



**La enseñanza artística en el Instituto de Bellas Artes de
Medellín desde 1911 hasta 1928: trazos históricos y perspectivas de inclusión de
la mujer en el proceso formativo de las artes**

Mayra Lizeth Gil Valencia

Trabajo de grado para optar por el título de
Magister en Historia del Arte

Asesora:

Silvana Andrea Mejía Echeverri

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
Programa Maestría en Historia del Arte
Medellín
2021

**La enseñanza artística en el Instituto de Bellas Artes de
Medellín desde 1911 hasta 1928: trazos históricos y perspectivas de inclusión de
la mujer en el proceso formativo de las artes**

Agradecimientos personales

A mi familia, novio y amigos que pacientemente estuvieron acompañando este proceso formativo.

A Julio Gil y Sandra Benítez por disponer del tiempo para sumergirse en estas líneas y encontrarlas interesantes.

A Zúa, por entrar sorpresivamente.

Y a mi bella madre, por sonreírme siempre en mis días más tensos.

Agradecimientos institucionales

A mi asesora Silvana Mejía Echeverri por las sugerencias, las reuniones virtuales y las respuestas que me ofreció. Como entidades, en primera medida a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín por el acceso al archivo, cuyas actas, correspondencia, periódicos y documentos en general fueron decisivos para esta investigación. Y, finalmente, a la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia por el acceso al archivo que reposa en la Sala Antioquia, pero, en especial, a la Biblioteca Pública Piloto y a la señora Patricia Cataño Hoyos de La Sala Antioquia por su disposición en la búsqueda de los temas para consultar.

TABLA DE CONTENIDO

1. Antecedentes en el desarrollo del arte académico en Medellín	13
1.1 Un nuevo camino formativo en bellas artes en el país	20
1.2 La Escuela Nacional de Bellas Artes y la Primera Exposición Anual	24
1.3 La experiencia artística desde los talleres artesanales en Medellín	29
1.4 La Escuela de Artes y Oficios de Medellín	35
1.5 Figuras importantes en el desarrollo académico en Colombia	38
<i>1.5.1 Alberto Urdaneta</i>	38
<i>1.5.2 Epifanio Julián Garay Caicedo</i>	41
<i>1.5.3 Francisco Antonio Cano Cardona</i>	42
<i>1.5.4 Andrés de Santa María y la apertura al modernismo</i>	44
2. Creación del Instituto de Bellas Artes de Medellín y sus escuelas	48
2.1 Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín	48
2.2 Instituto de Bellas Artes (IBA)	51
<i>2.2.1 La Escuela de Música</i>	60
<i>2.2.2 La Escuela de Pintura</i>	68
3. La transmisión del conocimiento: maestros y alumnos en el Instituto de Bellas Artes desde su creación hasta 1928	87
3.1 Maestro iniciador de la formación artística en la Escuela de Pintura	93
<i>3.1.1 Francisco Antonio Cano Cardona</i>	93
3.2 Continuidad en la docencia y dirección de la Escuela de Pintura	104
<i>3.2.1 Gabriel Andrés Montoya Márquez</i>	104
3.3 Alumnos herederos de la formación artística	110
<i>3.3.1 Humberto Chaves Cuervo</i>	110
<i>3.3.2 Bernardo Vieco Ortiz</i>	112
<i>3.3.3 Constantino Carvajal Quintero</i>	116
<i>3.3.4 Apolinar Restrepo Álvarez</i>	118
<i>3.3.5 Teodomiro Isaza</i>	120
<i>3.3.6 Luis Eduardo Vieco Ortiz</i>	121

3.3.7 <i>José Restrepo Rivera</i>	124
3.3.8 <i>Ricardo Rendón Bravo</i>	126
3.3.9 <i>Pedro Nel Gómez Agudelo</i>	128
3.3.10 <i>Eladio Vélez Vélez</i>	133
3.3.11 <i>Horacio Longas Matiz</i>	137
3.3.12 <i>Gustavo López</i>	139
3.3.13 <i>Jesusita Vallejo de Mora Vásquez</i>	140
3.3.14 <i>Ignacio Gómez Jaramillo</i>	143
3.3.15 <i>Rafael Sáenz Moreno</i>	145
3.3.16 <i>Octavio Montoya Estrada</i>	148
3.3.17 <i>Carlos Correa Palacio</i>	149
3.3.18 <i>Lucía Cock Quevedo</i>	151
3.3.19 <i>Emiro Botero García</i>	152
3.3.20 <i>Emilio Jaramillo</i>	154
3.3.21 <i>Biografías sin precisar</i>	154
3.4 Docentes Extranjeros	155
3.4.1 <i>Georges Brasseur</i>	156
3.4.2 <i>Zazaki</i>	159
3.4.3 <i>Jack Scot Neville</i>	159
3.4.4 <i>Kurt Lash</i>	160
4. Participación de las mujeres en el ambiente formativo	161
4.1 La inclusión de las mujeres en la educación Antioqueña	163
4.2 Camino arduo en las artes plásticas	172
4.3 Artistas que trazaron historia	184
CONCLUSIONES	190
ANEXOS	196
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	209

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Alberto Urdaneta, Francisco José de Caldas marcha al suplicio, 1880	38
Figura 2. Epifanio Garay, General Jesús Casas Castañeda, 1900	41
Figura 3. Francisco Antonio Cano, Retrato de niño, 1916.....	43
Figura 4. Andrés de Santa María, Palmera, paisaje de Macuto, 1904	46
Figura 5. Francisco Antonio Cano, Desnudo de hombre de cuerpo entero, 1898	97
Figura 6. Francisco Antonio Cano. Taller del maestro, 1888	Error! Bookmark not defined.
Figura 7. Gabriel Montoya, Sin título, 1898.....	108
Figura 8. Gabriel Montoya, Maestro Rivillas, 1897	108
Figura 9. Gabriel Montoya, Viacrucis; Estación I, 1905	108
Figura 10. Humberto Chaves, La Siesta, 1969	112
Figura 11. Bernardo Vieco Ortiz, Torero herido en la plaza, 1902	113
Figura 12. Constantino Carvajal, Cristo Pastor, mausoleo de la familia Carvajal	117
Figura 13. Apolinar Restrepo, Quebrada la Mosca (Guarne)	119
Figura 14. Luis Eduardo Vieco, Diseño publicitario	124
Figura 15. José Restrepo Rivera, Sin título, 1914.....	125
Figura 16. Ricardo Rendón Bravo, Teodomiro Isaza (izq.) y Rafael Jaramillo Arango, 1914.....	127
Figura 17. Pedro Nel Gómez, Los guerreros boyacenses se despiertan, 1948.....	132
Figura 18. Eladio Vélez, Vista Romana, 1928.....	135
Figura 19. Horacio longas, Campesina, 1978	137
Figura 20. Jesusita Vallejo, Retrato de Laura, 1945	142
Figura 21. Ignacio Gómez Jaramillo, La liberación de los esclavos y La insurrección de los comuneros, 1938	144
Figura 22. Rafael Sáenz, Alrededores de Rionegro, 1974	147
Figura 23. Carlos Correa Palacio, Libertinaje y desorden, 1958	150
Figura 24. Emiro Botero, Atardecer en el barrio Buenos Aires, 1965.....	153
Figura 25. Georges Brasseur, General Martín Gómez, 1949.....	158
Figura 26. Rosalbina de Greñas, Retrato de señora, 1905	173
Figura 27. Genoveva Montoya Balén, Sin título, 1904.....	173
Figura 28. Rosa Ponce de Portocarrero, Retrato de señora, 1905.....	174
Figura 29. Margarita Holguín y Caro, La costurera. 1911	184

Figura 30. Débora Arango Pérez, Familia, 1951.	187
---	-----

TABLA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Fotografía de la familia Rodríguez Márquez.....	31
Fotografía 2. Fotografía de la familia Carvajal.....	33
Fotografía 3. Carátula del IV volumen del Papel Periódico Ilustrado.	40
Fotografía 4. Diseño del periódico Progreso, 1912	49
Fotografía 5. Revista Progreso. N° 32, Serie 2, p. 2	52
Fotografía 6. Imagen del Acta N° 778 del 22 de octubre de 1923	55
Fotografía 7. Imagen del acta de la S.M.P. N° 879 del 11 de junio de 1926	58
Fotografía 8. Imagen del Archivo General, 1915- 1941. (Marzo 31 de 1917)	65
Fotografía 9. Imagen del acta de la S.M.P. N° 408 del 8 de febrero de 1915	71
Fotografía 10. Imagen del acta de la S.M.P. N° 466 del 3 de julio de 1916	74
Fotografía 11. Imagen del Archivo General (1915-1941)	78
Fotografía 12. Imagen de Periódico Progreso. 19 de abril de 1912	99
Fotografía 13. Revista El Repertorio, Febrero de 1897	100
Fotografía 14. Calificaciones de Gabriel Montoya como Ingeniero de Minas	106
Fotografía 15. Portada de la revista El Montañés	107
Fotografía 16. Luis Eduardo Vieco.....	122
Fotografía 17. S.A. (10 de julio de 1991). Murió el escultor Octavio Montoya.....	149
Fotografía 18. Discurso de Lucia Cock Quevedo en 1924	172
Fotografía 19. Correspondencia. 17 de junio de 1916	176
Fotografía 20. Imagen del acta N° 527 del 29 de octubre de 1917	177
Fotografía 21. Noticia sobre María Antonia Cuervo	183
Fotografía 22. De villa, O. 20 de febrero de 1984	186
Fotografía 23. Imagen de Adelfa Arango Jaramillo.....	189

INTRODUCCIÓN

Transcurrida la primera década del siglo XX, se determina construir en la ciudad de Medellín un espacio para proyectar una nueva historia artística desde la enseñanza académica. El Instituto de Bellas Artes (IBA) se convirtió en el lugar que le daría transición a la educación técnica como respuesta a la formación profesional que los jóvenes aspiraban conseguir en el mundo del arte. Allí emergían los nuevos conocimientos gracias a las oportunidades de los docentes que viajaron para aprender los lineamientos europeos o, cuando se tuvieron los recursos necesarios, se contrataron docentes extranjeros que pudieran enseñar y alentar los ánimos de los alumnos que veían en la ciudad una oportunidad de progreso, tanto académico como económico.

Los jóvenes que llegaban a Medellín no solo huían de la violencia producto de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, que se vivían tan intensamente en los campos, sino que además buscaban una oportunidad económica en las nuevas fábricas de la ciudad y en la posibilidad de realizar estudios superiores que les aseguraran un mejor futuro.

Darle vida a las Escuelas de Música y Pintura fue el producto del esfuerzo y convicción que se trazó la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en alianza con maestros en estas áreas, como Jesús Arriola y Francisco Antonio Cano. Energía que sumó los aportes de la sociedad para iniciar un lugar de formación estructurado, con docentes idóneos que acompañaran y enfocaran las habilidades de las mentes jóvenes, para aprender y convertirse en las primeras generaciones de artistas que tendría la ciudad.

La oferta académica que abrió el Instituto de Bellas Artes se dirigió inicialmente a los hombres, pero cinco años después, con la intervención e iniciativa del maestro Gabriel Montoya Márquez, sucesor de Francisco Antonio Cano, se dio apertura a la Escuela de Pintura, Escultura y Dibujo para señoritas. También se gestionaron otros beneficios para mujeres y hombres como la posibilidad de realizar exposiciones de sus obras, aspirar a becas en el instituto y fuera de este, en la Academia Julien en París, o tener modelos vivos para sus trabajos prácticos, instancia que fue diferente para las mujeres por las restricciones impuestas por la desigualdad de género.

La figura del maestro y director Gabriel Montoya Márquez fue muy significativa para darle continuidad a la enseñanza de las artes plásticas en el instituto e involucrar en este entorno a las mujeres interesadas en aprender diversas técnicas. También fue de gran valor la presencia de

alumnos que por sus habilidades pasaron rápidamente a ser docentes y, de esta manera, dieron permanencia a las escuelas, como Humberto Chaves Cuervo y Bernardo Vieco Ortiz.

Este trabajo de investigación se propone tratar la historia alrededor de la enseñanza académica del arte desde sus inicios, especialmente en Medellín, sin olvidar la importancia de sus antecedentes en la ciudad de Bogotá. Un primer momento introduce la academia, esas formas y parámetros que instauró Cano como primer director en el Instituto de Bellas Artes en Medellín y que Gabriel Montoya siguió practicando, pero, ampliando el espectro de la importancia de la academia y donde comienza, hablaremos de la primera Escuela de Bellas Artes en el país, las personas que originaron esta posibilidad como Alberto Urdaneta, la manifestación de los primeros artistas académicos como Epifanio Garay y quienes transgredieron los esquemas académicos para aportar un panorama moderno como Andrés de Santa María.

Más adelante se presentan las situaciones por las que atravesó el Instituto de Bellas Artes, antes de consolidarse administrativa y estructuralmente en 1928, el papel que desempeñó la Sociedad de Mejoras Públicas, las escuelas que constituían el Instituto, cuáles de estas fueron más estables, quiénes fueron claves en esta creación y cómo fue la asistencia entre los alumnos, hombres y mujeres, de las diversas escuelas. Estos datos contribuyen a crear un panorama para imaginar los primeros años formativos, entre fechas, acontecimientos y las carencias que se sortearon para poder sostenerse en el tiempo. Este capítulo y el siguiente constituyen el elemento central de esta investigación.

Sin lugar a duda, no podríamos hablar del Instituto sin mencionar a su primer director, las lecciones académicas que transmitió Cano, los docentes que asumieron la responsabilidad de dirigir y enseñar en las escuelas con el escaso salario y las ausencias de los alumnos que trabajaban cuando debían estudiar. Reconocemos en estos primeros docentes, que sostuvieron con pasión estas labores administrativas y formativas, la perseverancia, el vigor para mantener la energía activa sin permitir apagarse aún en tiempos tan difíciles cuando las escuelas cerraron, y por supuesto, por animar a sus alumnos a creer en ellos mismos y en sus obras en un panorama que parecía poco alentador. Por esta razón, en este tercer capítulo se presentan los primeros docentes y a quiénes transmitieron su conocimiento, desde la apertura de las Escuelas hasta 1928. Maestros y alumnos que se convirtieron en artistas dejando un impacto en nuestra historia artística con sus habilidades o potencialidades formativas. Cada uno es tan especial en esta red histórica del arte en

Medellín, que inspiró una entradilla en cada biografía que resume quiénes fueron o las bondades que dejaron.

Finalmente, en el último capítulo, daremos a conocer un poco el papel que desempeñaron las mujeres en estos espacios formativos que les fueron negados desde el inicio, por creer que desvirtuarían las actividades “propias de su sexo”. Un control y aprisionamiento educativo que existió sobre ellas y que combatieron a lo largo de muchas décadas, para ganar un lugar en la enseñanza y desarrollo del arte. Conocer a las mujeres que abrieron un panorama de identidad artística en el país, con sus talentos o por sus temas, como Margarita Holguín y Caro, considerada una de las primeras mujeres artistas colombianas, o Débora Arango Pérez, quien rompió los esquemas sociales para pintar con la libertad de su ser.

Para conocer esta historia, fue necesario primero acudir a las fuentes primarias de las actas que posee la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, en la Fundación de Bellas Artes. Las actas no están completas para este momento de la investigación, pues se ha extraviado el libro dos donde figuran los datos de 1911 a 1912, fecha en que se creó el Instituto y sus Escuelas. Sin embargo, la información se complementó con la revisión de la correspondencia y el Archivo General (1915-1941), como con el periódico *Progreso*, donde se consultaron cartas, avisos e informes anuales. En este último caso, fueron fuentes primarias cuyas publicaciones revelaron datos que complementaron esta historia artística y que resultaron cruciales para describir los dos capítulos centrales de esta investigación, pues existen pocas referencias. Entre estas, podemos citar *Bellas Artes: historia del Instituto de Bellas Artes*, de Libardo Bedoya Céspedes, en la cual se reseñan algunos datos de los directores, maestros y alumnos que pasaron por las escuelas, con biografías cortas y a veces imprecisas.

También se revisaron folletos, catálogos de exposición, entrevistas y la prensa, documentos que ayudaron a tejer cada capítulo para construir una estructura más verídica. Por supuesto, también se recurrió a fuentes secundarias, como: *Francisco Antonio Cano: Notas Artísticas* de Escobar, o los libros de Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta* y *Procesos del arte en Colombia*, entre otros textos que fueron importantes para conocer esa historia desconocida, verificar los datos o ampliar un tema.

1. Antecedentes en el desarrollo del arte académico en Medellín

Los años que vieron menguar el siglo XIX y los que iluminaron el inicio del siglo XX en Colombia, estuvieron marcados por diversas situaciones políticas que terminaron en conflictos nacionales. Épocas muy violentas y conflictivas, cuyas heridas económicas y humanas fueron muy profundas, donde la pobreza escaló varios renglones y las fuerzas políticas del país se dividieron y mantuvieron firmes en sus posturas. No es un misterio ni se desconoce que el país y sus ciudades principales han estado inmersas en conflictos tan violentos como duraderos.

Concluida la Guerra de los Mil Días en 1902, y tras años de miseria, sangre y perturbación, las personas querían reconstruir sus vidas y sentir que con el pasar de los años progresaban. La economía comenzó a prosperar y el café se convirtió en uno de los valores más significativos, aumentando los capitales extranjeros y la mano de obra, pues las ciudades paulatinamente se fueron poblando de migrantes que transformaron el amplio terreno rural del país en construcciones, planos y diseños que albergaban ciudadanos que se instalaban para conseguir una mejor vida donde se originaba la economía: en las fábricas y el comercio. Personas de estratos medios y bajos comenzaron a poblar las ciudades del país. Además, se definieron las estructuras sociales y políticas que le dieron el rumbo, entre otros aspectos, a la educación. Un tema de mucha importancia para la consolidación del estado nacional colombiano durante el siglo XIX, producto de las instancias políticas del momento.

En la Instrucción Pública Colombiana, entre los años 1870 y 1930, se dio una nueva concepción de los estudios superiores en Colombia, en los que sobresalieron los valores religiosos y el control privado del sistema educativo, producto de la influencia ideológica del partido conservador en unión con la Iglesia católica y los terratenientes, la cual tendría un gran impacto en los desarrollos educativos. Las posibilidades para que las mujeres pudieran acceder a la educación, a las metodologías formativas y, por supuesto, a las prácticas artísticas, fueron conquistadas lentamente. En cuanto a la educación y los desarrollos educativos, el papel de las mujeres se vio severamente afectado por la falta de unión política y administrativa (Jaramillo, 1982, p. 277).

En Antioquia, se resalta el papel que desempeñó Pedro Justo Berrio, pues su gobierno le otorgó mucho valor a la educación formal, con la construcción de instituciones públicas y privadas, áreas técnicas como la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Nacional de Minas. Estos procesos

convirtieron la educación antioqueña en una de las más significativas del país (Álvarez, 2014, pp. 99-119). Y, de cierta manera, creadas también para subsanar un poco la economía emergente producto de la industrialización. Se aplicaron allí nuevas técnicas y conocimientos, que fueron enseñadas por docentes extranjeros en sus comienzos.

Las dificultades, como la mala remuneración de los docentes, la falta de salones y espacios idóneos con condiciones higiénicas para dar las lecciones, la escases de libros o la poca voluntad de usarlos, fueron superadas antes de 1870. Aunque los esfuerzos del conservatismo se concentraron en vender la idea errónea de que la educación no tuvo éxito antes de su hegemonía. Incluso las nuevas ideas sobre cultura y administración, que se tomaban del extranjero, llegaron al país antes de la década del setenta del siglo XIX gracias a los liberales que estuvieron en el poder. Posterior a esto, se realizaban viajes con patrocinio estatal para estudiar en Europa, o las familias más adineradas de Antioquia costeaban los viajes de sus hijos al exterior para estudiar y abrir las mentes a nuevos saberes y formas que, luego, se adoptarían en nuestro país, como las librerías, las revistas y las tertulias artísticas y literarias que hicieron parte de los nuevos hábitos de los ciudadanos (Vieco, 1999, p. 9).

La formación artística no fue muy diferente. Aunque en los decretos y en la palabra del gobierno se percibió la buena voluntad para establecer la enseñanza de las artes plásticas en el país, la realidad fue muy contraria a este propósito: los cierres por la falta de recursos humanos o técnicos dilataron los avances en la fundamentación de los principios estéticos de finales del siglo XIX y principios del XX. Ante estas dilataciones, las personas no tuvieron más remedio que continuar con sus aprendizajes de escultura, dibujo, pintura o grabado en los talleres particulares¹ que se fueron fundando en la región. Para el caso de Medellín, se resalta el taller de ebanistería de don Camilo Vieco, el de imaginería de don Álvaro Carvajal Martínez y el de marmolería de los Rodríguez. Estos fueron el origen del aprendizaje de los menesteres del oficio del artista, donde las técnicas aprendidas, más los manejos administrativos tomados como ejemplo de la Escuela de Artes y Oficios, posiblemente alentaron la creación futura del Instituto de Bella Artes (en adelante IBA) como primer lugar de enseñanza académica para la ciudad.

¹ De la época colonial, con la familia Figueroa y propiamente con don Gaspar de Figueroa, pintor del siglo XVII, se inició lo que se convertiría en la primera referencia de estructura de taller, con una línea artística clásica. Surgiendo allí la figura más representativa de la pintura de la provincia santafereña: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Arango, 2011, p.147-172).

El trabajo en las bellas artes tomó otra constancia y conciencia cuando se conoció el arte académico, cuyo contacto con los países europeos lo estableció Alberto Urdaneta, y en el caso de Antioquia, fue la entrada de Francisco Antonio Cano y su escuela la que inició la tradición plástica. Sin embargo, cuando Colombia tomó como modelo los principios artísticos de las academias europeas, no consideró a plenitud las realidades sociales, políticas y económicas, las cuales generaron un desarrollo muy diferente. La academia en el país se dio con todos los pormenores y dificultades que pudieron acompañar el nacimiento de una institución tan importante. Hicieron parte de este inicio los pocos profesores con experiencias y capacidades, escasos insumos y materiales, acceso limitado a las obras de arte de la academia europea, entre otros. No obstante, en medio de este difícil panorama, comenzó una nueva historia para el arte en el país.

La creación de la academia surgió con el propósito de dar orden y control a los fundamentos artísticos de la pintura, escultura y arquitectura, en un espacio donde fácilmente se pudieran transmitir los conocimientos de un maestro a sus discípulos. Pero, también fue un estilo que la clase adinerada impuso en el país. Los retratos se convirtieron en una manera de vanagloriarse, en el arte de la seducción, entretenimiento y halago. Y políticamente hablando, el término academicismo quedaba perfecto para el momento que vivía el país tras la victoria de la Regeneración², que buscaba reconstruir una sola patria, idioma y religión. El artista Epifanio Garay fue el ejemplo más representativo de este período histórico (González, 2013, p. 309).

Los niveles más importantes que alcanzó la estética de la pintura académica colombiana, cuyo verismo en su contenido solo podían recrear manos hábiles como las del ya mencionado Epifanio Garay (1849-1903), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1938), Coriolano Leudo (1866-1957), Francisco Antonio Cano (1865-1935), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Ricardo Gómez Campuzano (1893-1981), Efraín Martínez (1898-1956), José Rodríguez Acevedo (1907-1981) y Santiago Martínez Delgado (1906) (Rivero, 1982, p. 12). Estos artistas arraigados en la plástica académica mostraban poco interés en proyectar nuevos estilos que abrieran paso al futuro. Sus búsquedas eran el color local y el paisaje como temática crucial. Su innovación fue reemplazar tonos oscuros de su paleta academicista por colores intensos, más tropicales, donde la temática no se alteraba (Mesa, 1982, s.p). En el caso de aquellos que se aventuraban, no lo hacían para establecerse en un nuevo estilo, pues la sociedad no los

² En este periodo, a partir de 1888, la orientación de la Escuela de Bellas Artes se enmarcó en una visión tradicionalista que promovió la noción de bellas artes y fue el camino de acción en las tres primeras décadas del siglo XX.

aceptaría tan fácilmente y su economía se vería severamente afectada. Fue el caso de Francisco Antonio Cano, donde en obras como *Brumas de Pacho*, permitió ver un cambio en su pincelada, colores fuertes en tonalidades y contrastes. Seguramente no le fueron ajenas las obras de Santa María, solo que a diferencia de este, Cano no podría cambiar de estilo.

Los años dedicados al arte académico fueron constantes y sin muchos altibajos, pues bajo estos esquemas, sus fundadores, comenzando con Alberto Urdaneta en Bogotá, los definieron así para su época y otros años más, por herencia de sus alumnos. El asomo de las ideas modernas fue algo difícil de asimilar para el país, a diferencia de otros países latinos, y en parte porque no daban una garantía económica a los artistas, pues las condiciones presentes en el país, en los primeros años del siglo XX, no eran prometedoras y optaron, según sus posibilidades, por buscar mejores puertos en otros países, como fue el caso de Marco Tobón Mejía y Andrés de Santa María, o cuando su economía no era próspera y tenían que cambiar de actividad para poder sobrevivir. Lo que fue todavía peor, pues si administrativamente se hubiera reconocido la importancia del artista para el desarrollo cultural de su ciudad y del país, sin duda se habrían creado las instancias necesarias para su desarrollo creativo y financiero.

Mientras que América Latina experimentó, entre 1913 y 1930, un momento de conmoción cultural que propició el inicio de algunos movimientos vanguardistas, donde los jóvenes artistas querían aprovechar para manifestar su propia realidad, en Colombia, hubo que esperar hasta la segunda década del siglo XX para que aparecieran los manifiestos, luchas, rupturas y las búsquedas de identidad, sobre todo para dejar los modelos europeos. Desde este momento, los artistas se lanzaron en la búsqueda de nuevos lenguajes y fueron apreciados por sus propuestas artísticas, aunque a muchos les fue difícil dejar las técnicas que dominaban. Aquellos que fueron osados recibieron duras críticas de la derecha. El arte de estos tiempos no comulgaba con las aspiraciones políticas o religiosas hegemónicas (Medina, 1995, p. 298).

Para describir el panorama académico del IBA, es importante comprender primero que este surgió cuando el país vivía situaciones convulsas políticas y económicas tan fuertes, que por supuesto terminaron afectando el entorno social y cultural. Sin embargo, sorprende conocer la resiliencia de los colombianos que, aún en el medio hostil y temeroso, se apoderaron de la palabra escrita, del dibujo, de la partitura, del grabado o la pintura para renacer de los tiempos de conflictos a nuevos años relucientes. Los periódicos y las revistas se volvieron imprescindibles para lograr

difundir las novelas, los poemas, las caricaturas, las obras civiles y todo aquello que provenía del ingenio local y que evidenciaba el alumbramiento cultural para la ciudad.

Algunos autores pueden considerar el final del siglo XIX e inicios del XX como una época tímida culturalmente, otros pueden justificar lo contrario, al destacar esta época en Bogotá y Medellín, especialmente por su creatividad cultural fecundada por las mentes jóvenes que, con escasos recursos, pero con mucho ingenio, intentaban renacer ante nuevas búsquedas de identidad que pudieron surgir desde la concepción misma del territorio, gracias, por ejemplo, a trabajos investigativos como la obra del médico y escritor científico Manuel Uribe Ángel, *Geografía General y compendio histórico del Estado de Antioquia de Colombia* (1885), donde hizo una recopilación de datos geográficos e históricos del departamento o los estudios de medicina y ciencias naturales del doctor (por profesión) y autodidacta botánico, historiador y antropólogo Andrés Posada Arango³, como del naturalista Joaquín Antonio Uribe, cuyas obras de difusión de las ciencias naturales fueron muy significativas para esta área científica⁴, o las ciencias aplicadas como la ingeniería civil con la Escuela Nacional de Minas y obras de la talla de don José María Villa.

En Antioquia, por ejemplo, se concentró la literatura en prosa, especialmente la novela, el cuento y el ensayo de crítica literaria, con autores que contribuyeron a la evolución de la literatura nacional en esta transición de siglos, al dejar plasmado en sus narrativas el tiempo que vivían, como Tomás Carrasquilla⁵, Francisco de Paula Rendón⁶, Samuel Velásquez Botero y Francisco Gómez Agudelo (Efe Gómez)⁷. Y, en Cundinamarca, tenemos a José Asunción Silva, considerado uno de los escritores más importantes de la primera generación de modernistas por sus poemas.

Está también la rápida adopción de técnicas fotográficas desde el daguerrotipo en Medellín (1848) por el pintor envigadeño Fermín Isaza, la placa seca⁸, la fotografía instantánea, utilizada por Gonzalo Gaviria, las foto pinturas de la sociedad, *Restrepo, Latorre y Gaviria* o el gabinete

³ Dejando libros como: *Ensayo etnográfico sobre los aborígenes del estado de Antioquia en Colombia* (1871) o *Estudios científicos del Doctor Andrés Posada* (1909).

⁴ Algunos textos: Cuadros de la naturaleza (1912), Curso compendiado de historia natural (1912), Pequeñas monografías de minerales, plantas y animales (1917), El niño naturalista (1941).

⁵ Obras como: Simón el mago (1890), Frutos de mi tierra (1896), La marquesa de Yolombó (1928), Hace mucho tiempo (1936-1937).

⁶ Amigo de Carrasquilla, también nacido en Santo Domingo. Municipio que tuvo por apelativo; Cuna del Costumbrismo.

⁷ Sus primeros cuentos fueron publicados en la revista *La Miscelánea*, en 1895. Colaboró en varias revistas literarias como *El Montañés*, *El Repertorio*, *Alpha* y *Cirirí*.

⁸ Considerada como la fotografía instantánea. Fue introducida por Gaviria pero generalizada por Enrique Latorre.

de fotografía y pintura artística de Emiliano Mejía Restrepo (1881)⁹ y el *Taller de Fotografía y Pintura de Rodríguez y Jaramillo* (1891)¹⁰, donde Horacio Marino Rodríguez dejó consignados los procedimientos y fórmulas sencillas de la técnica, logrando en el libro *Diez y ocho lecciones sobre fotografía* (1897) la primera publicación especializada en Colombia. Para el siglo XX la técnica fotográfica fue muy utilizada en los medios masivos de información por su captura de la realidad (Londoño, 2009, p. 15).

Los periódicos y revistas, que dieron vuelo a muchas de estas manifestaciones, fueron el periódico *El Espectador*¹¹, revistas como *La Miscelánea* (1886-1914)¹², *El Repertorio* (1896-1987)¹³, *El Montañés* (1897-1899)¹⁴, y *Lectura y arte* (1903-1906)¹⁵, entre muchas otras, que surgieron en Antioquia desde mediados del siglo XIX hasta la tercera década del siglo XX (aproximadamente 121 periódicos y 65 revistas). Todo su contenido hablaba de una abundante vida cultural, muy activa en la ciudad: política, literatura, filosofía, comercio, costumbrismo, noticias, industria, música, arte, novedades, variedades, teatro, religión, ciencias, ensayos, historia y civismo.

Varias gestiones se tejieron alrededor de la promoción y desarrollo cultural desde diferentes frentes. Por ejemplo las convocatorias públicas, como el concurso realizado en enero de 1897 por la revista *La Miscelánea* para incentivar el trabajo de escritores, y donde premiaron con medalla de oro a la mejor novela sobre costumbres antioqueñas, cuya obra ganadora fue la que llevaba por título *Madre* (Molina, 1897, p. 59) o *Lectura y Arte* (1903) que promovió importantes concursos regionales sobre arte y literatura, siendo uno de ellos la realización de una de sus portadas

⁹ Donde realizaba trabajos de fotografía vitrificada llamada *crystalotipia*, dibujo a lápiz y pluma, pintura al óleo, temple y pastel. En 1883 ofreció clases de fotografía, dibujo, pintura, caligrafía y francés, pero no se tienen registros de posibles alumnos o la efectividad de estas clases (Londoño, 2009, p.104).

¹⁰ Horacio Marino y Luis Melitón Rodríguez, se asociaron con Alberto Jaramillo G. (Londoño, 2009, p.117).

¹¹ Editado por Fidel Cano en 1887, cuyo contenido era de política, noticias y literatura especialmente.

¹² Revista literaria y científica creada por Juan José Molina de 1886 a 1888 y de 1894-1914, fue dirigida por Carlos A. Molina, hijo del fundador. Dirigida a los hogares antioqueños con temas como leyendas, poesías, biografías, novelas, cuadros de costumbres, cuentos, novedades científicas, entre otros (Vélez, B. Nieto, O, 2000, p.14).

¹³ Primera revista ilustrada que se edita en Antioquia y primera que publica fotograbados y zincografías en Colombia. Fundada por Luis de Greiff y Horacio Marino Rodríguez. Donde se difunden cuadros de artistas como Cano o Acevedo Bernal (Mejía, 1992, p, 10).

¹⁴ Revista de literatura, artes y ciencias, ilustrada con fotograbados por Horacio Marino Rodríguez y Rafael Mesa. Dirigida por Gabriel Latorre, Mariano Ospina y Francisco Gómez y que circuló en Medellín, entre septiembre de 1897 y noviembre de 1899.

¹⁵ Revista de carácter artístico y literario. Nació en 1903 como propuesta de Marco Tobón Mejía, asumiendo la empresa Antonio J. Cano, Enrique Vidal y Francisco Antonio Cano. En tres años se hicieron doce publicaciones, utilizando la litografía para ilustrar a color sus ediciones, en lugar del fotograbado como lo hacía *El Montañés*. Se muestra gran influencia del Art Nouveau, especialmente en las viñetas de Tobón Mejía y el gran aporte de Cano con ensayos críticos sobre artistas importantes del país (S.A.1993, s.p.).

(Escobar, 1997), que convocaba a artistas virtuosos con el lápiz. El ganador del concurso fue el ingeniero y arquitecto Enrique Olarte y, en segundo lugar, Luis Melitón Rodríguez. Al primer lugar, aparte de estimular su labor artística, le darían como premio el libro *El ideal en el arte* y una suscripción por un año a la revista¹⁶.

En Medellín se reunieron intelectuales y artistas, guiados por Ricardo Olano y Luis de Greiff¹⁷, para fundar el *Centro Artístico* (1904), un espacio donde se realizaban importantes conferencias públicas y se apoyaba el desarrollo de exposiciones, como los nuevos proyectos que propiciarían el progreso literario y artístico de la ciudad¹⁸. O uno de los eventos más mencionados: el Tercer Certamen Artístico e Industrial, patrocinado por la Sociedad de San Vicente de Paul, inaugurado el 20 de julio de 1906, donde se expusieron, entre otros, los tejidos de la Fábrica de Bello, las pinturas de Francisco Antonio Cano y Gabriel Montoya, las fotografías de Melitón Rodríguez y Rafael Mesa, o la escultura de Rafael Patiño. Se premiaron trabajos en joyería, relojes de torre, dibujos litográficos y grabados, entre otros. Lastimosamente no figura ninguna mujer entre los lugares destacados (Ospina, M. Cano, A, De Greiff, L, 1906, p. 283-284).

También está el grupo de escritores y artistas de gran importancia cultural para la época llamado Los Panidas¹⁹, jóvenes que no superaban los 20 años, y que con gran energía querían plantear propuestas nuevas en la literatura y el arte de la época (Banco de la República, 1986, p. 6). Fundaron la revista *Panida* (1915) de arte y literatura donde publicaban sus poemas y caricaturas.

Como parte de este interés en el desarrollo cultural, se gestionaron y concedieron becas para apoyar el talento regional, enviar manos hábiles que aprendieran en Europa para luego transmitir y expandir conocimientos en el país, como fue el caso de Francisco Antonio Cano que estudió en París, subvencionado por el gobierno.

Como se puede apreciar, finalizando el siglo XIX y empezando el XX, la ciudad estaba llena de actividad cultural y cada engranaje fue necesario para avivar la llama de cada persona, sin

¹⁶ S.A. (octubre de 1903). Primer concurso artístico de lectura y Arte. *Lectura y Arte*. Vol. 2. P. 59

¹⁷ Según Santiago Londoño en *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, lo integraban también: el doctor Carlos Melguizo, Marco Tobón Mejía, Enrique Vidal, Antonio J. Cano y Francisco Antonio Cano.

¹⁸ S.A. (febrero de 1906). Centro artístico. *Lectura y Arte*. Vol. 1. P. 221.

¹⁹ León de Greiff (Leo Le Gris y Juan Cristóbal), Teodomiro Isaza (Mosén Canijo y Tisaza), Rafael Jaramillo Arango (Fernando Villalba), Félix Mejía Arango (Cornelio Rufo Pino y Pepe Mexía), Libardo Parra Toro (Tartarín Moreyra), Ricardo Rendón (Daniel Zegri y Arlín), Jesús Restrepo Olarte (Xavier de Lys), Eduardo Vasco (Alhy Cavatini), Jorge Villa Carrasquilla (Jovica y M. Carré), José Manuel Mora Vásquez (Juan Manuel Montenegro), José Gaviria Toro (Joselín), Fernando González y Bernardo Martínez Toro (Banco de la República, 1986, p. 6).

importar el área que dominara. Todo se consolidó hasta la creación de espacios amplios, reconocidos y apoyados culturalmente y que hoy siguen siendo bastiones de otros que surgieron tras de sí. Y aunque se pasa fugazmente por estas prácticas que se gestaron mucho antes de creado el IBA, no cabe duda de que estas personas y sus acciones fueron los incentivos para todos los que querían triunfar desde sus talentos artísticos.

Aparte de exponer la fuerza y los desarrollos culturales que ya se vivían en la ciudad, este capítulo quiere expresar también los antecedentes que fueron más inspiradores y motivadores para crear en Medellín una institución académica donde se enseñara de manera organizada las lecciones de música, dibujo y pintura, conocida como El Instituto de Bellas Artes, primer lugar de enseñanza académica en Medellín. Tanto en Bogotá como en Medellín, encontramos antecedentes de los cuales el IBA se nutrió para su creación.

Para empezar, abordaremos, de la capital, La Escuela Nacional de Bellas Artes como primer gran ejemplo a seguir en la educación académica y la Primera Exposición Anual, ejecutadas ambas en 1886 y como primer testimonio palpable de los dos primeros escenarios más importantes que se establecieron alrededor del arte en el país. Luego, nos trasladaremos a Medellín para hablar de los talleres particulares, lugares de aprendizaje de los diversos oficios, que para entonces no ofrecían ninguna institución hasta la instauración de la Escuela de Artes y Oficios, como lugar que buscó tecnificar algunas áreas para responder económicamente a las necesidades del país y que, desde su estructura administrativa, instauró un orden al definir cargos, cursos y periodicidad de las materias, dando un sentido administrativo más serio y responsable a la enseñanza, que luego se adoptaría para el IBA. Estos talleres como escuelas abrieron nuevas posibilidades esperanzadoras para cultivar una identidad cultural. De esta manera, podemos imaginar las rutas que se fueron gestando hasta que se hizo efectivo tener una institución académica en la ciudad.

1.1 Un nuevo camino formativo en bellas artes en el país

El inicio del arte académico en el país fue producto de las referencias que de Europa, y principalmente de París, empezaron a traer las personas que pudieron viajar y estudiar allí, las cuales naturalmente se nutrían de lo que sucedía en el entorno cultural o, por otra parte, la contratación de docentes extranjeros. La Academia Francesa fue el faro cuyo modelo terminaría importándose al país, por ser un referente de arte y civilización. Sus fundamentos neoclásicos

perfilaron la enseñanza en las instituciones, por decisión de estos iniciadores. A estos se sumaron la presencia de pintores extranjeros que vinieron al país a lo largo del siglo XIX, como el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, el francés León Gauthier y los españoles Enrique Recio y Gil y Luis de Llanos, quienes compartieron su conocimiento despertando entre sus alumnos favorables respuestas (Giraldo, 1954, p. 195).

Alberto Urdaneta fue el responsable de gestar para el país el inicio de momentos que serán tan significativos para el nacimiento y desarrollo de la cultura artística en Colombia. Una proeza, si se tienen en cuenta los conflictos políticos y económicos que sobrellevaba el país a finales del siglo XIX. Aunque precisamente era el momento oportuno de darle un giro a la situación y plantear un escenario más alentador y esperanzador para el país. Y qué mejor que el arte para darle vida nueva a los que habían sobrevivido a tanta violencia. El primero de estos, la fundación en la capital de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la primera referencia estable de una escuela destinada a la enseñanza de las bellas artes²⁰ con un cuerpo docente muy capacitado y una entidad estructurada para la formación de los futuros artistas. Y a los pocos meses, fue la realización de la Primera Exposición Anual de Bellas Artes, como principal escenario de las actividades creativas y el centro de encuentro de los mejores artistas. Estas se consideran las dos grandes empresas culturales que incidieron en el desarrollo de las artes plásticas en el país.

Por supuesto, para lograr estas hazañas en 1886, Urdaneta realizó previamente actividades muy significativas que permitieron expandir este camino, como las *Academias Vásquez y Gutiérrez* y *El Papel Periódico Ilustrado*, con el apoyo de intelectuales. En cuanto a la primera, Alberto Urdaneta gestionó la creación de una escuela en Bogotá, y con el apoyo del poeta Rafael Pombo, se radicó en Bogotá el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, que igualmente había estudiado en Europa. Urdaneta obtuvo del presidente Manuel Murillo Toro, bajo la ley 98 del 4 de junio de 1873 el apoyo para crear la *Academia Vázquez*, en memoria del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, para el fomento de la pintura, grabado, música, arquitectura y escultura, disponiendo de \$18.000 pesos anuales. Sin embargo, el país no tenía dinero suficiente por la crisis económica que vivía para subvencionar estos gastos y la ley se quedó en un simple decreto sin ejecutarse. Pero, el pintor mexicano alentado por sus convicciones de enseñanza, decidió crear una

²⁰ Según Gabriel Giraldo, el primer esfuerzo por constituir una academia en Bogotá enfocada en las bellas artes, en manos de artistas e intelectuales, se dio en 1846, pero se desconoce su duración e impacto (Giraldo, 1954, p.215).

escuela gratuita de dibujo y pintura y fundó la *Academia Gutiérrez*²¹, iniciando sus clases en noviembre de 1873. Desde entonces su academia se convirtió en un centro de reunión de artistas y poetas, como Felipe Santiago Gutiérrez, un pintor de moda para los bogotanos (López de Mesa, 1934, p. 185). Según Gabriel Jaramillo, también había allí espacio para las mujeres, registrando a algunas de sus alumnas: Dolores, Paulina y Sofía Valenzuela. Ana y Teresa Tanco, Isabel Mier, Lucia y Emilia Espinosa (Giraldo, 1954, p. 280). Lo que lo hace de mucho valor y cuestionamiento: alrededor de 1883 a las mujeres les permitieron esta enseñanza artística, pero, luego se les negó con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pues en ella no fue inmediata la presencia femenina.

