemonía patriarcal del consumo, la razón alopática, la desacralización de la naturaleza y el dominio a través de las prácticas bélicas y colonizadoras. De esta manera, el arte americano realizado por las mujeres y el arte con criterios culturales femeninos, puede colaborar en la construcción de un nuevo pacto simbólico cultural en donde los valores naturales sean los valores que retroalimenten la sociedad y la cultura, enmarcadas en un contexto natural.

No es extraño que el hombre haya hasta ahora repugnado tanto el abrir a la mujer estas vías de ejercicio y desarrollo, ya por lo mal que él las comprende y practica, sin sentir las y embalsamarlas de amor, ya por la sospecha de que su compañera está evidentemente llamada a aventajarlo en ellas. Seamos menos vanos y egoístas, pongamos aquí a la mujer en

posesión de su imperio natural. (Pombo, Rafael, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá: 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

Pero la teoría va mucho más lejos y sostiene que el propio Gutiérrez es un artista de excelencia gracias a que ha logrado cultivar lo femenino en sí: la sensibilidad, la percepción, la fuerza en la ejecución, la afección. Teniendo en cuenta que sólo el hecho de realizar una academia y un salón para mujeres resulta un acto revolucionario, la teoría de lo femenino en el artista, su legítimo cultivo, no sólo se podía tomar como inadecuado sino como una herejía, más tratándose de Pombo, un miembro del Partido Conservador Colombiano. Pero no resulta extraño que una teoría tan controversial naciera de la voz de Pombo, quien ya había explorado algunas posibilidades de la sensibilidad femenina en su poema *Edda*, y que por esta razón fuese conocido internacionalmente con este seudónimo femenino. Sin duda alguna hay algo de travestismo en esta serie de gestos en los cuales se reconoce el poderoso potencial creativo de lo femenino y las distintas luchas que está dispuesto a dar el poeta bogotano con el ánimo de encontrar una fundamentación artística en lo natural providente. En este acto, se encuentra la innovación de la teoría femenina de la producción artística que de un lado se emparenta con la creatividad, la fertilidad, con las fuerzas creadoras de la naturaleza, pero de otra no se restringe exclusivamente al dominio de la mujer, sino que sostiene que el hombre también puede cultivar dichos atributos si se lo llega a proponer:

De lo dicho debe inferirse que el director de las dos Academias, señor Gutiérrez, no sería tan completo artista como es, si la caprichosa naturaleza no hubiera enriquecido su genio con ciertas dotes esencialmente femeninas. Tal vez por su parentesco con las flores, tienen las mujeres una maravillosa percepción del color, hasta en sus más desvanecidos matices; y en este don, rarísimo entre pintores, el mexicano deja muy atrás a cuantos conocemos, con las ocho o diez excepciones que nadie ignora encabezadas por el Tiziano. Las mujeres, en la batalla de la vida, compensan la osadía y la fuerza del hombre, con la observación y con su sensibilidad más que barométrica para los sentimientos ajenos... (Pombo, Rafael, «Exposición de Bellas Artes, *La América*, Bogotá: 13 de agosto de 1874, N° 209, p. 1).

Tanto para Pombo como para Gutiérrez lo femenino pasa de ser un lugar no deseado en las academias de artes, a ser una de las cualidades principales del artista “modernista”, porque sólo esta cualidad le puede otorgar su gravitación, vitalidad, vibración, sensibilidad en el matiz y color. Lo femenino ofrece mayor simpatía en el color y un espectro más amplio en lo sensible, en los aspectos formales y en los filosóficos una posibilidad de volver a crear vínculos sagrados entre la humanidad y la naturaleza por medio de la ampliación del espectro simbólico, ya no de dominación metafísica sino de armonía, simpatía y simbiosis en la habitación de la sobrenaturaleza americana.

Referencias¹⁸

¹⁸ “A.A.V.V.”: «Memorial sobre la Academia Vásquez». La América. Bogotá: 20 de noviembre de 1873. N° 137.

“A.A.V.V.”: «Jurado calificador». La América. Bogotá: 11 de agosto de 1874. N° 137.

Arboleda, Sergio: «Informe sobre Bellas Artes». La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública. Bogotá: 7 de junio de 1873. N° 127.

Arboleda, Sergio: «Presentación de la Ley para fundar la Academia Vásquez». La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública. Bogotá: 7 de junio de 1873. N° 127.

Calvo—Serraller, Francisco: Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880–1990): de Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez, Felipe Santiago: Tratado del dibujo y la pintura: con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas. Colima: Sociedad de Mejoras Materiales, 1885.

Jaramillo, Carmen María: «Bordar, pintar y tocar el piano». Revista Arcadia. Bogotá: 28 de junio de 2016.

Martí, José: «Boletín: nada nuevo— rumor falso— camino de la oposición— administración actual— junta en la casa del señor Sánchez Solís— artes nacionales». Revista Universal. México: 12 de junio de 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000.

Martí, José: «El señor D. Felipe Santiago Gutiérrez». Revista Universal. México: 30 de mayo de 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008.

Martí, José: «Felipe Gutiérrez». Revista Universal. México: 24 de agosto 1875. Tomado de Obras completas. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000.

Medina, Álvaro: Procesos del arte en Colombia. Bogotá: Ediciones Uniandes & Laguna Libros, 2014.

Pombo, Rafael: «La llegada de Gutiérrez». La América. Bogotá: 21 de septiembre de 1873. N° 121.

Pombo, Rafael: «Exposición de Bellas Artes». La América. Bogotá: 4, 7 y 13 de agosto de 1874. N° 206, 207 y 209.

Pombo, Rafael: «La educación es la fuerza de la mujer». La Escuela Normal: diario oficial de instrucción pública. Bogotá: 28 de febrero de 1874. N° 165.

Pombo, Rafael: Poesías. Tomo II. Bogotá: Imprenta Nacional, 1917.
Pombo, Rafael: «Exposición Gutiérrez». La América. Bogotá: 11 de mayo de 1873. N° 187.
Pombo, Rafael: «Pombo y Gutiérrez». Revista Universal. México. 3 de junio de 1875. P. 2.
Tomado de La crítica de arte en México en el siglo XIX. Tomo II. México: UNAM, 1997.
Sánchez Arteché, Alfonso: «Felipe Sánchez Solís (1876–1882): promotor de la cultura y amigo de José Martí». La Colmena. Año 20, N° 86. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.