Cuando Urdaneta viajó a Europa por segunda vez, aproximadamente en 1877, conoció allí al grabador español Antonio Rodríguez y lo convenció de viajar a Colombia para enseñar el arte del grabado en el país. En el presidente Rafael Núñez se encontró un gran apoyo para establecer esta enseñanza de grabado en madera aplicado a dibujos artísticos y científicos, de ilustración de periódicos y textos. Aprobado por el congreso y firmado el contrato en diciembre de 1880 entre el Secretario de Instrucción Pública y los socios Alberto Urdaneta y Antonio Rodríguez. Según Urdaneta, este último reunía tanto las habilidades de un buen dibujante como el de grabador, interpretando acertadamente las líneas, formas, perspectivas y el claro oscuro de la obra. Con su llegada al país se pretendía generar, a parte de la enseñanza, una fuente de empleo para los jóvenes.

Para la formación de *La Escuela de Grabado*, cuyas clases comenzaron aproximadamente en 1881, El gobierno se comprometió con suministrar la madera e instrumentos necesarios durante los tres años de aprendizaje en un local del colegio San Bartolomé. La Escuela comenzó con veintisiete alumnos bajo las siguientes condiciones: 1) los alumnos designados por el gobierno y matriculados no podían ser reemplazados por otros ni retirados sin previo aviso entre las partes contratantes. 2) Los alumnos debían ser mayores de catorce años y asistir cuatro horas diarias a la clase bajo el reglamento estipulado²². Lastimosamente, muchos desertaron en el transcurso de los

²¹ Según otros textos, describen la funcionalidad de ambas academias y de manera simultánea. La Academia Gutiérrez de carácter privada y la Academia Vásquez, pública, apoyada por el gobierno. En ambas, trabajó el artista Felipe Santiago Gutiérrez (Córdoba, E. Fajardo, M. 2004, p. 31).

²² La lista la conformaban: Miguel Álvarez, Eustacio Barreto, Ricardo P. Cortez, Bernardino Cortez, Francisco Camacho, Pedro E. Contreras, Leopoldo Corredor, Rufino Cortez, Rafael Díaz, Jenaro Díaz, Julio Flórez, Alfredo Greñas, Edmundo Ibáñez, Daniel Laverde, Abelardo López, Pedro Márquez, Ángel María Niño, Rubén Mosquera, Norberto Paniagua, Rómulo Ramos Ruiz, Cenón Solano, Manuel A. Soto, Jesús Torres, Aurelio Vargas, Eleazar Vanegas, Rafael Villaveces y Eduardo Zerda. Posteriormente, sin obligación ni remuneración fueron admitidos en la clase: Jorge Crane, Joaquín Franco, Antonio González, Benjamin Heredia, Pedro Carlos Manrique, Rafael Moro, Luis Nariño, Pedro Rodríguez y Juan de Dios Suescún (Briceño, 1882, p. 242-245).

días y meses, pero de haberse concluido su aprendizaje, hubiera habido suficientes grabadores para atender las necesidades de la prensa en el país.

Sin embargo, estas deserciones no se dieron por falta de ideas creativas que impulsaran los talentos juveniles, pues en 1882 su director Alberto Urdaneta abrió un concurso para los alumnos de la Escuela de Grabado, con premios de 100, 50 y 25 pesos, al mejor grabado de página entera, con temas alusivos a Colombia, sacados de fotografías o de dibujos originales. Con ocho trabajos postulados, se dio como primer lugar a Eustasio Barreto, segundo para Alfredo Greñas y tercero para Julio Flórez. Este concurso permitió revisar el proceso adelantado por los alumnos en la escuela bajo la dirección del señor Rodríguez (Briceño, 12 de mayo de 1882, pp. 242-245). El dinero podía ser otro factor estimulante para la participación de los jóvenes y nos revela que, para la época, metodologías como concursos, premiar a los mejores o ser publicadas sus obras ya se daban en la capital para incentivar el trabajo artístico.

El 6 de agosto de 1881 apareció en Bogotá el primer número del *Papel Periódico Ilustrado*, la otra gran meta de Urdaneta, y donde los alumnos de la Escuela de Grabado pusieron en práctica sus conocimientos. La ilustración tomó gran relevancia, pues la labor de los fotógrafos se pudo extender más allá del género del retrato. En el periódico podían reproducir dibujos, viñetas o imágenes capturadas por la cámara (Serrano, 1985, p.18). Esto sumado a la poesía, la literatura y las ciencias. Notas publicadas por escritores como Rafael Núñez, Marco Fidel Suarez, Miguel Antonio Caro, Manuel Ancízar, Jorge Isaacs, Ricardo Silva, José Caicedo y Rojas, Ricardo Carrasquilla, José María Samper, José Manuel Marroquín, Rafael Pombo, Miguel Samper, Rafael Tamayo, José Asunción Silva, le dieron a periódico gran nivel alrededor del arte (Moreno, 1972, p. 70).

Para 1882, Urdaneta organizó un concurso de grabado en el periódico para celebrar el primer año de clases. El 1883, por el centenario de Bolívar, Urdaneta abrió dos concursos: uno literario y otro de grabado en madera, cuyo primer premio fue para Alfredo Greñas, ganador de varios premios en diferentes concursos y uno de los discípulos más aventajados de Rodríguez. El segundo fue para Ricardo Moros y el tercero fue dividido entre Jorge Crane y Eustasio Barreto.²³ Esto revela lo importante que era para Urdaneta hacer visibles los progresos de los alumnos por medio de su propio periódico, lo cual lo hace muy ingenioso, pues creó estratégicamente la escuela y el medio para su difusión.

²³ Ibid., p. 80.

1.2 La Escuela Nacional de Bellas Artes y la Primera Exposición Anual

Con la intención de ofrecer la enseñanza del arte académico en el país y, de esta forma, ir soltando el modelo colonial de enseñanza que se desarrolló en los talleres, se dio apertura a la creación de un instituto académico, aunque este llegó tardíamente a nuestro país, casi un siglo después en comparación con otros países latinos: México (1785), Guatemala (1797), Argentina (1799), Perú (1816) y Cuba (1818) (González, 2013, p. 311). En 1886 se inició la enseñanza de las Bellas Artes en el país, creada bajo el marco de una política conservadora y con un lenguaje académico.

Por la ley 67 de 1882 se creó el Instituto de Bellas Artes y gracias a la actividad e interés de Alberto Urdaneta y de Pedro Carlos Manrique²⁴. La ley 23 de 1884 trató de hacerla efectiva, pero por asuntos de orden público y presupuestales, inicio sus clases el 10 de abril de 1886 y se inauguró el 20 de julio de 1886, con el apoyo del presidente Rafael Núñez.

Este instituto estaba anclado en los destinos que asumiera el gobierno nacional y con los procesos políticos y sociales que lo afectaban directamente. Por un lado, las personas de mejor nivel económico se mostraban escépticas por este tipo de arte o sus artistas y, por el otro, las creaciones artísticas en ventas no alcanzaban cifras prometedoras como para hablar de un mercado del arte solvente en el país. El gobierno quería estimular la educación de las artes plásticas en jóvenes de escasos recursos por medio de becas, con el fin de educar a personas talentosas en un área útil, desde la decoración de fachadas hasta el grabado para las imágenes de los periódicos ilustrados.

Solo dos años después de ser fundado el Instituto de Bellas Artes perdió su autonomía, pues a partir del proyecto Regenerador²⁵, la Iglesia tuvo más poder sobre la educación, situación que no solo limitó su desarrollo, sino cualquier fuerza renovadora en sí misma. Además, para la fecha, Urdaneta no era director y Núñez no era presidente, personas que soñaron e iniciaron esta

²⁴ Considerado como uno de los más inteligentes y sagaces críticos del arte del siglo XIX en Colombia. Dirigió la *Revista Ilustrada* entre 1898-1899, una de las más selectas publicaciones en Colombia en materia de arte. Introdujo en ella el fotograbado.

²⁵ Movimiento que promulgó la constitución de Colombia de 1886 para reemplazar la constitución de Rionegro de 1863 y que convirtió al país en una República Federal.

proyección. Con la puesta en marcha del Concordato²⁶ en 1888 (firmado en 1887), este les impidió a los siguientes directores actuar con libertad y, además, se creó una junta auxiliar para controlar y revisar las prácticas académicas.

El gobierno concibió el Instituto de Bellas Artes como un símbolo pacífico ante tantas luchas, muertes y disputas ya vividas. Durante la Guerra de los Mil Días, este permaneció clausurado, no obstante, al reabrirse en 1902 apareció con el nombre de *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia*, con Ricardo Moros Urbina y Ricardo Acevedo Bernal como sus directores.

La escuela fue dividida en diez secciones: arquitectura, con 14 alumnos, con la dirección del señor Mariano Santamaría. Escultura, con 12 alumnos, con la dirección del señor Cesar Sighinolfi. Pintura, con 24 alumnos, con la dirección del señor Pantaleón Mendoza. Dibujo, con 86 alumnos, con la dirección de Alberto Urdaneta. Aguada, con 16 alumnos, con la dirección de Alberto Urdaneta. Grabado en madera, con 23 alumnos, con la dirección de Antonio Rodríguez. Ornamentación, con 15 alumnos, con la dirección de Luis Ramelli. Anatomía artística, a la que asistieron los alumnos de escultura, pintura y dibujo, con la dirección de Daniel Coronado. Conferencias sobre perspectiva, a la que asistieron los alumnos de arquitectura, pintura, dibujo y grabado, con la dirección de Francisco Torres Medina y Música, con 108 alumnos, con la dirección de Jorge W. Price (Moreno, 1972, p. 153). Estos docentes, algunos extranjeros o con estudios en el exterior, expresaron el esfuerzo por darle al país un impulso cultural robusto. Algunos de los primeros directores de la Escuela Nacional de Bellas Artes fueron: Cesar Sighinolfi, Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Moros, Epifanio Garay, Andrés de Santa María, Ricardo Borrero, Roberto Pizano, Ricardo Gómez Campuzano y Coriolano Leudo (Moreno, 1972, p. 156).

Sus profesores fueron los primeros pintores colombianos formados en Europa, ofreciendo una enseñanza desde el academicismo y sin romper abruptamente con el arte neogranadino colonial. También llegaron a la escuela artistas extranjeros como Luis de Llanos, quien fue nombrado profesor de paisaje en 1894, dejando una huella en la plástica nacional y en la orientación y formación de los primeros pintores paisajista del país (Museo de Arte Moderno, 1975, s.p).

Los rumbos de los desarrollos artísticos no dependieron únicamente de instancias económicas, políticas, culturales y sociales, sino de la forma como se transmitía ese conocimiento

²⁶ El analfabetismo también fue causado por el concordato y la entrega del control de la educación a la Iglesia católica, hecho que se legitimó casi exclusivamente en Colombia.

artístico desde las instituciones académicas. Para algunos, con la creación de las Escuelas de Bellas Artes se sentía cierta autonomía del arte, pero en realidad, los artistas, al seguir empeñados en cánones académicos, limitaban su propia libertad. Además, Colombia no conoció la etapa vanguardista que con otra intensidad vivieron otros países de Latinoamérica. Prácticamente se pasó tímidamente de la academia al impresionismo, el cual no desarrolló libremente.

Aparte de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá, existió la Academia de Bellas Artes de Bolívar, como parte de un proyecto gubernamental que tenía por objeto consolidar la idea de nación. Esta academia fue fundada con el Decreto 141 del 28 de abril de 1891, por iniciativa de Rafael Núñez. La academia estaría compuesta por cuatro escuelas: 1) la de Música, 2) la de Dibujo, Pintura y Ornamentación, 3) la de Escultura y Arquitectura y 4) la de Grabado. Sin embargo, estas dos últimas no funcionaron, posiblemente por no tener un director. Estas cuatro escuelas daban un paso más a la diferencia que se quería trazar entre las artes mecánicas o los oficios artesanales con estas, las artes liberales (Nader, 2016, p. 108).

La dirección de la Escuela de Dibujo, Pintura y Ornamentación estaba a cargo de Epifanio Garay. Las clases se iniciaron en junio de 1891 con veinte alumnos, distribuidos entre hombres y mujeres. Esta escuela permitió desde su inicio el acceso a las mujeres, aunque no compartían las jornadas de manera mixta. Las mujeres recibían sus lecciones de 8:00 am a 10:00 am solamente de dibujo. En cambio los hombres recibían sus lecciones de dibujo y pintura de 1:00 pm a 4:00 pm. Para todos los alumnos se estableció un reglamento, aunque las mujeres recibían más control y vigilancia, pues se contrataba una celadora para verificar que sus clases fueran productivas sin distracciones. Al año siguiente de recibir las clases, se realizaba una exposición de los trabajos de los alumnos (Nader, 2016, p. 110).

En otras ciudades del país se fundaron más escuelas enfocadas al desarrollo artístico, como en Santander, donde se creó en 1912 la primera Escuela de Bellas Artes con la dirección del pintor Domingo Moreno Otero²⁷. Un espacio idóneo que encontraron los jóvenes inquietos por el mundo del arte en su momento. La Escuela de Bellas Artes de Manizales se fundó en noviembre de 1931 con la dirección del maestro Gonzalo Quintero (pintor y escultor), con el apoyo de José Manuel

²⁷ Nació en 1882 en Santander y figura entre los pintores más importantes de la pintura colombiana del siglo xx. Heredó mucho del estilo de Santa María. Fue además uno de los primeros colombianos becados para estudiar en Europa (Zarate, 2012, s.p.).

Cardona (dibujante) y Alberto Arango Uribe (caricaturista y acuarelista), la cual ofrecía a la comunidad clases de forma gratuita y según sus habilidades (Hernández, s.f).

Y, por último, en el Cauca, surgió la Escuela de Bellas Artes entre 1933-1934, impulsada por el maestro Antonio María Valencia Zamorano (pianista y compositor, quien dirigía el Conservatorio de Cali con recursos del municipio, en 1932) y apoyado por el maestro Jesús María Espinosa, dando vida a una actividad académica en las artes y con un programa de tendencia clásica. Con la Ordenanza N° 8 de 1936 de la Asamblea del Valle del Cauca, El Conservatorio de Cali y la Escuela Departamental de Bellas Artes se dividieron en tres secciones: 1) Escuela elemental y superior de música. 2) Escuela elemental y superior de dibujo y pintura y 3) Escuela elemental y superior de escultura y artes plásticas y decorativas²⁸.

Aunque se emitieron decretos y ordenanzas por el Gobierno Nacional con el fin de fomentar el ambiente educativo entorno a la artes plásticas, que además en su momento se convirtió en un medio esperanzador de progreso y civilización, muchas veces por falta de recursos o los cierres constantes de las escuelas y también por diversos factores internos como externos, se limitó la constancia y eficacia de estas formaciones.

La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes marcó una ruptura con el trabajo artesanal. Ahora, estas creaciones artísticas, ya fueran pinturas o esculturas, estarían sujetas a un concepto y fin diferente. Se comenzaba a crear arte por su belleza, para su contemplación y perpetuidad, lo que marca una distinción entre las artes mecánicas con las liberales, como lo reiteraba Urdaneta. Conocer, apreciar y darle un sentido al arte, que era igualmente importante para el desarrollo social y cultural de la ciudad, se logró gracias al éxito de esta Escuela, que se convirtió en ejemplo a seguir para las otras ciudades, que de la misma manera querían ver nacer la cultura en sus ambientes.

El Primer Certamen Artístico e Industrial, considerado de importancia en la moderada vida cultural del país, fue una exposición realizada en 1841 donde se exhibieron máquinas para la industria, cueros curtidos, muebles, telas, calzados, vestidos, joyas, libros, pinturas, retratos, entre otros (Giraldo, 1954, p. 223). Más exposiciones se celebraron en el transcurso de los años, pero, la de 1886 fue la de mayor importancia en el desarrollo cultural del país.

²⁸ S.A. (s.f.). *Historia de la facultad*. Consultado el 6 de mayo de 2021. Tomado de: <https://bellasartes.edu.co/historia-fava/>

Uno de los proyectos culturales más impresionantes orquestados por Urdaneta fue la Primera Exposición Anual de Bellas Artes en Bogotá con el decreto N° 626 de octubre 26 de 1886. El gobierno acogió la idea y la exposición se inauguró el 4 de diciembre de 1886²⁹, con tal alcance, que se exhibieron 1200 piezas, entre pinturas, esculturas, acuarelas, dibujos, grabados y fotografías, entre obras colombianas antiguas y contemporáneas, obras extranjeras y obras pertenecientes a los alumnos de La Escuela Nacional de Bellas Artes. La exposición se instaló en el Colegio San Bartolomé y fue distribuida en las siguientes secciones: 1) obras producidas en la Escuela. 2) Obras de los artistas colombianos o residentes en Colombia, contemporáneos. 3) Obras del arte antiguo en Colombia. 4) Obras notables extranjeras que existían en el país (Moreno, 1972, p.159). Esta variedad de autores de diferentes periodos permitió conocer los contrastes entre las obras del pasado y el presente.

La búsqueda de obras tuvo gran despliegue. El arzobispo accedió a prestar los objetos de arte que tuvieran todas las iglesias, como museos y particulares, o al menos algunas de ellas. También Urdaneta hizo un llamado a los artistas nacionales y extranjeros para presentar sus obras y para las mujeres destinó un salón especial. Todo esto permitió apreciar obras que se desconocían antes por su altura u ubicación en iglesias, conventos o residencias. Se pudieron conocer obras de Baltasar de Figueroa, Gaspar de Figueroa, Antonio Acero de la Cruz, Pablo Caballero y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, entre otros.

Los espacios que alojaron las obras se distribuyeron en: Galería de autores modernos extranjeros, Salón de dibujos al carbón y al lápiz, Salón de pinturas a la aguada, Galería de autores contemporáneos y Salón de señoras expositoras, que dice tener aproximadamente ciento veintiocho obras, pero, algunas describen hombres como sus autores y, en otras, no se especifica el nombre de la autora, sino del propietario de la obra. En este caso particular con las mujeres, la forma como les permitieron involucrarse en la academia artística se tornó en un ejemplo errado para instituciones como el IBA, que igualmente replicó su acceso de forma limitada, una participación conquistada por las propias luchas femeninas y no porque encontrarán en las bondades de las mujeres talentos para el arte.

Por último, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes que participaron en cada sección fueron: Arquitectura: seis alumnos, con quince estudios.

²⁹ Según Estela Córdoba y Marta Fajardo, fue el 20 de Julio de 1886.

Escultura: veintiún alumnos, con aproximadamente setenta y siete estudios, cuatro bustos, dos estatuas y dos medallones.

Ornamentación: dieciocho alumnos, con cuatrocientos siete estudios.

Dibujo: dos mil dibujos al carbón realizados por los ciento veinticinco alumnos.

Aguada: quince alumnos, con quince aguadas.

Pintura al óleo: veinte cinco alumnos, con ciento veinte estudios al óleo y noventa al carbón.

Grabado en madera: dos álbumes con los estudios realizados por los alumnos (S.A., 1886, pp. 82-85). La exposición se clausuró el 20 de febrero de 1887 (Moreno, 1972, p. 164).

La imagen y las conquistas que logró Urdaneta, en tan corto tiempo, dieron un meritorio lugar a las artes plásticas en el país, enfatizando su valor como patrimonio artístico y su importancia persistió en el contexto histórico gracias a la continuidad que le dieron quienes lo precedieron. Sus iniciativas, como realizar concursos, exhibiciones y contratar docentes extranjeros, fueron un ejemplo que se imitó en la medida de lo posible, aunque no a la misma velocidad en Medellín.

1.3 La experiencia artística desde los talleres artesanales en Medellín

Podría resultar ilustrativo que las instancias creadas en Bogotá alrededor de la gestión de las artes plásticas en el país, como la *Academia Gutiérrez* y *El Papel Periódico Ilustrado*, sentaron bases fundamentales para la futura creación de La Escuela Nacional de Bellas Artes. Estas experiencias pudieron servir de panorama alentador para que Medellín generara sus espacios formativos, los cuales surgieron en los talleres hogareños, pero que alentaron los ánimos juveniles.

En los años setenta del siglo XIX las artes manuales se incrementaron, su formación se daba en un espacio normalmente familiar, como entre hermanos, hijos o nietos, al que se le llamaba taller. En este lugar, se recibían las primeras lecciones de temas técnicos puntuales y donde el aprendiz surgió como esa figura que ingresaba a edad temprana para aprender del maestro, pero también para asistirlo en lo concerniente al aprendizaje. Las lecciones se daban de manera gradual, a más destreza y disciplina, mejores actividades para ejecutar. Se podría decir que este gremio artesanal alcanzó una posición de estima social por la cantidad que iba en aumento. En 1880 había aproximadamente 22 gremios y 181 talleres (Mayor, 1996, pp. 235-246), con buena acogida,

porque sus productos satisfacían las necesidades del momento, en especial de la industria, pero, posteriormente, surgieron otros donde las prácticas se encaminaron alrededor de las artes.

Es apenas natural entender que antes de que el estado creara un centro educativo para la enseñanza y transmisión de los saberes artesanales, como lo fue la Escuela de Artes y Oficios, se redujera a los talleres, heredados desde la colonia, las primeras formaciones en las artes mecánicas.

En Medellín, desde el siglo XIX, y con la presencia de estos talleres, se fue abriendo el camino de las artes. Fueron las primeras cunas de aprendizaje según las destrezas, donde el aprendiz estaba dispuesto a las enseñanzas del maestro, creando artistas muy talentosos, los primeros de la ciudad. Un lugar de camaradería que permitió visibilizar y desarrollar estas habilidades, como abrir un escenario de encuentros y tertulias culturales de las que surgieron grandes proyectos como revistas, publicaciones, conferencias, entre otros.

Se puede afirmar que la pintura, la literatura, la escultura, el grabado, la fotografía y la música culta y popular, que hoy conocemos de Antioquia, surgieron y evolucionaron en los talleres artesanales (Mejía, 1992, p. 7). Allí se vaticinaba el desarrollo de las artes y serían los semilleros de las primeras generaciones de pintores, dibujantes, grabadores, fotógrafos o escultores. Los más importantes fueron el Taller de Marmolería de Melitón Rodríguez y el de imaginería de don Álvaro Carvajal. Con la llegada de Francisco Antonio Cano a Medellín, se fue arando un camino del arte con una cultura propia, atendiendo costumbres, paisajes, naturalezas muertas, desnudos, interiores, exteriores y retratos y realidades propias. Este interés se generalizaría en los artistas de estos años.

Uno de los talleres más significativos, considerado incluso como un centro cultural de la ciudad, fue *El Taller de Marmolería de Melitón Rodríguez Roldán*, oficio que aprendió don Melitón de su hermano Ricardo Rodríguez para que pudiera ganarse la vida como marmolero, pues era difícil su situación económica (Mejía, 1992, p. 8). En el taller se fabricaban y tallaban lápidas³⁰, se grababa en vidrio, se hacían encuentros espiritistas, actividad que le acarreó muchas dificultades con los sacerdotes. Se discutía de arte y literatura, y con la llegada de Francisco Antonio Cano a la residencia en 1885, integró sus habilidades al taller realizando dibujos a lápiz de los difuntos. Posteriormente ofreció clases de dibujo y pintura. Muchos coinciden al referenciar este taller de Don Melitón Rodríguez como el posible origen, desarrollo y enriquecimiento artístico y cultural

³⁰ Desde 1873 aparecieron los primeros avisos, en los que Melitón Rodríguez Roldán anunciaba la llegada de mármoles para lápidas.

que surgió en Antioquia en el siglo XIX, que si bien pudo surgir del entorno familiar, se diversificó tanto en actores como en actividades.

Los hijos de don Melitón, Horacio Marino Rodríguez y Luis Melitón Rodríguez, decidieron fundar un taller de fotografía entre 1891-1892, ubicado en la calle Palacé, continuo al Taller de Marmolería. Este taller de fotografía se fundó con la sociedad de los hermanos Rodríguez y con el socio capitalista Alberto Jaramillo, llamada *Rodríguez y Jaramillo*. A este equipo se le sumó Rafaela Rodríguez, hermana de los anteriores. Por su calidad fotográfica, fue competencia del fotógrafo más importante de la época, Gonzalo Gaviria (Mejía,1992, p. 7). El socio Jaramillo desapareció de la sociedad y en adelante se llamó *Fotografía de Rodríguez Hermanos*, sin embargo, Horacio empezó a involucrarse en nuevas actividades como la arquitectura, fundando la firma *H. M. Rodríguez e hijos* en 1903, cuyos hijos mantuvieron activa hasta 1973, y el gabinete fotográfico pasó a ser responsabilidad de Luis Melitón por cuarenta años, con constancia y superación en su estilo.



Fotografía 1. Fotografía de la familia Rodríguez Márquez. Tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Esta familia generó un ambiente propicio para crear, hablar y disfrutar del arte desde sus múltiples matices, no solo en las alternativas para migrar y diversificarse en diferentes campos como lo hicieron sus hijos, sino en la publicación para dejar constancia de sus investigaciones, como

Dieciocho lecciones sobre fotografía de Horacio Marino Rodríguez y *Cuaderno de caja de la fotografía de Rodríguez* de Luis Melitón Rodríguez.

En el siglo XIX, la presencia de los talleres de escultura eran escasos, según Mayor Mora, en 1880 existían ocho en la ciudad, uno de ellos correspondía al nombre de Álvaro Carvajal

Martínez, el artífice de las imágenes religiosas talladas que vivieron un tiempo de gran esplendor y prestigio artístico, expandido incluso hasta Sonsón y Manizales.

Don Álvaro tuvo inicios difíciles, desempeñándose en diversas actividades para subsistir. Se estableció en Envigado, presuntamente en 1888 con su esposa Rosalía Quintero Gómez, con quien tuvo doce hijos. Inició actividades como decorador de templos e imaginero gracias a la construcción del altar en madera y la talla de imágenes de culto, por encargo del padre Mejía para el templo de Envigado. Después de vencer muchas dificultades técnicas y alentado por el sacerdote Mejía y el presbítero Ezequiel J. Toro de la iglesia La Veracruz en Medellín, se dedicó por completo a la escultura religiosa. Desde entonces, empezó a recibir pedidos de las iglesias, para construir los altares, decorar los templos y tallar las imágenes y así surgió *El Taller de Escultura de Álvaro Carvajal Martínez*, quien en compañía de sus hijos crearon un arte autóctono, con una fama que poco a poco se fue consolidando al recibir cada vez más pedidos para elaborar santos, cristos e imágenes que ambientaran las semanas santas o decoraran sus iglesias. En este taller se realizaron muchas imágenes religiosas que se encuentran en templos de todo el país, lo mismo que estatuas y bustos de héroes y personajes nacionales.

La metodología en el taller iniciaba con dibujo al carboncillo de la imagen religiosa, definiendo allí la postura, expresión y detalles, según la figura encargada. Usaban modelos vivos tomando la belleza de los rostros locales o con base en otras esculturas³¹. A su vez, otra persona, generalmente Miguel Ángel Carvajal, se encargaba de conseguir la madera, siendo el cedro y el palosanto las más usadas. Estas se dejaban secar, se pulían con cepillo de carpintero y se procedía a formar un bloque según el diseño, trazando sobre la imagen en carboncillo, para luego ir retirando con formones o distintas herramienta las partes sobrantes. A medida que se avanzaba se esculpía con más cuidado y delicadeza haciendo uso de gubias de menor tamaño, para lograr detalles cada vez más definidos. Luego se cubrían imperfecciones, se pulía y limaba la pieza, en tres o más momentos pasando de limas o lijas gruesas a calibres más finos. Se cubría totalmente con aguacola y yeso, y tras su secado, se volvía a lijar antes de pintarla, iniciando por la piel para terminar en el vestido con colores fuertes, también se usaba laminilla de oro para sus bordes. Se instalaban los ojos de vidrio, que eran importados de Italia por un comerciante de artículos religiosos. Finalmente, se decoraban con capas y túnicas y se pintaban al óleo los follajes como decoración

³¹ Carvajal, Filiberto. (22 de marzo de 1970). Para la historia del arte religioso en Antioquia. *El Colombiano Dominical*. P.5.

final. Entre las obras más prestigiosas están: *El Bautismo de Cristo*, *La Resurrección* (Salamina) y *El Ángel de la Guarda*, inspirado en un cuadro del pintor español Bartolomé Esteban Murillo (Londoño, 2002, p. 11).



Fotografía 2. Fotografía de la familia Carvajal. Tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

En 1910, se trasladó a Medellín don Álvaro Carvajal con su hijo Constantino para ofrecer esculturas religiosas, como monumentos en bronce y mármol, según lo afirma el biógrafo Joaquín Ospina. Más adelante veremos a Constantino Carvajal como uno de los docentes en escultura más importantes del IBA y que realizó esculturas de próceres o personajes importantes de la ciudad. Habilidades aprendidas seguramente de su padre, en los trabajos desempeñados en el taller y perfeccionados en Europa.

El hijo mayor de don Álvaro Carvajal, Álvaro María, máximo colaborador de su taller en Envigado, se independizó en 1905 y se estableció en Manizales donde fundó su *Casa Taller de Bellas Artes*. Ofreciendo servicios en talla en madera, escultura en cemento,

yeso y mármol, lo que indica que el aprendiz abarcó más posibilidades en la escultura, sobre todo con materiales que ya eran solicitados en el medio (Londoño, 2002, p. 63).

Al fallecer don Álvaro Carvajal Martínez (padre), el taller familiar se nombró *Constantino Carvajal y hermanos* cuyos servicios era la realización de planos de templos, altares, escultura religiosa y ornamental en madera, mármol, yeso, cemento, bronce y proyectos y desarrollos para monumentos públicos. Evidentemente, Constantino fue columna vertebral, sumado el apoyo de

sus hermanos: Rómulo³², Evelio, Miguel Ángel, Roberto y Angélica, quien confeccionaba los trajes para las esculturas. En épocas de mucho trabajo o periodos vacacionales, también los apoyaban los sobrinos, como Gabriel Carvajal Pérez (fotógrafo) quien retocó y restauró santos en el taller familiar, con la tutela de su padre Evelio y su tío Constantino Carvajal (Londoño, 2002, p. 17).

Los días de gloria del taller fueron menguando con la llegada de la industrialización. Apareció la competencia de imágenes religiosas fabricadas en yeso, un vaciado comercial cuya técnica en serie hacía mucha más rápida su fabricación y reducían los gastos de elaboración³³. Aparecieron los almacenes de santos, y las iglesias o particulares más humildes, encontraron en las figuras en yeso una buena alternativa y con esto fue reemplazado el escultor y llevado a la extinción el taller que materializó la figura religiosa para los creyentes.

Un Taller con reconocimiento especial fue el del ebanista Camilo Antonio Vieco, quien llegó de Yolombó a Medellín en 1870 e instaló un taller de ebanistería y talla en madera en la esquina de la avenida La Playa por la Carrera Girardot, muy posiblemente asociado con su hermano Alejo Vieco³⁴, un gran ebanista y tallador que trabajó con el imaginero Álvaro Carvajal Martínez en la construcción del altar y las imágenes de la iglesia de Santa Gertrudis en Envidado (1880-1887). El taller de don Camilo Vieco se consideró el mejor taller de la ciudad por su belleza en los diseños y calidad en el acabado. Lugar de encuentro de intelectuales y artistas que celebraban tertulias literarias y musicales (Vieco, 1999, p. 26). Don Camilo Vieco dejó como herencia de su matrimonio, con doña Teresa Ortiz, toda una generación intelectual, hijos compositores, músicos, acuarelistas, ilustradores, pintores y escultores. Dos de ellos serían docentes del IBA: Luis Eduardo y Bernardo Vieco. El apellido Vieco se ha tenido como una referencia de la actividad artística en la ciudad.

Como se mencionó, estos espacios se convertían usualmente en algo superior a la formación técnica de un oficio. El espacio y las personas que lo ocupaban lo transformaban en un sitio intelectual. Como los Sanín, que eran sastres, pero en su taller había lugar para hacer tertulias

³² Junto a Álvaro y Constantino, estos tres hermanos fueron los más dedicados a la herencia artista de su padre. Rómulo se dedicó a la talla de imágenes religiosas en cedro con herramientas sencillas y practicó la pintura al óleo sobre madera.

³³ Carvajal, Filiberto. (22 de marzo de 1970). Para la historia del arte religioso en Antioquia. *El Colombiano Dominical*. P.5.

³⁴ Quien estudió dibujo, carpintería y ebanistería con Enrique Haeusler y Eugenio Lutz en la Escuela de Artes y Oficios, talleres que dirigió entre 1890-1984.

entre Libardo López, Luis de Greiff, Gabriel y Luis Latorre, el doctor Eastman, Fidel Cano y Rafael Uribe Uribe, alrededor de las lecturas de Voltaire, Descartes o Shakespeare. En este taller nació el periódico liberal *La Organización* (Reyes, 1996, p. 88).

Solo por mencionar algunos de los talleres, que por sus actividades alrededor o ajenas a su oficio, despertaron un interés cultural entre sus visitantes. Tertulias que evocaron nacimientos de revistas o periódicos, o exposiciones y por qué no, la meta de instituciones como el IBA, para trazar rutas definidas del arte y la cultura para la ciudad y el país.

Con respecto a las exposiciones realizadas en Medellín, se tiene como primera referencia en pintura, una realizada en 1892, cuyo organizador fue Francisco Antonio Cano³⁵, donde también participó como expositor con retratos a lápiz (Londoño, 2009, p. 106). Con la participación de aparentemente ciento ochenta obras de pinturas, dibujos y fotografías. Entre los expositores estaban: Mariano Montoya, Jorge Ángel, Fabricio Uribe, la señora Latorre Pérez y la señorita Inés Jaramillo (Londoño, 1988, p. 434). Lo que evidencia la participación femenina, pero no de manera constante, pues veremos lo tardío que fue para ellas acceder a las exposiciones de arte en la ciudad. La firma *Rodríguez y Jaramillo* fue premiada con la medalla de plata por la calidad de sus fotografías, lo que hace considerar la aceptación de esta técnica entre las bellas artes. El periódico *El Espectador* aprovechó la ocasión para nombrar a Medellín como una “ciudad culta” (Escobar, 2018, p. 25).

A lo largo de los años se realizaron más exposiciones de Bellas Artes como las de 1893 y 1895, Exposición del Club Brelán de 1899, Certámenes Industriales de 1904, 1905 y 1906. En 1910, para celebrar el Centenario de la Independencia, la Sociedad de Mejoras Públicas realizó la Exposición Nacional de Medellín que congregó a varios participantes de distintas áreas artísticas (Londoño, 2009, p. 119).

1.4 La Escuela de Artes y Oficios de Medellín

Alfabetizar a los artesanos fue un tema importante desde el siglo XVIII, pero solo fue hasta el siglo XIX que se consolidó la idea de una formación técnica para fortalecer y enriquecer la práctica de estos oficios artesanales, guiados por maestros extranjeros. La transformación de los

³⁵ Referencian a Emiliano Mejía y al escritor Samuel Velásquez también como organizadores.

oficios en una profesión permitió a los artesanos no solo aprender de los expertos en el área, sino también motivarse para salir del país y especializarse en estas técnicas.

Como vimos anteriormente, los maestros, especializados en un oficio, acompañaban el camino formativo de sus aprendices, convirtiéndose en artesanos muy versados en su oficio. Cada vez surgían y se especializaban más, lo que hizo engrosar el porcentaje de artesanos, llegando a representar el 13% de la población. Un gremio muy significativo para la construcción cultural regional (Reyes, 1996, p. 79).

Ahora bien, por un lado estaban los artesanos cuyas actividades se enmarcaban alrededor de una vida cultural, exploradora en la tertulia, la literatura, la necesidad de expresar y exponer sus ideas entre líneas, pinturas o partituras. Como ya lo vimos con algunos de los talleres más importantes. Pero también existieron talleres para la enseñanza en la fabricación de objetos útiles para las necesidades económicas. Con la intención de tecnificar estas habilidades, educando a los artesanos y así responder a las necesidades económicas y políticas del momento, Pedro Justo Berrio insistió en la apertura a La Escuela de Artes y Oficios de Medellín³⁶, ejecutada con la aprobación del decreto del 4 de abril de 1870, cuyo primer director fue el maestro mecánico y cerrajero alemán, Enrique Haeusler. Vista como un faro prometedor de especialización de habilidades antiguas y como aprendizaje de las nuevas.

La educación era gratuita, con una duración de cuatro años y una metodología teórica³⁷ y práctica³⁸. Los alumnos debían presentar un examen donde demostraran saber leer y escribir, haber estudiado moral, religión y gramática castellana. Cuando los alumnos creaban algún artículo manufacturado en la Escuela, se ponía en venta y su utilidad se dividía en diez unidades: cuatro para el gobierno, uno para el director de la Escuela, uno para el subdirector y cuatro para el alumno.

La Escuela abrió sus puertas a obreros y técnicos de industrias como a sus hijos con el propósito de darles una vida honesta y cristiana como lo pretendía la iglesia y lo condicionaba la

³⁶ Reglamento de 1870, “Art 1. La Escuela de Artes y Oficios del Estado Soberano de Antioquia, tiene por objeto formar artesanos instruidos, laboriosos y honrados, que con su conducta sirvan de ejemplo y que con sus conocimientos contribuyan al adelantamiento de la industria del estado y a la reforma de nuestras clases trabajadoras” (Dirección general de la Instrucción Pública, 1870, p. 1).

³⁷ Gramática castellana, escritura, dibujo y matemáticas, estas a su vez abarcan: la aritmética, elementos de algebra, geometría elemental, geometría descriptiva, trigonometría, mecánica industrial y elemental de física y química. El curso de dibujo comprendía el lineal, de ornamentos, de máquinas, de geometría descriptiva, de pincel al agua de los croquis y máquinas (Dirección general de la Instrucción Pública, 1870, p. 1).

³⁸ Se ofrecían los siguientes talleres: mecánica, herrería, fundición, modelería, carpintería, ebanistería, cerrajería, calderería y hojalatería y carretería. Los alumnos podrían elegir dos o más talleres que tuvieran relación entre sí (Dirección general de la Instrucción Pública, 1870, p. 1).

moral de la época. Pero también dándoles la oportunidad de convertirse en algún momento en futuros ingenieros.

Estas escuelas se reservaban también en gran medida para la educación femenina, entre otras razones porque la Iglesia consideraba que la educación en el ámbito cristiano de las mujeres, hijas de los obreros, perpetuarían los valores tradicionales, aislándolas de las tentaciones mundanas. Las actividades manuales también se plantearon estratégicamente para que estas pudieran ejecutarlas en la casa: la costura, el bordado, o la confección de sombreros, sin buscar empleo en las fábricas. Económicamente, resultaba rentable, pues este tipo de enseñanza no requería una gran infraestructura, ni costos en su formación, pues las religiosas se encargaban de esto, a diferencia de los hombres, cuyos establecimientos requerían gran inversión para abastecer talleres y cumplir con perfiles como: herreros, tipógrafos, carpinteros, sastres, zapateros, talabarteros, encuadernadores o fundidores de caracteres. Con la llegada a Colombia, en 1890, los hermanos Salesianos desempeñaron un gran papel en las escuelas de artes y oficios (Helg, 1987, p. 93).

En 1897 la enseñanza se dividió en cuatro modalidades: oral, gráfica, plástica y práctica. Se sumarian también los talleres de grabado, litografía e imprenta, talla en madera, albañilería y cantería, forja, molde y fundición, calderería y latonería, cerámica y un gabinete-taller para prácticas del obrero electricista (Álvarez, 2014, pp. 99-119). Todo esto como parte de las reformas al reglamento Orgánico de La Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, por este tiempo la Escuela empezó a vivir su tiempo de declinación por inasistencia de los alumnos, sumado al ambiguo inicio de la formación, entre técnicas modernas pero ancladas a tiempos y actividades pasadas. Una oscilación entre la institución artesana y la institución técnica superior que pretendía ser. Para 1901 la escuela solo tenía treinta y cinco alumnos, y como último esfuerzo, se nombró director, en 1910, a José María Villa de la recién fundada *Escuela de Artes y Maquinaria* como reemplazo de la Escuela de Artes y Oficios, con la intención de ajustarse al nuevo siglo, formando mecánicos e ingenieros mecánicos, pero, fracasó en su intento y cerró a los seis años sin lograr perdurabilidad, por falta de interés y constancia de sus alumnos (Mayor, 1997, p. 201).

Es probable que existan ideas opuestas al referir a La Escuela de Artes y Oficios como un aporte cultural a la ciudad, porque evidentemente su creación estuvo más cercana del impacto económico que cultural para la región. Pero, conocer los aspectos que pudieron servir de espejo para el futuro IBA, la hacen merecedora de haber tenido una contribución significativa en el

desarrollo del arte y la cultura en el departamento. Entre sus contribuciones podemos destacar: la separación de la enseñanza teórica y práctica, la estructura académica con los perfiles de: director, subdirector, catedrático, tesorero, tenedor de libros, capellán, profesor de cursos inferiores, jefe de talleres, profesor de caligrafía y francés, de dos a siete maestros de taller, un guarda-almacén, dos porteros, entre otras (Dirección general de la Instrucción Pública, 1870, p. 2). Contaba igualmente con equipos modernos, maestros nacionales y extranjeros para aprender las técnicas extranjeras y aplicarlas al contexto local, materias primas y la motivación y apoyo a los alumnos más capacitados para especializarse en Europa y retornar al país para aportar los nuevos conocimientos. Y, finalmente, el haber sido la primera escuela que sirviera de referencia para crear las demás, convirtiéndose en un referente con muchos aciertos y de aportes muy significativos como logro cultural perdurable.

1.5 Figuras importantes en el desarrollo académico en Colombia

1.5.1 Alberto Urdaneta

Alberto Urdaneta estuvo entre las personas que tuvieron el ideal de impulsar el desarrollo de las artes en el país y para lograrlo tomó la academia como el modelo a seguir: un lugar oficial, con fines educativos bajo lineamientos estéticos, que iba en sintonía con el lenguaje del progreso y la civilización que buscaba la sociedad en todos los aspectos. En esta vía, la academia debía convertirse en quien marcara las pautas del arte nacional. Por lo tanto, afinó los lineamientos académicos para sacar al país del arte primitivo. Fue además el primer pintor colombiano en estudiar en Europa y conocer a los maestros europeos (Urdaneta, 1992, p. 18), cuya

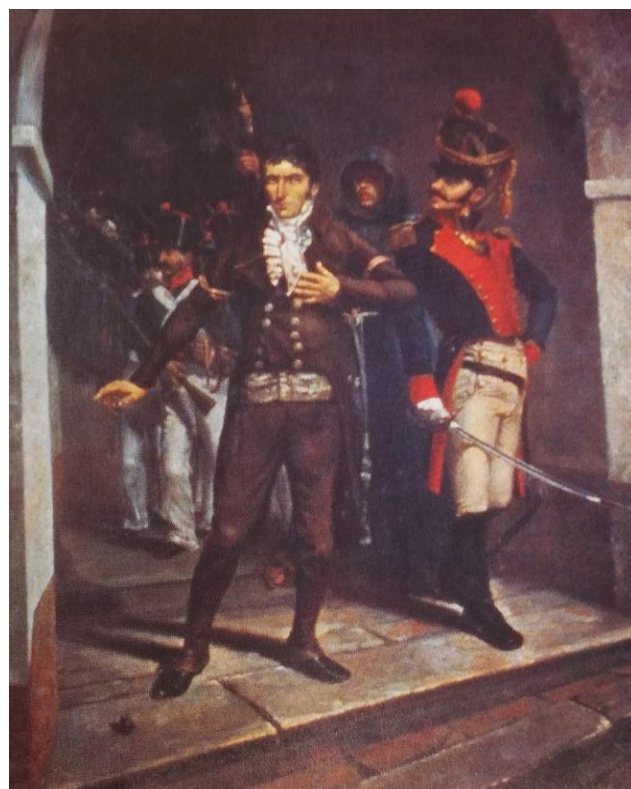


Figura 1. Alberto Urdaneta, *Francisco José de Caldas marcha al suplicio*, 1880. Óleo, 122,5 x 101,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

experiencia y anhelo con el que seguramente retornó a su país, motivaron la apertura de la primera academia oficial de arte, donde fue su primer director.

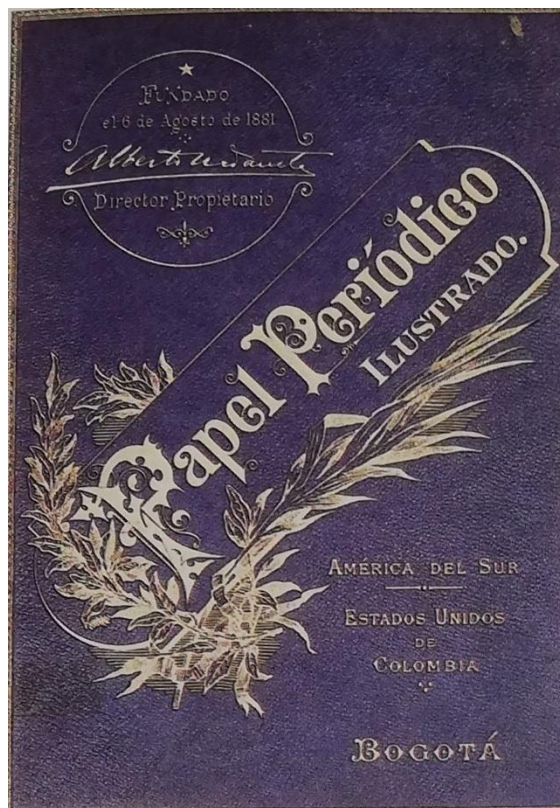
Alberto Urdaneta (1845-1887) fue pintor, dibujante, caricaturista y muralista. En su formación, recibió en su juventud clases de pintura del maestro José celestino Figueroa, hijo del pintor Pedro Figueroa, cuando estudió en la Academia Mutis en 1861. Cuatro años después viajó a Europa y allí estudió en el taller del pintor francés Paul Cesar Gariot (Urdaneta, 1992, p. 10). La estancia de Urdaneta en París le permitió observar los cambios en las tendencias artísticas, como el impresionismo o ejercicios del natural. Aunque su decisión fue mantenerse en la pintura de salón, la cual trajo al país posiblemente porque era mucho más apreciada en su momento. De su estadía trajo pinturas de estilo académico, pero, no obras impresionistas aunque estas fueran de bajo valor (Moreno, 1972, p. 22). Esta fue una de las maneras en que Urdaneta comenzó a difundir en el país el arte europeo, y por supuesto, la introducción de la academia. Pensar en las razones por las que Urdaneta pudiera rechazar la modernidad en el arte, se debe posiblemente a la importancia que él le confería a salvaguardar el pasado como símbolo de identidad, posiblemente para él la forma más auténtica de prevalecer era desde el estilo académico, que lo hacía más verosímil.

Las ambiciones y búsquedas artísticas de Urdaneta no encontrarían límites: concentró sus esfuerzos en crear escenarios formativos como la *Escuela de Grabado* sobre madera con la ayuda del grabador español Antonio Rodríguez en 1880, para formar allí a los ilustradores de su gaceta *Papel Periódico Ilustrado* (1881), medio cultural esencial para la divulgación del arte gráfico en el país, acompañada de páginas alusivas a la historia, estudios sobre política, la economía, la demografía, la medicina, la ingeniería, novelas cortas, obras de teatro, comedias, folclore nacional, crítica artística y literaria y poemas. En fin, varios artículos científicos y literarios acompañados de bellos grabados, convirtiendo a este periódico en el primero que publicaba grabados en madera. Fue una de las publicaciones más importantes del siglo XIX, que lastimosamente finalizó tras la muerte de su fundador en 1887, solo al año siguiente salió en un ejemplar los últimos números en memoria de Urdaneta.

Organizó en 1886 la Primera Exposición de Arte en Colombia, donde el arte nacional se reflejó en tres siglos con la participación de todos los pintores reconocidos del territorio, incluyendo a los primeros alumnos de la escuela. El academicismo comenzaría a surgir. Además, dio rostro a pintores a los que no se les había dado su lugar como Arce y Ceballos, a quien consideraba el pintor colonial más importante. Y promovió el estudio de los jóvenes en Europa, sobre todo en París, para lo cual consiguió becas para los estudiantes más sobresalientes, quienes después de 3 años de formación, debían retribuir al Estado por medio de obras plásticas, ser docente como mínimo 3 años, entre otras actividades.

Alberto Urdaneta fue figura clave para hacer la distinción entre las artes mecánicas y liberales, pues no generó una ruptura entre estas, sino que introdujo en las artes liberales una noción de las bellas artes. La incorporación de las bellas artes a las artes liberales se estimó como la primera experiencia de modernidad de las artes, esta propuesta educativa duró hasta fin del siglo XX. Estas estrategias se ajustaron al proyecto de Rafael Núñez, como parte del ascenso económico y el desarrollo industrial. Se puede recordar, además, la estrecha amistad que existió entre el presidente y Alberto Urdaneta, lo que seguro favoreció la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Se estima precisamente como su logro más sobresaliente el empeño en la pedagogía, pues comprendió la importancia de institucionalizar la enseñanza profesional de las bellas artes en el país, logrando inaugurar el 20 de julio de 1886, La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia. Adoptó los modelos de las academias de París y Madrid bajo las necesidades y recursos propios, esto sin mencionar la colección de libros, objetos y obras artísticas de sus viajes, que se conservan como patrimonio histórico y artístico colombiano.



Fotografía 3. Carátula del IV volumen del *Papel Periódico Ilustrado*. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Urdaneta se considera como el gestor más importante de los estudios artísticos en Colombia, fue quien implantó el debate entre las artes liberales y mecánicas, con el objetivo de que tanto los estudios técnicos como los avances científicos se complementaran y no rivalizaran o se desestimaran uno al otro.

1.5.2 Epifanio Julián Garay Caicedo



Figura 2. Epifanio Garay, General Jesús Casas Castañeda, 1900. Óleo sobre tela, 125 x 105 cm. Colección particular Bogotá. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Uno de los artistas académicos más sobresalientes, reconocidos y admirados del siglo XIX fue Epifanio Garay. Se inquietó por introducir al país los lineamientos de las escuelas europeas: correcta perspectiva, composición equilibrada, precisión en las proporciones, texturas, color y luz, y fue quien, además, demostró en sus obras la técnica perfectamente interiorizada, dibujos correctos, fondos neutros o ambientados en el perfil del retratado. Tuvo un logro indiscutible al capturar la personalidad y el carácter de los modelos, con tal fidelidad de sus rasgos, que aún hoy puede provocar tanto realismo que fácilmente se podría confundir con una fotografía a color.

Garay, si bien incursionó en temas religiosos y desnudos, su especialidad fueron los retratos, fue llamado el retratista máximo de la historia y así comenzó a destacarse en Colombia los retratos académicos desde finales del siglo XIX. Tuvo este artista tanto éxito, que las personas especialmente los más prósperos, debían esperar mucho para lograr un retrato de su mano, aspecto que opacó a otros artistas.

Fue de los primeros alumnos beneficiados en estudiar en Europa por parte del gobierno (1882), el cual, al finalizar su viaje, llegó embebido de ideas europeas que cautivaron al país y que, para instaurarlas, estuvo dispuesto a ir en contra de las disposiciones oficiales, como el estudio del desnudo femenino del natural. Como académico, Garay sabía la importancia para un joven

aprender la figura humana cuando esta era del natural, a diferencia del gobierno, quien se cerraba en su postura moral, sin contemplar los alcances de estas prácticas para el éxito del aprendizaje y desarrollo de la obra. Finalmente, el Ministro de Instrucción Pública consideró que el uso de estos modelos atentaba contra la moral y las sanas costumbres sociales. Estas luchas por el uso de modelos seguirían enfrentando reiteradas batallas, hasta que los jóvenes lograron ser escuchados y atendidos.

Garay hizo parte de los académicos sobresalientes que existían en ese momento en el país, como Ricardo Acevedo Bernal y Pantaleón Mendoza, quienes transfirieron un sello de profesionalismo y valoración al arte, al llevarlo a un nivel superior de calidad y virtuosismo académico (Serrano, 1985, p. 22). Sólo cuando Garay murió en 1903 y su rival Acevedo Bernal en la cumbre de su carrera, pero fuera del país, dejaba el espacio libre a los artistas que no alcanzaban a su lado lograr el mérito de sus obras, hasta este punto, con el panorama despejado para mostrar su talento, se presentaron en el horizonte artistas como Roberto Páramo (1859), Andrés de Santa María y Eugenio Peña (nacidos ambos en 1860) Pablo Rocha (1863), Ricardo Moros Urbina y Francisco Antonio Cano (ambos en 1865) (Medina, 1978, p. 85). Este último era gran admirador de la obra de Garay.

1.5.3 Francisco Antonio Cano Cardona

Se le identifica como un hombre diverso en el mundo del arte, gran habilidad para el dibujo y la pintura, precursor de la escultura y cuyos primeros discípulos fueron los escultores Marco Tobón Mejía y Bernardo Vieco. Dedicación a la enseñanza como a su difusión por medio de escritos e ilustraciones.

Aunque sus estadías y contribuciones fueron alternas entre Medellín y Bogotá, a raíz de los empleos y las oportunidades que tuvo, para el departamento antioqueño fueron muy significativos sus aportes en el desarrollo artístico que germinaba en siglo XX: los primeros desnudos femeninos en nuestro medio, o el que sus alumnos con sus trabajos artísticos dejaran un registro de los cambios que comenzaba a vivir la sociedad antioqueña a partir del siglo XX: el campesino ya migraba a la ciudad, pero la industria pronto desplazó la mano de obra, las mujeres ocupaban otros perfiles fuera de la casa y la aldea se transformaba en ciudad. También fue muy vital su taller personal donde enseñaba dibujo y pintura y cuyos alumnos estuvieron entre los primeros del IBA

una vez se estableció, o la publicación de revistas como *El Repertorio* de 1896, dirigida por Horacio Marino Rodríguez y Luis de Greiff. Junto a Marco Tobón Mejía, el negro Antonio J. Cano³⁹ y Enrique Vidal crearon la revista *Lectura y Arte*, de 1903 a 1906.

Sus conocimientos, experiencia en el país y en el exterior, talento, formaciones, trayectoria y búsquedas para cultivar una enseñanza y práctica artística, lo referencian como uno de los más valiosos pintores y escultores de la ciudad de principios del siglo XX y, posiblemente, de los más ilustrados de la academia en la ciudad. Sus óleos expresan conocimiento y rigurosidad en la composición, forma y color, que muy posiblemente adoptó de los maestros franceses del siglo XIX, en su estadía en Europa y que después transmitió a sus alumnos.

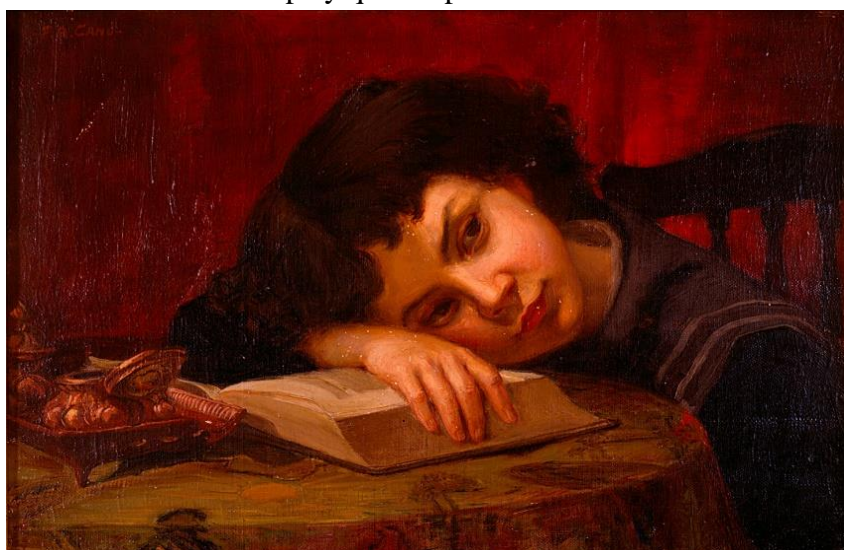


Figura 3. Francisco Antonio Cano, *Retrato de niño*, 1916. Óleo sobre tela, 38,4 x 55,2 cm. Colección de la Red Cultural del Banco de la República en Colombia. Tomado de la página web.

El legado artístico de Cano fue la academia, producto de sus aprendizajes en Europa, donde el dibujo correcto y la figura humana, en sus proporciones reales, era significativo y transversal. Esta idealización y perfección de la figura dominó la producción artística y los gustos conservadores, lo que justifica en el pensum la fuerza del dibujo y la anatomía. Por lo

tanto, para Cano no era descabellado imitar obras de maestros importantes, si con esto lograban los alumnos aprender las instrucciones básicas que exigía la academia o al menos adiestrar más la mano y el ojo. Sin embargo, por encima de esta alternativa, estaba la copia de la naturaleza, que para Cano era escenario inagotable de bondades, formas que el artista podía incluso afinar y aplicar a sus trabajos artísticos (Escobar, 1987, p. 98).

Sin embargo, sus obras no siempre estuvieron enmarcadas en la academia. Exploró algunas pinturas con principios impresionistas, lo que significa que aceptó parcialmente este estilo por el

³⁹ Antonio José Cano Torres fue promotor de vocaciones artísticas y realizó la obra más completa y perdurable del instituto de Bellas Artes al dirigirlo por nueve años consecutivos (Bedoya, 2001, p. 53).

rasgo pictórico de obras como: *Salto del Tenquendama* (1925) o *Brumas de Pacho* (1928) y otras sin título ni fecha que dejan ver colores en altos contrastes, con trazos más fuertes y rápidos alejados de la meticulosidad en la precisión. Esto puede ser producto de la presencia de Santa María en Colombia, el cual no le fue indiferente y cuya obra admiró por sus colores vibrantes. Pero, si Cano hubiera explorado permanentemente el impresionismo, su economía e imagen se hubiera afectado por la poca aceptación social que habrían tenido sus pinturas y por el fuerte arraigo académico que aún se vivía en el medio. Además, su formación y pasión estaban consagradas a su fidelidad al modelo, la definición de las formas y los contornos de la academia.

1.5.4 Andrés de Santa María y la apertura al modernismo

A principios del siglo XX no se hablaba de tendencias nacionales en la pintura colombiana, sino de artistas destacados. Esto fue producto de la orfandad que debieron padecer los alumnos por falta de maestros que los orientaran en este momento. Por esto, cada artista se vio en la necesidad de buscar sus rumbos, auto formarse y hallar su estilo. Aunque todavía seguían influenciados por las obras o maestros extranjeros. Esta poca orientación o crítica constructiva la vivieron los artistas modernos y contemporáneos de manera muy solitaria en su formación.

Cuando en 1893 llegó Andrés de Santa María al país, su obra fluía bajo temas sociales comunes, pero, con una factura que insinuaba algo de modernidad, un aspecto impresionista que bastó para que la crítica nacional lo clasificara como tal. En adelante, se diría que fue el primer artista moderno que tuvo el país, a través del cual se conoció el impresionismo o un acercamiento a este. Aunque críticos como Eugenio Barney Cabrera y Marta Traba, luego de detallar su obra, consideraron que tuvo más de expresionista, pues no era suficiente el uso de colores suaves o un cromatismo puro y brillante para definirlo como impresionista (Salvat, 1983, p. 1346). Santa María venía al país con un estilo de pintura completamente novedoso para el medio. Las corrientes modernas de la pintura europea, que capturó en su formación estética, confluyeron en su obra y, a su vez, las puso en contacto por primera vez con el público colombiano, pero, estas no fueron completamente recibidas, pues el país estaba ensimismado en asuntos y rivalidades políticas y, además, estaba acostumbrado a la academia, que tanto se defendía.

Es probable que fue la revista *Lectura y Arte* el primer medio donde se consideró con atención el papel del pintor Santa María y fue dado a conocer en Medellín, con una publicación

que hizo Francisco Antonio Cano, por el reconocimiento que este artista recibió en 1903 en el salón de París. A juzgar por su éxito en Europa, Cano lo definía como un modernista pintor, un impresionista enamorado del color⁴⁰. Esta divulgación del artista se dio diez años después de su estadía en el país. Esta tardanza puede mostrar la baja aceptación con la que aún veían los ciudadanos su estilo artístico. Lo lamentable no es que los ciudadanos no comprendieran sus formas de expresión, sino que la mayoría de los artistas también las hayan ignorado.

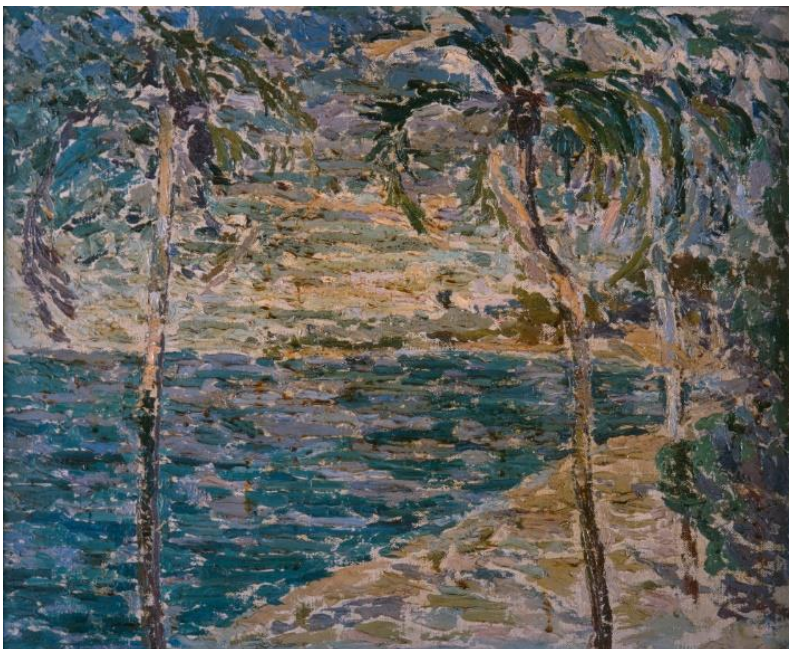
Santa María contó con un respaldo político colombiano nada despreciable. Primero fue el gobierno de José Manuel Marroquín, con el afán de mejorar las condiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien lo nombró director con una nómina de docentes a su cargo, con el decreto 137 del 11 de febrero de 1904 (Medina, 1978, p. 78). Luego, recibió el apoyo de Rafael Reyes, y por siete años Santa María dirigió la Escuela, con apertura anti academicista, lenguaje flexible y espontáneo, resultados poco perdurables, pues sus ideas renovadoras no estaban aptas para el ambiente del país ni para sus otros maestros o directores, quienes lo sucedieron, todos con rasgos definitivamente académicos, debilitando así toda la posibilidad que intentó difundir Santa María. Acevedo Bernal, Ricardo Borrero Álvarez y Francisco Antonio Cano, todos fueron directores una vez renunció Santa María. Pocos aprovecharon su presencia y experiencia.

En la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Santa María se esmeró en la enseñanza artística, formuló otras temáticas y técnicas, como la utilización de modelos desnudos y tener por docentes a los artistas más destacados del momento. Los jóvenes pintores recibieron de él los procedimientos del impresionismo francés, los paisajes con matices exóticos, como los retratos con líneas imprecisas de tonos terrosos o violáceos (Medina, 1978, p. 84). Fue de gran influencia para los jóvenes. Además, accedió a las peticiones que le hacían las mujeres de poder estudiar en la escuela. Y como un evento jamás visto, abrió al público la primera muestra colectiva del siglo, el 15 de mayo de 1904, donde participó con sus cuadros⁴¹, muy destacados, pero, poco apreciados, pues en estos se referenciaban particularidades del movimiento impresionista, con rasgos pictóricos que pocos entendían. Paradójicamente, tras la exposición, su trabajo entraría en una etapa más expresionista, lo que ha podido generar la duda de ubicarlo en uno u otro movimiento.

⁴⁰ Cano, F. (julio de 1903). Suelos, Andrés Santamaría. *Lectura y Arte*. Vol. 1, pp. 13-14.

⁴¹ Participó con estas obras: *Lavanderas del Sena* (1887), *Tiro al blanco* (1889), *Caballos bebiendo* (1897), *La niña a caballo* (1902) y *Marina* (1904).

Lo importante es reconocer en Santa María la incursión en nuevos estilos, que tanto para él cómo para sus alumnos era un azar en la ciudad pueblerina y tradicionalista que era la capital. Sin embargo, gracias a este pintor, se volvió una opción romper el modelo académico y aventurarse en estilos modernos.



Aunque Santa María ganó algo de respeto y aceptación a principios del siglo XX, no se comparó con la fuerza y estima

que se tenía de las obras realizadas bajo los estándares académicos, producciones como retratos, paisajes y bodegones realistas, hacían parte del repertorio que exigía la clase alta. Pero, sus colores vivos y su manera de pintar no eran agradables para encargarse un retrato que parecía perderse entre las pastas de color.

Sin embargo, ante los caprichos sociales, Santa María podía prescindir de su realización, pues sus trabajos los ejecutaba por gusto y búsqueda personal. Mérito que se le atribuye, pues no sucumbió ante el comercio artístico del momento y, por supuesto, estas libertades solo podía tomárselas alguien con buena estabilidad económica y que no viviera o dependiera de su producción artística. Se podría decir que antes de este artista se pintaba lo que se debía reproducir y, después de él, lo que se quería pintar. Aunque fue una libertad vaporosa para el momento y las condiciones económicas del país, esto fue casi una ilusión.

Santa María nació en Bogotá en 1860 y vivió desde niño en Londres, Bruselas y París. Desde joven mostró interés y talento para las bellas artes. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de París en 1882 y al siguiente año ya era partícipe del Salón de Artistas Franceses. En los años que vivió en Bogotá, cumplió con el cargo de rector de la Escuela de Bellas Artes de 1904 a 1911. Fundó además la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, anexa a la de Bellas

Figura 4. Andrés de Santa María, *Palmera, paisaje de Macuto*, 1904. Óleo sobre tela, 41,2 x 50,8 cm. Colección de la Red Cultural del Banco de la República en Colombia. Tomado de la página web.

Artes, donde se dieron las cátedras de platería, cerámica, fundición y talla en madera y piedra. Santa María fue el docente de las cátedras de pintura y escultura (Ortega, 1979, p. 449). Terminada su dirección se marchó del país para nunca retornar, muy decepcionado por la crítica a su obra: retratos con toque impresionista, que no tenían verismo sino modernismo y para los cuales la gente aún no estaba preparada ni se sentía a gusto, pero, que luego se valoraría e introduciría en la pintura moderna de Colombia.

Su posición social y las ventajas de estudiar y vivir muchos años en Europa le estimularon el gusto por el modernismo, desistiendo del clasicismo, el romanticismo o el naturalismo (Gómez, 2007, p. 39). Soltó al artista de todos estos parámetros de la academia y lo liberó de las normas que limitaban su creatividad. Mientras ofrecía un panorama atrevido y diferente al acostumbrado por los artistas, por otro lado, tuvo pocos seguidores que temían no ser aceptados por la sociedad culta, lo que los obligaba de nuevo a pintar paisajes y bodegones, un lenguaje costumbrista que le gustaba a la sociedad y pagaban por esto. Su obra despertó más curiosidad que admiración, sin embargo, abrió el camino que debían comenzar a practicar los jóvenes.

Con estos escenarios formativos y los progresos en dibujo y pintura que habían alcanzado y demostrado gran parte de los alumnos de Felipe Santiago Gutiérrez, de Antonio Rodríguez y de Alberto Urdaneta en exposiciones o eventos, abrieron el camino para reconocer la importancia de la enseñanza de las artes plásticas en la ciudad, fortalecieron mucho más las estrategias para consolidar una entidad enfocada en formar a los mejores artistas que darían más vuelo a las artes y vida cultural en Medellín y allí el Instituto de Bellas Artes tendría un papel trascendental para lograr este objetivo.

2. Creación del Instituto de Bellas Artes de Medellín y sus escuelas

2.1 Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín

La expansión social, urbanística y cultural se debió en gran parte a la contribución que llegó a dar la Sociedad de Mejoras Públicas a la ciudad de Medellín, entidad encargada de desplegar y velar por los procesos de desarrollo que marcaron algunas rutas de crecimiento para la ciudad. Esta entidad surgió del interés de un grupo de personas con el poder económico y político suficiente para impulsar las motivaciones de modernizar las formas de habitar este espacio. Visionarios como Carlos Eugenio Restrepo y Gonzalo Escobar, inspirados por el funcionamiento en Bogotá de la Sociedad de Mejoras y Ornato, fundada en 1898, dieron inicio a un nuevo proyecto en Medellín invitando tanto a comerciantes como políticos que quisieran contribuir con este nuevo deseo.

El interés principal fue embellecer la ciudad, promoviendo la construcción de parques, calles, edificios, la organización de eventos, exposiciones, conciertos, entre otros⁴². Varios de estos espacios como eventos, fueron delegados por la administración municipal a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, posiblemente por la participación dual que tenían algunos miembros al pertenecer a esta y al Concejo de Medellín. Rol político que trajo beneficios, como en el caso de Carlos Eugenio Restrepo, quien fue miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas y luego se convirtió en Presidente de la República, lo que pudo acercar muchos patrocinios para la organización (Ramírez 2015).

Por motivo del Centenario de la Independencia, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín vivió una década de celebración gestando proyectos que trascendieron la ciudad y la misma región, como el concurso denominado Medellín Futuro, cuyo objetivo era mejorar el plano existente de Medellín, por uno que permitiera agrandar y mejorar la ciudad, adecuándole parques, vías amplias, puentes y árboles para las avenidas. Para premiar el mejor plano regulador, don

⁴² Aunque su espectro fue mucho más amplio según lo evidencia las actas de la Sociedad de Mejoras Públicas entre 1914 y 1915: reglamentación del servicio de carruajes, fiestas de beneficencia, nomenclatura de la ciudad, instalación de luminarias, administración de los quioscos del atrio de la Catedral, adquisición de bombas para extinguir incendios, administración de las escuelas de pintura, escultura, música y dactilografía, otorgamiento y denegación de becas para las escuelas a su cargo, riego de las calles, donaciones, disposición de basuras, arrendamiento de la casa de El Edén, campeonatos nacionales de fútbol, mantenimiento del Bosque de la Independencia, ofrecimiento de homenajes póstumos, publicación de la revista *Progreso*, mejoras a los parques de la ciudad, reformas a algunos puentes como el de Colón, trabajos en la avenida La Playa, apertura de calles, organización de conciertos, otorgamiento de condecoraciones, telefonía pública, correo urbano, siembra y limpieza de árboles y aceras de la ciudad (León y Ramírez, 2015).

Ricardo Olano propuso pagar 200 pesos⁴³ al mejor plano presentado (Escobar, 1987, p.116), cuyo ganador fue el de Jorge Rodríguez.

Otro proyecto fue la circulación del primer número del periódico *Progreso*, el 4 de octubre de 1911, como el órgano de difusión de la entidad, con artículos sobre civismo, urbanidad, ornato, aseo, estado de la ciudad y noticias regionales, nacionales e internacionales. Se rendían también las cuentas de las obras ejecutadas por La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. El periódico circulaba dos veces por semana, pero, en 1915 se suspendió su publicación por déficit y como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, apareciendo nuevamente en 1926 en un formato de revista quincenal, que duraría solo por 3 años más (Ramírez, 2015).

La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín no solo fue gestora de iniciativas con miras



Fotografía 4. Diseño del periódico Progreso, 1912. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

a las obras estatales, sino que regaló a la ciudad uno de los escenarios más significativos para el conocimiento: la primera oportunidad de vivir la educación académica del arte, que para muchos significó una alternativa de desarrollo cultural para la ciudadanía, que pretendía inicialmente explorar un poco del aire europeo para luego profundizar en el propio. Don José A. Gaviria, como presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas, a pocos meses del año de 1910, habló “de lo indispensable de la educación artística, de la formación del gusto, del cultivo de lo bello” (Escobar, 1987, p.119). Hecho que se efectuara al año siguiente con la creación de las primeras escuelas académicas del arte en Medellín por iniciativa de don Gonzalo Escobar, quien invitó a Francisco Antonio Cano para la enseñanza de las artes plásticas y a Jesús Arriola para la educación musical (Bedoya, 1982, p.13). Aunque desde el principio se les llamó a las escuelas Instituto de Bellas

⁴³ En las actas como en la correspondencia de la Sociedad de Mejoras Públicas, los valores monetarios se escribían solo con el signo peso, la palabra peso o peso oro. Para este trabajo se deja como peso.

Artes, estas solo se reconocerían como tal a partir de 1928, cuando dejaron de funcionar de manera independiente en sus reglamentos y horarios y se consolidaron como un solo instituto.

A parte de estas escuelas, también existió la Escuela de Dactilografía como un espacio práctico para las señoras, fundada en 1912 también por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. El socio Ricardo Olano gestionó con la firma Ángel López & C., agentes de fábrica de máquinas de escribir Underwood, ejemplares con precios más favorables para dar inicio al proyecto. Quienes desearan entrar a esta escuela, debían tomar posteriormente el curso de taquigrafía más las lecciones de ortografía y práctica de correspondencia comercial⁴⁴. La Sociedad de Mejoras Públicas solicitó en Europa los métodos más modernos y esperaba un hábil profesor de taquigrafía. Las clases de dactilografía estarían a cargo del dactilógrafo Rafael Herrán, quien poseía los mejores métodos y sistemas modernos de enseñanza para aplicarse en corto tiempo y así alcanzar la productividad rápidamente. Los cursos eran gratuitos y, además, la entidad proporcionaba todos los elementos para el aprendizaje. Los horarios eran de 9:00 am a 10:00 am y de 5:15 pm a 6:15 pm, dictados a las diez primeras alumnas inscritas, quienes podrían alcanzar un certificado de habilidad comercial muy útil para encontrar empleo en bancos o casas de comercio, siempre y cuando logran escribir sin errores y sin mirar a la máquina, treinta palabras por minuto⁴⁵.

Aunque no se tiene evidencia de la dirección de la escuela, se supone que en los primeros cuatro años estuvo en manos de las señoritas Ana y Sofía Villamizar, ya que se encuentra su renuncia como directoras de la Escuela de Dactilografía en una correspondencia de 1916⁴⁶.

Claramente los objetivos e intereses de esta escuela no iban en línea con el arte, pero se convirtió en una opción para apaciguar el interés que, para el siglo XX, tenían las mujeres en educarse en temas diferentes a la costura, la cocina o el mantenimiento de un hogar. Además, era la oferta que tenían las jóvenes por parte de la Sociedad de Mejoras Públicas, hasta que les permitieran su ingreso a las Escuelas de Pintura, Dibujo o Escultura. Sin embargo, el propósito real de abrir estas formaciones era dar respuesta a las necesidades del comercio, la industria, la banca y las oficinistas. Por lo tanto, estaban formando empleadas para los oficios que iban surgiendo a la par con la industrialización. Al parecer, La Sociedad de Mejoras Públicas de

⁴⁴ Moreno, M. (28 de mayo de 1912). Por la mujer. *Periódico Progreso*. N° 65, Serie 4, p. 2.

⁴⁵ Moreno, M. (6 de septiembre de 1912). Escuela de dactilografía. *Periódico Progreso*. N° 94, Serie 6, p. 2.

⁴⁶ *Correspondencia*. (11 de enero de 1916). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 446.

Medellín se proponía enseñar algo útil a las mujeres, creando un pequeño núcleo de empleadas de comercio, verdaderamente eficientes y, de esta manera, variar las intenciones artísticas, pues muchas mujeres habían manifestado su deseo de ingresar a las otras escuelas y solicitaron becas que les fueron negadas de manera temprana. En la Escuela de Música por ejemplo, la primera beca para mujeres es de 1920, aunque se solicitó en 1916, pero fue negada hasta no estar bien consolidada la Escuela para mujeres.

2.2 Instituto de Bellas Artes (IBA)

Para Medellín, la creación del IBA simbolizó, más que una nueva escuela y enseñanza, un cambio positivo hacia la transformación de la ciudad misma que, con el tiempo, sería el eslabón del progreso cultural y artístico del país. Por esto, para hablar del arte académico de la ciudad, se debe empezar por estas escuelas que formó el instituto iniciando el siglo XX, pues desde allí se trazaron los puntos claves para entender cómo surgió la enseñanza académica en la región y qué impactos generó. La creación de estas escuelas fue un momento muy esperado, pues aparte de talleres particulares, las escuelas de Artes y Oficios con enseñanzas artesanales o las clases particulares dirigidas a personas adineradas, esta era la oportunidad para abrir la educación con metodologías y estrategias educativas. Sin embargo, no integraba toda la población que la anhelaba, como mujeres o personas de escasos recursos, pues se cobraba la matrícula y cada alumno debía costear los materiales para las clases, lo que se convertía algunas veces en motivo de deserción escolar.

El 1° de febrero de 1911 fue el año en que se dio apertura a los estudios en las Escuelas de Música y Pintura, con un valor de matrícula de 50 pesos. La educación era gratuita en la segunda escuela, a diferencia de la primera, con un cobro de 100 pesos mensuales, en la enseñanza de piano, violín o flauta y en las clases de teoría y solfeo, que eran de carácter obligatorio otros 100 pesos. El resto de las materias en música eran gratuitas⁴⁷.

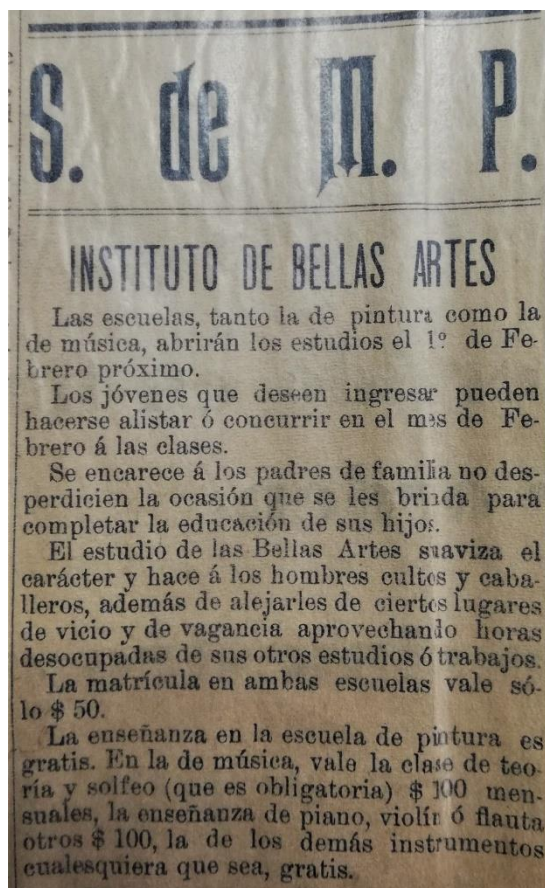
⁴⁷ Moreno, M. (30 de enero de 1912). S. de M. P. Instituto De Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N° 32, Serie 2, p. 2

Esta iniciativa como centro educador la tomó la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, con el fin de ver, en el futuro Instituto de Bellas Artes, un establecimiento que marcara las primeras rutas de expresión artística para los jóvenes talentosos y disciplinados. Por su parte, el mismo Francisco Antonio Cano ya había percibido la necesidad de instalar en la ciudad un centro de formación especializada en las bellas artes. Por eso no dudó, ante la invitación de Escobar, de crear un instituto dedicado a la enseñanza y a su difusión (Vieco, 1999, p. 11). Dicho desarrollo se sentiría tanto en Medellín como en el resto del departamento, pues muchos jóvenes fueron migrando de sus pueblos para estudiar en la ciudad.

Los antecedentes que respaldan la creación de las escuelas vienen con la integración de la Escuela de Música Santa Cecilia, considerada la primera escuela de música fundada en Medellín y el Taller de

Pintura y Dibujo del maestro Francisco Antonio Cano. En cuanto a la primera, esta escuela funcionó bajo la dirección del sacerdote Jesuita Pablo E. Montiel y, una vez se disolvió por asuntos financieros en 1910 tras 22 años de formación, los instrumentos fueron donados a la recién fundada Escuela de Música en el Instituto de Bellas Artes (Aguirre, Hernández, Pérez y Trujillo, 2015, p. 199), que tuvo como primer director y maestro al español Jesús Arriola, quien compartía la dirección con Germán Posada Berrío. En cuanto al taller del maestro Francisco Antonio Cano, algunos de sus discípulos pasaron a formar parte de la escuela para comenzar a recibir una formación académica, con Cano como docente.

En este primer año, el Instituto de Bellas Artes recibió un auxilio del gobierno departamental de 15.000 pesos mensual y 3.000 pesos del municipio. Don Gonzalo Escobar asumió la primera dirección además de haber sido el vicepresidente de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y, a su vez, el fundador de ambas entidades. Aunque falleció tres años



Fotografía 5. Revista Progreso. N° 32, Serie 2, p. 2. Donde se especifica la apertura de las escuelas de pintura y música. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín

después, el 7 de septiembre de 1914⁴⁸, se le reconoce su ardua labor al impulsar el desarrollo de la educación artística para bien de la misma ciudad. La estrategia que usó para invitar alumnos al recién creado plantel fue enviar cartas a los municipios con el fin de que remitieran una persona, quien recibiría las clases de manera gratuita en los horarios de 6:00 am a 12:00 pm y de 6:00 pm a 9:30 pm (Gómez, 1986, s.p). El objetivo era tener un discípulo por municipio del departamento de Antioquia, en horarios dictados por fuera de la jornada laboral. Tanto los instrumentos como los insumos que se requerían para el aprendizaje eran prestados por el Instituto, pero, no se tenía la capacidad de proporcionar los fondos para gastos personales del alumno, a no ser que esta cuenta fuera cubierta por cada municipio⁴⁹. Para el año siguiente, se repartieron en todas las poblaciones del departamento 500 circulares para dar a conocer el IBA, pues era a fin de cuentas en Medellín el único lugar que impartía formación en las áreas de música, escultura y pintura, convirtiéndose en el centro de la vida cultural para la ciudad entrado el siglo XX.

El 7 de abril de 1915, la Sociedad de Mejoras Públicas hizo la presentación oficial del Instituto de Bellas Artes ante la Asamblea Departamental, el Gobernador del departamento, su gabinete y la comunidad, con una exposición de arte y conciertos. En los concursos realizados se dio una premiación para los egresados, resultando el primer premio en composición, en pintura a Luis Eduardo Vieco y tres menciones honoríficas a Ricardo Rendón, Humberto Chaves y Apolinar Restrepo y en escultura para Rafael Patiño (Escobar, M. Gaviria, J., 1998, p. 2). La mayoría de estos egresados se convertirían rápidamente en los primeros docentes por la apremiante necesidad de profesores en la escuela.

Para la organización y decisiones importantes sobre el funcionamiento de las escuelas, se crearon comisiones permanentes para cada una: La Comisión de Escuela de Música y la Comisión de la Escuela de Pintura⁵⁰. Como también se creó una comisión permanente llamada Comisión de Acción Cultural con su presidente, secretario y tesorero⁵¹. Entre sus miembros se repartieron los distintos trabajos que debían desempeñar, tomando a su cuidado los siguientes asuntos:

⁴⁸ S.M.P. Acta N° 392 del 8 de Septiembre de 1914.

⁴⁹ Moreno, M. (13 de septiembre de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. N° 96, Serie 6, p. 3.

⁵⁰ La primera integrada por el señor José A. Gaviria y la de segunda por los señores José J. Hoyos y Valerio Tobón, Gregorio Pérez y Rafael Sanín. Tomado de: *Correspondencia*. (22 de agosto de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 278.

⁵¹ El presidente de la Sociedad designó a los siguientes miembros: Bernardo Vieco Ortiz, J. A Gaviria, Joaquín G. Ramírez, Antonio José Cano, Marzo T. Pérez, Martín Rodríguez, José Luis Restrepo J., Antonio Arango I. y Antonio J. Álvarez. Tomado de: *Correspondencia*. (17 de diciembre de 1923). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 290.

1° Instituto de Bellas Artes

La comisión debía vigilar de cerca este plantel, interesándose directamente por su mejoramiento en todo sentido y procurando:

1. Visitar una vez por semana la Escuela de Música.
2. Darle una organización completa a esta Escuela, ajustándose al contrato celebrado entre la sociedad y los directores.
3. Dotarla de muebles adecuados y surtirla de textos y útiles.
4. Revisar los métodos de enseñanza, tratando de mejorarlos hasta donde fuera posible, de acuerdo con los directores.
5. Informar a la Sociedad de Mejoras Públicas cada mes de la marcha de las escuelas, indicando detalladamente las reformas que a su juicio debían implantarse.
6. Procurar por la reapertura de las Escuelas de Pintura y Escultura, para hombres y para señoritas en los locales adecuados⁵².

2° Conferencias culturales:

La comisión debía dictar conferencias quincenalmente en los locales especiales para este objeto, además, debía procurar que algunas de estas conferencias fueran dictadas en las escuelas primarias y secundarias y en el Cuartel de Policía, para tratar de inculcar ideas de cultura y civismo. De igual manera, se gestionarían conferencias gratuitas para los obreros en los diferentes barrios, sobre asuntos sociales y culturales.

3° Fiestas

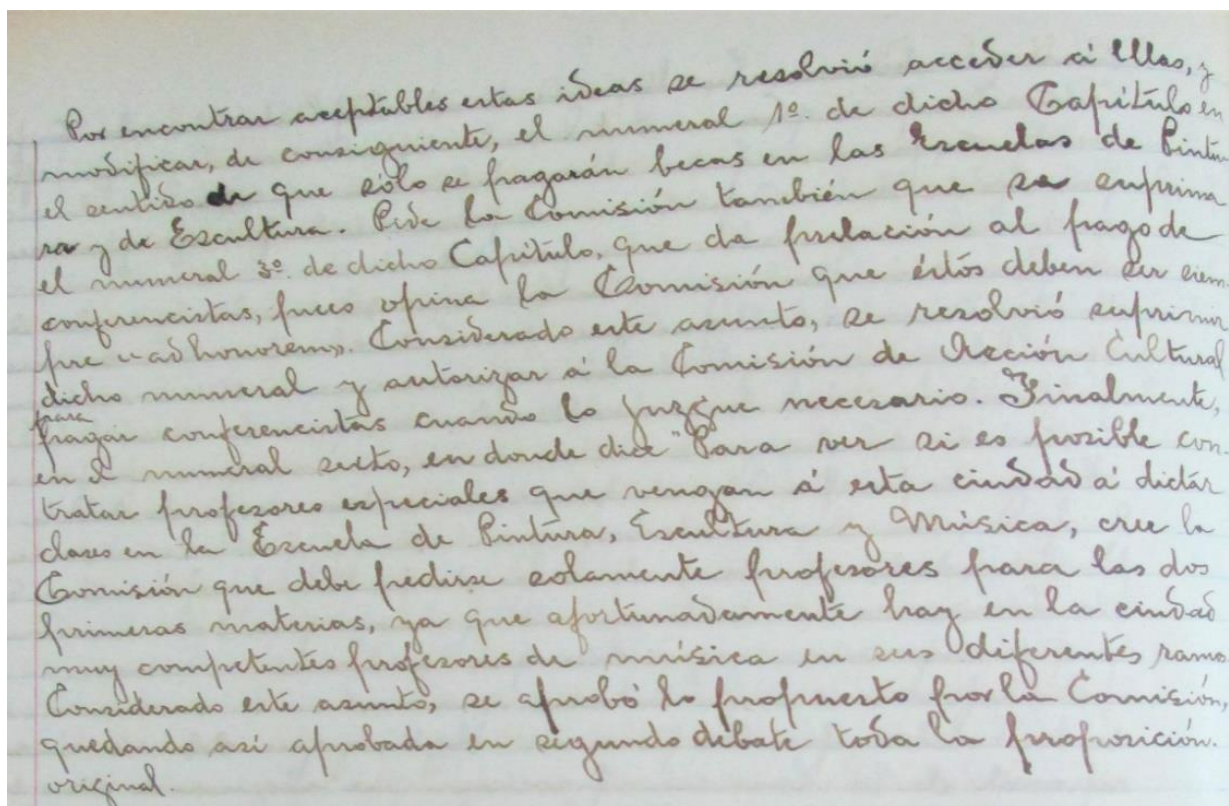
La comisión estudiaba la manera de organizar en la ciudad conciertos, exposiciones de pintura y escultura, exposiciones de objetos artísticos, de antigüedades, bibliográficas, filatélicas, entre otros, para fomentar el estudio y cultivo de las bellas artes. Hubo un gran interés en abrir por lo menos dos veces en el año los llamados Salones de Pintura y Escultura, donde los aficionados y los estudiantes podían exhibir sus trabajos. Debía procurar también que cada año se conformaran concursos literarios, ya fueran nacionales, departamentales o locales. Todos aquellos actos o festivales que sirvieran para impulsar y fomentar el entusiasmo por las bellas artes y despertar la afición al estudio de las mismas. La comisión dictaba sus reglamentos, organizaba sus trabajos,

⁵² Por los cambios en sus directivos o docentes, esta Escuela vio sus estudios de manera interrumpida año tras año.

disponía la celebración de las fiestas y concursos, entre otros, sometidos por supuesto, a la consideración de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

El dinero recaudado por las fiestas y conferencias organizadas por la comisión se destinaba a un fondo especial, dedicado exclusivamente a impulsar este ambiente cultural. Para la inversión de estos fondos se tenía en cuenta las siguientes prioridades:

1. Pagar becas a los alumnos con incapacidad de cubrir las mensualidades señaladas en las Escuelas de Música, Pintura y Escultura.
2. Mejorar el mobiliario y dotar de textos y útiles a estas escuelas.
3. Pagar conferencias.
4. Premios de conciertos, exposiciones, concursos, entre otros.
5. La organización de fiestas.
6. La posibilidad de contratar profesores especiales que vinieran a la ciudad a dictar clases en las Escuelas de Pintura, Escultura y Música.



Fotografía 6. Imagen del Acta N° 778 del 22 de octubre de 1923. Donde se especifica otorgar las becas a las Escuela de Pintura y Escultura como contratar docentes extranjeros. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Como se puede apreciar, desde el principio se designó un equipo que velara por el buen funcionamiento de las Escuelas, por generar estrategias donde se alentaran los ánimos juveniles para continuar estudiando, a darle valor a sus avances técnicos y que la sociedad también los apreciara, a supervisar los métodos formativos, dotándolos de materiales útiles para esta enseñanza y realizar múltiples eventos como conciertos, exposiciones, concursos o fiestas que revelaran la vida cultura en ascenso en la ciudad y cuyos fondos se destinaran correctamente en la formación especializada del alumno. Finalmente, esta propuesta fue aprobada con dos cambios: se suprimieron las becas para la Escuela de Música y se le otorgaron a las Escuelas de Pintura y Escultura. En cuanto a la contratación de profesores extranjeros, se aprobó solo para esta última escuela, ya que la Escuela de Música contaba con competentes profesores de música en sus diferentes ramas.

Bajo sesión ordinaria se reunió la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en 1924, con un proyecto de resolución por el cual El Instituto de Bellas Artes debía quedar integrado por las Escuelas de Pintura, Escultura y Música, las cuales debían funcionar todas en un mismo edificio. Dicho Instituto tendría un director general, que sería elegido por la Sociedad de Mejoras Públicas antes de cerrar sus sesiones de cada año y que podría ser reelegido indefinidamente⁵³. Cada escuela debía tener, a su vez, su propio director que sería nombrado por la Comisión de Acción Cultural y escogido entre los representados como maestros en el arte. Estos directores, en compañía de la Comisión de Acción Cultural, construirían el reglamento interno del Instituto, además de nombrar los respectivos docentes⁵⁴. Las Escuelas de Música y Pintura tendrían sección de señoritas y de hombres. Finalmente, los dineros recaudados por el auxilio departamental de 150 pesos mensuales⁵⁵, el municipal de 40 pesos mensuales⁵⁶, que recibían desde el principio, más las conferencias culturales o asuntos extraordinarios, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín los dirigió al sostenimiento del Instituto. Los déficits resultantes seguían cubiertos por los fondos de la entidad⁵⁷.

En aras de continuar avanzando, y con la convicción de unificar las Escuelas con el fin de mejorar la enseñanza artística, La Comisión de Acción Cultural dio el primer paso que fue arrendar

⁵³ S.M.P. Acta N° 789 del 25 de febrero de 1924.

⁵⁴ S.M.P. Acta N° 794 del 31 de marzo de 1924.

⁵⁵ *Correspondencia*. (Abril 20 de 1912). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 46.

⁵⁶ *Correspondencia*. (Diciembre 13 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 283.

⁵⁷ *Correspondencia*. (26 de febrero de 1924). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 346-347.

una casa donde operaran todas: Escuela de Música, Pintura, Escultura, Artes Manuales y las de Dactilografía y Taquigrafía, como también el salón de sesiones de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. De esta manera, surgió El Instituto de Bellas Artes, en la casa situada entre Palacé y Maracaibo, propiedad de los herederos del señor Melitón Moreno, por un valor de 120 pesos mensuales por un año prorrogable y se entregaría en abril de 1924⁵⁸. Simbolizó un gran avance ver en un solo lugar la enseñanza artística y las oficinas de la entidad, para tener un contacto más cercano con el Instituto.

La inauguración del Instituto de Bellas Artes fue motivo para una exposición de pintura y escultura por solicitud del presidente de la Comisión de Acción Cultural, el señor Antonio J. Álvarez. Otra propuesta que manifestó el presidente Álvarez fue crear un fondo especial con donaciones hechas y destinadas a premiar el mejor alumno del Instituto, con una suma que por su importancia le permitiera hacer un viaje al exterior donde pudiera estudiar. Propuso recaudar cierta cantidad entre los socios concurrentes a las sesiones⁵⁹.

La casa en alquiler fue solo el inicio, pues construir un edificio fue la meta que se trazaron en adelante. Y con motivo del Centenario de la Independencia de Antioquia, el doctor Alejandro Londoño lanzó la idea de pedir al departamento un local para construir el edificio del Instituto⁶⁰. El objetivo era construirlo en un terreno central de Medellín y, como primer paso, el presidente de la Junta del IBA informó sobre 10.000 pesos que fueron donados por el Congreso Nacional y que se usó como fondo inicial para la construcción⁶¹. Además, se hizo una petición al Concejo Municipal, cediéndole un lote de terreno situado en la avenida derecha del paseo de La Playa, con la carrera de Córdoba, para construir dicho edificio⁶². Se aprovechó el impulso y se pidió a la Asamblea Departamental un auxilio de 20.000 pesos para la construcción del edificio⁶³. El señor Ricardo Olano, desde la dirección de la Revista *Progreso*, hizo llamados editoriales a la ciudadanía solicitando ayuda con la gran obra.

⁵⁸ S.M.P. Acta N° 791 del 10 de marzo de 1924.

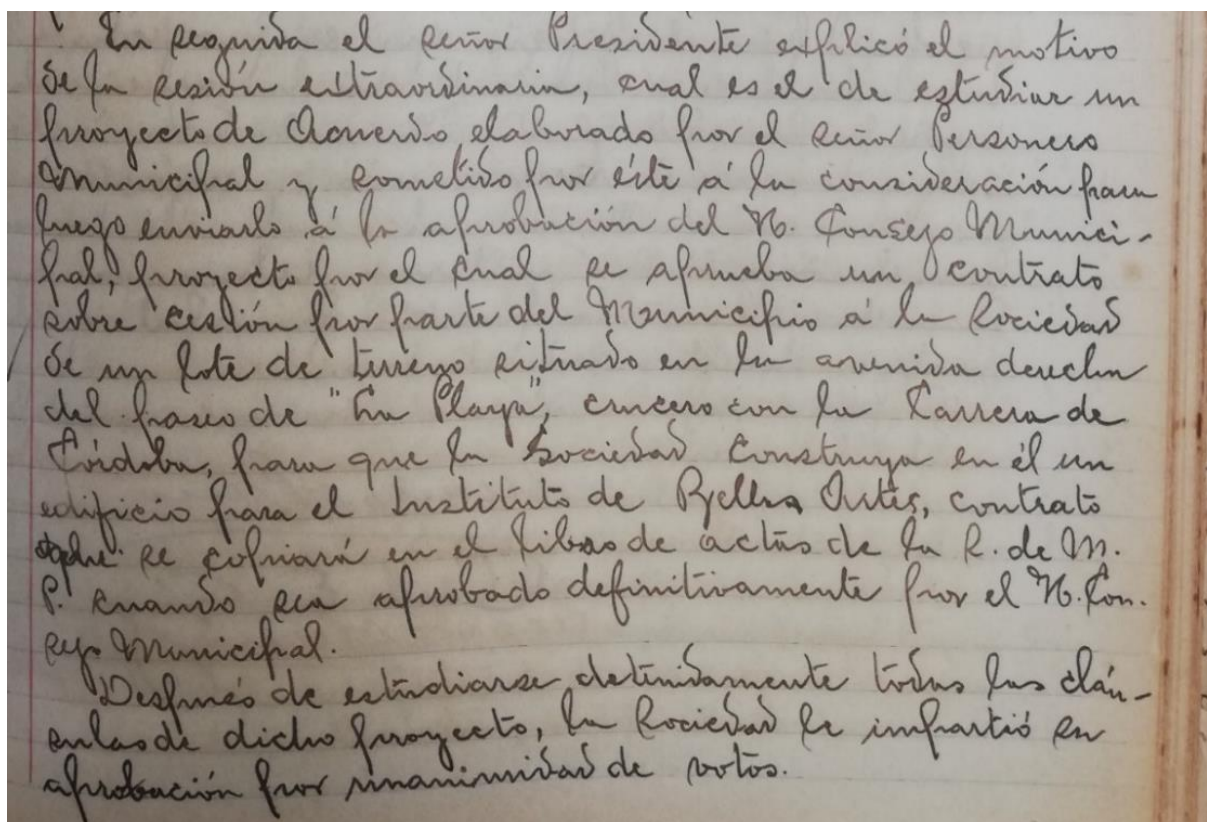
⁵⁹ S.M.P. Acta N° 800 del 12 de mayo de 1924.

⁶⁰ S.M.P. Acta N° 337 del 7 de abril de 1913.

⁶¹ S.M.P. Acta N° 859 del 19 de octubre de 1925.

⁶² S.M.P. Acta N° 879 del 11 de junio de 1926.

⁶³ S.M.P. Acta N° 865 del 15 de febrero de 1926.



Fotografía 7. Imagen del acta de la S.M.P. N° 879 del 11 de junio de 1926. Contrato del lote para la construcción del edificio. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Para este proyecto se nombró una junta constructora, comisión integrada por los socios Leocadio Arango, José A. Gaviria y R. Greiffestein. Los primeros planos del edificio se solicitaron a los señores Francisco Antonio Cano y Pablo de la Cruz residentes en Bogotá⁶⁴, pero, finalmente la edificación del palacio se adelantó sobre planos obsequiados de la casa H. M. Rodríguez e hijos y la dirección a cargo de los mismos arquitectos⁶⁵. Un lugar para los 269 alumnos, un salón para las sesiones de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, que sería su sede, una sala Beethoven con capacidad para 300 personas, que recibió este nombre por el busto donado por don Diego Echavarría Misas, al igual que un piano de conciertos. Este teatro serviría como sala de exposiciones de pintura, conferencias y otras actividades, que en la actualidad es el más antiguo de su género en Medellín. Según el negro Cano, “tales como bailes de tono, tés bailables y toda clase de fiestas de cultura y sociabilidad. La azotea había sido prevista para los ensayos, en verano de la orquesta y como estratégica posición para los paisajistas” (Loteró, 1993, p. 57).

⁶⁴ S.M.P. Acta N° 880 del 14 de junio de 1926.

⁶⁵ Olano, R. (5 de septiembre de 1927). Palacio de Bellas Artes. *Revista Progreso*. (17).

Para la construcción se buscaron alternativas que mitigaran los gastos, como la sugerida por el socio Gabriel Calle, quien encabezó una suscripción de dinero de 50 pesos⁶⁶ para realizar una campaña donde participaron las entidades públicas, municipales, departamentales y nacionales para asegurar los recursos económicos que se requirieron. Además se ofreció todo lo producido por el Instituto, como el 50 % de las fiestas celebradas por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín⁶⁷. En el *Anexo I* se pueden conocer los aportes que se recibieron para esta construcción de entidades privadas o particulares.

La primera piedra para la construcción del edificio se puso el 7 de agosto de 1926⁶⁸, aunque la construcción real y continua no se comenzó hasta el 4 octubre de 1926. Para 1928 se habían invertido alrededor de 56.000 pesos procedentes en su mayor parte del empréstito de civismo, pero se requirió más ayuda de la ciudadanía para continuar su construcción⁶⁹. Mientras se levantaba el futuro Palacio de Bellas Artes, se alquiló una casa para instalar allí el Instituto y las oficinas de la Sociedad de Mejoras Públicas, pero no se tiene certeza de si fue la misma casa de 1924. Esta casa perteneció a los señores José M. y Federico Vásquez Toro, pero, en vista del aumento del valor de arrendamiento de 130 a 250 pesos mensuales, se terminó el contrato de alquiler el 8 de mayo de 1927 y se tomó en arrendamiento la casa de la señora Leopoldina Restrepo, por un año prorrogable, a 150 pesos mensuales⁷⁰.

Para agosto de 1928, aunque el edificio no estaba totalmente terminado y se seguían buscando recursos, el Palacio de Bellas Artes había sido ocupado por la Sociedad de Mejoras Públicas y por el IBA⁷¹. Por este gran motivo, el señor presidente de la junta directiva del Instituto planeó una fiesta inaugural del edificio. Se solicitó al artista Tobón Mejía exponer sus obras como uno de los momentos del programa. Igualmente, se les requirió a los señores Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez enviar las obras expuestas en Roma⁷². Otros eventos fueron: un concierto de la Escuela de Música, exposición de pinturas y de esculturas de los alumnos de las escuelas, una conferencia cultural para cada noche, una película de Estados Unidos donde Cines Colombia

⁶⁶ S.M.P. Acta N° 880 del 14 de junio de 1926.

⁶⁷ S.M.P. Acta N° 869 del 22 de marzo de 1926.

⁶⁸ Los señores Manuel y Carlos Restrepo, J. Cancio Restrepo, Clímaco Velásquez y Lisandro Ochoa ofrecieron gratuitamente a la Sociedad de Mejoras Públicas la piedra que se necesitará para la construcción del edificio. Tomado de: S.M.P. Acta N° 888 del 9 de agosto de 1926.

⁶⁹ S.M.P. Acta N° 956 del 30 de julio de 1928.

⁷⁰ S.M.P. Acta N° 903 del 21 de febrero de 1927.

⁷¹ S.M.P. Acta N° 967 del 13 de agosto de 1928.

⁷² S.M.P. Acta N° 953 del 30 de abril de 1928.

ofrecía administrar los asientos que fueran necesarios, un téailable en la terraza o en el salón de actos. Todo lo producido se destinaría para decorar y concluir definitivamente el salón de conferencias del edificio⁷³.

Cuando se terminó el contrato con los directores Jesús Arriola y Germán Posada, en abril de 1928, quienes también hacían parte de la junta directiva del instituto y que en adelante se contratarían como docentes, se determinó una nueva etapa para la institución, una fase con mayor autonomía, crecimiento y desarrollo administrativo. Como vimos, es el año en que el Instituto de Bellas Artes ocuparía su propia sede y donde la junta asumió directamente la administración de la Escuela de Música, que hasta el momento estaba adscrita al instituto, pero, independiente en casi todos los efectos. Por este motivo, esta investigación toma la fecha de 1928 como cierre de la búsqueda⁷⁴. Muchos contribuyeron a la creación y sostenimiento del Palacio de Bellas Artes por ser una entidad privada sin ánimo de lucro, es decir, debe su existencia al esfuerzo constante y la capacidad de las personas interesadas en crearlo. El edificio no solo sería una estructura física, también simbolizaba los resultados de la formación académica con el reconocimiento de artistas que fueron discípulos y maestros y que, con su trayectoria, honraron la cultura colombiana y dieron continuidad al desarrollo del arte en Antioquia.

2.2.1 La Escuela de Música

Como se mencionó, esta escuela surgió por el cierre que tuvo la Escuela de Música de Santa Cecilia, cuya instalación se dio el 1 de octubre de 1888 con 32 alumnos y con un auxilio del gobierno departamental. En esta escuela, el pedagogo y artista Pedro J. Vidal se desempeñó como director y maestro de las clases de viola, violoncello y primera de viola. De las clases de violín fue Enrique Gaviria y de las de piano y flauta fue Germán Posada. Las clases de clarinete, pistón, bugle, barítono, trompas y oficloide fueron dictadas por Pedro Mesa. Mauro E. Restrepo impartió las clases de teoría y solfeo y, además, organizó la banda de música compuesta por niños desamparados que se inscribieron a voluntad. Esta Escuela, dirigida por el maestro Vidal, se apuntaba como el futuro de la educación musical en el departamento antes de aparecer la Escuela

⁷³ S.M.P. Acta N° 955 del 14 de mayo de 1928.

⁷⁴ Por supuesto que el Instituto vivió otros altibajos en los años siguientes, pero investigarlos hará parte de otro trabajo académico.

de Música. Posterior al maestro Vidal, fue director Marco A. Peláez y, para 1897, se estableció la sección de señoritas, bajo la dirección de Teresa Lema de Gómez, quien daba clases de teoría, solfeo y canto, Jesús Arriola las de piano, Enrique Gaviria las de violín y German Posada de flauta (García, 1962, p. 335). Lo cual significa que las mujeres tuvieron este primer acercamiento a la enseñanza artística musical, nueve años después de fundada la Escuela de Música de Santa Cecilia.

Los profesores se eligieron por su talento y por ser reconocidos como los mejores de la ciudad. En cuanto a los instrumentos, por sugerencia de Escobar, se importaron los que eran desconocidos en Medellín, aunque notables en orquestas de todo el mundo. Una vez estuvieron estos instrumentos al servicio de la escuela, se facilitaron para conciertos y festivales de la ciudad.

Como tal, la Escuela de Música se creó en 1911 y funcionó bajo el reglamento de la Escuela de Música de Santa Cecilia. Según el acta de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, estas clases no comenzaron hasta el 2 de noviembre de 1914, por falta de instrumentos. Sin embargo, en el primer informe que se dio de las escuelas, en 1912, se afirma que sí hubo formación durante el año 1911. Después de algunas gestiones se logró acceder a un amplio local situado en la calle Maracaibo⁷⁵, cuyo espacio se compartió con la Escuela de Pintura por la suma de 5 pesos mensuales. Se matricularon en total 66 alumnos en la Escuela de Música, una cifra muy alentadora que en los meses y años venideros iría en aumento, demostrando la buena acogida que tuvo esta escuela para los jóvenes.

Iniciado el año 1912, la Escuela de Música ya tenía 62 alumnos matriculados. En vista de que los gastos mensuales eran alrededor de 13.000 pesos mensuales, cifra que aumentó con la contratación de maestros para nuevas clases o bonificaciones para maestros ya nombrados, se destinó ayuda del gobierno departamental para esta escuela⁷⁶.

En marzo de 1912, en el periódico *Progreso*, se publicó el primer informe detallando el proceso de las escuelas. Don Gonzalo Escobar agregó el siguiente comentario: “Esta empresa en general puede decirse que ha tenido mejor éxito del que se esperaba, principalmente la Escuela de Música, de la que puede asegurarse su definitiva vida y organización, siempre que no falten los auxilios oficiales, pues faltando estos, el Instituto no podría subsistir, a lo menos hoy por hoy que la sociedad no cuenta con recursos suficientes para atender sola a los gastos de ambas Escuelas” (p.2).

⁷⁵ S.M.P. Acta N° 397 del 26 de octubre de 1914.

⁷⁶ Moreno, M. (15 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N°45, Serie 3, p. 2.

En este primer informe se reafirmó la adaptación en su mayor parte del reglamento de la Academia de Música de Santa Cecilia. Y se lamentó que hasta el momento sólo fueran hombres los alumnos. Dijo Escobar en su informe: “No se han podido organizar aun clases para señoritas, por algunos inconvenientes siendo el principal la carencia de profesoras. No fue posible traer de la capital pues allá tampoco las hay. Habrá que retardar esta sección para más tarde cuando los recursos sean suficientes” (Progreso, 1912, p.2).

No obstante, como se verá, entre los docentes de la escuela si existió una mujer: Ángela de Begué, por tanto la falta de docente femenina fue una excusa para dilatar la apertura de las mujeres en la escuela. Además, en una de las actas se menciona a la artista y profesora de canto, la señora doña Teresa Lema de Gómez, como la precursora de la educación artística para la mujer antioqueña. Se resalta además su contribución al arte, con un espíritu generoso y culto⁷⁷.

Para 1915, los directores de la Escuela de Música, el señor Jesús Arriola y el señor Germán Posada Berrío, solicitaron ante la sociedad la conveniencia de abrir en la escuela una sección para señoritas. Se pidió al gobernador una subvención completa para dar apertura de una sección de señoritas en la Escuela de Música⁷⁸. La escuela abrió efectivamente sus puertas para las jóvenes el 2 de noviembre de 1915, contando con 30 mujeres matriculadas⁷⁹ muy entusiastas por recibir esta formación.

En cuanto a las becas, se solicitó a la junta directiva de la Escuela de Música dar prioridad a los alumnos que no fueran de Medellín, y para aquellos que efectivamente vivían en la ciudad y fueron becados, exigirles el aprendizaje de aquellos instrumentos de los que no se tenían intérpretes en las bandas ni en la orquesta. Finalmente, se beneficiaron 10 alumnos en total. Según el informe de marzo de 1920, en la Escuela de Música, de los 67 alumnos masculinos, en el mes de febrero, había 19 becados, 17 semi becados y 15 de los pueblos. Para el caso de las señoritas, de un total de 12 alumnas, 3 eran becas⁸⁰. A inicios de 1921, los directores seguían recibiendo peticiones: 40 solicitudes de jóvenes con deseos de aprender música⁸¹. En 1922 se otorgó una beca en la Escuela de música al señor Nicolás Vicente Acebedo T., en clases de Teoría y Solfeo⁸². Y en 1927,

⁷⁷ S.M.P. Acta N° 928 del 29 de agosto de 1927.

⁷⁸ S.M.P. Acta N° 427 del 2 de septiembre de 1915.

⁷⁹ S.M.P. Acta N° 433 del 28 de noviembre de 1915.

⁸⁰ S.M.P. Acta N° 628 del 8 de marzo de 1920.

⁸¹ S.M.P. Acta N° 663 del 14 de febrero de 1921.

⁸² S.M.P. Acta N° 708 del 13 de marzo de 1922.

el señor Leonel Calle solicitó una beca para su hijo Germán, decisión a cargo de la junta directiva⁸³. Fue muy apetecido buscar un espacio en esta escuela, pero, se observa que en su mayoría eran hombres quienes la integraban.

Entre las funciones y obligaciones por parte de Arriola y Posada como directores de la Escuela de Música, según el proyecto de contrato, estaban: A) abrir desde el primero de febrero de 1916 las clases de teoría y solfeo y los demás instrumentos elegidos por los alumnos con profesores competentes. B) Ofrecer cada año a finales de junio o en fecha que convenga, un concierto como clausura de estudios y entregar los productos de dicho concierto a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín que se destinarán con preferencia al Instituto de Bellas Artes. C) Permitir la vigilancia de un inspector nombrado por la misma sociedad para hacer las observaciones que estime convenientes de dicha escuela. D) Hacer semanalmente por lo menos un ensayo de conjunto de orquesta con los discípulos que están en capacidad de participar en tales ensayos. E) Ceder parte del local para que funcione la Escuela de Pintura y Escultura, con quien compartirá equitativamente los gastos de la energía.

Por su parte, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín tenía las siguientes obligaciones: A) prestar a la escuela bajo inventario el piano y aquello que necesitara a excepción de los instrumentos que la Sociedad de Mejoras Públicas tuviera para la venta. B) Vender los instrumentos que la Sociedad de Mejoras Públicas tuviera en buenas condiciones a los alumnos de la escuela. Este contrato tenía una duración de 4 años contados a partir del 1 de febrero de 1916⁸⁴.

Aunque en 1921 los estudiantes de la Escuela de Música hicieron la solicitud de rebajar la cuota mensual de 4 que pagaban por su estudio⁸⁵. En cuanto a la asistencia, sostuvo un aumento constante. Gracias a las actas se tiene una amplia información que evidencia la presencia de hombres y mujeres en la escuela para esta época. La sección de hombres tenía un buen nivel, sin desestimar la asistencia de las mujeres que también fue muy buena, aunque se presentaron más ausencias. El mes de mayor asistencia fue abril de 1927, con 204 alumnos entre hombres y mujeres. Para ver el panorama general de estas asistencias se puede observar y comparar este número, según el mes, las escuelas y la sección, en un cuadro que lo especifica con su correspondiente acta y que podrá verse en el *Anexo 2*.

⁸³ S.M.P. Acta N° 943 del 13 de febrero de 1927.

⁸⁴ S.M.P. Acta N° 440 del 17 de enero de 1916.

⁸⁵ S.M.P. Acta N° 663 del 14 de febrero de 1921.

En cuanto a las clases, se establecieron como obligatorias: Teoría y Solfeo, a cargo del maestro Jesús Arriola, apoyado en el texto del maestro Hilarión Eslava. Esta clase se dividía en dos secciones: superior e inferior y con la misma intensidad que las demás, de tres lecciones semanales. Se concluye buena asistencia y entusiasmo entre los alumnos, ambas secciones tuvieron alumnos que se caracterizaron por su diligencia, constancia y talento para el arte de la música.

Otra clase que se dividió en superior e inferior, fue la de violín a cargo de Pedro Begué⁸⁶, con una intensidad horaria por alumno de veinte minutos. Al final culminaron el año 9 alumnos de quince matriculados inicialmente. El mismo docente⁸⁷ dirigió las clases de viola, solo con 2 alumnos pero con gran talento, uno de ellos rápidamente prestó sus servicios a las orquestas de la ciudad. La esposa de Pedro, Ángela de Begué⁸⁸, fue la docente de las clases de violoncello con cinco alumnos, terminando solo 2.

Para la clase de piano, que se gastaron 500 pesos mensuales en el alquiler de un instrumento, porque el piano de la escuela estaba deteriorado y debían esperar 16 años hasta que el señor Clarence J. London le regalara a la SMP un piano, con destino a la escuela de música del Instituto de Bellas Artes⁸⁹. Esta clase estuvo a cargo del maestro Gonzalo Vidal⁹⁰. Terminaron el año 3 alumnos, de 8 matriculados⁹¹. Luis Mondragón⁹² enseñaba contrabajo a 2 alumnos, los mismos que culminaron el año. Con Germán Posada⁹³ terminaron 3 alumnos de 8 matriculados en las clases de flauta. Por último, el maestro Rafael D'Alemán enseñó clarinete e instrumentos de cobre y, aunque se matricularon 11 alumnos, solo 5 culminaron por falta de instrumento, cada uno en clarinete, barítono, corno, trombón y cornetín.

⁸⁶ Adoptó el método de Alar.

⁸⁷ Empleó el método de Firquet.

⁸⁸ Su método empleado fue el de Lee.

⁸⁹ S.M.P. Acta N° 968 del 19 de agosto de 1928.

⁹⁰ Adoptó el método de J. Leconppey.

⁹¹ Moreno, M. (15 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N° 45, Serie 3, p. 2.

⁹² Con el método de Botesini.

⁹³ Usó el método de Altes y Gambert.

En cuanto a la intendencia, la escuela contaba con: un archivo de música compuesto de varios métodos y partituras para canto, música religiosa y algunas de orquestaciones para distintos instrumentos. También con instrumentos que fueron cedidos por el gobierno departamental: 1 piano en mal estado y que no se usaba, 3 violines, 2 violas, 1 violoncello, 1 contrabajo, 2 clarinetes, 1 pistón (dañado), 4 barítonos (2 buenos y 2 en mal estado), 2 bombardinos, 1 contrabajo (de viento), 1 corno, 1 bugle (dañado), 1 trombón, 1 oficleido, 4 saxófonos, 1 saxófono-soprano (prestado a la banda marcial), 1 oboe (prestado a la banda marcial). Otros instrumentos fueron comprados con fondos de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín: 4 timbales, 2 oboes, 2 cornos ingleses, 2 fagotes, 2 saxófonos (barítono y tenor), 1 cornetín, 1 violoncello, 7 métodos para piano, oboe, fagot, saxófono e instrumentos de percusión y violoncello, 6 lámparas de colgar (para petróleo), 6 peras para luz eléctrica, 4 bancas de madera, 1 tablero grande, 1 tablero pequeño, 24 taburetes, 12 atriles de madera, 4 perchas para sombreros, 1 armario estante, 1 regadera, 9

Sección de hombres.

<i>Alumnos asistentes</i>	<i>id becados</i>	<i>id semi-becados</i>	<i>id de los pueblos</i>	<i>Número de alumnos en clases de:</i>														
				<i>Fonía y Solfeo.</i>	<i>Dictado.</i>	<i>Piano.</i>	<i>Violín.</i>	<i>Viola.</i>	<i>Violoncello.</i>	<i>Contrabajo.</i>	<i>Flauta.</i>	<i>Flautín.</i>	<i>Clarinete.</i>	<i>Oboe.</i>	<i>Fagot.</i>	<i>Saxofeta.</i>	<i>Cornetín.</i>	<i>Trombón.</i>
58	7	9	7	52	0	13	14	0	2	0	5	1	2	0	0	1	2	1
				<i>Sección de Señoritas.</i>														
14	0	0	0	14	0	9	5	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0

Medellin, 31 de Marzo de 1917

Los Directores,
German Posada B

Fotografía 8. Imagen del Archivo General, 1915- 1941. (Marzo 31 de 1917). Alumnos de la Escuela de Música. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

alcayatas, 1 candelero. Algunos instrumentos se prestaban a los alumnos y estos se comprometían a devolverlos en buen estado con el respaldo de un documento firmado⁹⁴.

En 1918, los profesores de los instrumentos de cuerda, fueron Pedro Begué, Eusebio Ochoa y Alfonso Vieco, para los instrumentos de metal, Joaquín Ortiz, como secretario y profesor de teoría y solfeo elemental, Eusebio Ochoa y, el resto de las clases, a cargo de sus directores Germán Posada y Jesús Arriola. Los profesores ganaban diariamente 20 pesos por las clases de 1 hora y los alumnos pagaban mensualmente por la clase de teoría y solfeo 1.50 pesos y 3 pesos por la clase de teoría y solfeo más el instrumento. Estas cifras son muy diferentes a los valores que se tenían una vez creada la escuela. Se redujo considerablemente su valor, posiblemente para asegurar la permanencia de los alumnos. En los meses de diciembre y enero, por ser época de vacaciones, el sueldo era pagado a los profesores y el local tenía un gasto de alquiler de 45 pesos mensuales⁹⁵.

El señor Pedro Begué presentó su renuncia irrevocable ante la Sociedad De Mejoras Públicas como profesor en el Instituto de Bellas Artes en 1925⁹⁶, pero, tiempo después, por acuerdo celebrado entre la junta directiva de este y el señor Pedro Begué, se incorporó la Academia Begué al Instituto, lo que significó un aumento de 100 alumnos, que reforzarían a su vez la orquesta y atraería nuevos músicos como Leopoldo Carreño, maestro de violín, Roberto Vieco, de clarinete, Jorge Hernández, de cobres y Gonzalo Vidal de solfeo.

La fusión se dio a partir del 1° de mayo de 1929 en el Palacio de Bellas Artes. Entre las bases estaban: la aceptación del pensum y el reglamento del Instituto, el ingreso al Instituto de los profesores de la Academia Begué con el mismo sueldo y garantías que los profesores de la Escuela de Música. La dirección del instituto estuvo a cargo del rector y de la junta directiva, a cuyas decisiones se sometía todo el profesorado. Cuando había varios profesores de una misma clase, los alumnos elegían su profesor. En todas las fiestas como conciertos, concursos o misas, los profesores se debían presentar gratuitamente. El IBA aceptaba las becas de la Academia de Begué: dos becas que venía dando a dos personas invidentes por cuenta del Concejo municipal de Medellín y dos medias becas a personas particulares⁹⁷. Este convenio se pretendía prolongar por el término de 13 años. La fusión de La Escuela de Música de Bellas Artes con la Escuela de Santa Cecilia y

⁹⁴ Moreno, M. (19 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. N°46, Serie 3, p. 3.

⁹⁵ Archivo General, 1915- 1941. (Mayo 2 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

⁹⁶ S.M.P. Acta N° 830 del 25 de febrero de 1925.

⁹⁷ S.M.P. Acta N° 981 del 18 de febrero de 1929.

la Academia Begué convirtió a la institución en enseñanza musical como la más reconocida e importante de Antioquia (Loteró, 1993, p. 39).

En 1928 las clases estuvieron a cargo de los profesores Posada, Arriola, Pedro Begué, Eusebio Ochoa, Vieco⁹⁸, Santamaría⁹⁹ y Hurtado. Las clases de Teoría y Solfeo fueron dignas de aplauso del grupo de hombres, 46 en preparatoria, 23 en primer curso y 14 en segundo, y lo mismo la inferior de señoritas, con 3 alumnas, clase en las que sobresalieron la señorita Inés Fernández Cárdenas y los jóvenes Heriberto Morales y Félix Barrera. En la clase de piano, sección de señoritas, a la que asistieron 13 alumnas, sobresalieron las señoritas Matilde Uribe, Libia Martínez y Luz Ospina Villa, antiguas y constantes alumnas de la Escuela. En la sección de hombres, que constaba de 15, se calificaron como los mejores alumnos a los señores Francisco Bernal y Gabriel Tobón. En la flauta figuraban Roberto Arriola, Jaime Vásquez, Germán Solórzano, el señor José Manuel Solórzano y con mención, Jorge Herrán, Julio Vásquez y Mariano Morales¹⁰⁰. Cada año, al finalizar los estudios, se realizarían algunas actividades, como la misa en la Catedral Metropolitana y un concierto en el Teatro Bolívar, con todos los alumnos de la Escuela de Música¹⁰¹.

Se tiene conocimiento por el libro *Archivo General (1915-1941)*, de la Sociedad de Mejoras Públicas, de la cantidad de alumnos que practicaban los instrumentos específicos en los años 1915 y 1917¹⁰², 1918¹⁰³, 1919¹⁰⁴, 1920¹⁰⁵, 1921¹⁰⁶ y 1922¹⁰⁷, años en que Arriola y Posada eran sus directores, que sin precisar hasta que año lo fueron, se sabe que para 1927 aún eran directores de la Escuela de Música del instituto¹⁰⁸. Estos cuadros, se podrán consultar en el *Anexo 3*.

⁹⁸ No da claridad si se refiere a Roberto Vieco Ortiz (1892-1954), Gabriel Vieco Ortiz (1888-1958), Carlos Vieco Ortiz (1900-1979) o Alfonso Vieco Ortiz (1894-1972). Tomado de: <https://www.marinvieco.com/familia-vieco/artistas/>

⁹⁹ No evidencia si es Jaime Santamaría o Pedro Pablo Santamaría (1886-1960).

¹⁰⁰ S.M.P. Acta N° 703 del 28 de noviembre de 1921.

¹⁰¹ S.M.P. Acta N° 979 del 5 de noviembre de 1928.

¹⁰² Archivo General, 1915- 1941. (Marzo 31 de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰³ Archivo General, 1915- 1941. (Mayo 2 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰⁴ Archivo General, 1915- 1941. (Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰⁵ Archivo General, 1915- 1941. (Noviembre de 1920). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰⁶ Archivo General, 1915- 1941. (Julio de 1921). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰⁷ Archivo General, 1915- 1941. (Octubre 31 de 1922). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁰⁸ S.M.P. Acta N° 913 del 2 de mayo de 1927.

2.2.2 La Escuela de Pintura

Esta escuela abrió sus puertas el 8 de febrero de 1911 con Francisco Antonio Cano como su primer director, quien proyectaba reunir el mayor número posible de estudiantes, los cuales en conjunto pagarían un local apropiado, un suelo de 10 pesos al director, quien haría las correcciones dos veces por semana, durante una hora o más según se requiriera y el pago a un portero para cuidar los muebles y modelos y hacer aseo al lugar (Escobar, 1987, p. 61).

Sin embargo, fue corta la permanencia de Cano como director, pues a finales de 1911 renunció y, posteriormente, viajó a Bogotá a prestar sus servicios en la Escuela de Bellas Artes motivado seguramente por intereses económicos, pues en el Instituto de Bellas Artes trabajaba *ad honorem*. Además, por petición del entonces presidente de la república de Colombia, Carlos Eugenio Restrepo, fue llamado a dirigir la Litografía Nacional. En varias oportunidades la junta directiva del Instituto le insistió a Cano en tomar de nuevo la dirección de la Escuela de Pintura (Loter, 1993, p. 32), pero, Cano jamás regresó a ocupar este cargo.

En el primer informe sobre la Escuela de Pintura, publicado en el Periódico *Progreso* en 1912, se detalló su estado, el cual fue entregado por el entonces director Francisco Antonio Cano al director del Instituto de Bellas Artes don Gonzalo Escobar, el 25 de enero de 1912. Para empezar, cabe justificar que la ayuda del Gobierno departamental se destinó en su totalidad a la Escuela de Música, por lo que la Sociedad de Mejoras Públicas debía sostener la Escuela de Pintura con recursos propios, aun cuando sus gastos solo eran de 2.500 pesos entre el profesor Cano y un portero o, solicitar de nuevo al Concejo la subvención de 3.000 pesos, que fue negada en el presupuesto de ese año. Deficiencia económica que pudo incidir en los altibajos recurrentes que tuvo esta escuela en adelante.

Cano inició aclarando en el informe de la Escuela de Pintura los motivos de deserción de los alumnos, donde el principal era la ingenuidad de estos al creer que la afición o las aptitudes eran suficientes para permanecer en la escuela con un profesor que estimaban talentoso. La situación económica difícil en la mayoría de los alumnos fue otra razón, pues estos jóvenes pasaban la mayor parte del día en otras ocupaciones laborales y solo el tiempo de descanso era invertido para estudiar. Estos carecían de dinero para comprar los materiales mínimos, y si bien la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín donó colores y algunas brochas a uno de los estudiantes de pintura

y suministró yeso a los de escultura,¹⁰⁹ estas donaciones resultaban insuficientes para más alumnos. Otro motivo de deserción fue la poca variedad en el estudio, producto del ingreso constante de alumnos nuevos, lo que dificultaba a los profesores avanzar en sus clases, algo distinto a dibujar, pintar y modelar. Además, solo tenían las horas de la noche para estudiar e intercalar las clases, lo que reducía el tiempo del trabajo práctico.

La cifra de alumnos se fue reduciendo considerablemente, por las causas ya expuestas, hasta casi cerrar sus puertas. Como estrategia, Cano asistió a las clases nocturnas con el fin de motivar a los alumnos, pero, no encontró avances, entonces agregó un estudio extra que era la enseñanza de modelado y vaciado en yeso para aprovechar los nuevos conocimientos adquiridos en la escuela¹¹⁰. Como Escuela de Escultura, esta no se crearía hasta 1915.

En la metodología usada por Cano se tenía un modelo vivo, pero, su empleo no era frecuente por el alto costo para ser usado por tan pocos alumnos. El sistema de enseñanza práctica, que dice Cano, le dio mejores resultados, consistía en darle al alumno plenamente libertad desde el principio para dibujar, pintar y modelar, con la técnica que sintiera afinidad o quisiera inventar. Las correcciones se daban en explicaciones, para que fuera el alumno quien encontrara la causa del error y muchas veces la manera de enmendarlo.

Cano manifestó la necesidad de abrir cursos de ornamentación, anatomía, perspectiva y dibujo lineal práctico, pero, la falta de tiempo de los alumnos, o el alto costo para contratar docentes, delegó la labor a uno solo, lo que afectaba la metodología educativa. Aún con tanto contratiempo, Cano rescataba el adelanto obtenido entre sus alumnos durante el año 1911, evidenciando en sus trabajos el talento y la creación de obras exclusivas, pues estos ejercicios no tuvieron intervención por su parte.

En su informe, Cano dejó detallado un listado de materiales con que contaba la Escuela en su momento: 42 modelos en yeso en varios tamaños cedidos a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín por el gobierno departamental, 6 caballetes, 6 tablas de dibujo, 12 taburetes, 3 trípodes para escultores, 1 aparato para fondos, 1 mesa y útiles de escritorio, Armarios y tablas y unas pocas telas y otros utensilios adquiridos con fondos de la Sociedad de Mejoras Públicas. Se detallan cifras como 38 matrículas en total, cada una con un valor de 50 pesos y una mensualidad de 100

¹⁰⁹ Aunque la Escuela de Escultura no se abriría hasta 1915, debe referirse a la clase de modelado y vaciado en yeso creada por Cano.

¹¹⁰ Moreno, M. (19 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. N°46, Serie 3, p.3.

pesos, pero, por la escasez de recursos de la mayoría de los alumnos, casi todos terminaron becados¹¹¹.

Francisco Antonio Cano creía que la manera de cambiar este panorama con el que empezó a funcionar la Escuela de Pintura era creando un entorno donde los jóvenes despertaran más simpatía por la Bellas Artes, para lo cual habría que conseguir más alumnos y hacer más difusión a través del Periódico *El Progreso*¹¹²(1912). Dijo Cano: “La principal misión de la Sociedad de Mejoras Públicas es el embellecimiento: La Escuela de Bellas Artes es la base, es el principio de él; procuremos que nuestra juventud se aficione y aprenda a distinguir y apreciar la belleza, la estética, el arte en las cosas, procuremos al menos fomentar el buen gusto”. (p.2)

En cuanto al programa de estudios, este se dividía originalmente en 3 años: en el primero, se hacían estudios de naturaleza muerta, el segundo, se enfocaba en la teoría, los colores, nociones de acuarela¹¹³ y de perspectiva práctica y, finalmente, el tercero, en la pintura al óleo y el pastel, composición, anatomía superficial y proporciones del cuerpo humano y de animales comunes. Según Gildardo Lotero, este proyecto inicial, de corte clásico y tradicionalista, fue diseñado por el maestro Cano y sería de gran influencia para la tradición académica del instituto por varias generaciones (Lotero, 1993, p. 33).

En vista del entusiasmo surgido entre los alumnos de las escuelas, se nombró una comisión encargada de solicitar a Europa la información necesaria para traer a la ciudad un profesor de pintura y escultura¹¹⁴. El contemplar esta posibilidad expresa los intereses del instituto de educar desde la profesionalización y la actualización en conocimiento europeo en el arte, sin embargo, los altos costos atrasarían este objetivo 14 años.

Claramente la ausencia del maestro Cano afectó la continuidad de las clases en la Escuela de Pintura, por lo que la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín decidió cerrarla por resolución, hasta mediados de enero de 1913¹¹⁵. Se presentaron varios contratiempos para encontrar un docente que se encargara de reanudar las actividades en la Escuela de Pintura, entre ellos el pago por las labores era muy bajo, pero, finalmente, en febrero de 1913, la Comisión de la Escuela contrató al profesor Gabriel Montoya Márquez para abrirla con un sueldo de 20 pesos mensuales¹¹⁶

¹¹¹ Moreno, M. (26 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N° 48, Serie 3, p. 3.

¹¹² Moreno, M. (15 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N° 45, Serie 3, p. 2.

¹¹³ Muy posiblemente desde la docencia de Gabriel Montoya y Humberto Chaves.

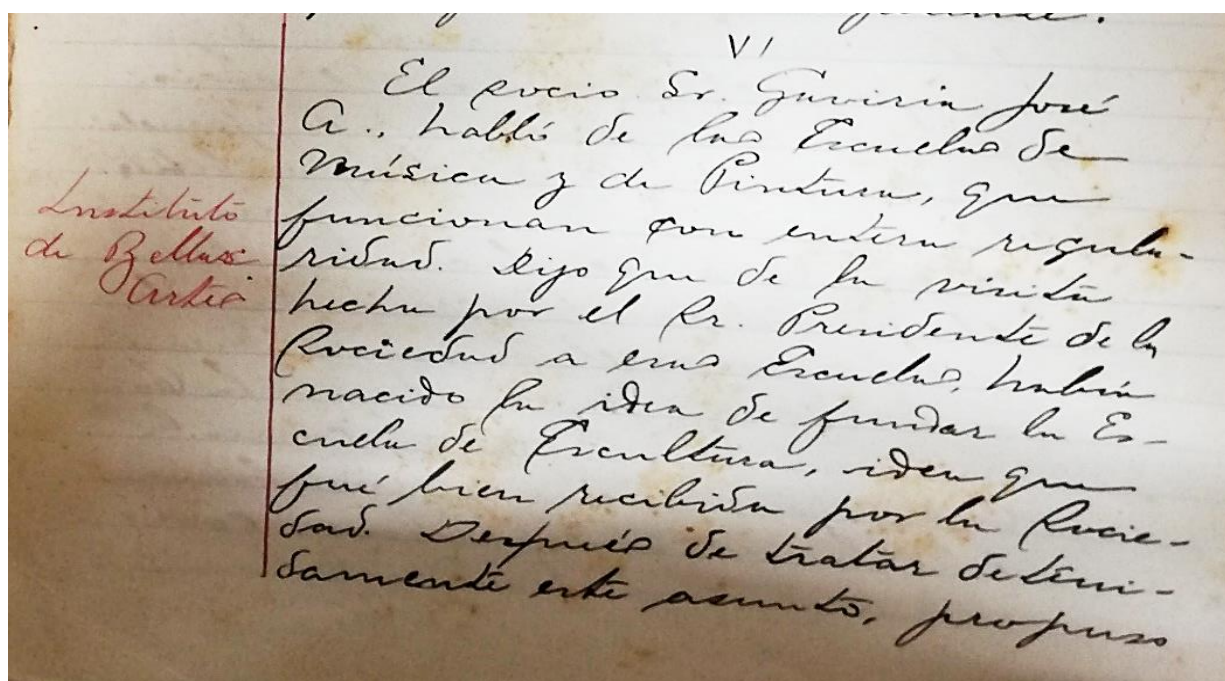
¹¹⁴ Moreno, M. (14 de junio de 1912). Escuela de Pintura. *Periódico Progreso*. N° 70, Serie 4, p.3.

¹¹⁵ S.M.P. Acta N° 328 del 2 de diciembre de 1912.

¹¹⁶ S.M.P. Acta N° 331 del 19 de febrero de 1913.

(cifra muy baja a comparación de los 2500 pesos que recibían Cano y el portero, o posiblemente hubo un error en la redacción y esta cifra era diaria), lo que significaba, a su vez, el gran reto de dar continuidad a la educación académica en Medellín. Una vez tomó su cargo, se le encomendó la apertura de clases para señoritas en la Escuela de Pintura con la decisión del Presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas y el Director del Instituto de Bellas Artes¹¹⁷, pero, esta medida no se ejecutará hasta 1916.

En cuanto a la asistencia de los alumnos, según un informe de la Escuela de Pintura había, para noviembre de 1915, 89 alumnos matriculados, de los cuales asistieron de 20 a 25 a la clase del primer año, 12 a las del segundo y otros tantos a las del tercero, en las que se trabajaba con modelo vivo masculino¹¹⁸.



Fotografía 9. Imagen del acta de la S.M.P. N° 408 del 8 de febrero de 1915. Nacimiento de la Escuela de Escultura. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Cuando el presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas visitó las Escuelas de Música y Pintura, y viendo que ambas funcionan bien, el socio José A. Gaviria planteó la posibilidad de fundar la Escuela de Escultura, proponiendo la siguiente estancia que fue aprobada por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín: “Facultándose a la Comisión de la Escuela de Pintura para fundar

¹¹⁷ S.M.P. Acta N° 336 del 3 de marzo de 1913.

¹¹⁸ S.M.P. Acta N° 432 del 3 de noviembre de 1915.

la Escuela de Escultura, siempre que el gasto mensual no pase de 15 pesos mensuales”¹¹⁹. El 9 de febrero de 1915, dicha escuela comenzó a funcionar, asignándole el cargo de docente al joven Bernardo Vieco, con un pago de 10 pesos mensual por sus honorarios. (de nuevo se evidencia un pago muy bajo)

A medida que se daban las clases también se manifestaban otras situaciones¹²⁰, para lo que la Comisión de la Escuela de Pintura propuso lo siguiente: A) solicitar al municipio uno de los locales para la escuela en que haya instalación de luz para dar en las noches las clases de dibujo correspondientes al primer año. B) Formalizar más la inscripción, exigiendo a cada alumno un acudiente responsable. C) Otorgar como premio mensual un equipo de útiles a cada alumno destacado, por la calidad de sus trabajos. D) Costear con los fondos de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín ciertos elementos indispensables como yeso, espátulas para modelar la arcilla, telas de colores para el estudio de pliegues y para fondos, como los tres cuerpos redondos (esfera, cono, cilindro) labrados en madera. También se buscaba, entre los alumnos, quien se encargara de arreglar el local y preparar las arcillas. Este informe se remitiría al señor Gabriel Montoya como director de la Escuela de Pintura para solicitar un presupuesto de los elementos indicados en tal informe. Además el mismo señor Montoya se ofreció a ayudar a la Comisión de las Escuelas de Pintura y Escultura para elaborar un proyecto de estatutos para dichas escuelas¹²¹.

De manera temprana, se pensó en concursos o eventos donde los alumnos pudieran ser protagonistas con sus trabajos artísticos, para evidenciar avances en la formación académica en el arte. Entre los primeros eventos organizados por el Instituto de Bellas Artes, se daría un concierto de música el del 30 de marzo de 1915 y un concurso de pintura y exposición con los trabajos de los alumnos de pintura y escultura para mostrar el nivel alcanzado. Con el objetivo de lograr un evento exitoso, el socio Enrique A. Gaviria propuso tener claridad de los premios y exponer de manera permanente los trabajos de los alumnos, para dar una idea del grado de progreso que habían alcanzado estos jóvenes¹²². En cuanto a la elección del jurado, fueron elegidos los señores: Melitón Rodríguez, Constantino Carvajal y Luis M. Gaviria¹²³. En cuanto a los premios, serían los

¹¹⁹ S.M.P. Acta N° 408 del 8 de febrero de 1915.

¹²⁰ Como la escasez de elementos para los ejercicios prácticos o un local apropiado para las lecciones.

¹²¹ S.M.P. Acta N° 433 del 8 de noviembre de 1915.

¹²² S.M.P. Acta N° 411 del 1 de marzo de 1915.

¹²³ S.M.P. Acta N° 417 del 5 de abril de 1915.

directores del Instituto de Bellas Artes y el Presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín quienes los definirían: uno para la Escuela de Pintura y otro para la de Escultura¹²⁴.

El correcto funcionamiento de la Escuela se vio afectado por situaciones que giraron en torno a la economía, como la solicitud que hicieron los alumnos de la Escuela de Pintura de un aumento de sueldo para el director del establecimiento¹²⁵. El rechazo por parte de los profesores a la cláusula que negaba el pago por los días faltantes y el auxilio mensual de 30 pesos solicitados al Concejo Municipal para la Escuela de Pintura¹²⁶.

Como director de la Escuela de Pintura y Escultura, Montoya, que estaba interesado en abrir un espacio donde sus alumnos mostraran sus progresos sin la dimensión de un gran evento, envió una carta a la Sociedad de Mejoras Públicas solicitando hacer una exhibición de los cuadros de los alumnos, con un jurado elegido por la misma Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín¹²⁷. También manifestó la necesidad de un modelo femenino vivo para los estudiantes de las Escuela de Pintura y Escultura, pero dicha solicitud le fue negada¹²⁸.

Gabriel Montoya presentó un informe en el que expresó la poca asistencia de los alumnos masculinos a las clases, por el inconformismo ante la decisión de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín de prohibir el uso del modelo vivo femenino. Para agosto de 1916, de 12 alumnos matriculados, se retiraron 2 y solo 3 pagaron¹²⁹. En vista de la situación, la Sociedad de Mejoras Públicas aprobó un reglamento con el fin de reorganizar la escuela, imponiendo a los alumnos pagar una pequeña cuota mensual como base disciplinar, cuando esta se puso en marcha, la mayoría abandonó la escuela antes que pagar esta mensualidad. En el mes de agosto solo 3 alumnos de 9 se matricularon¹³⁰, y de no haberse superado la cifra mínima de 10 alumnos fijos y con pago actualizado de su cuota¹³¹ las Escuelas de Pintura y Escultura para hombres habrían cerrado. Finalmente 12 jóvenes se matricularon, para continuar con los estudios, sin embargo, por ordenanza se prohibió establecer, para la Escuela de Pintura, la estipulación de matrículas y cuotas por ser un establecimiento subvencionado por el gobierno, por lo tanto, la matrícula era gratuita¹³².

¹²⁴ S.M.P. Acta N° 415 del 23 de marzo de 1915.

¹²⁵ S.M.P. Acta N° 454 del 17 de abril de 1916.

¹²⁶ S.M.P. Acta N° 448 del 6 de marzo de 1916.

¹²⁷ S.M.P. Acta N° 439 del 10 de enero de 1916.

¹²⁸ S.M.P. Acta N° 457 del 8 de mayo de 1916.

¹²⁹ S.M.P. Acta N° 472 del 14 de agosto de 1916.

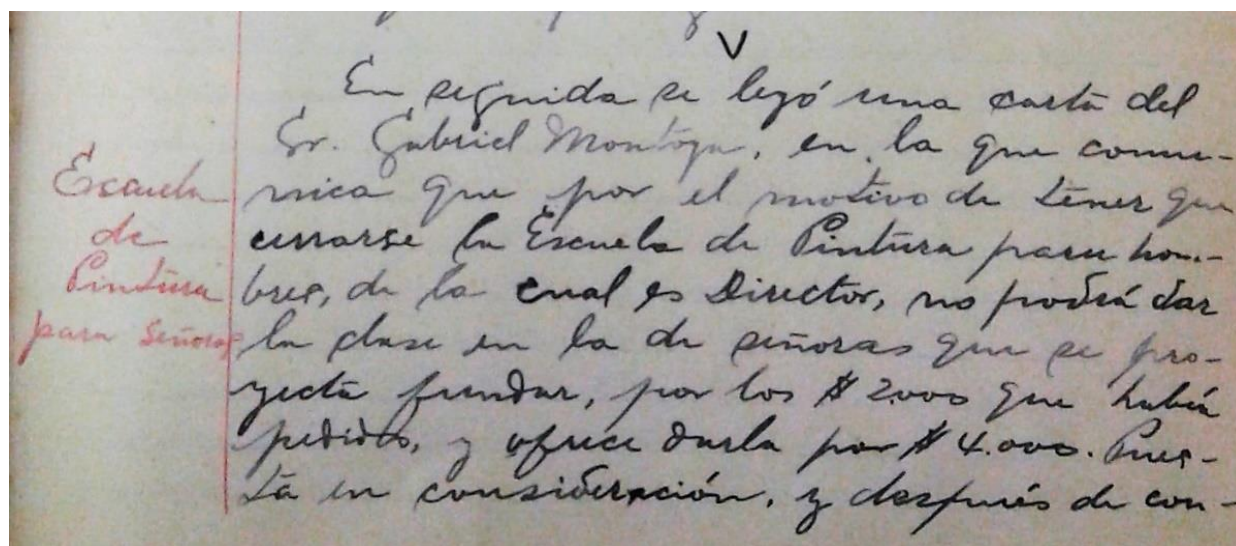
¹³⁰ S.M.P. Acta N° 475 del 4 de Septiembre de 1916.

¹³¹ S.M.P. Acta N° 473 del 21 de agosto de 1916.

¹³² S.M.P. Acta N° 460 del 22 de mayo de 1916.

Aunque, como vimos en el informe de 1912, desde esa fecha y aun recibiendo el auxilio gubernamental, los jóvenes pagaban tanto la matrícula como la mensualidad, entonces hubo inconsistencias con estos pagos que no debieron efectuarse, lo que permite interpretar un interés de lucro personal que restó beneficios a los jóvenes, como su permanecía en la escuela o la obtención de los elementos mínimos para las materias cursadas.

Para junio de 1916, el presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas afirmó que, bajo el entusiasmo surgido por la creación de esta escuela para señoritas y, estudiado detenidamente el asunto, se declaraba fundada la Escuela de Pintura, Escultura y Dibujo para señoras, como dependencia del Instituto de Bellas Artes¹³³. El reglamento para la nueva escuela se le presentó a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en junio 26 de 1916 siendo aceptado por el director de la Escuela de Pintura, Gabriel Montoya, quien aceptaba, a su vez, dar las clases en la Escuela de Señoritas que proyectaba fundar, por un valor de 4.000 pesos, pago que fue aprobado¹³⁴.



Fotografía 10. Imagen del acta de la S.M.P. N° 466 del 3 de julio de 1916. Aumento de salario para Montoya para dar clases en la Escuela de Señoritas. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Como local para el funcionamiento de la escuela de señoritas, se consiguió la casa de las señoritas Villamizar, con un costo de 10 pesos el arriendo mensual. Ellas mismas se postularon para inspeccionar la marcha de la escuela, cobrando un 10% de lo recaudado. Sin embargo, se resolvió crear una comisión compuesta por los socios Álvarez y Sanín para que fueran visitadas

¹³³ S.M.P. Acta N° 463 del 12 de junio de 1916.

¹³⁴ S.M.P. Acta N° 466 del 3 de julio de 1916.

una vez al mes e informaran sobre el proceso¹³⁵. En cuanto a las clases, se le ofreció al señor Bernardo Vieco, director de la Escuela de Escultura, dar la clase a las señoritas de 4:00 pm a 5:00 pm y, de no poder, su reemplazo sería Constantino Carvajal, quien aceptó por un pago de 10 pesos mensuales, trabajados día por medio. Por su lado, Gabriel Montoya daba las clases a las señoritas en pintura y dibujo¹³⁶.

Según el informe del mes de septiembre de 1916 por parte de las señoritas Villamizar sobre las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo de señoritas, las alumnas matriculadas en el mes de agosto, el primer mes de funcionamiento fue de 23 jóvenes, todas con puntualidad en las cuotas mensuales, recaudando la suma de 4.600 pesos. Las clases se dictaban los lunes, miércoles y viernes, con buena asistencia de los docentes¹³⁷. Para septiembre ya había 27 alumnas con pago actualizado de su cuota y, para el siguiente mes, este número aumentó a 12 alumnas más¹³⁸. Las señoritas Villamizar, encargadas de dicha escuela enviaron los datos de entradas y gastos del mismo mes, el cual arrojó un saldo en favor de la Sociedad de 360 pesos¹³⁹. Por último, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín propuso un aumento en los salarios de los profesores de la Escuela de Pintura y Escultura para señoritas correspondiente a un 20% de lo producido, que se repartiría proporcionalmente a los sueldos y estaría sometido con relación a la asistencia¹⁴⁰. Lo que indica que este aumento salarial solo sería posible por la asistencia y pago de las mujeres. Cabe recordar que eran tiempos en que apenas se dejaban que ellas ingresaran a este tipo de espacios.

A escasos 9 meses el presidente informó que las Escuelas de Pintura y Escultura de señoritas no funcionaban bien, por las faltas frecuentes de los directores de ese establecimiento. Las señoritas Villamizar manifestaron las ausencias a las clases por parte del profesor Gabriel Montoya y Constantino Carvajal, el primero por motivos de salud y el segundo por sus muchas ocupaciones personales. Ambos docentes se comprometieron a mejorar esta situación¹⁴¹.

Para marzo de 1917, figuraron como directores de las Escuelas de Pintura y Escultura para hombres Gabriel Montoya y Bernardo Vieco, respectivamente. Montoya como director de la

¹³⁵ S.M.P. Acta N° 468 del 17 de julio de 1916.

¹³⁶ *Correspondencia*. (17 de junio de 1916). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 46.

¹³⁷ S.M.P. Acta N° 475 del 4 de Septiembre de 1916.

¹³⁸ S.M.P. Acta N° 493 del 5 de marzo de 1917.

¹³⁹ S.M.P. Acta N° 481 del 9 de octubre de 1916.

¹⁴⁰ S.M.P. Acta N° 527 del 29 de octubre de 1917.

¹⁴¹ S.M.P. Acta N° 506 del 4 de junio de 1917.

Escuela de Pintura propuso a varios jóvenes como candidatos a becas en la escuela, postulaciones que eran estudiadas por la comisión respectiva¹⁴². Según el *Archivo General (1915-1941)*, para marzo 31 de 1917 había 17 alumnos matriculados, pero asistían 16, solo 1 venía de un pueblo y el resto eran de la ciudad. No había becados y de este total, 2 asistían a la Escuela de Pintura, 12 a la de Dibujo y 3 a la de Escultura.

Con respecto a estas becas, se dieron algunas solicitudes, como la de 1917, por el señor Eladio Vélez, para la Escuela de Pintura y Escultura¹⁴³, y la del señor Carlos E. Patiño, a quien le aprobaron la beca solicitada para la Escuela de Escultura, por haber cumplido las condiciones exigidas por el reglamento que regía la escuela¹⁴⁴. El alumno Antonio J. Sarrazola aplicó todos los requisitos exigidos por el reglamento para aspirar a una beca en la Escuela de Pintura¹⁴⁵. También se le aprobó, para la misma Escuela, una beca al joven Jorge E. Rodríguez¹⁴⁶ y otra solicitada por el señor Lucio Álvarez¹⁴⁷. Aunque este tipo de decisiones las tomaba finalmente la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, se le solicitó al director de la Escuela de Pintura y Escultura, Gabriel Montoya, hacer un estudio del reglamento de la escuela¹⁴⁸.

No hay claridad de estas becas, pues cabe mencionar que la educación en la Escuela de Pintura era gratuita, como lo describe una carta dirigida al señor Horacio Longas Matiz, en respuesta de la Sociedad de Mejoras Públicas por la solicitud de una beca, cuya respuesta fue que, bajo la gratuidad de la formación, podría asistir a la escuela cuando quisiera¹⁴⁹. Además, en el acta N° 460, por ordenanza, se prohibía estipular matrículas y cuotas al ser un establecimiento subvencionado por el gobierno¹⁵⁰. Estos manejos financieros que se le dieron a la escuela fueron confusos y al parecer de beneficios selectivos. Mientras unos recibían la gratuidad, otros pagaban matrícula y mensualidad por la formación.

El director Gabriel Montoya celebró una exhibición y un concurso de los trabajos de las Escuelas de Pintura y Escultura de hombres, también lanzó junto a Constantino Carvajal y Bernardo Vieco, directores de las Escuelas de Pintura y Escultura, la idea de celebrar una

¹⁴² S.M.P. Acta N° 499 del 16 de abril de 1917.

¹⁴³ S.M.P. Acta N° 507 del 11 de junio de 1917.

¹⁴⁴ S.M.P. Acta N° 523 del 1 de octubre de 1917.

¹⁴⁵ S.M.P. Acta N° 556 del 23 de julio de 1918.

¹⁴⁶ S.M.P. Acta N° 559 del 5 de agosto de 1918.

¹⁴⁷ S.M.P. Acta N° 581 del 24 de febrero de 1919.

¹⁴⁸ *Correspondencia*. (10 de julio de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 245.

¹⁴⁹ S.M.P. Acta N° 419 del 26 de abril de 1915.

¹⁵⁰ S.M.P. Acta N° 460 del 22 de mayo de 1916.

Exposición Artística e Industrial, pero les fue aplazada. Lo que si autorizó la Sociedad de Mejoras Públicas a las Escuelas de Pintura y Escultura fue gastar 10 pesos en un concurso trimestral para la escuela de hombres, con los parámetros impuestos por la comisión y el director de la escuela¹⁵¹. Detalles como estos permitieron ver las ideas constantes de realizar eventos, presentaciones y exposiciones para exhibir los trabajos de los alumnos, permitirles un entorno asequible para mostrar su obra y talento propio y, aunque el director de las escuelas postulara más de las que se pudieron realizar, siempre propuso alternativas para ejecutarlas.

Gracias al libro *Archivo General (1915-1941)* de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, se conocen las intenciones que surgieron en marzo de 1917, con Gabriel Montoya como director de las Escuelas, de formar un Museo de Pintura Regional, compuesto por las obras de expositores sobresalientes, cuyas obras serían compradas por la Sociedad de Mejoras Públicas y el IBA. A Luis Eduardo Vieco le comprarían 6 obras, a Eladio Vélez 3, a Mario Duque 3, a Humberto Chaves 2, a Tulia Gil, Apolinar Restrepo y Marichú Mejía, una obra por persona. Se nombraría como director del Museo a Humberto Chaves, por sus trabajos dentro del IBA, y a Bernardo Vieco, por sus trabajos al aire libre como paisajista. Aunque esta era una gran iniciativa, de gran aporte cultural, no se tiene certeza de que se haya llevado a cabo.

Por acercarse el fin de año, las comisiones permanentes de las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo planearon ejecutar el concurso de fin de año de los trabajos de los alumnos, de acuerdo con los reglamentos que regían dichas escuelas. Podrían disponer hasta de 20 pesos para premios en cada escuela. El socio Gaviria propuso los candidatos para formar el jurado calificador, todos como artistas destacados en diferentes oficios: Arturo Longas, Humberto Chaves, Apolinar Restrepo, Horacio Rodríguez, Melitón Rodríguez y Rafael Mesa P.¹⁵². El 26 de noviembre de 1917 se celebró en los salones del Club Unión la clausura del año por parte de las Escuelas de Música, Dibujo, Pintura y Escultura, con muy buena asistencia, y gran impresión entre el público por los avances entre los alumnos, como la audición de los jóvenes de la Escuela de Música y los trabajos exhibidos por los estudiantes de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura¹⁵³.

Para el nuevo año, la comisión de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura propuso los siguientes empleados para dichas escuelas, los cuales fueron aprobados por la Sociedad De

¹⁵¹ S.M.P. Acta N° 527 del 29 de octubre de 1917.

¹⁵² S.M.P. Acta N° 530 del 19 de noviembre de 1917.

¹⁵³ S.M.P. Acta N° 531 del 26 de noviembre de 1917.

Mejoras Públicas: en la Escuela de hombres al señor Bernardo Vieco como profesor de Escultura y al señor Eusebio Ochoa como pasante, o sea aquel que cobraba las tarifas de las clases. Para la escuela de señoritas al señor Constantino Carvajal como profesor de escultura y como pasantes a las señoritas Ana y Sofía Villamizar.¹⁵⁴ Y aunque Montoya inició el año 1918 como director, surgieron inconvenientes no argumentados que atrasaron el inicio de actividades¹⁵⁵. Se celebró una sesión ordinaria donde la Comisión de las

Escuelas de Pintura, Dibujo y Escultura nombró directores de la Escuela de Pintura de hombres a los señores Humberto Chaves y Apolinar Restrepo como reemplazo de Gabriel Montoya, para

Nomina que presentan los Empleados de la Escuela de Pintura y Escultura para hombres, como comprobante de servicios prestados en Abril de 1918

Nombres.	Empleo	Sueldo mensual	Días de servicio	Sueldo de vacaciones	Totales.
Humberto Chaves	Director	\$ 20.	30	\$ 20.	\$ 20.00
Bernardo Vieco	Profesor	10.	30	10	10.00
Eusebio Ochoa	Pasante	3.	30	3	3.00
Gastos extraordinarios.					
Juan C. Betancurt (modelo)	23 clases a \$0.30 c/u				6.90
Humberto Chaves	20% en producto cuotas (\$17.)				3.40
Bernardo Vieco	10% " " "				1.70
Eusebio Ochoa	10% " " por recandacion,				1.70
	3 libras de alambre y unas puntillas				80
	Arreglo de 3 bancos Op ^a Escultura				1.00
	por 15 ganchos de hierro para Escultura				1.30
	por asos del local durante el mes				1.00
	Suma \$				50.80
Medellin Abril 30 de 1918					
El Director,					
Humberto Chaves					
V. B. V. T. Ochoa					
Recibi, Eusebio Ochoa					

Fotografía 11. Imagen del Archivo General (1915-1941). Empleados en la Escuela de Pintura y Escultura en 1918 Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

¹⁵⁴ S.M.P. Acta N° 535 del 14 de febrero de 1918.

¹⁵⁵ S.M.P. Acta N° 542 del 8 de abril de 1918.

abrir las escuelas en marzo de 1918¹⁵⁶. El señor Humberto Chaves aceptó el nombramiento como director de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura de señoritas, diciendo a la Sociedad de Mejoras Públicas: “aun cuando en mi sentir no tengo las capacidades de mi predecesor, a quien respeto, acepto gustoso tan honroso puesto al cual le dedicaré todas mis energías”¹⁵⁷.

La nómina de abril de 1918 de las Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura para hombres, era: Humberto Chaves como director quien ganaba mensualmente 20 pesos más un 20% producto de las cuotas. Siendo reelegido en febrero de 1919 para reanudar el 1° de marzo las labores en las escuelas, tanto en la de hombres como en la de mujeres¹⁵⁸. También estaban Bernardo Vieco como profesor, que ganaba inicialmente 10 pesos más un 10% producto de las cuotas, pero aumentó a 20 pesos. En 1919, junto con Chaves dirigían las escuelas, Vieco en la de Escultura¹⁵⁹, Eusebio Ochoa era pasante y ganaba \$3 más un 10% producto de las cuotas y el modelo de este mes, Juan C. Betancur, quien cobraba 0.30 pesos por clase.

En mayo de 1918, en la escuela de mujeres, el profesor de pintura era Apolinar Restrepo quien ganaba 20 pesos y dictaba sus clases los días, lunes, miércoles y viernes. Constantino Carvajal era el profesor de escultura y ganaba 5 pesos trabajando solo los lunes. Y el modelo del mes era Gabriel Londoño quien cobraba 1.20 pesos por los lunes, miércoles y viernes.

En el mes siguiente, en junio, se dio un cambio, se registró a Apolinar Restrepo como director y a Constantino Carvajal como profesor. Aunque es muy probable que esta dirección fuera de la sección de señoritas, ya que en febrero de 1919, Apolinar Restrepo renunció a su cargo de director de las Escuelas de Dibujo y Pintura de señoritas¹⁶⁰. Mientras Apolinar renunciaba, para el mismo mes, se elegía a Constantino Carvajal como director de la Escuela de Escultura del instituto, sección señoritas, en las mismas condiciones en las que había venido funcionando desde años anteriores¹⁶¹.

Para agosto 4 de 1918, figuraba Humberto Chaves, como director de la Escuela de Pintura¹⁶². Aunque los primeros meses se presentaban más dificultades para abrir las escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo. Sin embargo, se empezaba a sentir una estabilidad tanto en hombres

¹⁵⁶ S.M.P. Acta N° 537 del 26 de febrero de 1918.

¹⁵⁷ S.M.P. Acta N° 581 del 24 de febrero de 1919.

¹⁵⁸ *Correspondencia*. (18 de febrero de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 32.

¹⁵⁹ *Correspondencia*. (3 de diciembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 278.

¹⁶⁰ *Correspondencia*. (18 de febrero de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 31.

¹⁶¹ *Correspondencia*. (20 de febrero de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 36.

¹⁶² *Correspondencia*. (4 de agosto de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 450.

como en mujeres sin tantas irregularidades¹⁶³. Los alumnos se mostraban contentos con los profesores y la asistencia fue aumentando.

Como certamen de fin de año, se abrió un concurso entre los discípulos de la Escuela de Pintura y Escultura para hombres, con las siguientes condiciones:

1° Entrarían en el concurso todos los discípulos, incluyendo los becados.

2° La comisión de la Escuela, de acuerdo con los profesores, elegirían oportunamente el jurado.

3° Tal jurado se construiría previamente en jurado de admisión y rechazaría las obras que no merecieran entrar en concurso.

4° Habría un solo premio, de 200 pesos, valor de las cuotas recogidas en la Escuela hasta el año de 1916. En el caso de que la persona se trasladara con dicha suma a Bogotá y pudiera demostrar ante la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín su estudio con un profesor competente, durante un periodo no menor de 4 meses, recibiría a su regreso 40 pesos más.

5° Si el jurado declarara desierto el concurso, la suma de 200 pesos se reservaría para un nuevo concurso, en noviembre de 1920.

6° Si el alumno premiado quisiera trasladarse a Bogotá, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín haría las gestiones necesarias para que el alumno recibiera una beca en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, aunque sin garantizar el éxito de esas gestiones.

7° La Comisión de la Escuela de Pintura para hombres y los profesores quedó encargada de todos los detalles concernientes al concurso¹⁶⁴. Aunque al principio se especificaba que este concurso se dirigía a los hombres, la distribución de los premios revelaba que las mujeres también participaban.

Se aprobó a la Comisión de las Escuelas de Pintura y Escultura para hombres y mujeres invertir 100 pesos en premios que se distribuirían así: Escuela para hombres, sección de dibujo y pintura, primer grupo para el dibujo en carboncillo tomado del yeso. Segundo grupo, por trabajos al carboncillo tomados del modelo vivo. Tercer grupo, trabajos en acuarela y al óleo. En la sección de Escultura: primer grupo por estudios modelados en yeso. Segundo grupo, modelado tomado del modelo vivo.

¹⁶³ S.M.P. Acta N° 592 del 19 de mayo de 1919.

¹⁶⁴ S.M.P. Acta N° 617 del 20 de octubre de 1919.

En cuanto a la Escuela de Señoritas: sección de dibujo, un premio para trabajos de primer y tercer año por dibujos al carboncillo. En la sección de Escultura: premio para moldeado al natural¹⁶⁵. También se nombró un jurado calificador integrado por los señores Horacio Marino Rodríguez, Gabriel Montoya y Luis Eduardo Vieco, para hacer el estudio de los trabajos y la adjudicación de los premios correspondientes a 1919 para las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura. Los trabajos realizados se exhibieron en la clausura, donde se premiaron los mejores en el espacio donde funcionaba la Escuela de Música. Los señores Gabriel Montoya y Horacio Marino Rodríguez aceptaron la invitación para ser miembros del jurado calificador de este concurso de los mejores trabajos de los alumnos de la Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura de fin de año¹⁶⁶.

Los trabajos expuestos por parte de los alumnos fueron exhibidos un par de días más para que las personas los pudieran visitar. Para el acto de clausura se invitó al señor Gobernador y a sus Secretarios, al Consejo Municipal, a las juntas de los alumnos de las Escuelas y a los miembros de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, un evento de mucha participación. En dicha clausura se dieron los siguientes premios: una rifa entre los alumnos y alumnas de las Escuelas de Música, resultando ganadora la señorita Libia Martínez. Se dio premio en dinero entre los alumnos de los pueblos, concediéndosele al alumno Juan J. Morales, también se otorgaron menciones honoríficas a otros discípulos de todas las escuelas y premios en dinero a los estudiantes de la Escuela de Pintura y Escultura¹⁶⁷.

En 1919, se reportaron para marzo 6 alumnos becados y uno más aspirante a beca en la sección de hombres. La participación fue escasa en hombres y mujeres¹⁶⁸. La situación se complicó para el año siguiente, era marzo de 1920 y aún no se contaba con director para las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura, por renuncia del mismo. Se contempló de nuevo en la posibilidad de traer al artista Francisco Antonio Cano, quien residía en Bogotá para entonces, para la dirección de las escuelas. Aunque se le consultó al maestro Cano, este se negó ante la petición por compromisos ya adquiridos en la capital.¹⁶⁹.

¹⁶⁵ S.M.P. Acta N° 620 del 10 de noviembre de 1919.

¹⁶⁶ S.M.P. Acta N° 621 del 17 de noviembre de 1919.

¹⁶⁷ S.M.P. Acta N° 622 del 24 de noviembre de 1919.

¹⁶⁸ *Correspondencia*. (21 de marzo de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. Pp. 70-71.

¹⁶⁹ S.M.P. Acta N° 629 del 15 de marzo de 1920.

En 1920, se nombraron comisiones permanentes para el periodo en curso¹⁷⁰, en cuyos fines estaba la permanencia activa de las escuelas. Sin embargo, para abril de 1920 las escuelas aún seguían cerradas y los alumnos de pintura y escultura reclamaban respuestas de su apertura. Al mes siguiente se estudiaron los candidatos que reunían las condiciones exigidas por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín para la dirección de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura¹⁷¹. Destino incierto especialmente para La Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura de los hombres, pues Gabriel Montoya mostraba disponibilidad para dirigir la sección de señoritas. La correspondencia consultada de la Sociedad de Mejoras Públicas seguía dejando en evidencia las múltiples veces que la Escuela tuvo sus puertas cerradas, sin encontrar una ruta ni un método que los mantuviera siempre activos y constantes.

Para finales de este año se estudió la propuesta de beca en sociedad de la Casa de Ingeniería de los señores Félix Mejía y C., cuya propuesta consistía en abrir un curso de arte decorativo que podría ser ayudado por conferencias sobre arquitectura, escultura, pintura y que se ofrecería en el local donde había funcionado la Escuela de Pintura y Escultura y con los mismos fondos con que esta se había sostenido¹⁷². De esta posible sociedad no se tiene evidencia de haberse llevado a feliz término.

En cuanto los recursos para la realización de los ejercicios prácticos, los mismos socios en algunas ocasiones los gestionaban. Como el señor socio Restrepo O., quien entregó a la comisión permanente de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura 8 bultos de modelos de yeso¹⁷³. O los catálogos y molduras traídas del socio señor Álvarez de su viaje por el exterior y que regalaría a las escuelas, una vez abrieran sus puertas. Las ayudas desinteresadas de aquellos que tenían la posibilidad de viajar y obsequiar materiales para los ensayos y estudios, como las alianzas entre entidades, debieron ser muy esperanzadoras para dar continuidad y enriquecimiento desde la práctica y el conocimiento de los saberes.

En mayo de 1921, el señor Osorio propuso reiniciar las clases de la Escuela de Pintura para los hombres, una sesión diurna y otra nocturna, nombrando profesor al señor Gabriel Montoya, con un sueldo eventual igual a lo que pagaran los discípulos que tomaran la clase. También se le

¹⁷⁰ Comisión de Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura: José A. Gaviria, Ricardo Olano, y Guillermo Echevarría, y para la Comisión Escuela de Música: A. J. Cano, R. Sanín, Guillermo Jonhson. Tomado de: S.M.P. Acta N° 626 del 23 de febrero de 1920.

¹⁷¹ S.M.P. Acta N° 636 del 10 de mayo de 1920.

¹⁷² S.M.P. Acta N° 660 del 22 de noviembre de 1920.

¹⁷³ S.M.P. Acta N° 671 del 11 de abril de 1921.

facilitaron a Montoya unos bancos que tenía la Sociedad de Mejoras Públicas para trabajos de Escultura, como algunos modelos apropiados para el estudio en la escuela privada de pintura para señoras que abrió en una casa particular. Sin embargo, se espera que esta clase fuera ofrecida en el local de la Sociedad de Mejores Públicas de Medellín¹⁷⁴.

En cuanto a los espacios ocupados para la enseñanza, en 1920 se dio por cancelado el contrato de arrendamiento del local, celebrado entre la Sociedad de Mejoras Públicas y las señoritas Ana y Sofía Villamizar para la Escuela de Pintura y Escultura, sección de señoritas¹⁷⁵, ya desocupado, los muebles se trasladaron al salón de la Escuela de Pintura de hombres¹⁷⁶.

En 1922 La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín felicitó de manera muy especial a los jóvenes artistas por tener abierta una exposición artística, donde exhibieron obras de verdadero mérito. Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez fueron los directores de la exposición¹⁷⁷. Además, el socio Félix Mejía informó sobre un acto público realizado por las escuelas con la asistencia de varios representantes de la Gobernación y del Consejo Municipal. Se adjudicaron en este los premios obsequiados por el señor Gobernador del departamento y el Director de Instrucción Pública y la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. El jurado calificador en los exámenes se consideró muy satisfecho del adelanto de los alumnos, especialmente en la sección de señoritas¹⁷⁸.

Como estrategia de apoyo a los jóvenes, el socio Estrada propuso destinar 100 pesos para comprar cuadros de los jóvenes que participaran en las exposiciones del Instituto de Bellas Artes y que fueron premiados al final. La Sociedad de Mejoras Públicas lo aprobó¹⁷⁹. Este gesto no solo se veía como motivación y respaldo a los alumnos sino al arte local.

Según el libro *Archivo General (1915-1941)* se afirma, pero sin precisar, las fechas en las que Gabriel Montoya fue director y Luis Eduardo Vieco y Humberto Chaves fueron profesores. La Escuela de Escultura estaba bajo la dirección de Bernardo Vieco y en ambas escuelas se dictaban las clases desde las 5:00 pm hasta las 9:00 pm. Podemos aproximar la fecha hacia 1925, porque fue el año en que Vieco fue docente del Instituto y el mismo año en que falleció Montoya, asumiendo su cargo de director de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura, Humberto Chaves como reemplazo de Montoya.

¹⁷⁴ S.M.P. Acta N° 674 del 2 de mayo de 1921.

¹⁷⁵ S.M.P. Acta N° 657 del 11 de octubre de 1920.

¹⁷⁶ S.M.P. Acta N° 741 del 20 de noviembre de 1922.

¹⁷⁷ S.M.P. Acta N° 715 del 1 de mayo de 1922.

¹⁷⁸ S.M.P. Acta N° 742 del 4 de diciembre de 1922.

¹⁷⁹ S.M.P. Acta N° 872 del 12 de abril de 1926.

1925 es el año en que la sesión de la Junta Directiva del Instituto de Bellas Artes manifestó la apremiante necesidad de un profesor extranjero para el instituto, que se convirtiera en un impulso para el plantel. Teniendo vía libre, La junta directiva del Instituto de Bellas Artes comenzó la gestión de un profesor extranjero con las habilidades y experticia para dirigir y orientar las clases en la Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura¹⁸⁰.

El desarrollo y crecimiento económico del país posibilitaron esta contratación como la probabilidad de formar en el exterior a los jóvenes virtuosos en el arte. Por fin se materializó este sueño el 18 de junio de 1926 cuando se celebró un contrato entre el señor Georges Brasseur y el socio Agustín Goovaerts, en nombre de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín por un salario de 200 pesos. Un día después emprendieron viaje a Medellín desde Rotterdam, vía Santa Marta¹⁸¹, cuyos viáticos de ida y regreso fueron cubiertos por la Sociedad de Mejoras Públicas por un costo de 605 pesos¹⁸². Estas cifras permiten hacer una comparación de lo que se estuvo dispuesto a gastar para la llegada del docente al Instituto, como el salario por sus honorarios, que superaban enormemente a los profesores locales, como anteriormente vimos el pago en cada uno de ellos.

Aunque se pretendía prolongar la permanencia del profesor Brasseur, esta no fue posible. Brasseur renunció o terminó su contrato, situación que no es clara, y posteriormente realizó un viaje a Bogotá para realizar una exposición. Aunque se tenían esperanzas de que retomara la dirección una vez esta concluyera, esto no sucedió. La alumna Lucía Cock Quevedo manifestó el agradecimiento al señor George Brasseur por el interés y esfuerzo que demostró en guiar a sus discípulos. Los alumnos en general manifestaron gratitud a la Sociedad de Mejoras Públicas por los esfuerzos de esta contratación, pero, insistían aún en la elaboración de un reglamento con elementos que fueran necesarios como la selección del personal, que las clases de 1° y 2° año estuvieran a cargo de un profesor de Medellín, que los alumnos más dedicados fueran dirigidos por un artista extranjero y, finalmente, que se diera representación a los estudiantes en la junta directiva del instituto¹⁸³. Pues dentro de las condiciones del contrato, Brasseur debía llevar al instituto un reglamento y solo presentó algunas recomendaciones que la junta no adoptó. Para

¹⁸⁰ S.M.P. Acta N° 849 del 3 de agosto de 1925.

¹⁸¹ S.M.P. Acta N° 882 del 28 de junio de 1926.

¹⁸² S.M.P. Acta N° 887 del 2 de agosto de 1926.

¹⁸³ S.M.P. Acta N° 917 del 6 de junio de 1927.

solucionar la falta de reglamento, se destinó la modificación e implementación del antiguo reglamento de la escuela¹⁸⁴ al profesor de Escultura Bernardo Vieco.

Se nombró director y profesor de dibujo superior y pintura al señor Humberto Chaves, como profesor de escultura al señor Bernardo Vieco y como profesores de dibujo inferior¹⁸⁵ a los artistas extranjeros P. Sasaki y Jack Scott Neville, recomendados por el mismo Brasseur para enseñar a los estudiantes del IBA. El número de clases aumentó y los alumnos podían recibir tres clases en la semana. Se abrió una sección que funcionaba todos los días de 4:00 pm a 6 pm a cargo del profesor Zazaki para las personas que no podían asistir en la mañana por sus trabajos o estudios alternos¹⁸⁶. Sin embargo, se continuaba en la búsqueda de otros docentes como Cano en Bogotá y en Bélgica con un hermano de Brasseur quien era igualmente artista y decorador¹⁸⁷.

A medida que pasaban los años, las ambiciones y las expectativas también aumentaron. La llegada del primer docente extranjero fue el inicio de nuevos contratos y la apertura a que los mismos alumnos visitaran y aprendieran de otras academias fuera de la ciudad también se convirtió en una realidad. Había una ordenanza expedida por la Asamblea Departamental sobre la creación de una beca en el Instituto de Bellas Artes del exterior para beneficiar a un alumno¹⁸⁸. Como candidata por parte de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín para realizar este viaje en 1917 a continuar estudios de Bellas Artes en Italia, fue la alumna Lucía Cock Quevedo, quien demostraba mucho talento en escultura y grandes aptitudes en el arte. Sin embargo, la ordenanza para sostener un becado de Medellín en un Instituto de Bellas Artes del exterior no fue incluida en el presupuesto de gastos de la Asamblea Departamental, lo que significó que debían esperar hasta el año próximo para solicitar a la asamblea incluir dicha partida en el presupuesto¹⁸⁹. El socio Doctor Daniel Uribe R. presentó dicha recomendación que fue aprobada por unanimidad: “La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín se permite recomendar ante la dirección de Instrucción Pública del departamento a la señorita doña Lucía Cock Quevedo alumna de dibujo y de escultura del Instituto de Bellas Artes, para la beca en Italia creada por ordenanza N° 55 de 1927”.¹⁹⁰

¹⁸⁴ S.M.P. Acta N° 918 del 13 de junio de 1927.

¹⁸⁵ No se encuentra información precisa pero se infiere que es una clase básica.

¹⁸⁶ Olano, R. (7 de agosto de 1926). Reorganización del Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. (12). P. 197.

¹⁸⁷ S.M.P. Acta N° 918 del 13 de junio de 1927.

¹⁸⁸ S.M.P. Acta N° 917 del 6 de junio de 1927.

¹⁸⁹ S.M.P. Acta N° 918 del 13 de junio de 1927.

¹⁹⁰ S.M.P. Acta N° 928 del 29 de agosto de 1927.

Según el decreto N° 86 del 1 de septiembre de 1927, fue aceptada la candidata recomendada, la señorita Lucía Cock Quevedo para la beca creada por la Asamblea Departamental para continuar los estudios en un Instituto de Bellas Artes de Italia¹⁹¹. Dicho estímulo resulto siendo frustrado y la joven Lucía Cock, no pudo viajar por fallas en los asuntos administrativos que imposibilitaron su viaje.

En mayo de 1928 tuvo lugar otra reorganización, las clases que se ofrecían eran: dibujo al natural, dibujo a pulso, dibujo lineal, pintura, escultura e historia del arte. Del grupo docente se menciona a los hermanos Martín Rodríguez para el curso de dibujo geométrico y arquitectónico y Pedro Nel Rodríguez para Dibujo a pulso, Humberto Chaves para Pintura y Bernardo Vieco en Escultura.

En 1928 comenzaron a dar las clases de historia del arte dictadas por el doctor Emilio Jaramillo. Este curso lo impartía en forma de conferencia dos veces por semana con presencia de hombres y mujeres que incluso no eran alumnos del Instituto, pero, que mostraban gran interés en escuchar y aprender del doctor Jaramillo¹⁹². Cabe resaltar que esta clase histórica se vino a dictar 18 años después de creado el Instituto.

El 5 de junio de 1928 comenzaron las clases de dibujo a pulso dictadas por Pedro Nel Rodríguez, para señoritas y jóvenes¹⁹³. Las intenciones académicas parecieron ser muy prácticas desde el principio: crear objetos útiles, bien estructurados, pero no necesariamente articulados a una historia, a una búsqueda propia y sensible.

Se podría decir que, finalizando el siglo XIX, todos los aspirantes a ser artistas se formaron dentro del IBA con docentes, aprendiendo de ellos técnicas y metodologías. Así se fue transmitiendo una herencia artística que se incubó en el Instituto, pero, que encontró varias alternativas para enseñarse y transformarse, pues los alumnos con sus diversas personalidades adoptaron formas, mientras otros las variaron según nuevas tendencias aunque fuera en años posteriores.

¹⁹¹ S.M.P. Acta N° 929 del 5 de septiembre de 1927.

¹⁹² S.M.P. Acta N° 956 del 21 de mayo de 1928.

¹⁹³ S.M.P. Acta N° 958 del 4 de junio de 1928.

3. La transmisión del conocimiento: maestros y alumnos en el Instituto de Bellas Artes desde su creación hasta 1928

Antes de consolidarse la formación académica en el arte con la creación del Instituto de Bellas Artes, los jóvenes en Medellín tenían pocas alternativas para aprender un nuevo conocimiento, especialmente cuando estos dejaron los campos y migraron a la ciudad en busca de oportunidades diferentes a la ganadería y la agricultura. Una de las opciones fueron los talleres artesanales que en su mayoría partían de la colaboración y trabajo familiar. Estos tuvieron gran acogida desde la década del setenta del siglo XIX, pues era un espacio donde se capacitaban para la realización de objetos útiles y en la medida en que los productos mejoraban su calidad, los artesanos gozaban de mejor posición ante la sociedad (Melo, 1996).

La otra alternativa surgió posterior a los talleres artesanales y se dio con el fin de profesionalizar estos mismos conocimientos técnicos entre los artesanos y crear nuevos saberes técnicos, que nacieron de las necesidades económicas del momento. Este espacio formativo se concentró en 1870 en la llamada Escuela de Artes y Oficios, promovida por el gobernador Pedro Justo Berrío, en este lugar los ejercicios se convirtieron en una profesión, los artesanos aprendieron técnicas extranjeras impartidas por sus maestros o por los viajes emprendidos por ellos mismos al exterior (Álvarez, 2014, pp 99-119). No sólo los oficios artesanales se profesionalizaron sino que la escuela tenía ya una organización académica clara, con presencia de un director, subdirector, tesorero, materias primas, maestros según las áreas y la motivación de los artesanos de viajar para especializarse como sastres, fotógrafos, mecánicos, entre otros oficios. Fue un comienzo de lo que sería la enseñanza en las artes para la ciudad.

El año 1910 es el momento en que se concretó la idea de formar a los jóvenes en las Bellas Artes como la música, dibujo, pintura y escultura, una academia pensada y estructurada idóneamente para estos fines. Aunque las lecciones no comenzarían hasta 1911 con sus respectivos directores y maestros de las escuelas, quienes eran catalogados como artistas.

Se comenzó a invertir dinero, tiempo y un gran esfuerzo en dar inicio y continuidad a la creación de lo que sería el instituto de Bellas Artes, como origen de la enseñanza académica en Medellín, lugar de aprendizaje y transmisión de los mismos. La conquista de este proyecto le valió ideas que se fundamentaron en la noción de progreso y que promovieron la formación del gusto estético que impactarían positivamente dentro y fuera del instituto.

Por primera vez se pensaba en la construcción de un espacio para el aprendizaje y desarrollo de las artes plásticas, con profesores que realizaron su formación de manera empírica y familiar, pero, también algunos en institutos extranjeros cuyas obras revelaban su talento y disciplina en perfeccionar las técnicas de preferencia o de mayor aceptación entre la sociedad, la cual comenzaba a tener mejor recepción ante estas.

Los maestros no solo intentaron relatar sus experiencias en los encuentros amistosos con sus alumnos, sino que comenzaron un ritual de aprendizaje donde transmitieron mucho más que un saber. También se compartió una visión, una tradición y un estilo que permaneció intacto en algunos alumnos, como se abrió igualmente el campo a nuevas posibilidades de comprensión, de búsquedas y experimentos personales en otros jóvenes. Paulatinamente, la herencia de estos conocimientos se vio alterada de quien la recibió, dejando escrito, en una nueva historia, parte de su personalidad, gustos y exploraciones, permitiendo así un nuevo ciclo que respeta el pasado pero le da apertura al presente. Actuando con valentía en un ambiente antioqueño que intentaba controlar todo contenido expresivo que se fuera gestando.

Las generaciones van ampliando la historia misma, las técnicas, las posibilidades de crear, las formas, las enseñanzas y, de esta manera, se crea un vínculo con la tradición de la cual se va apropiando, pero, que también da apertura a ser más propositivos, creativos, exploradores de nuevos saberes, los cuales se seguirán transmitiendo a las generaciones posteriores.

En el instituto, la formación dirigida de docente a alumno tiene gran mérito y responsabilidad en esta transmisión de conocimiento y, en este caso, de la transmisión cultural. Se trata de un espacio de intercambios, de aprendizaje mutuo sin dominio del saber, donde se socializa, se experimenta, se comparte y se fundamenta ese escenario que llamamos escuela, donde fluctúan las generaciones responsables de seguir creando y compartiendo el conocimiento.

En honor a estas formaciones, a esa transmisión que se dio naturalmente entre los primeros maestros a sus alumnos, entre 1911 y 1928 en el Instituto de Bellas Artes, es que se construye este capítulo. Buscamos identificar a estas personas que comenzaron a forjar el conocimiento, el amor y la confianza en las artes plásticas en una ciudad nueva que apenas daba valor al arte y sus protagonistas. Igualmente valioso es conocer aquellos primeros alumnos que creyeron en sus maestros y se entregaron a sus propias pasiones artísticas, por encima de las profesiones que solicitaba la economía emergente. A estas personas se les debe el inicio y la continuidad de la enseñanza en el arte en Medellín. Tras sus esfuerzos y retos conquistados, y con los años y el

trabajo continuo, se lograron consolidar más escuelas, facultades e institutos de artes plásticas, donde han surgido grandes artistas, estimulando en la ciudad un creciente desarrollo cultural que se vive intensamente. Ellos originaron el ambiente y la libertad artística que percibimos hoy en día.

Ahora bien, conocerlos es importante porque así se puede comprender un poco el surgimiento de la academia artística, los cambios de estilo que se fueron dando, la adaptación de nuevos géneros y las formas de transmisión entre generaciones. Muchas dinámicas surgieron y se transformaron alrededor de 17 años, el tiempo que cubre esta investigación, cuando llegaron profesores y otros salieron, empleando diversas herramientas formativas, permeadas por la situación económica, política o social de este momento histórico.

Todo este recorrido es posible comprenderlo a través de las biografías presentadas a continuación de manera cronológica, las cuales indican el tiempo en que estos artistas ingresaron al Instituto o fueron docentes en el mismo, y dejan en evidencia los cambios en los métodos de enseñanza, algunos más conservadores y otros más libertarios y autónomos, expresados en búsquedas personales o en la aplicación de los estilos aprendidos. También para tener un mapa general de los alumnos que tuvo cada docente en este periodo, se creó un gráfico que precisa estos nombres y sus fechas, *ver Anexo 4*.

Las biografías recrean, entre otros tópicos, las novedades que trajeron los maestros extranjeros y sus aportes a la formación de los alumnos, la poca participación de la mujer como artista, la inclusión de nuevas técnicas como el diseño para la publicidad, entre otros. Será el lector quien irá descubriendo los perfiles de docentes y alumnos en el periodo comprendido entre 1911 y 1928. Dichas biografías fueron elaboradas a partir de notas periódicas, entrevistas anónimas o folletos para exposiciones especialmente, como también algunos libros.

Es importante aclarar que entre las actas y las correspondencias estudiadas de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín de este periodo a tratar, se encontraron nombres de posibles alumnos que pertenecieron a las escuelas como becarios, por ser ganadores de concursos o por el reconocimiento a sus trabajos artísticos. Muy posiblemente, estudiaron en el Instituto de Bellas Artes, aunque su vida artística no tuvo eco posteriormente en la ciudad o en la escena artística como para conocerlos y poder realizar su biografía. Son personas que solo se mencionan en las actas o en las correspondencias sin tener conocimiento en otras fuentes. Estas personas fueron: el

joven Daniel Delgado de la Escuela de Pintura, con la dirección de Humberto Chaves¹⁹⁴. Carlos E. Patiño y Antonio J. Sarrazola¹⁹⁵, Jorge Rodríguez, a quien se la otorgó la beca por haber cumplido todos los requisitos exigidos en el reglamento¹⁹⁶, y Lucio Álvarez¹⁹⁷, quien solicitó beca en la misma escuela.

En el caso de las mujeres, aunque las becas les eran negadas, en 1918 se le concedió una a la joven Lola Restrepo O. en la Escuela de Pintura o Escultura, con mucha discreción con esta concesión¹⁹⁸. Este hecho evidencia el desconocimiento que había desde el inicio de la forma como las mujeres ingresarían al Instituto o posiblemente nunca se contempló esta idea hasta que ellas mismas empezaron a solicitar sus puestos en él. Tema que se abordará ampliamente en el último capítulo.

En las mismas biografías también se develó información de otros artistas que fueron estudiantes en el Instituto de Bellas Artes, como es el caso de Apolinar Restrepo, en el que mencionan al escultor Rafael Patiño cuando participó en la exposición de 1915 para los egresados del Instituto. También aluden a Pepe Mexía (Escobar, M. Gaviria, J., 1998, p. 2) como compañero de Apolinar Restrepo. Y, finalmente, en la biografía de Brasseur, dice haber tenido un grupo femenino en las que se destacaron: Lucía Cock, Gabriela Vieiles, Helena Ospina y Teresita de Santamaría (Van Broeck, A. Molina, L, s.f).

Gracias a la Correspondencia que existe en la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, se pudo conocer varios alumnos que participaron y fueron premiados en los concursos de las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo en el año 1918 y 1919, cuyas vidas artísticas no fueron duraderas, pues no se les reconoce ni a sus obras. La Comisión de la Escuela de Pintura les obsequió a los señores Próspero Botero, un libro llamado “manual del arte decorativo” y una acuarela, por sus trabajos de pintura¹⁹⁹, al señor German Solórzano el mismo libro, más un álbum para dibujo y una acuarela como premio por sus trabajos de escultura²⁰⁰ y a la señora Tulia Gil, le obsequió un premio y un aplauso por su loable progreso en la pintura, dicho aplauso se le extendió igualmente a Laura Sierra, Gabriel G. de Cock, y Lola Restrepo²⁰¹. La Comisión de la Escuela de

¹⁹⁴ *Correspondencia*. (Medellín, agosto 4 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 449.

¹⁹⁵ S.M.P. Acta N° 556 del 23 de julio de 1918.

¹⁹⁶ *Correspondencia*. (Medellín, agosto 6 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 451.

¹⁹⁷ S.M.P. Acta N° 581 del 24 de febrero de 1919.

¹⁹⁸ *Correspondencia*. (Medellín, 6 de marzo de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 392.

¹⁹⁹ *Correspondencia*. (Medellín, 12 de febrero de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 378.

²⁰⁰ *Correspondencia*. (Medellín, 12 de febrero de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 379.

²⁰¹ *Correspondencia*. (Medellín, 12 de febrero de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 378.

Escultura le concedió a Al señor Arturo Restrepo una acuarela y un cuadro para dibujo por los trabajos de escultura presentados²⁰². En 1919, la señorita María Salazar obtuvo el primer premio en dibujo de primer año. La señorita Ana Clara Escovar el primer premio en escultura a uno de los estudios presentados por ella²⁰³. Al señor Germán Solórzano el primer premio por su trabajo “hombre acostado en el suelo”²⁰⁴. Al señor Luis A. Betancur se le confirió el primer premio en escultura por su trabajo “Milón de Crotona”²⁰⁵.

A parte de estas referencias, se conocen otros alumnos gracias a una nota en el libro *Archivo general 1915-1941*: Mario Duque y la señorita Marichú Mejía. A quienes pretendían comprarles algunos cuadros²⁰⁶ para empezar la colección del Museo de Pintura regional, que la Sociedad De Mejoras Públicas pretendía fundar.

Por último aparece una correspondencia donde felicitan a la señorita Lucía Cock Quevedo por los aciertos que tuvo, como reina de los estudiantes de Medellín, en el mejoramiento cultural del grupo estudiantil y por el entusiasmo y el espíritu cívico que la caracterizó²⁰⁷. La señorita Cock se convertiría en una alumna destacable en el Instituto, en el periodo considerado en esta investigación, no solo por su talento artístico, sino porque fue la primera candidata recomendada por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín para continuar los estudios en un Instituto de Bellas Artes de Italia.

Todos estos nombres pertenecieron a hombres y mujeres artistas, los primeros que aprendieron de arte en la ciudad, que sin importar el modo, estuvieron presentes en los inicios formativos del arte en Medellín y que la historia posiblemente los ha omitido por razones políticas, morales o por no haber conquistado una trayectoria artística sólida que amerite contarse. Esta investigación pretende rastrear docentes o alumnos que pusieron su esfuerzo en esta conquista formativa y que fueron importantes por haber contribuido en esta primera fase de iniciación en la educación artística de la ciudad.

²⁰² *Correspondencia*. (Medellín, 12 de febrero de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 380.

²⁰³ *Correspondencia*. (Medellín, 26 de Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 272.

²⁰⁴ *Correspondencia*. (Medellín, 27 de Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 275.

²⁰⁵ *Correspondencia*. (Medellín, 27 de Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 277.

²⁰⁶ También estaban los alumnos ya conocidos: Luis Eduardo Vieco, Eladio Vélez, Humberto Chaves y Apolinar Retrepo.

²⁰⁷ *Correspondencia*. (Medellín, 25 de septiembre de 1923). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 494.

Alumnos que solicitaron becas

- Carolina, hija de Emilia G. de Gutiérrez (1916, en la Escuela de Pintura)
- Alicia, hija de Inés C.V, de Restrepo (1916, en la Escuela de Pintura)
- Daniel Delgado, (1918, en la Escuela de Pintura)
- Carlos E. Patiño, (1918, en la Escuela de Pintura)
- Antonio J. Sarrazola, (1918, en la Escuela de Pintura)
- Jorge Rodríguez, (1918, en la Escuela de Pintura)

Alumnos que participaron en concursos de fin de año en las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo

1918

- Próspero Botero, en pintura
- Germán Solórzano, en escultura
- Arturo Restrepo, en escultura
- Tulia Gil, en pintura

Progreso en pintura:

- Laura Sierra
- Gabriel G. de Cock
- Lola Restrepo

1919

- María Salazar, en dibujo
- Ana Clara Escovar, en escultura
- German Solórzano (sin especificar)
- Luis A. Betancur, en escultura

3.1 Maestro iniciador de la formación artística en la Escuela de Pintura

Si ha de hablarse de los primeros docentes, una vez fundada la Escuela de Pintura en el Instituto de Bellas Artes, Francisco Antonio Cano fue el único que asumió el cargo de director y docente de la Escuela. Era para entonces una de las personas mejor preparadas en la ciudad para enseñar arte y con el dominio suficiente de las técnicas en pintura y escultura, cuya educación no solo fue producto del esfuerzo propio y familiar, sino de las enseñanzas europeas, lo que le permitió tener un amplio conocimiento del tema para esos años. Esto sin contar que fue la persona que con gran insistencia había buscado consolidar la enseñanza académica del arte en Medellín, logro que alcanzó en compañía de Gonzalo Escobar, creador y primer director del Instituto de Bellas Artes y fundador de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Como la mayoría de los artistas de su momento, Cano tuvo un taller particular antes y después de su viaje a Europa, con alumnos que empezaron y continuaron su formación en estos dos momentos. Algunos de ellos, confiando en su maestro Cano, lo siguieron al instituto y se convirtieron en los primeros alumnos de la Escuela de Pintura.

Cuando Cano dejó la Escuela en menos de un año, o sea a finales de 1911, algunos de sus alumnos continuaron su permanencia, pero, pasando rápidamente a ser docentes de las primeras generaciones de artistas, tanto de hombres como de mujeres, como Gabriel Andrés Montoya Márquez, Humberto Chaves Cuervo y Bernardo Vieco Ortiz. La partida de Cano afectó la instrucción en la pequeña ciudad que crecía progresivamente, tanto así, que fue necesario importar pintores, como maestros y directores.

3.1.1 Francisco Antonio Cano Cardona

La herencia de sus técnicas académicas no le alcanzan el mérito a su esfuerzo de posicionar el inicio de la educación en el arte. La mano hábil que acompañó el corazón insistente.

La ciudad comenzaba a transformarse, al tiempo que se hacía evidente la distinción entre las clases sociales. A los estratos altos les interesó adornar sus casas con lujosos objetos entre cuadros y esculturas extranjeras. El reto era apropiar a la ciudad del talento local y comprar las

obras que estos jóvenes producían y que eran igualmente concebidas de gran valor artístico. Aunque los juicios sociales sobre el arte nacional aún eran despectivos, se requería con premura expandir el horizonte artístico que emergía.

Con este enfoque en el arte propio se dio una proximidad para comprender la magia del arte que nació en Medellín, junto a los inicios de la enseñanza de la academia, que abrió los estrechos caminos de nuevas oportunidades y aprendizajes en pintura y escultura y que terminaron girando en torno al desarrollo de la cultura misma. Cano trascendió los límites de su propio mundo, uno que fue muy pequeño en su tierra natal, pero, que pudo expandir cuando viajó a Europa. En palabras de Cano, según Escobar (1987): “Y es que allá, en nuestra amada patria tenemos una idea muy estrecha de lo que es arte y nos hemos formado tal idea en la mente de una manera única, con una sola manifestación dogmática, quieta, de procedimientos uniformes y teniendo un solo y determinado fin, un fin de cosas” (p.49).

Francisco Antonio Cano, una mente creativa en un espacio conservador que él se atrevió a ampliar y experimentar. Para muchos, el artista más completo, dominó la técnica del óleo con gran habilidad en la pintura académica, formado con rigurosidad en esta disciplina, cuya composición, color y forma van en la línea de los maestros franceses de la segunda mitad del siglo XIX, quienes en su momento pudieron ser su inspiración²⁰⁸.

Para Cano el aprendizaje se daba desde la observación, esa relación directa con la naturaleza como fuente de conocimiento, lugar donde la obra capturaba su propia esencia. Allí, el artista descubriría sus propias reglas, que naturalmente hace parte también el cuerpo humano, con sus líneas, formas y expresiones, sin detenerse en las moralidades que por entonces tanto imperaban en la sociedad (Arango, S. Gutiérrez, A., 2002, 56).

Una mano brillante desde el boceto, la pintura y la escultura, pero aún más destacado desde la convicción de la educación como herramienta de progreso ciudadano. Su ferviente determinación de formarse dentro y fuera del país para poder inculcar nuevos saberes a los jóvenes y, de esta manera, sembrar los inicios de una formación estructurada y administrativamente organizada, uno de los méritos que se le atribuye.

Las lecciones que Cano aprendió y que, con constancia perfeccionó, fueron las mismas que transmitió a sus alumnos: un realismo académico que inspiró casi toda su obra y que para su época fue bien recibido y apreciado en la sociedad, pues no parecía interesarle que en Europa, lugar de

²⁰⁸ Misas, A. (11 de enero de 1976). Cinco artistas antioqueños. *El Colombiano*, p. 2.

inspiración y aprendizaje, ya avanzaran hacia un ambiente moderno, el cual no se desarrollaría en el país hasta entrado el siglo XX por otra generación de alumnos²⁰⁹.

Cano se convirtió a pulso en un maestro, creyó en el talento juvenil, lo cultivó y le otorgó las herramientas para fijar la formación en un centro, desde un instituto, pues desde allí entendió el valor de la educación en el arte. Sin embargo, vivió constantes luchas en su persistente interés educativo, al tratar de convencer a los líderes del momento sobre la importancia de tener y apoyar este tipo de formación, otorgar becas para los alumnos y financiar la construcción de monumentos públicos, entre otros.

Francisco Antonio Cano nació en Yarumal el 24 de noviembre de 1865 y murió en Bogotá en 1935. Su madre fue Doña María de Jesús Cardona Villegas y su padre fue Don José María Cano Álvarez, quien por los múltiples roles desempeñados (platero, carpintero, ebanista, pintor, escultor, comerciante y actor cómico en el teatro (Escobar, 1987, p. 138) se convirtió en maestro y ejemplo para Francisco en sus primeros años de vida. Desde pequeño, Cano trabajó al lado de su padre en platería, fue joyero hasta los 18 años, después ebanista y más tarde cerrajero. En su juventud, Cano ya había aprendido y superado a su maestro. Todos estos conocimientos le fueron útiles para suplir las dificultades económicas de su familia.

Durante su vida, Cano desempeñó muchas funciones: fue también hojalatero, relojero, empapelador, remendador de paraguas y olletas, picapedrero y fotógrafo. Con tantas actividades en su infancia y juventud, es muy probable que el tiempo se redujera para cumplir con la educación formal, sin embargo, en Yarumal obtuvo el aprendizaje elemental en complemento con algunos cursos de gramática recibidos en el colegio Rubén Restrepo en Medellín²¹⁰.

Buscando otras alternativas, y con talento para hacer muñecos, dibujar y escribir, Cano dejó su casa en Yarumal a los 18 años, con la meta de llegar a Bogotá para emprender un camino de aprendizajes artísticos, pero, la guerra civil colombiana y los conflictos lo detuvieron en Medellín por cinco años en la casa de sus parientes, los hermanos Rodríguez²¹¹. Allí Melitón Rodríguez Roldán lo acogió y Cano se unió a las actividades del padre y sus hijos Luis Melitón y Horacio Marino, con quienes tuvo mucha cercanía y empatía en las aventuras intelectuales. Entre las actividades estaba la reparación de paraguas, la grabación en vidrio y la práctica del espiritismo.

²⁰⁹ Ibid., p. 27.

²¹⁰ Ibid., p.14.

²¹¹ En una noticia de prensa afirman que Cano vivió con los Rodríguez, ligados por su parentesco. Uribe, A. (Mayo 12 de 1899). Datos Biográficos sobre Francisco A. Cano. *El Espectador*, p. 1380.

Cano realizaba los retratos a lápiz para los difuntos y, de esa manera, se acompañaban las lápidas que fabricaban los Rodríguez (Mejía, 1992). También realizaba bocetos de cuadros y juguetes para la venta y, además, recibió clases del pintor retratista Ángel María Palomino (Escobar, 1987, p. 14).

La dedicación a su talento despertó interés y admiración entre los cercanos y los amantes del arte que buscaron en Cano una guía en los aprendizajes del mismo. En 1888 tenía su taller particular en la casa-taller del padre de los hermanos Rodríguez, donde dictaba clases de dibujo y pintura. Los primeros alumnos que tuvo según Jorge Cárdenas en *10 maestros antioqueños (1981)* fueron: Melitón Rodríguez Roldán, Humberto Chaves Cuervo y Luis Eduardo Vieco. Y según la publicación, *70 años del Instituto de Bellas Artes* (sin fecha), estaban en pintura: Gabriel Montoya Márquez, Humberto Chaves Cuervo, Luis Eduardo Vieco y Horacio Longas Matiz. En escultura: Bernardo Vieco Ortiz, Ramón Betancur y Constantino Carvajal. Según Arango y Gutiérrez en *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia (2002)* estarían: Horacio Marino Rodríguez Márquez, Melitón Rodríguez Márquez y Marco Tobón Mejía. Y según Catalina Pérez en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos, hacia la consolidación de un arte nacional en el siglo XX (2004)*, sus alumnos eran: Gabriel Montoya Márquez, Marco Tobón Mejía, Horacio Marino Rodríguez Márquez y Melitón Rodríguez Márquez.

Pero, la aspiración académica y profesional de Cano cruzaba las montañas de Medellín y, tras varias gestiones, el congreso de 1896 le concedió 6.000 pesos para que pudiera estudiar en Europa, lo cual ocurrió en 1898. Pero, cuando el dinero escaseó para continuar sus estudios, como un acto desinteresado para prolongar su estadía, varios amigos en Medellín organizaron una exposición y le enviaron 3.000 francos, de las ventas de sus propios cuadros, y le dieron a su familia en Medellín una buena cantidad para su sostenimiento (Escobar, 1987, p. 24).

En París, Cano asistió a la Academia Julien²¹² y tuvo como profesores a Jean Paul Laurens y Rafael Colin²¹³. En los años que estuvo en Europa, de 1898 a 1901, dos de ellos vivió en París y luego recorrió algunos lugares como, Italia, Bélgica, Holanda, España e Inglaterra (Escobar, 1987, p. 139). Sus apuntes, la mayoría de ellos realizados en carboncillo, revelan un buen trazo, plasmado

²¹² Según las investigaciones del historiador Juan Camilo Escobar en los archivos parisienses, sí estudió en Julien, como centro de enseñanza en el que se seguían los cánones del clasicismo. Pero, no hay evidencia de su paso por la academia Colarossi (Fajardo, 2009, p.105).

²¹³ Según una nota de prensa, Cano tuvo como profesores en París a Constant, Colin y Prinot. Montoya, J. (23 de mayo de 1891). *10 maestros antioqueños. El Colombiano*, s. p.

especialmente en torsos, manos, pies y cabeza. Existen también un buen número de pasteles y acuarelas alusivas al paisaje de sus viajes por Europa. Entre sus obras más notables están los retratos de *Carlos Holguín* y *Rafael Uribe*, el busto de *Fidel Cano*, el *Cristo del Perdón*, la estatua de *Rafael Núñez*, las naturalezas muertas, los bodegones y retratos de amigos y artistas.

Cano volvió a Medellín en 1901 y retomó su taller particular, donde se sintieron los nuevos saberes. Allí comenzó a sembrar entre sus alumnos cada aprendizaje de su permanencia en Europa. Más que un lugar de estudio, el taller ofrecía a la ciudad de Medellín un nuevo aire artístico, los jóvenes se sintieron atraídos y alentados para aprender al lado de Cano, por las experiencias y conocimientos traídos del viejo continente. Su presencia despertó en la ciudad un nuevo interés por temas y ambientes relacionados con la cultura y el arte que se disponían en Medellín, aun cuando la situación económica y social eran críticas a causa de la Guerra de los Mil Días.

Recién llegado de Europa, en su Taller tuvo como discípulos a Constantino Carvajal Quintero (1881-1955), Bernardo Vieco Ortiz (1887-1956) y Marco Antonio Tobón Mejía (1876-1933), todos ellos en escultura. Gabriel Andrés Montoya Márquez (1873-1925), Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942), Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1955), Ricardo Rendón Bravo (1897-1931), Humberto Chaves Cuervo (1891-1970) y Horacio Longas Matiz (1898-1981), en dibujo y pintura²¹⁴. Aparte de estos alumnos, en el texto de Sierra (1993) (Sierra, 1993. s.p). aparecen también Apolinar Restrepo Álvarez (1892-1979), Rómulo Carvajal Quintero (1886-1974), José Restrepo Rivera (1886-1958) y Gregorio Ramírez Sierra que, según Libe de Zulategui, este último hizo una obra respetable, pero, su dedicación a otras actividades le impidió seguir produciendo obra²¹⁵, lo que explica su escasa información en

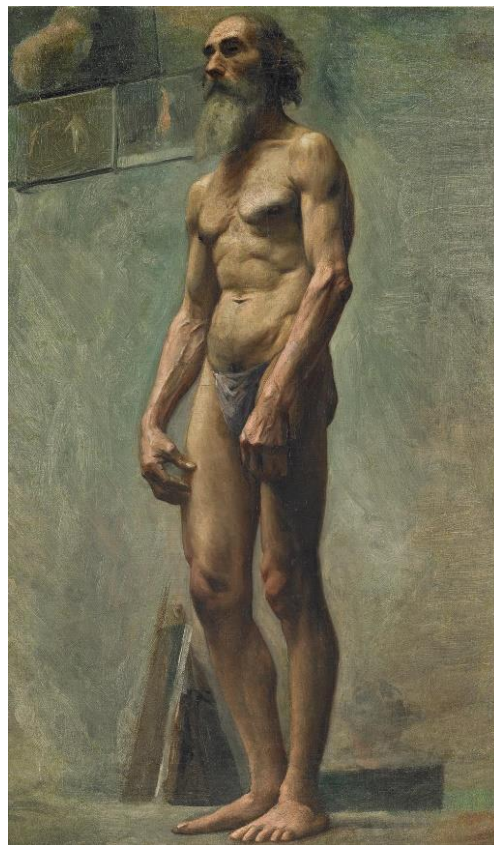


Figura 5. Francisco Antonio Cano, *Desnudo de hombre de cuerpo entero*, 1898. Óleo sobre tela, 80.8 x 49 cm. Colección de la Red Cultural del Banco de la República de Colombia. Tomado de la página web.

²¹⁴ Ibid., p.17.

²¹⁵ De Zulategui, L. (sin fecha). *Las artes plásticas*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas. (Caja 6, legajo 54).

el medio artístico. Y por último, en la Revista *Lectura y Arte* (Escobar, 1997) se sumaron al grupo Rafael Patiño y Enrique Vidal. Cuando se da apertura a la Escuela de Pintura en el Instituto de Bellas Artes continúan en formación bajo su dirección: Gabriel Andrés Montoya Márquez, Humberto Chaves Cuervo (Sala, (Ed.), 1995, p. 12), Apolinar Restrepo Álvarez (Escobar, M. Gaviria, J., 1998, p. 2), Luis Eduardo Vieco Ortiz (Gutiérrez, 1996, p. 8), Ricardo Rendón Bravo (SEDUCA, 1991, p. 7), Bernardo Vieco Ortiz (S.A., 2003, p. 23) y José Restrepo Rivera Pérez, (V., Fernández, C., González, F., 2001, p. 22). Estos últimos serían los primeros alumnos de la futura Escuela de Pintura (Gil, 2017).

Durante mucho tiempo Cano trabajó con las normas impuestas por la academia: obras religiosas, retratos, naturaleza muerta y paisajes. Todo dentro de los cánones típicos de formación que, para la época, en Francia eran muy fuertes (Escobar, 1987, p. 196). Aun así, su taller fue de gran importancia, no solo por haber sido el lugar de encuentro de viejos alumnos, incluso antes de su viaje a Europa, sino por reunir allí a los artistas, las técnicas, la enseñanza y camaradería. Debido a este entorno, era improbable no convertirse en el antecedente académico para la creación del Instituto de Bellas Artes. Francisco Antonio Cano y su Taller fueron, para principios del siglo XX, el docente y el escenario más idóneo para capturar esas bondades que le darían marcha a la educación académica en Antioquia con el Instituto de Bellas Artes.

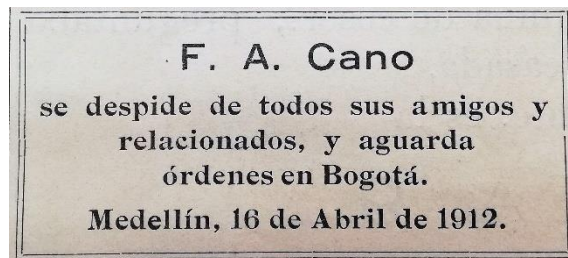
En cuanto a los aportes para los desarrollos académicos y formativos, Cano tuvo finalmente el respaldo de las autoridades civiles y la Escuela para hacer innovaciones e impulsar el talento de los alumnos, como también para ser partícipe de los proyectos del Estado, como el de 1904 cuando, junto a sus colegas, fundó el Centro Artístico, antecedente inmediato del Instituto de Bellas Artes (Santamaría, 2005).

Cuando Francisco Antonio Cano pasó por las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se le consideró muy valioso por los temas que enseñó: anatomía, perspectiva, dibujo lineal, pintura y escultura (Salvat, 1983, p. 1299). Además, su dinamismo y personalidad influyeron en las siguientes generaciones de artistas. Incentivó nuevas búsquedas, como también lo haría Andrés de Santa María cuando dirigió la misma escuela, tratando de modernizar la enseñanza al familiarizar a los alumnos con las diversas expresiones artísticas.

El esfuerzo de Cano por consolidar una escuela de enseñanza en arte se concretó al fin en 1910, pero, hasta 1911 no se abrió al público. Este logro fue muy significativo para el desarrollo cultural que se vivía en la ciudad. Además, se estaba dando un voto de confianza a los talentos

locales, por supuesto, porque la presencia de Cano significaba un gran respaldo para el éxito del proyecto. Como gestor de la idea de fundar una Escuela de Pintura en la ciudad de Medellín, Cano fue evidentemente su primer director. En su único informe del 25 de enero de 1912 aclaró los motivos de las ausencias de los jóvenes, como las escasas horas para estudiar, pues la mayoría las invertían en trabajar, los pocos recursos para la compra de materiales y la fantasía que tenían los alumnos de que el maestro les revelara algún truco de las técnicas que enseñaba, en lugar de trabajar con constancia en dominarlas.

La metodología utilizada por Cano para enseñarles a sus alumnos era dejarlos en libre práctica la técnica preferida, luego les explicaba las respectivas correcciones y cada joven, en el camino, hallaría las respuestas a sus propias dudas. Causas y modos de corregirlas eran descubiertas por los discípulos más disciplinados y perseverantes. Entregado el informe al Director del



Fotografía 12. Imagen de Periódico Progreso. 19 de abril de 1912. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Instituto de Bellas Artes, Cano preparó su viaje, y en abril de 1912, se despidió de sus amigos, según una nota en el Periódico *Progreso*²¹⁶, para asumir la dirección de la Litografía Nacional en Bogotá a petición del Presidente Carlos Eugenio Restrepo, como la docencia de las clases de Pintura en la Academia de Bellas Artes²¹⁷ y su dirección de 1923 a 1927 (Escobar, 1987, p. 18).

De las primeras exposiciones en las que Cano participó, está la Primera Exposición de Bellas Artes y de Artes Industriales, en 1890²¹⁸, que se realizó en la ciudad de Medellín con un grupo escultórico vaciado en yeso llamado *Dulce Martirio*, compuesto por una madre y su pequeño hijo. En 1897 viajó a Bogotá y participó en la Exposición del 20 de Julio, organizada por la Escuela de Bellas Artes.

Su obra se concentra mayormente en Antioquia, como *El Cristo del perdón*, *El bautizo de Jesús*, *El Corazón de Jesús*, los cuadros de flores y naturaleza muerta como los *retratos de Núñez y Holguín*, el de la *Sra. Carlota U. de Sañudo*, los *de Efe Gómez*, *D. Luis Mejía*, entre otros.

²¹⁶ Moreno, M. (viernes 19 de abril de 1912), F.A. Cano. *Periódico Progreso*. N° 54, Serie 3, p. 3.

²¹⁷ Moreno, M. (viernes 31 de mayo de 1912), F.A. Cano. *Periódico Progreso*. N° 66, Serie 4, p. 2.

²¹⁸ Según Santamaría, en 1892 se inaugura la primera exposición de arte en Medellín, con la participación de 25 mujeres y 30 caballeros, entre ellos Cano. Y en 1893, el gobierno de Antioquia realizó la primera exposición Artística e Industrial, recibiendo Cano los primeros premios de grabado, pintura y escultura. Tomado de: Santamaría, 2005.

También se encuentra el muy reconocido *Horizontes*, una imagen que habla de la economía y las búsquedas de progreso para el pueblo de entonces, su obra cumbre para algunos. En sus obras se puede apreciar la distinción del dibujo y el orden compositivo de las figuras. Sin embargo, también pintó por fuera de las rigurosidades académicas, como se aprecia en su pintura *Crepúsculo*, obra de 1912 que sorprende por su grado de abstracción. Allí Cano no sólo descartó cualquier alusión a la tierra y al paisaje, que era la temática dominante de este siglo, sino al estilo costumbrista. La serie *Brumas de Pacho*, de finales de la década del 20, en su abstracción, Cano alcanzó composiciones libres, sin desprenderse completamente de las habituales, como un artista que va tras otras exploraciones personales y que según Álvaro Medina, allí conquistó el mejor conjunto pictórico de su camino (Medina, 1978, p. 130).

En cuanto a su escultura, fue el primero en ejecutar un vaciado en bronce en el país, con el busto de *Girardot*, para la Plazuela de la Veracruz y por resolución del Concejo Municipal, pues los costos para encargos en el extranjero eran muy altos. Además, fue el primer escultor colombiano que puso una obra propia en tierra, haciéndolo con la estatua de Núñez (Escobar, 1987, p. 131).

Cano fue una figura de gran importancia en el escenario artístico, se precisa su consulta en exposiciones, festivales o en monumentos. Además, tuvo una visión de proyección, al decidir fundar una revista y colaborar en otras. Cuando se consideró con dominio del grabado, Cano publicó la primera revista ilustrada en junio de 1896, llamada *El Repertorio*, en compañía de Horacio Marino Rodríguez, Luis de Greiff Obregón y Rafael Mesa. Fue editada en Antioquia y la primera en publicar fotograbados en Colombia.



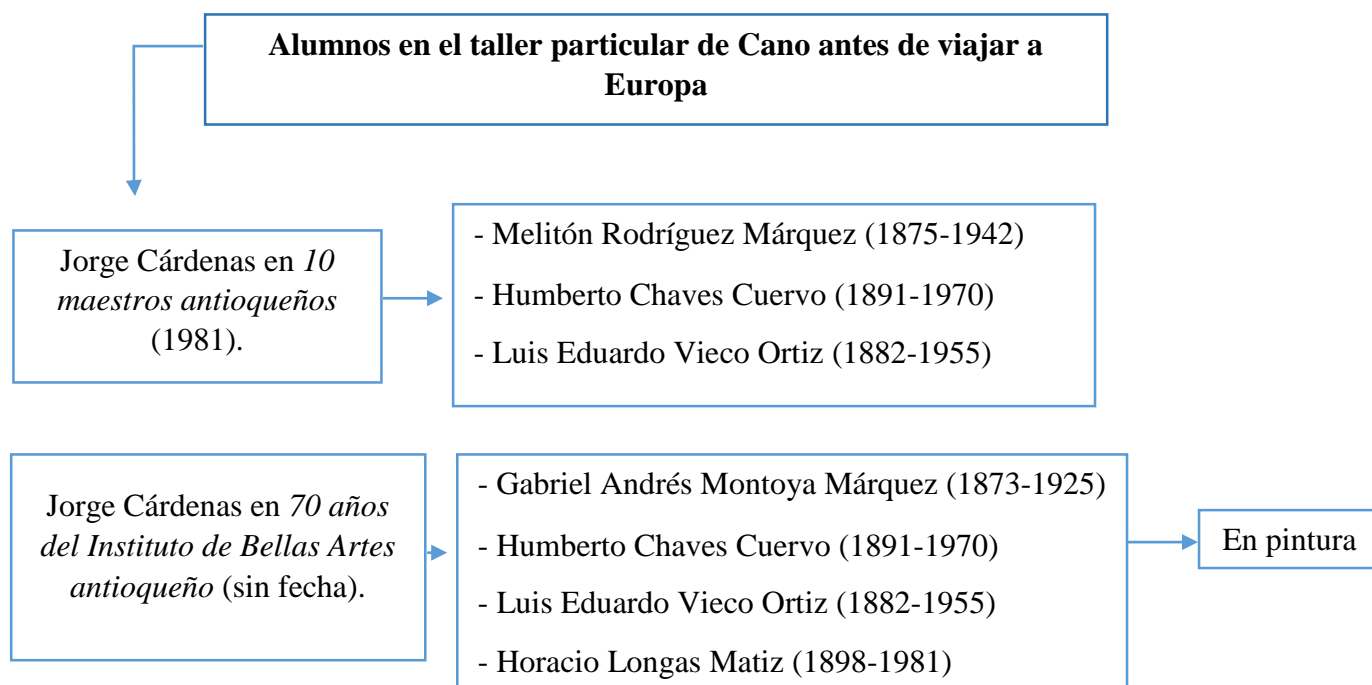
Fotografía 13. Revista El Repertorio, Febrero de 1897. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

La revista no contaba con un tema especializado pero sí con lectura diversa. Además, se publicaron en ella las ilustraciones de Cano y las fotos del gabinete de los Rodríguez (Mejía, 1992), pero, los años de la guerra civil colombiana acabaron con sus publicaciones. Posterior a esta, surgió *El Montañés* (1897-1899) donde Cano colaboró en forma esporádica (Escobar, 1987, p.15). Aún

con la crisis económica en el país, Cano, junto a Marco Tobón Mejía, el negro Antonio J. Cano y Enrique Vidal crean la revista *Lectura y Arte*, una publicación de gran importancia para la Medellín de la época, pero, que se vio afectada por las consecuencias de la economía, circulando solo 12 números entre 1903 a 1906 (Escobar, 1987, p. 18).

Podríamos decir que los inicios de la educación en el arte, las exploraciones, sus técnicas y trabajos constantes, sirvieron de ejemplo y motivación para las siguientes generaciones. Su trabajo en conjunto, contando las dificultades económicas que atravesó, ha sido y sigue siendo de gran inspiración y admiración, lo que impedirá el olvido de su nombre o su trayectoria en el arte de Medellín y Colombia. Como lo menciona Moreno (1912) en el Periódico *Progreso*: “Con su arte y con su talento genial, supo conquistarse un nombre muy respetable e imperecedero. La Sociedad le es deudora de importantes servicios y de muchos triunfos” (p.2).²¹⁹. Por esto, su figura inicia este capítulo, pues a partir de él surgieron los primeros alumnos y la transmisión de sus saberes, pero, también de una historia, una técnica, una tendencia que se sostuvo en el tiempo y que fue mutando cuando otras fueron las intenciones, las técnicas o las exploraciones de los alumnos.

En los siguientes gráficos se resumen los discípulos que tuvo Cano antes y después de su viaje a Europa, según los autores estudiados.



²¹⁹ Moreno, M. (Viernes 31 de mayo de 1912), F. A. Cano. *Periódico Progreso*. N°66, Serie 4, p. 2.

Jorge Cárdenas en *70 años del Instituto de Bellas Artes antioqueño* (sin fecha).

- Bernardo Vieco Ortiz (1887-1956)
- Ramón Elías Betancur
- Constantino Carvajal Quintero (1881-1955)

En escultura

Arango y Gutiérrez en *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. (2002) y Pérez en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos, hacia la consolidación de un arte nacional*

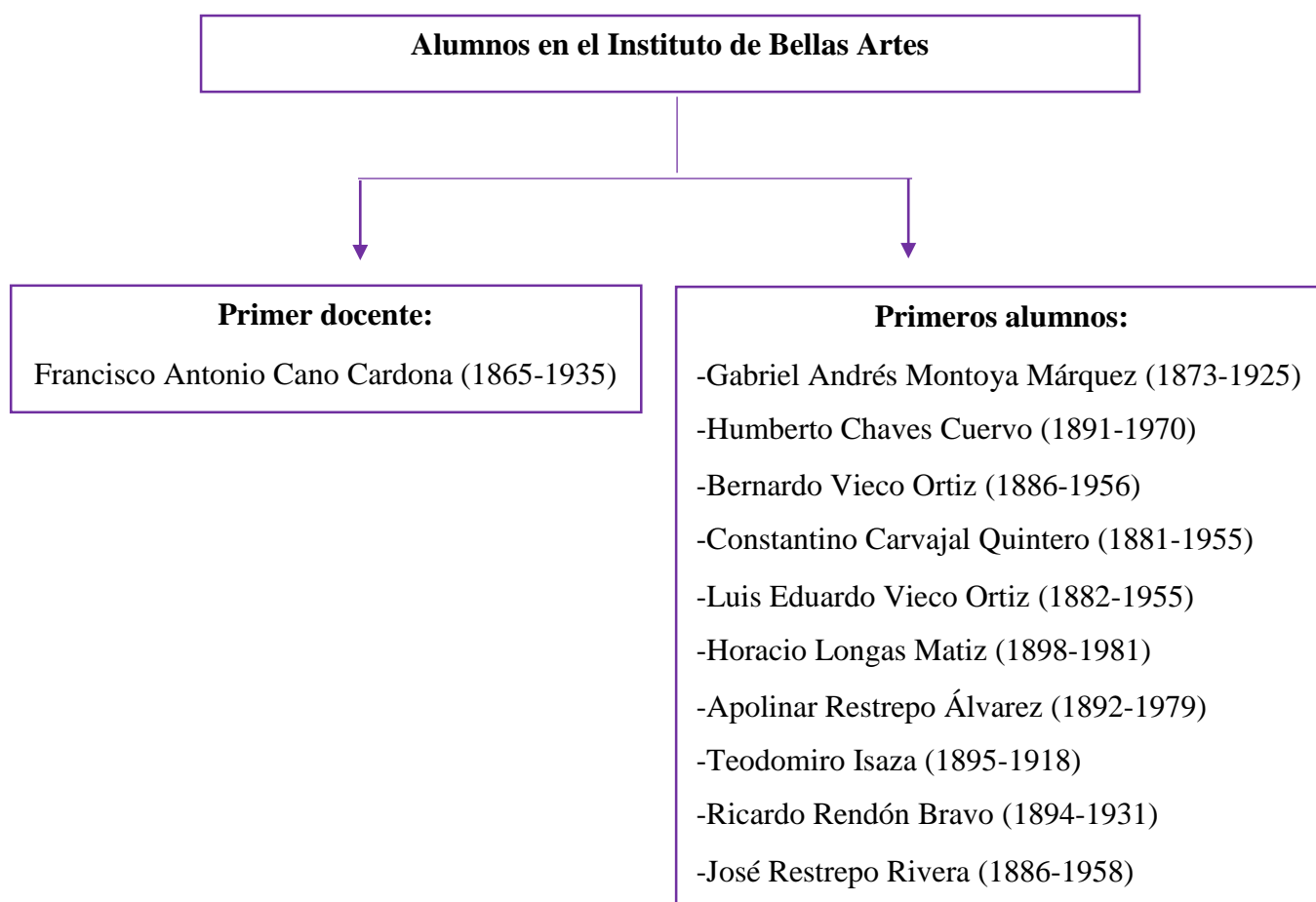
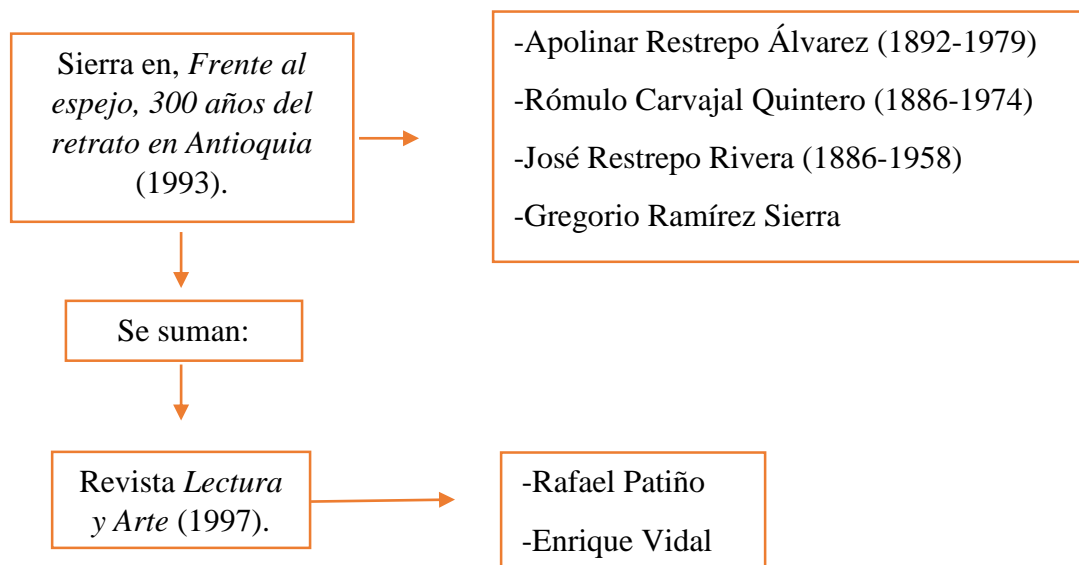
- Gabriel Andrés Montoya Márquez (1873-1925)
- Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)
- Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942)
- Marco Antonio Tobón Mejía (1876-1933)

Alumnos en el taller particular de Cano a su regreso de Europa

Escobar en *Francisco Antonio Cano: Notas Artísticas* (1987).

- Constantino Carvajal Quintero (1881-1955)
- Bernardo Vieco Ortiz (1887-1956)
- Marco Antonio Tobón Mejía (1876-1933)
- Gabriel Andrés Montoya Márquez (1873-1925)
- Luis Melitón Rodríguez Márquez (1875-1942)
- Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1955)
- Ricardo Rendón Bravo (1894-1931)
- Humberto Chaves Cuervo (1891-1970)
- Horacio Longas Matiz (1898-1981)

Se le suman:



Alumnos que se convirtieron en docentes en el Instituto de Bellas Artes hasta 1928:

- Gabriel Andrés Montoya Márquez (1873-1925)
- Humberto Chaves Cuervo (1891-1970)
- Bernardo Vieco Ortiz (1886-1956)
- Constantino Carvajal Quintero (1881-1955)
- Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1955)
- Pedro Nel Gómez Agudelo (1899-1984)
- Eladio Vélez Vélez (1897-1967)

Docentes extranjeros hasta 1928:

- El belga Georges Brasseur (1881-1961)
- El japonés Zazaki
- El inglés Jack Scot Neville
- El alemán Kurt Lash

3.2 Continuidad en la docencia y dirección de la Escuela de Pintura

3.2.1 Gabriel Andrés Montoya Márquez

Y aún con las tempestades, logró sostener el interés enérgico entre las juventudes para permitir vivir las experiencias del arte.

A partir del traslado de Cano a Bogotá, el objetivo de los defensores de la Escuela era encontrar una persona con las habilidades y capacidades para abrir de nuevo la Escuela de Pintura, dirigirla y mantener activo el dinamismo entre los jóvenes de aprender y expandir el conocimiento y la formación artística. Esta búsqueda se hizo en Medellín y con la ayuda del maestro Cano en Bogotá, pero, el pago ofrecido resultó ser muy ínfimo y la búsqueda muy dispendiosa.

Gabriel Montoya se convirtió en la persona dispuesta a la reapertura y mantenimiento de la Escuela de Pintura en febrero de 1913 por 20 pesos mensuales, pago que, en comparación con

el primer director extranjero, raya con la burla. Como segundo director de la naciente escuela, Montoya vivió y sorteó las dificultades que surgieron en el ambiente académico y administrativo, especialmente con los alumnos y sus necesidades económicas. Pero, también fue el pionero de propuestas que contribuyeron al desarrollo del aprendizaje del arte. Gestionó espacios y recursos que alentaron los ánimos entre sus alumnos, como las exposiciones para sus trabajos que sirvieran a la vez de vitrina ante la prensa y la sociedad y como una manera de mostrar el desarrollo en la educación artística que se implementaba en el instituto. También hizo parte de la controvertida búsqueda de la autorización de modelos reales femeninos y gestionó la realización de concursos, como una alternativa rentable para los mejores alumnos según las técnicas, pues muchos vivían una situación económica precaria y algunas veces no tenían con que comprar sus propios insumos o costear pasajes. Montoya murió a los 52 cuando parecía construir una estabilidad docente y directiva, a causa de una uremia, según su acta de defunción, consignada en el archivo municipal del Departamento de Antioquia²²⁰.

Al respecto, comenta Apolinar Restrepo: “pronto se fue el maestro Cano para Bogotá y hubo cambio de profesores y por pocos meses estuvo don Luis María Gaviria que también había hecho estudio en París pero nos duró muy pocos meses y entró el maestro Gabriel Montoya” (Estrada, 1973, s.p.).

²²⁰ Archivo Municipal de la Alcaldía de Medellín. Acta de defunción de Gabriel Montoya Márquez. Medellín. Boletín N° 99.

Gabriel Andrés Montoya Márquez nació el 30 de abril de 1873. Fueron sus padres, Don Joaquín Emilio Montoya Tobón y Doña María Teresa Márquez Rodríguez²²¹. Los apellidos de su madre pueden tener algún parentesco con los hermanos Rodríguez y esta puede ser la razón por la que Gabriel esté en el primer taller que creó Cano en 1888 como uno de sus primeros discípulos.

La formación académica de Montoya se dividió entre las artes plásticas y la ingeniería. En 1887 se funda la Escuela Nacional de Minas de Medellín y Gabriel ingresó en el mismo año al programa inicialmente ofrecido: Ingeniería de Minas, para responder a los intereses y necesidades evidentes en la región²²² centrados en la técnica de explotación de minas, el conocimiento de las nuevas tecnologías y la educación del personal calificado para la construcción del Ferrocarril de Antioquia²²³, que se construía por esos años. En 1893, con 20 años, Montoya presentó los exámenes finales para superar las materias cursadas y así poder continuar el siguiente año. Y aunque no se tenga certeza del año en que ingresó a la Escuela de Ingeniería o cuantos años permaneció en ella, según sus calificaciones, sí concluyó la carrera de Ingeniería de Minas²²⁴.

Montoya tomó las primeras lecciones en la educación plástica del maestro Francisco Antonio Cano. Vives (1990), en su texto titulado *Gabriel Montoya*, hace énfasis en que este recibía clases de pintura en el taller de Cano desde 1886, posiblemente iniciando con labores de marmolería para luego pasar a la pintura. Allí, seguramente conoció a Horacio Marino Rodríguez,

CEDULA N° _____
Correspondiente al señor, *Gabriel Montoya*

hijo de _____
natural de _____ Dpto. _____
matriculado por primera vez en la Escuela en el año de _____

CALIFICACIONES FINALES
PRIMER AÑO

Algebra (segundo curso).....	4.5	Inglés superior técnico.....	
Geometría (segundo curso).....		Dibujo lineal.....	
Trigonometría plana.....	5-		
Física general.....			
Química inorgánica y nociones de orgánica.....			

SEGUNDO AÑO

Geometría analítica.....	4-	Materiales de Construcción.....	
Geometría descriptiva.....		Dibujo de Descriptiva.....	
Química cualitativa.....			
Mineralogía y análisis al soplete.....	4.8		
Geología.....	3.5		

Fotografía 14. Calificaciones de Gabriel Montoya como Ingeniero de Minas. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Universidad Nacional.

²²¹Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria. Partida de bautismo de Gabriel Andrés Montoya Márquez. Medellín. Manuscrito. Libro 72 de bautizos. Folio 83, #1, 2017.

²²² Escuela Nacional de Minas. (Marzo de 1938). Cincuentenario de la Escuela Nacional de Minas. *Anales de la Escuela Nacional de Minas*. (N° 45), p.16.

²²³ En 1874 se firmó el contrato de construcción del Ferrocarril de Antioquia con el ingeniero Francisco Javier Cisneros, con un tiempo previsto de 8 años de ejecución, pero que realmente duró 55 años. Obtenido de: Bravo, J. (1974). *Monografía sobre el Ferrocarril de Antioquia*. Medellín: MULTIGRAFICAS LTDA. P. 3.

²²⁴Estas calificaciones reposan en el Archivo Histórico Académico y Correspondencia de la Universidad Nacional de Medellín.

Melitón Rodríguez y Marco Tobón Mejía, con quienes se creó una gran relación de amistad (Arango, S. Gutiérrez, A., 2002, p. 51), aunque ya en la biografía de Cano aclaramos la fecha en que él crea su taller particular (1888), tal vez Cano desde 1886 empezó a ofrecer las clases de dibujo y pintura.



Fotografía 15. Portada de la revista El Montañés. Medellín, septiembre de 1897. Año 1, N° 1. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Cuando en 1899 comenzó Cano su viaje por Europa, muy posiblemente Montoya se dedicó a actividades relacionadas con la ingeniería, como las labores en el Ferrocarril de Antioquia o de apoyo a las actividades del taller: diseño de retratos, lápidas o grabados para la revista ilustrada, de literatura, artes y ciencias llamada *El Montañés*, que circuló desde el año 1897 hasta el año 1899, el mismo tiempo en que Montoya colaboró en él. De igual modo, siguió perfilando su formación artística al lado del maestro Cano en su taller, una vez que este regresó de Europa en 1901. Según Vives (1990), Montoya contrajo matrimonio en 1903 con Policarpa Robledo Villa, con quien tuvo cinco hijos: Joaquín, Juan, Venancia, Esther y Gabriela.

Se puede decir que su obra pictórica es reducida, pero, se tiene registro de su máxima representación para la iglesia de San Ignacio en Medellín: 14 estaciones del Viacrucis realizada en 1905, cuya característica especial es su tamaño de 3.50 x 3.00 mt., donde pudo con destreza manejar las proporciones de las figuras de sus personajes sin que se deformaran cuando se apreciaran a distancia. Actualmente siguen instaladas en la misma iglesia para su contemplación.

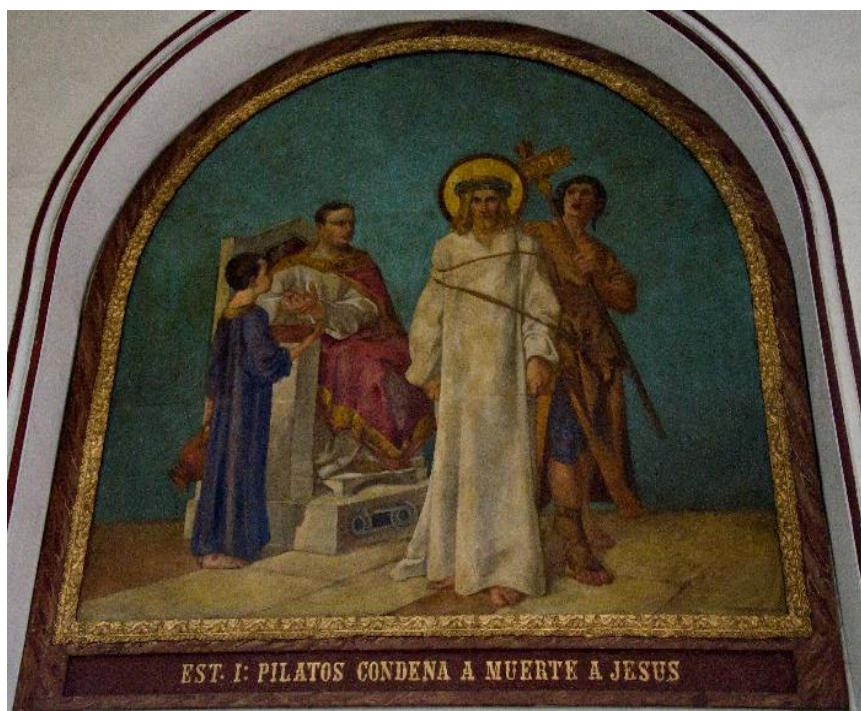


Figura 8. Gabriel Montoya, *Viacrucis; Estación I*, 1905. Óleo sobre tela, 3.50 x 3.00 mt. Iglesia de San Ignacio. Fotografía: Rodrigo Díaz, tomado de la iglesia de San Ignacio.



Figura 7. Gabriel Montoya, *Maestro Rivillas*, 1897. Acuarela sobre papel, 30.3 x 18.8 cm. Colección Suramericana. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Colección Suramericana.



Figura 6. Gabriel Montoya, *Sin título*, 1898. Grabado, 6 x 12 cm. Revista El Montañés. Vol. 1, N° 6, febrero 1898, p.264. Fotografía: Mayra Gil, Biblioteca Pública Piloto.

Otras obras de su autoría reposan en el Museo de Antioquia, en el Museo de la Universidad de Antioquia, en el Museo de Bellas Artes, en el Museo El Castillo, en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, en la Colección Suramericana y en la Basílica Menor de la

Inmaculada Concepción, en Jardín-Antioquia. En todas hay presencia de retratos, bodegones y escenas religiosas, que fue lo habitual en sus temas. Y cómo olvidar *El maestro Rivillas*, figura en acuarela donde representa a un hombre típico de la región, por su atuendo. Obra

fechada como la más antigua junto a los grabados y fotograbados para la revista *El Montañés* (Gil, 2017).

Cárdenas y Ramírez lo definen como un excelente profesor de dibujo y pintura. Un pintor sensitivo, decorador, con un estilo neoclásico y romántico (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 21). Con una obra dividida entre retratos y bodegones, especialmente flores, en su mayoría ejecutadas al óleo, pero también hizo uso de la acuarela.

Gabriel Montoya asumió la dirección en la Escuela de Pintura en febrero de 1913 pues, cabe recordar, Cano envió su informe como director en enero de 1912 y por un año se cerró la escuela por falta de director. Luego, en 1915 se abrió la Escuela de Escultura para hombres y, un año después, se ofrecieron las clases para las mujeres en ambas escuelas. Entre las gestiones que hizo Montoya, se tiene evidencia por la correspondencia que, para 1917, como director de la Escuela de Pintura, sugirió una exposición artística, que la Sociedad de Mejoras Públicas no permitió realizar por algunos inconvenientes²²⁵. Se le recomendó hacer un estudio al reglamento que existía en la escuela²²⁶ y, finalmente, se le permitió realizar un concurso de fin de año disponiendo de 20 pesos para premios en cada escuela²²⁷.

Ejerció la dirección en las escuelas de Pintura, Dibujo y Escultura para hombres hasta 1918, momento en que fue reemplazado por Humberto Chaves en la sección de mujeres y Apolinar Restrepo en la de hombres. A su vez, Montoya ya tenía en funcionamiento una escuela privada de pintura para mujeres, pero, nuevamente Montoya fue contratado en 1921 como docente en la Escuela de Pintura para los hombres hasta 1925, pues el primero de diciembre de ese año, falleció. Los alumnos de Montoya, de los que se tiene conocimiento en esta época, en la Escuela de Pintura, fueron: Luis Eduardo Vieco, Horacio Longas Matiz, Apolinar Restrepo Álvarez, José Retrepo Rivera, Pedro Nel Gómez Agudelo, Eladio Vélez Vélez, Jesusita Vallejo de Mora e Ignacio Gómez Jaramillo.

²²⁵ *Correspondencia*. (Medellín, 29 de agosto de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 282.

²²⁶ *Correspondencia*. (Medellín, 10 de julio de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 245.

²²⁷ *Correspondencia*. (Medellín, 20 de noviembre de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 355.

3.3 Alumnos herederos de la formación artística

3.3.1 Humberto Chaves Cuervo

Acuarelas y transparencias que revelaron el color de la idiosincrasia antioqueña. Con toques de luz que resplandecieron en las técnicas transmitidas.

Se recuerda a Chaves por expresar en sus pinturas escenarios y personajes antioqueños, otorgándole a la pintura antioqueña un valor especial, pues a su buena observación le debemos los cuadros costumbristas que son de gran aporte histórico y que se convierten hoy en un factor testimonial de la idiosincrasia: la gente, la naturaleza del departamento de Antioquia y la ciudad de Medellín. Gracias al realismo que usó en sus obras podemos ahora apreciar un registro efectivo de las actividades típicas de la región, el color auténtico y real de la época, la adaptación descriptiva de nuestra cultura. Por esta capacidad de representación, es conocido como *el pintor de la raza antioqueña*.

Chaves inició su formación académica en el taller particular de Cano y continuó a su lado cuando este fundó la Escuela de Pintura en el Instituto de Bellas Artes. Chaves inició como discípulo, siendo el favorito del maestro y el heredero de sus características como la anulación del negro de la paleta y su reemplazo por el violeta, la fidelidad al modelo, que solía ser todo cuanto existía a su alrededor, lo que afinó su tendencia al realismo académico (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 19). Rápidamente, se convertiría en docente con el traslado de Cano a la capital.

Humberto Chaves Cuervo nació en Medellín el 1 de agosto de 1891, hijo del coronel Rafael Chaves Murcia y Doña Débora Cuervo Toro. Falleció el 29 de agosto de 1971 (González, 1971, p.10). Huérfano de madre desde los 7 años. Desde entonces, vivió la persecución política y el destierro de su padre por su condición de coronel de los ejércitos liberales en las guerras civiles del país. Comenzó los estudios de bachillerato en el Liceo Antioqueño, pero, rápidamente descubrió en la pintura su destino, posiblemente cuando fue ayudante de su padre, quién pintaba y decoraba los telones para las compañías de ópera o zarzuelas en el Teatro Bolívar. Desde allí, descubrió su agilidad para el dibujo y se fue introduciendo en la línea, el color, el espacio y la luz. Un retrato a lápiz de su padre fue su boleto de entrada al taller de Francisco Antonio Cano, quién

lo aceptó con solo 15 años (Bedoya, 1982, p.12). Luego en 1911 continuó sus estudios en el recién fundado Instituto de Bellas Artes.

Chaves se casó el 27 de septiembre de 1915 con doña María Villa Jaramillo²²⁸ y de su matrimonio nacieron nueve hijos²²⁹. Para este año ya laboraba como docente del Instituto, formando a futuros grandes artistas como Eladio Vélez, Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz y Carlos Correa. También fue su discípulo el caricaturista Ricardo Rendón, quién pretendía aprender a pintar al óleo, cosa que no logró por la falta de disciplina e inconstancia en sus clases (Bedoya, 1982, p. 13). Luis Eduardo Vieco, Emiro Botero, Octavio Montoya Estrada, Ignacio Gómez Jaramillo y Gustavo López, también fueron sus alumnos.

La docencia, la dirección y ser jurado de concursos fueron cargos ejercidos en estos años en el instituto. En 1917 fue invitado como jurado calificador de los concursos de fin de año en las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo, junto a Apolinar Restrepo y Arturo Longas, el hermano de Horacio Longas²³⁰. En febrero de 1918 fue elegido director de la Escuela de Pintura para hombres con un sueldo de 20 pesos mensual y, en febrero de 1919, fue elegido por la Sociedad de Mejoras Públicas como director de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura para señoritas, cuyas tareas se planearon empezar el 1 de marzo de 1920²³¹. Según las actas, para este año, las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura quedaban sin director, nuevamente Chaves asume este cargo de director, pero, en 1927, cuando Georges Brasseur concluye su proceso en el instituto.

En su obra supo captar con facilidad en óleos y acuarelas las escenas costumbristas de la vida del campesino, los mercados del pueblo, los arrieros, mineros, las lavanderas, la vida cotidiana que fue a su vez el desarrollo de Antioquia, también fue gran intérprete de las escenas religiosas, bodegones, paisajes y retratos. Sobre su obra y técnica se describe en el periódico El Mundo:

Luego de salir de la escuela de Cano creó escuela propia, diferente de la que imperaba en la época, ya no continuó siguiendo la temática de los pintores españoles, que era lo acostumbrado, sino la pintura clásica costumbrista. Le dedicó su pincel a pueblos enteros, a costumbres urbanas, a los contornos de paisaje. Sus obras más recordadas serán siempre *La Siesta (1969)* y *El Percance*. El principal aporte de su pintura a nuestras artes es el tratamiento del color que le daba, más que

²²⁸ Nació en Medellín el 9 de junio de 1893.

²²⁹ Alba, Marta, Cesar, León, Oscar, Mariela, Aida, Jairo y Humberto Chaves. Estos últimos pintores como su padre (El mundo, 1991, s.p.).

²³⁰ *Correspondencia*. (Medellín, 20 de noviembre de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 357.

²³¹ *Correspondencia*. (Medellín, Medellín, Febrero 20 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 37.

aire y luz, con relieve principal en el óleo y gran realismo en la acuarela, que tanto trabajó con la técnica de las veladuras y las manchas que definían las figuras (S.A. 1991, s.p.)

Aunque el maestro fue muy hábil con el dibujo y la pintura al óleo, fue insuperable en la acuarela con las veladuras, tanto que se le consideró el decano de los acuarelistas antioqueños (Bedoya, 1982, p. 13), para algunos, el precursor de la acuarela en Antioquia,



Figura 9. Humberto Chaves, *La Siesta*, 1969. Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

formando una escuela cuyos temas se han usado en varias generaciones, por ser de carácter nacional.

Se estima una producción de más de tres mil pinturas, numerosas acuarelas y bocetos a lápiz. Expuso individualmente en Medellín, Cali y Bogotá. Museos como el de Antioquia, el de Bellas Artes de Caracas (Venezuela), el de Leningrado (Unión Soviética) conservan algunas de sus obras (Mesa, 1982, s.p.). También algunas galerías exhiben sus obras en países como Rusia, Estados Unidos, Chile y Venezuela (González, 1971, p. 10). Pero en Medellín es donde reside su gran valor, pues la mayoría de su obra la hizo inspirado en los lugares que habitó, el ambiente que lo cobijó y que con un bello color, entre veladuras de acuarela, supo dar a la ciudad.

3.3.2 Bernardo Vieco Ortiz

De la fundición y de sus manos brotaron las grandes obras que vieron la luz en tierra propia. La escultura se crea con fuerza y firmeza

La habilidad, curiosidad para aprender nuevas técnicas y colaborar en nuevos proyectos escultóricos, lo hizo prontamente una figura destacable en la escultura de la ciudad. Además, se

entregó con compromiso en la enseñanza de la misma en el Instituto, siendo muy posiblemente su segundo docente después de Cano.

Bernardo Vieco nació en Medellín el 15 de junio de 1886 y fueron sus padres Don Camilo Antonio Vieco Arrubla (1856-1918) y Doña María Teresa Ortiz Cárdenas (1857-1959). Fue el segundo de nueve hijos²³². Sus estudios primarios los cursó en la escuela municipal e igual que sus hermanos los estudios secundarios los hizo en el Instituto Caldas, pero, debido a la difícil situación económica, empezó a trabajar prontamente como ayudante de ebanistería y talla en el taller paterno, despertando del oficio una gran inclinación y relación con lo tridimensional (Vieco, 1999, p. 7). También fue contador de profesión, oficio que ejercería varios años de su vida. Sin embargo, su papel se destacó en el desarrollo escultórico del país en la primera mitad del siglo XX.

Inició con Cano la etapa de aprendizaje académico en dibujo y modelado. Estudiando en las noches escultura y dibujo artístico, modeló también figuras en yeso y realizó tallas en piedra, perfeccionando cada vez más su técnica (Vieco, 1999, p. 13). Fue un excelente escultor de la figura humana y también tuvo estrecha relación con la arquitectura por trabajos de ornamentación de fachadas, los cuales tuvieron gran influencia en la imagen urbana en Medellín y Bogotá, donde desarrolló la mayor parte de su obra. Tras su viaje a Europa, introdujo en el país las técnicas de fundición artística en gran formato y el recubrimiento de elementos escultóricos y decorativos con laminilla de oro.

En enero de 1903 se realizó el Primer Certamen Industrial y Artístico en Medellín, organizado por la Sociedad de San Vicente, evento al que Bernardo Vieco envió una escultura de pequeño formato.

Era un busto en barro esculpido,



Figura 10. Bernardo Vieco Ortiz, *Torero herido en la plaza*, 1902. Escultura en barro. 35 cm de ancho. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

²³² Luis Eduardo: dibujante, acuarelista y publicista. Gabriel: Luthier. Alfonso y Roberto: músicos. Carlos: músico y compositor. Tulia, Sofía y Eugenia: músicas y calígrafas.

que representaba un torero herido.

Considerada como la primera obra oficial que realizó y que dejó buenos comentarios. Un segundo certamen, en 1905, tuvo más acogida entre los artistas, que vieron allí la posibilidad de exponer su talento. Vieco había profundizado más la técnica, por lo que se le otorgó el primer premio en escultura²³³. Gracias a estos buenos comentarios y por los consejos de su hermano Luis Eduardo, Bernardo decidió formarse artísticamente en el recién abierto taller de Cano ubicado en la calle Maracaibo con Junín tras su regreso de Europa. Allí, compartió estudios de dibujo y modelado con otros jóvenes como Horacio Longas.

Para entonces, la tradición escultórica de Colombia se limitaba a las tallas ornamentales religiosas y a algunos yesos que comenzaban a modelar los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En Medellín, las primeras referencias para Bernardo fueron las ornamentales funerarias realizadas en el taller de los Rodríguez, las escasas piezas ejecutadas por Cano y otras por su hermano Ignacio Cano, los hermanos Carvajal y algunos bronce y mármoles de autores europeos por encargos gubernamentales o particulares para adornar plazas y parques (Vieco, 1999, p. 12).

En 1909, Vieco contrajo matrimonio con Tulia Sánchez Quevedo²³⁴, y en 1910, participó como ayudante de Cano en la realización del busto de Atanasio Girardot que la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín le encargó a Cano²³⁵, pues no se contrataría esta actividad en el exterior, porque los costos eran muy elevados en países como París y Roma. Con este gesto se comenzaba a confiar en el talento local y Bernardo Vieco se mostró como el aprendiz más apasionado por la técnica de la fundición.

En 1911²³⁶, ingresó al recién fundado Instituto de Bellas Artes y aunque el libro, *Bernardo Vieco Ortiz: vida y obra de un escultor de ciudades*, dice que lo hizo bajo el oficio de docente de modelado y escultura, en reemplazo de Cano quién se había trasladado a Bogotá, cabe recordar que Cano no se fue inmediatamente abierto el Instituto, sino a finales de 1911, por lo que es probable que Vieco ingresara como alumno aficionado a la fundición, el modelado y la escultura, aspecto que posteriormente le valdría el título de docente en estas áreas. Allí, se relacionó con

²³³ Entre los participantes estuvieron: Francisco Antonio Cano, en primer lugar de pintura, y Gabriel Montoya, en segundo lugar. En fotografía, Melitón Rodríguez y en dibujo arquitectónico, Carlos Longas (Vieco, 1999, p. 10).

²³⁴ Vecina en el barrio Santa Ana y hermana de Sofía y María quienes se casarían con sus hermanos Luis Eduardo y Gabriel, respectivamente.

²³⁵ Esta sería la primera fundición artística en bronce realizada en Antioquia, pues solo hasta 1904 cuando se estableció la Escuela de Artes Decorativas e Industriales en Bogotá, se introdujo la enseñanza de fundición y talla en piedra.

²³⁶ Nace su hijo Antonio, en 1913 su hija Magdalena y Jaime en 1928.

otros profesores y artistas, antiguos alumnos del taller particular de Cano, como Gabriel Montoya y Humberto Chaves, quienes formaron nuevas generaciones de dibujantes, pintores y escultores.

Desde 1913 Bernardo fue profesor de Escultura en el Instituto de Bellas Artes y, una vez abierta la Escuela de Escultura en 1915, sería su docente por un mínimo pago mensual de 10 pesos. Para agosto de 1917, Bernardo era el director de la Escuela de Escultura para hombres²³⁷, cargo que siguió ejerciendo en marzo de 1920, suponemos que de manera constante²³⁸, con un sueldo de 20 pesos mensual. Y en vista de que el profesor Brasseur no cumplió con el reglamento que debió entregar al IBA, la junta directiva de la Sociedad de Mejoras Públicas buscó al profesor Bernardo Vieco para estudiar el antiguo reglamento de la escuela, modificarlo e implementarlo²³⁹. Bernardo siguió como docente de Escultura, cuando Brasseur culminó su tiempo de contratación.

En 1921 Bernardo Vieco participó en el concurso de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín para el *monumento a Jorge Isaacs*, obteniendo el segundo lugar con mención honorífica junto al arquitecto Félix Mejía²⁴⁰. Finalmente, el proyecto fue realizado por Marco Tobón Mejía que residía para la época en París y cuya propuesta superó las anteriores. A partir de esta experiencia, Bernardo comenzaría una relación más directa con los arquitectos de su generación como el mencionado Félix Mejía, Arturo y Horacio Longas, Carlos Obregón, Nel y Martín Rodríguez, Enrique Olarte, Agustín Goovaerts, para la ornamentación escultórica de edificios, iglesias, casas, entre otros. La decoración se consideraba importante y la propagación de estilos como neogótico, neoclásico y art nouveau, dieron a Medellín una nueva apariencia de ciudad europea. Esto le permitió a Vieco innovar como escultor en las técnicas de moldeado (Vieco, 1999, p. 22). El modernismo empezó a manifestarse modestamente.

El 1 de abril de 1922, Bernardo Vieco salió rumbo a Europa con la idea de perfeccionar su formación artística, viaje que pagó con un dinero que ganó en la Lotería Mutualidad Nacional²⁴¹. Primero estuvo en París, donde compartió unos días con Marco Tobón Mejía, visitando galerías y museos. En Barcelona conoció a don Salvador Alarma quien lo recomendó como aprendiz en el taller de Antonio Juvé Álvarez, escultor y fundidor. Allí, mejoró sus técnicas de modelado en barro, yeso, gelatina y los vaciados en cemento. Finalmente, llegó a Bruselas donde aprendió el

²³⁷ *Correspondencia*. (Medellín, agosto 29 de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. (s.p.).

²³⁸ *Correspondencia*. (Medellín, marzo 13 de 1920). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 69.

²³⁹ S.M.P. Acta N° 918 del 13 de junio de 1927.

²⁴⁰ El primer lugar fue para Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez.

²⁴¹ Con el resto del dinero compra dos casas: una frente a la catedral Villanueva para su madre y sus hermanas solteras, Sofía y Eugenia, y otra para su hermana Tulia, casada y con tres hijos.

arte del dorado y el manejo de laminilla de oro. El 4 de septiembre del mismo año retornó al país con la intención de abrir un taller en Medellín y dedicarse a su pasión: la escultura y la ornamentación (Vieco, 1999, p. 26), sueño que cumplió al año siguiente.

Entre sus obras más importantes se pueden citar las estatuas de *Bolívar* y *Santander*, los monumentos a *Jorge Eliecer Gaitán*, al *Obrero*, los funerarios como *La Piedad*, *El Ángel Guardián* y *Las Tres Marías*, que están en el cementerio San Pedro. Entre otros bustos y esculturas en plazas públicas, como varias fachadas que fueron decoradas por él en los barrios Boston, Buenos Aires y Prado (Castañeda, 2019, p. 31). Bernardo Vieco murió el 4 de marzo de 1956 a los 70 años en la casa de su hija Magdalena en Medellín, también a causa de un tumor en la garganta como su hermano Luis Eduardo, quien falleció un año antes (Castañeda, 2019, p. 55). Dejó la bondad de sus conocimientos en los alumnos que acompañó: Eladio Vélez, Octavio Montoya y Gustavo López, aunque sabemos que por sus años dedicados a la formación tuvo mucho más alumnos. Y en las esculturas que fundió, que fueron de las primeras que se hicieron en la ciudad. El trabajo de Bernardo es un despertar a la escultura local, a la experimentación de los grandes formatos, de ahí su importancia en el desarrollo del arte en la ciudad.

3.3.3 Constantino Carvajal Quintero

El bronce y el mármol le dieron forma a personajes y héroes que se perpetuaron bajo su estilo académico, que sobresalió ante sus búsquedas y novedades.

Constantino fue un escultor, imaginero y pintor que perteneció a una familia de artistas de los cuales se conservan tanto obras como un valioso legado artístico religioso. Nació en Don Matías el 8 de noviembre de 1881 y murió en Medellín el 19 de febrero de 1955. Fue educado junto a sus hermanos por su padre Don Álvaro Carvajal Martínez, en su taller. También hizo sus estudios en el colegio San Ignacio y los artísticos en el Instituto de Bellas Artes de Medellín con la dirección del maestro Cano, cuando recién había llegado de Europa (Ospina, 1927, s.p). La permanencia de Constantino no sería tan larga, pues una vez nombraron a Cano profesor en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, Constantino decidió seguirlo y continuar allí sus estudios de pintura y escultura.

En 1912 Constantino volvió a Medellín para crear con sus hermanos Rómulo, Álvaro y Evelio el Taller de Imaginería y ofrecer allí imágenes de gran valor artístico para acentuar la fe religiosa. Estos retablos e imágenes gozaban de gran prestigio en todo el país. Parte de su formación la realizó también en Europa, a una edad más madura, pasando por Holanda, España, Francia, Italia y otros países, donde reafirmó su pensamiento, mejoró su técnica y profundizó el arte de fundir el bronce. Aprendió el realismo tanto de sus maestros nacionales como extranjeros, interesado en exaltar a los héroes²⁴², pues sus esculturas no siempre se referirían al tema religioso. Realizó obras en mármol y bronce con tinte alegórico o conmemorativo, y aunque se aventuró a las nuevas tendencias y exigencias en la estética según su tiempo y medio, su inclinación siempre fue hacia el ámbito académico.



Figura 11. Constantino Carvajal, *Cristo Pastor*, mausoleo de la familia Carvajal. Tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Se casó con doña Aydeé Jaramillo y fue docente de la Escuela de Escultura en la sección de hombres y señoritas del Instituto de Bellas Artes en Medellín desde julio de 1916, fecha en que las mujeres tuvieron acceso a la educación en el Instituto, lo que permitió que se dedicara por muchos años al servicio de la docencia. Sin embargo, no se tienen registros con nombres propios de los alumnos que tuvo durante estos años formativos. Se tiene certeza que Constantino fue elegido director de la Escuela de Escultura para señoritas en febrero de 1920²⁴³. Para marzo de ese mismo año recibía un sueldo de 15 pesos mensuales por su labor de docente de escultura²⁴⁴.

Entre sus obras, también se encuentran pinturas como el retrato al óleo

²⁴² Ramírez, T. (1974). Constantino Carvajal, pintor, imaginero y escultor. *Fabricato al día*. Vol. 10 (N°117).

²⁴³ *Correspondencia*. (Medellín, Febrero 20 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 36.

²⁴⁴ *Correspondencia*. (Medellín, marzo 13 de 1920). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 69.

del *Mariscal Jorge Robledo*, que luego fue llevado a la escultura, pues allí estaba su pasión. Entre sus obras están: *Atanasio Girardot*, *Rafael Uribe Uribe*, *Jorge Eliecer Gaitán*, *Marco Fidel Suarez*, *Monseñor Salazar y Herrera*, *Monseñor Sierra*, ambos en la Universidad Pontificia Bolivariana, muchos monumentos de *Bolívar* y *Santander*, el mausoleo de la familia Carvajal, ubicado en el cementerio san pedro, entre otros²⁴⁵. Sus obras escultóricas le merecieron cuatro medallas de oro en diversas exposiciones nacionales.

3.3.4 Apolinar Restrepo Álvarez

Los ambientes tranquilos como las formas simples pero expresivas, enfocaron la atención en el paisaje. Un tema tan noble que desnuda la personalidad misma de su autor.

Temas tranquilos en sus pinturas, como quebradas, rocas en medio del césped, ambientes que evocan paisajes y su estado sereno. Todas realizadas sin pretensión alguna de conquistar una posición de artista en la ciudad, sino como aquel que las ejecuta como plena libertad en su pasión. Algunos recuerdan a Apolinar como su obra misma: sencilla en sus componentes, inspiradora y tranquila.

Apolinar Restrepo nació en Medellín el 26 de junio de 1892 y murió el 8 de enero de 1979, en la misma ciudad. Sus padres fueron el doctor José Fernando Restrepo Arango y Ana Felisa Álvarez Carrasquilla. Hizo sus estudios en el Colegio de San José de los Hermanos Cristianos, donde recibió su grado de bachiller en 1909. Su profesión fue compartida entre el arte y la odontología. Estudió la profesión dental bajo la dirección de su padre de 1909 a 1912 y posteriormente hizo una especialidad en la Universidad de Pensilvania en Estados Unidos en los años 1919-1920 (Robledo, 1951). Regresó en 1923 a Medellín y, en la calle Perú con Mon y Velarde, abrió su consultorio y laboratorio dental con modernos equipos, el primero en Medellín en la aplicación de rayos x en odontología y de utilizar anestesia general para casos especiales. Se casó con Doña Teresa Arango Uribe y formaron una familia con 11 hijos (Ramírez, s.p).

²⁴⁵ Correspondencia. (Medellín, marzo 13 de 1920). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 69.

Su práctica artística fue ejecutada en espacios naturales, donde pintaba bocetos en acuarela que luego elaboraba al óleo. No se interesó por los símbolos recurrentes de su época como carrieles, mulas o mercados, sino fenómenos naturales como quebradas, hierbas, riachuelos, rocas y flores, pues de esta manera también transmitía la luz y el clima del paisaje antioqueño. Se caracterizaba por un gran sentido de composición y manejo del color. Su obra hace parte de una importante etapa de la historia artística de Antioquia, ya que su pintura marca uno de los mejores momentos de la llamada Escuela Antioqueña de Paisaje, de la cual no se tiene referencia de haber existido como escuela, o solo hace alusión a aquellos cultores del paisaje.



Figura 12. Apolinar Restrepo, *Quebrada la Mosca (Guarne)*. Óleo sobre lienzo, 22.5 X 26.5cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

De 1907 datan sus primeros dibujos artísticos, y por su inclinación, su padre lo inscribió en el taller del maestro Cano para iniciar en pintura. Entre 1908 y 1910 fue alumno de su taller particular donde conoció a José Restrepo Rivera, Humberto Chaves, Rómulo y Constantino Carvajal, Luis Eduardo Vieco, Ricardo Rendón, Horacio Longas y Gregorio Ramírez, pues aún no existía el Instituto de Bellas Artes, pero una vez abrió, ingresó a la Escuela junto con el grupo de aficionados que dirigía Cano entre los que estaban Ricardo Rendón, Pepe Mexía y Teodomiro Isaza (Escobar, M. Gaviria, J., 1998, p. 6). Cuando el maestro se fue para Bogotá, hubo cambio de profesores y estuvo don Luis María Gaviria quién había estudiado en París, no obstante, duró pocos meses en el cargo hasta que ingresó Gabriel Montoya, con quien Restrepo reanudó estudios de pintura en 1913. Del maestro norteamericano Harold Putman Brown (1925), quién estuvo unas semanas en Medellín, recibió clases particulares, al igual que con el profesor belga George Brasseur entre 1926-1927 (Restrepo, s.f, s.p).

En la práctica artística estaba en compañía constante de Eladio Vélez con quien “salía a paisajiar” y de quien capturó, para algunas de sus obras, la utilización de manchas y sombras de color en las acuarelas y luminosidad en sus óleos. Dice Restrepo (sin fecha): “Mi pintura es una de la escuela figurativa y podría llamarse clásica, pues aún no me ha entrado por ensayar tantas

maneras de pintar de los modernos. Los acepto y los admiro como pintores pero no comulgo con tantas obras difíciles de comprender” (s.p.).

Es probable que desde este acompañamiento, como de las lecciones de Cano, Apolinar Restrepo se convirtiera en gran admirador de la pintura clásica y del realismo y que su obra se ajustara por la normatividad académica, sin ser riguroso con esta. Su vida artística se desarrolló entre exposiciones, jurado y director. El 7 de abril de 1915, Apolinar recibió una mención honorífica en la presentación oficial del Instituto de Bellas Artes, ante la Asamblea Departamental (Escobar, M. Gaviria, J., 1998, p. 2). En 1917, fue nombrado junto a Humberto Chaves y Arturo Longas como parte del jurado calificador de los concursos que se dieron en las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo de fin de año²⁴⁶. En 1918, fue nombrado director de la Escuela de Pintura para hombres junto a Humberto Chaves, en reemplazo de Gabriel Montoya. A su vez, ejercía la docencia de pintura para las mujeres dictando sus clases los lunes, miércoles y viernes y con un sueldo de 20 pesos. En junio del mismo año, Apolinar ya era director de las Escuelas de Dibujo y Pintura, sección de señoritas, pero, renunció en febrero de 1919²⁴⁷.

Apolinar participó de los salones y exposiciones hasta el momento en que las corrientes modernas empezaron a ejercer una presión de rechazo al clasicismo. Entonces se retiró a la tranquilidad de su estudio. Expuso en el Club Unión (1935) la que sería su primera exposición individual, en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, Museo de Zea (1947), Los Salones de Tejicondor, en el Salón de Artistas Antioqueños, Biblioteca Pública Piloto (1959 y 1998) y en la Bienal de Coltejer (1973) (Suramericana, 2000). Sus obras están en colecciones privadas de Medellín y Bogotá.

3.3.5 *Teodomiro Isaza*

Destrezas artísticas que prontamente se vieron extintas, privando a la ciudad de un artista en acelerada construcción.

Fue dibujante, pintor, caricaturista, grabador y poeta. Fue sobre todo reconocido por este último oficio, sin embargo, para sobrevivir hizo huso de las primeras habilidades al realizar

²⁴⁶ *Correspondencia*. (Medellín, 20 de noviembre de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 357.

²⁴⁷ *Correspondencia*. (Medellín, Febrero 18 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 31.

paisajes, retratos y bodegones por encargo. Copiaba y vendía al óleo paisajes del artista español Santiago Rusiñol que luego pasaba por auténticos. Pintaba murales en tabernas y cantinas.

Fue un integrante de Los Panidas, estudió pintura y dibujo en el Instituto de Bellas Artes, alrededor de 1911, bajo la dirección del profesor bogotano, Luis María Gaviria, quien sucedió a Cano pero por pocos meses, antes de contratarse a Gabriel Montoya. Sus compañeros de esta etapa formativa fueron: Ricardo Rendón, Pepe Mexía, el tallista Aicardo Gómez y Antonio González. Fue reconocido entre sus amigos con los seudónimos de Tisaza y Mosén Canijo. Teodomiro Isaza nació en Medellín en 1895 y se suicidó el 21 de mayo de 1918 en Ciudad Bolívar (Antioquia) (Palomino, 1995, pp. 57-58). Se resalta su destreza en muchas áreas artísticas, tomando en cuenta que solo vivió 23 años, y esta puede ser la razón de la poca información que se encuentra de este. Llama la atención el hecho de que al parecer Teodomiro pintaba murales, pues antes de Pedro Nel Gómez, no se tiene referencia que iniciado el siglo XX alguien practicara el muralismo.

3.3.6 Luis Eduardo Vieco Ortiz

La mixtura de las técnicas y los tiempos no le hicieron abandonar la academia ni desestimar la modernidad. En sus manos versadas, Antioquia vio nacer las artes gráficas y el diseño comercial.

Vieco fue un apellido que se convirtió en un legado artístico para el departamento de Antioquia. Quien tenía este apellido llevaba en alto grado el arte. En esta familia existieron músicos, pintores, escultores, imagineros, compositores, ebanistas, arquitectos, entre otros. Es probable que el origen se diera con su tío Alejo Vieco, un gran ebanista y tallador y su padre Camilo Antonio Vieco como primer maestro y revelador de la vocación artística, pues era ebanista, acuarelista y músico (Escobar, 1988, p. 8).

Luis Eduardo Vieco Ortiz nació en Medellín el 25 de septiembre de 1882, fue el mayor de nueve hijos del matrimonio de Don Camilo Antonio Vieco Arrubla (1856-1918) y Doña María Teresa Ortiz Cárdenas (1857-1959). Sus estudios comenzaron en la música con solfeo y flauta y, luego, la pintura y dibujo en el taller de Cano, recibiendo las lecciones como académico con el uso del color, tonalidad, perspectiva y también con la libertad de pintar del natural o el uso de los blancos en acuarela, con cierto toque impresionista en algunos paisajes, y como oposición a la

academia (Escobar, 1988, p. 9). Entre 1906 y 1910 permaneció en el taller de Cano junto a otros discípulos, como su hermano Bernardo Vieco Ortiz, Marco Tobón Mejía, José Restrepo Rivera, Humberto Chaves Cuervo, Ricardo Rendón Bravo, Apolinar Restrepo Álvarez, Horacio Longas Matiz, Constantino y Rómulo Carvajal Quintero²⁴⁸. La mayoría de estos ingresaron a la Escuela de Pintura con Cano y Gabriel Montoya, como docentes. No obstante, cuando Cano viajó a Bogotá y fue reemplazado por Gabriel Montoya, bajo su magisterio, Luis Eduardo permaneció allí hasta 1915 (Sierra, A. Gaviria. J, s.f).

Humberto Chaves, más que compañero, debió haber sido su docente. Gutiérrez (1996) afirma: “Y sus directos maestros fueron Humberto Chaves y Gabriel Montoya quienes enseñaban dibujo, composición y color” (p. 9). Además, en la biografía de Chaves se menciona que para 1915 ya era docente en el Instituto. También es probable que hayan sido sus compañeros, Pedro Nel Gómez (quien ingresó en 1911 con solo doce años), Eladio Vélez (en 1914 con diecisiete años) y Ricardo Rendón (en 1911, también con diecisiete años).

Nunca abandonó la música, incluso integró orquestas y grupos como: *El Botón Rojo* con su hermano Gabriel, orquesta *Unión Musical* y *Orquesta Hermanos Vieco* (Vieco, 1999, p. 32). Sin embargo, el privilegiar las artes plásticas y su habilidad como dibujante le permitió incursionar con éxito en las artes gráficas y en el diseño comercial. Por sus trabajos en Antioquia fue considerado como uno de los precursores de los mismos. Sus conocimientos los adquirió primero en la Litografía Arango de Medellín y, luego, en la Litografía Colombia de Bogotá en el año 1916, ciudad en la que vivió hasta 1920, donde también estudió e hizo encargos en escenografía. Trabajó



simultáneamente en el grabado y las planchas litográficas. En

1919, junto con su hermano Roberto, adquirieron un equipo de fotograbado y zincografía y

Fotografía 16. Luis Eduardo Vieco, primero a la derecha en la Litografía Colombia de Bogotá, 1916. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

²⁴⁸ Los mismos alumnos, entre otros, son mencionado en: (Viecos, 1991, p.32).

establecieron un negocio de fotograbado en el Parque Berrío. Cuando regresó de Bogotá, ambos fundaron la tipografía y fotograbado Vieco y Cía. (Sierra, A. Gaviria. J, s.f).

Al volver a Medellín impartió clases de dibujo en el Instituto de Bellas Artes entre 1925-1926, destacándose Carlos Correa entre sus alumnos. En 1926 llegó a la ciudad el pintor belga Georges Brasseur, y con el propósito de tomar las clases con el profesor, Luis Eduardo Vieco se retiró de la cátedra de dibujo (Sierra, A. Gaviria. J, s.f). En agosto de 1911 contrajo matrimonio con Doña Sofía Sánchez Quevedo con quien tuvo siete hijos²⁴⁹.

Luis Eduardo Vieco, Humberto Chaves Cuervo y José Restrepo Rivera, fueron esa primera generación de artistas antioqueños que Eladio Vélez llamaba “La vieja Guardia”, quienes tuvieron una mayor y más sólida formación académica. Vieco fue muy hábil en variadas técnicas como óleo, acuarela, grabado, aguada, plumilla, gouache, carboncillo, lápices, pastel, entre otros. Y, así mismo, en el conocimiento de la litografía, fotograbado, zincograbado, estampado y la tipografía (Escobar, 1988, p. 9). Sus primeros trabajos los realizó en acuarela, ensayando el paisajismo natural y obteniendo grandes resultados, pues fue un estudioso del paisaje urbano y rural. Con la técnica al óleo, que será la mayor parte de su obra, practicó la figura humana y retratos con estilo académico.

Por esa capacidad de capturar el carácter de sus modelos e imprimir en ellos los cánones oficiales propios de la academia europea, es que se refleja en sus cuadros el dominio de retratos o paisajes. A continuación una descripción de su técnica, según Sánchez (sin fecha):

El juego armónico de luces y sombras, el correcto dibujo ilustrativo y principalmente las proporciones ideales sobre la base de la naturaleza, demuestran su influencia y respeto por la tradición secular del clasicismo. Vieco quiso seguir los principios del arte convencional, desarrollando una de las investigaciones cromáticas más ricas de la pintura antioqueña (p.18).

Gracias a los retratos que realizó a personajes destacados del país durante cincuenta años, se tiene hoy un valioso banco iconográfico que representa el arte autóctono, costumbrista, la realidad tras los óleos ricos en color, las acuarelas, los dibujos y las plumillas en tinta china manejados con destreza. Es el caso de los retratos al óleo de personajes públicos, de la gobernación de Caldas y el Concejo de Manizales. También hizo escenografías para zarzuela, teatro y ópera en el teatro Bolívar en Medellín. Trabajó como dibujante exclusivo de la Litografía Arango, donde realizó diseños publicitarios, carátulas e ilustraciones de libros. Tuvo una intensa actividad como

²⁴⁹ Luis Camilo, Gabriela, Amparo, Elvia, Elena, Raúl y Gustavo.

ilustrador para carátulas en revistas como *Sábado*, *Lectura Breve*, dibujos e ilustraciones en el *Espectador*, *El Correo Liberal*, *Colombia* y *El Colombiano* e hizo avisos comerciales para productos de fábricas, iniciando así la era del arte publicitario en Medellín.



Figura 13. Luis Eduardo Vieco, Diseño publicitario. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

En las exposiciones y concursos tuvo amplia trayectoria comenzando en 1913 cuando ganó el primer concurso de diseño organizado por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, para elegir el cabezote del periódico *El Progreso*. Participó en concursos de pintura como el organizado por el Instituto de Bellas Artes en 1915 obteniendo el primer premio. Así mismo, en la exposición colectiva de pintura y escultura realizada en los salones de la casa Pedro Nel Gómez en 1922 y un año después en 1923, estuvo en la Muestra de Artistas Antioqueños, obteniendo medalla de plata allí como en Bogotá en la Gran Exposición Nacional en 1931. Participó también en el concurso Exposición de Pintura que organizó la Sociedad de Amigos del Arte en Medellín como en el de Tejicondor²⁵⁰. Se convirtió en

un heredero de la academia, como en un reflejo de los inicios de la modernidad y transformación que comenzó a vivir la sociedad de entonces. Murió el 31 de julio de 1955 a la edad de 75 años por un cáncer de garganta.

3.3.7 José Restrepo Rivera

Las letras aparecen custodiadas por bordes decorativos. La empatía de la ilustración y el arte se conjugaron con la poesía.

La ilustración, la poesía y el dibujo se expresan de la misma manera en José Restrepo Rivera. Usó el carboncillo, la plumilla y el lápiz. Su trabajo se destacó especialmente en la ilustración por la factura de sus retratos y viñetas, como en el manejo de la acuarela. Aunque en

²⁵⁰ *Ibíd.*

su obra se manifiestan diversos paisajes de la geografía colombiana como lugares destacados de la arquitectura colonial, su obra está al margen del arte general colombiano del momento. Lo han nombrado como un “pintor de fin de semana”, de salidas de campos y vacaciones, cuyas acuarelas, oleos y temples son alusivos al paisaje puro de diferentes lugares, ciudades o departamentos (Baena, 2001, p.17). Aunque fue virtuoso con la plumilla y el color, se le ha reconocido más por su labor de ilustrador.

Nació en Envigado el 21 de febrero de 1886 y murió en Medellín el 3 de diciembre de 1958. Don Bartolomé Restrepo Ochoa y Doña Paulina Rivera Uribe fueron sus padres. Sus estudios se realizaron muy probablemente en el Liceo de la Universidad de Antioquia, en la Escuela de Minas y en el taller de Cano, de quien recibió buena parte de su formación. Fundado el Instituto de Bellas Artes, figura como uno de sus discípulos en la enseñanza por parte de Cano y Gabriel Montoya. En 1917, partió a Bogotá donde realizó la mayor parte de su obra y es probable que José Restrepo continuara allí como discípulo de Cano o se vinculara de alguna manera a la Litografía Nacional cuando Cano fue su director. Por esta permanencia y carrera en Bogotá, Sierra no lo considera en su libro una figura significativa en los acuarelistas antioqueños (Sierra, A. Gaviria, J., 1987, p. 36).

En Bogotá era reconocido como ilustrador de revistas y poeta, labor que desarrollaba y cultivaba con su hermano Jesús. Ambos integraron el grupo de *los Panidas* (Baena, 2001, p. 16). Por dicho trabajo colectivo se firmaban con una “J” sin precisar la autoría de uno de los dos, que finalmente no importaba definir, pues era una forma de describir el trabajo único que hacían. En Bogotá, José Restrepo gerenció la



Figura 14. José Restrepo Rivera, *Sin título*, 1914. Acuarela sobre papel. 22,2 x 30 cm. Colección de la Red Cultural del Banco de la República de Colombia. Tomado de la página web.

Compañía Antioqueña de Transportes. Contrajo matrimonio con Isabel Espinosa Orozco con quien

tuvo una hija llamada Ana Isabel. En 1930, se volvió a casar con María Arzayús Caro y fueron sus hijos Mario y Lucia (Pérez, V., Fernández, C., González, F., 2001, p. 17).

Su afición a la lectura y su experticia en el arte decorativo le facilitaron ser colaborador entre otros medios: *El Espectador*, *El Tiempo*, *El Nuevo Tiempo Literario*, *El Mundo al Día* de Bogotá. Revistas *Sábado* y *Alpha* de Medellín, *Senderos*, *Trofeos*, *Cromos* y *Cultura*. Durante 1918-1919 José Restrepo caligrafió, iluminó y decoró las poesías de José Asunción Silva por un encargo, el libro de poemas titulado *Lola*, del profesor Luis López de Mesa y, por último, ilustró el libro *Diario de Alberto* del maestro y amigo Agustín Nieto Caballero. En 1931, caligrafió con letra capital su propia creación poética, titulada *Fuente Interior*, entre otras publicaciones. También realizó acuarelas, plumillas y retratos de personajes ilustres así como la presentación de lugares diversos cuando en 1936 fue jefe de la Sección Tercera de Cartografía del Instituto Geográfico Agustín Codazzi (Pérez, V., Fernández, C., González, F., 2001, p. 19). En 1922, realizó una exposición individual en la Academia de la Lengua Española. En 1931, participó en la exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes en Bogotá y, en 1946, en el Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia. En 1955, se radicó en Medellín y murió allí el 3 de diciembre de 1958.

3.3.8 Ricardo Rendón Bravo

*Líneas frescas que dieron vida a personajes sin óleo ni acuarela,
pero con tal potencia, que aún hoy se concibe como el gran caricaturista
de todo tiempo pasado.*

Ricardo Rendón es de los artistas más gratamente recordados y el más importante referente de la caricatura colombiana de principio del siglo XX. Tras su línea dejó el recuerdo de muchos personajes o momentos históricos de Colombia, aun cuando se había considerado la caricatura como un arte menor, cuyo fin era sólo ilustrar las páginas de periódicos o revistas. Rendón no solo realizó muchas publicaciones sino que aquello que comenzó como un trazo espontáneo se convirtió en el medio de expresión honesto y explícito que no se perfecciona en ninguna academia de arte, pero logra ser contundente.



Figura 15. Ricardo Rendón Bravo, *Teodomiro Isaza (izq.) y Rafael Jaramillo Arango*, 1914. Caricatura. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Ricardo Bernabé de Jesús Rendón Bravo fue el primogénito de tres hijos²⁵¹ del matrimonio de Doña Julia Bravo y Don Ricardo Antonio Rendón. Nació en Rionegro el 11 de junio de 1894²⁵². Sus primeros dibujos nacieron por una convalecencia que debió sortear a sus siete años por un disparo que recibió de una riña de una cantina ubicada cerca a su casa. En su lenta recuperación, recreó en dibujos lo que observaba tras su ventana (León, 1976, p. 21). En 1911 se trasladó a Medellín, comenzó allí sus estudios con Francisco

Antonio Cano y posteriormente en el Instituto de Bellas Artes, dirigida por unos meses tras la partida de Cano, por don Luis Gaviria con quién colaboraba el maestro Humberto Chaves (Gaviria, 2001, s.p). Allí concluyó la primera etapa de su formación. En 1914 hizo parte del grupo de *Los Panidas* que congregó a los intelectuales de Medellín e hizo las ilustraciones para la revista del mismo nombre, que significó una gran oportunidad para comenzar a publicar sus caricaturas en diarios locales, como la Revista *Semana*, *El Correo Liberal* y *El Colombiano*. En 1918, viajó a Bogotá y realizó publicaciones en *Cromos*, periódicos como *El Tiempo*, *La República*, *El Espectador*. También elaboró las caricaturas para el *Álbum de las Cajetillas* y la serie *El Jardín Zoológico* (Ortega, 1979, p. 386). En 1922 participó en la exposición realizada en la Academia de la Lengua con algunas ilustraciones y en sus ratos libres realizó dibujos, acuarelas y óleos. Llegó a tener tanto prestigio, tras sus publicaciones en prensas y diarios, que recibió ofertas de *Caras* y *Caretas* de Argentina y *The New York Times*, las cuales rechazó (León, 1976, p. 23).

El 28 de octubre de 1931 se suicidó de un disparo en la sien en un almacén que frecuentaba, llamado *La Gran Vía* en Bogotá. Sin morir al instante, alcanzó a ser intervenido por el doctor y amigo Cesar Uribe Piedrahita quien lo atendió una vez llegó a la Clínica Peña. Pero falleció y fue trasladado a la casa de Uribe Piedrahita, donde permaneció en cámara ardiente hasta las 11:00 am

²⁵¹ Gustavo Rendón Bravo murió en 1958 y Olga Rendón Bravo en Bogotá en 1975.

²⁵² El escritor antioqueño Horacio Franco, precisa que nació en 1895, según su partida de nacimiento.

del día siguiente (León, 1976, p. 24). Por su muerte se sintió mucha conmoción en todo el país, personas importantes y centenares lo acompañaron con honores póstumos que se celebraron en su nombre.

Un año antes de su muerte se editó un álbum en dos volúmenes con las mejores caricaturas, 200 en total. En diciembre de 1931 se realizó una exposición póstuma con más de 3.000 obras entre óleos, acuarelas, dibujos y caricaturas en la Sala de la Federación Nacional de Empleados en Bogotá. Sus dibujos constituyen un magnífico documental de la vida política y social de 1918 a 1931. Rendón también fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá (Ortega, 1979, p. 386).

3.3.9 Pedro Nel Gómez Agudelo

Los muros que cubrió de temas trascendentales fueron un atrevimiento, que le mereció gran atención en el mundo del arte.

Se le considera el primer pintor de su generación en desafiar la tradición, en su búsqueda por ser moderno, sumado a las ideas políticas y sociales que emergían entonces, como el interés por el estudio de la cultura precolombina, que desembocaron quizás en la renovación vanguardista que introdujo en su corta dirección del Instituto de Bellas Artes y que de paso influenció a artistas como Carlos Correa Palacio y Rafael Sáenz Moreno, quienes definieron en el estilo de su pintura una identidad antioqueña (Cárdenas, 1981, p. 23) . Fue un innovador de la plástica en Colombia y se puede afirmar que uno de sus máximos logros fue la introducción en Colombia de las grandes composiciones murales al fresco, como un arte popular y monumental, con temas sociales reales y como símbolo de la identidad cultural. Llegó a pintar más de 2.200 metros cuadrados.

Nació el 4 julio de 1899 en el Municipio de Anorí y murió en Medellín el 24 de junio de 1984. Fue el sexto de nueve hijos, de una familia que inició por el matrimonio de Doña María Luisa Agudelo Garcés y Don Jesús Gómez González. A los 6 años abandonó Anorí junto a sus padres y cinco hermanos producto de la Guerra de los Mil Días (Gómez, P. Morales, O. (1981, p. 15). Se instalaron en Itagüí y el joven Pedro Nel, con solo 11 años, caminaba varios kilómetros para llegar a Medellín a la Escuela de Bellas Artes donde había sido inscrito. Pedro Nel la describe como una pequeña escuela nocturna dirigida por el ingeniero y pintor Gabriel Montoya. Allí

recibió las primeras clases de dibujo por parte de Humberto Chaves²⁵³. Enzo Carli (1981) así lo afirma: “[...] Y en la Escuela dirigida por Montoya, no solo copiaba los “aborrecidos yesos” de la estatuaria griega, sino que tuvo la posibilidad de dedicarse al estudio del desnudo. Era esta una innovación muy atrevida que despertó escándalos en Medellín” (Gómez y Morales, 1981, p.77).

De estos maestros obtuvo lecciones de dibujo, color y composición. Pero, los modelos académicos, como la Venus de yeso o los ejercicios repetitivos, los tuvo que olvidar en su permanencia en la Escuela de Florencia. De Montoya y Chaves aprendió además la técnica de la acuarela, la cual tuvo en muy alta estima. Dice Pedro Nel: “Para mí la acuarela es aquella técnica que más se asemeja al fresco porque no tiene materia, es agua y color, el fresco es agua destilada y un color disuelto en el agua, no es más, yo lo he llamado el crotofresco” (S.A. 1999, s.p.).

En la Escuela conoció al poeta Teodomiro Isaza, Ricardo Rendón, Luis Eduardo Vieco y Eladio Vélez, con este último vivió una relación más estrecha. Ambos estudiaron el paisaje usando la técnica de la acuarela. De esta época nació la Escuela de Acuarelistas Antioqueños. Su constancia en la acuarela²⁵⁴ le sirvió de preparación para trabajar posteriormente el mural, que fue su pasión realizada con virtuosismo. Es probable que el primer uso de la acuarela en Medellín se diera inicialmente en las carreras de arquitectura e ingenierías. Dice Gómez (1981): “la primera caja de acuarelas que recibí, era la acuarela que mi segundo hermano, Marco Tulio, usaba en los planos de ingeniería y proyectos acuarelados” (p.15). Pedro Nel se consideraba acuarelista antes de su viaje a Europa, incluso había hecho una exposición individual únicamente de acuarelas en su casa. Consideraba que únicamente en Colombia se trabajaba la acuarela con tanto ahínco.

Tuvo de manera constante una vida artística desenvuelta. Se conoce su primera participación en el concurso de noviembre de 1917 en el Instituto de Bellas Artes, que se puede intuir fue celebrado por fin de año, recibiendo en febrero de 1918 por parte de la Comisión de la Escuela de Pintura un libro llamado “los Grandes Maestros del Arte” y un álbum para dibujo, como premio por sus meritorios trabajos de pintura²⁵⁵. En noviembre de 1919 obtuvo en la exposición de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura, el primer lugar en dibujo por su trabajo *Pintura*

²⁵³ Es de anotar que si Pedro Nel Gómez ingresó al Instituto desde 1911, entonces también debió ser su docente Francisco Antonio Cano. Diego Arango menciona en su libro: *Pedro Nel Gómez, ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología* (2014), que comienza las clases en el Instituto en 1914.

²⁵⁴ En la época en que inicia sus estudios acuarelísticos, especialmente del paisaje, fallecen sus dos hermanos admiradores de sus obras: Rafael y Jesús Eduardo.

²⁵⁵ *Correspondencia*. (Medellín, Febrero 12 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 377.

*entera de cabeza escorzada*²⁵⁶. En 1922, en compañía de Eladio Vélez, realizaron una exposición por la cual fueron felicitados por tal mérito en sus obras²⁵⁷.

Durante la permanencia de Pedro Nel Gómez en el Instituto de Bellas Artes, tuvo una enseñanza desde la orientación clásica, con ejercicios de factura impecable, equilibrio entre las formas, fidelidad al origen, armonía entre sus colores y volúmenes, esquemas que posiblemente deconstruyó o complementó en sus experiencias extranjeras.

Sus estudios se complementaron en la Facultad de Minas de la Universidad Nacional en Medellín, obteniendo el título de Ingeniero Civil en 1922, lo que le permitió trabajar en el Municipio de Medellín en la ejecución de planos urbanos. Un año después se trasladó a Bogotá con su hermano Marco Tulio por el trabajo obtenido en la Construcción del Ferrocarril del Norte, donde pudo ahorrar algunos dólares para su viaje a Europa (Gómez, P. Morales, O., 1981, p. 16). Además, de los lazos de amistad que formó con los exponentes de la cultura artística y literaria del país, Ricardo Rendón, Francisco Antonio Cano, con quien realizó en 1924 estudios de perspectiva, los novelistas Tomas Carrasquilla y José Eustasio Rivera, el poeta Rafael Maya, el poeta León de Greiff y con el señor Gustavo Santos, hermano del entonces presidente de la República Eduardo Santos, se abrió la posibilidad de realizar una exposición en su librería Santa Fe, considerada la primera basada en la técnica de la acuarela en la historia del país, mostrándose al arte nacional y así ver cumplido su sueño de viajar por Europa en 1924. Viajó a Italia, pasó por Holanda, Bélgica, y cuando llegó a París, estudió a los Impresionistas. En esta época conocería y modelaría el estilo en su pintura.

Su viaje no lo realizó solamente con ahorros o exposiciones de sus obras, La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín había solicitado unas becas para la Academia de Artes de Madrid, las cuales fueron anunciadas en 1926 por el Ministro de Instrucción Pública para los señores Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, quienes anteriormente habían sido alumnos del Instituto de Bellas Artes²⁵⁸.

En 1925 viajó a Florencia y allí se matriculó en la Academia de Bellas Artes, donde se dedicó a estudiar la pintura mural²⁵⁹. Se casó con Giuliana Scalaberni en 1927, a quien conoció en

²⁵⁶ *Correspondencia*. (Medellín, Noviembre 27 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 274.

²⁵⁷ *Correspondencia*. (Medellín, Mayo 2 de 1922). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 267.

²⁵⁸ S.M.P. Acta N.º 882 del 28 de junio de 1926.

²⁵⁹ Montoya, J. (23 de mayo de 1891). 10 maestros antioqueños. *El Colombiano*, s.p.

el edificio donde vivía. En Florencia nacieron sus primeros hijos, Giuliano y Germana, los otros seis nacieron en Colombia.

En 1928, Pedro Nel y Eladio Vélez participaron en la exposición de pintura en Roma y con tal éxito se solicitó al rector del Instituto de Bellas Artes, Doctor Jesús Antonio Hoyos gestionar ante el congreso para la obtención de becas para ambos artistas en la Academia de Pintura de Florencia para prolongar sus estudios²⁶⁰. Convencido Pedro Nel que mostrar a la Sociedad de Mejoras Públicas las obras que les dieron ese logro era una manera de revelar y agradecer los alcances obtenidos por sus estudios, se comprometió a enviar las fotografías de los cuadros y el catálogo de la exposición al Instituto²⁶¹.

Y, finalmente, surgió la propuesta de otorgarle a Pedro Nel un auxilio de 60 pesos mensuales para hacer sus estudios de Pintura en Florencia. La Sociedad accedió con gran ajuste económico, pues en este momento se concluía la construcción de El Palacio de Bellas Artes, y con un ligero cambio en aumentar la cifra a 80 pesos para dividirla con Eladio Vélez, quien también realizaba sus estudios en la misma ciudad²⁶².

Pedro Nel volvió a Medellín en 1930 viviendo una difícil situación económica, pero, recibió la oferta de la Sociedad de Mejoras Públicas para reorganizar el Instituto de Bellas Artes (Gómez, P. Morales, O., 1981, p. 16). Cabe aclarar que en algunos textos se refieren a ella como Escuela de Bellas Artes. De vuelta a Colombia estableció una obra con una fuerte carga de contenido social, con un lenguaje directo y franco, con mucha frescura y libertad en la composición de las figuras, sin sentirse sometido a tradiciones o estructuras ya presentes. Estas ideas inusuales desataron el movimiento de vanguardia (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 32).

Su obra fue bien recibida en general²⁶³ y, en 1934, nacieron los primeros frescos que corresponden a los del Palacio Nacional: dos grandes escenas de 16m cuadrados cada uno en la sala de la Tesorería que representan *La mesa vacía* y *la Vida matriarcal de Antioquia*. Y en 1938, una de sus grandes obras, en el salón de sesiones del Concejo Municipal del mismo edificio. También en la Facultad de Minas de la Universidad Nacional en Medellín, terminada en 1953. En el aula máxima de la Facultad de Química del Colegio Mayor de Antioquia. En 1954 pintó en el

²⁶⁰ S.M.P. Acta N° 953 del 30 de abril de 1928.

²⁶¹ S.M.P. Acta N° 959 del 11 de junio de 1928.

²⁶² S.M.P. Acta N° 967 del 13 de agosto de 1928.

²⁶³ Aunque en 1950 se mandaron a cubrir unas pinturas de la sala principal de la Alcaldía de Medellín porque sus desnudos parecían inmorales.

Instituto de Crédito Territorial en Bogotá. En Cali, en el Banco Popular y en la sede del Sena de Pedregal en Medellín. En la Clínica León XIII, en la Biblioteca Pública Piloto, entre muchos otros murales, pues su obra fue bastante amplia. Su trabajo mural lo alternaba con pintura de caballete y esculturas que se encuentran en la Casa Museo (S.A. 1987, p.6).

También participó activamente de exposiciones y Salones, siendo uno de los significativos acontecimientos el ocurrido en 1944 en el IV Salón de Artistas Colombianos, donde se nombraron a sí mismos “Artistas independientes” por desatar la necesidad de explorar un arte propio sin preceptos europeos. Junto con Pedro Nel Gómez estuvieron Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuluaga, Débora Arango, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo, quienes elaboraron y firmaron el manifiesto (S.A. 1987, p.3).

Sus temas estuvieron siempre familiarizados con los acontecimientos históricos que determinaron cambios en el país, asuntos nacionales, como la explotación de recursos, la industria textil y los recursos naturales. Temas sociales como la migración, la expansión urbana y la colonización. Con la acuarela, Pedro Nel interpretó flores, retratos, bodegones y, por supuesto, paisajes, todos como estudios preparatorios que le sirvieron para crear posteriormente los bocetos de los murales (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 33).



Figura 16. Pedro Nel Gómez, *Los guerreros boyacenses se despiertan*, 1948. Acuarela. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

En su perfil se evidencia un hombre que dominaba el fresco, el óleo, la acuarela y el grabado, que también fue ingeniero, escultor, arquitecto y urbanista. En sus trabajos urbanos está el trazado de los barrios Laureles y San Javier, como del cementerio Universal en Medellín. En 1944 fundó la

facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional en Medellín (S.A. 1999, s.p.). Acompañó de

manera particular a un grupo de alumnas interesadas en el arte y a un grupo de hombres en diferentes horarios, entre los que estaban Carlos Correa, Jaime Muñoz y Rafael Sáenz²⁶⁴.

Algunas de estas discípulas realizaron un homenaje a su maestro Pedro Nel con el montaje de una exposición en la Sala Rendón del Museo de Zea. Se expusieron obras de Jesusita Vallejo, María Uribe de Isaza, Laura Restrepo de Botero, Anna Fonnegra de Isaza, Graciela Sierra y de la ya fallecida Emilia “Mimía” González de Jaramillo. También incluyeron algunos estudios de Pedro Nel como acercamiento e interpretación de su obra²⁶⁵. Este evento significó un noble gesto de parte de sus alumnas como contribución del aprendizaje y acompañamiento en el largo camino artístico para las mujeres.

Por su trabajo, constancia y aporte al desarrollo cultural recibió muchas distinciones y condecoraciones de parte del Concejo Municipal, de la Universidad Nacional, de la Alcaldía de Medellín, de Colcultura, del gobierno nacional, entre otras. Su obra pictórica de 3006 piezas se conserva en la Casa Museo²⁶⁶, en el barrio Aranjuez en Medellín.

3.3.10 Eladio Vélez Vélez

Uno de los valientes que llegó a tierras extranjeras y que en la propia su tiempo le adeudó reconocimientos. Permanecen sus acuarelas como testimonio de una vida artística muy activa y combativa.

A sus búsquedas, algunas de las que en su juventud trazó en compañía de Pedro Nel Gómez, se les atribuye una de las más significativas a mediados del siglo XX: la fundación de la Escuela de Acuarelistas Antioqueños, gracias a sus investigaciones en la técnica, la cual practicó en gran medida en el paisaje. El mismo Cano se sintió asombrado con el avance en sus trabajos, teniendo en cuenta que era una técnica poco explorada en Antioquia.

Nació el 22 de septiembre de 1897 en Itagüí. La familia conformada por su padre Don Sixto, su madre Doña Rosita y sus siete hermanos que, como la mayoría de las personas en esa

²⁶⁴ Entrevista a Jesusita Vallejo. Doc. N° 2-21. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

²⁶⁵ Franco, H. (15 de marzo de 1951). Una exposición y un tributo. *El Tiempo*, s.p.

²⁶⁶ Se convirtió en museo el 15 de noviembre de 1975 gracias a las sugerencias de su esposa, como las donaciones de obras y propiedades por parte de su familia. Allí reposan acuarelas, pasteles, dibujos, grabados, esculturas, bocetos y maquetas para que turistas, estudiantes o curiosos conozcan su obra.

época, tuvieron una precaria situación económica que le impidió seguir estudiando en la Escuela Pública del municipio y, alrededor de los diez años, debió comenzar a trabajar en un tejedor cercano (Posada, 2002, p. 124). Desde joven fue amante de la naturaleza, dibujando preferiblemente los perros. Tendría alrededor de 15 años cuando su madre le buscó un oficio al lado de los directores del Taller de Imaginería Carvajal: los hermanos Constantino y Rómulo, donde ejecutó torsos y retratos vaciados en yeso y tallado de imágenes en madera. Los mismos hermanos Carvajal lo motivaron para entrar al Instituto de Bellas Artes²⁶⁷ de Medellín alrededor de sus 17 años²⁶⁸ para recibir clases de modelado con Bernardo Vieco, de dibujo y pintura con Gabriel Montoya y de acuarela con Humberto Chaves: “Allí se informó de la técnica de la pintura a la acuarela que estaba excluida del pensum obligatorio. Supo también lo que hacía Francisco Antonio Cano, iniciador con sus discípulos de la tradición de nuestra acuarela como expresión independiente” (Cárdenas, 1997, p.7). Por este tiempo comenzaron sus exploraciones en la pintura, focalmente en la acuarela, cuya técnica era en ese entonces desconocida y solo la utilizaban algunos arquitectos para iluminar sus planos. En sus comienzos, sin una guía, usaba la acuarela pastosa, pero, después se apropió más del agua para diluirla y logró con los colores esa transparencia que lo hace difícilmente imitable (Posada, 2002, p. 125).

De sus maestros absorbió grandes influencias y aprendizajes como la percepción del color y la concepción atmosférica del paisaje. De Chaves retoma especialmente los aspectos más brillantes del auténtico costumbrismo, como el colorido y la perfección técnica que fueron estimulantes tanto para Eladio como para su compañero Pedro Nel Gómez.

De los eventos artísticos en los que Eladio se movió, se conoce el de 1919, que siendo alumno del Instituto y por disposición del jurado calificador de los trabajos de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura, se le otorgó a Eladio el primer premio en pintura por su *Hombre sentado*²⁶⁹. Y tres años después, junto a Pedro Nel, realizó una exposición artística, con obras de gran valor, que les mereció una felicitación²⁷⁰.

²⁶⁷ La misma aseveración aparece en: (Montoya, 1891, s.p.).

²⁶⁸ Aunque según el acta S.M.P. Acta N° 507 del 11 de junio de 1917, Eladio Vélez solicitó una beca en 1917 para la Escuela de Pintura. Esto no asegura que estudiara en ese mismo año, pues la petición debía ser estudiada por la comisión de las escuelas pertinentes.

²⁶⁹ *Correspondencia*. (Medellín, Noviembre 27 de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 276.

²⁷⁰ *Correspondencia*. (Medellín, Mayo 2 de 1922). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 267.

En 1925, tuvo la oportunidad de viajar a Bogotá²⁷¹ y realizar allí su primera exposición de acuarelas en el Hotel Regina. Además, se incorporó a una vida cultural y política por medio de las caricaturas que realizó de personajes en diarios y revistas, como Guillermo Valencia, León de Greiff, Marco Fidel Suarez, entre otros²⁷². Publicó sus caricaturas en *El Espectador* y en *El Heraldo* de Antioquia, con lo cual se dio a conocer en Medellín y en Bogotá, también colaboró como caricaturista en el periódico *El Bateo* de Medellín, en la Revista *Sábado* así como en la revista *Cromos*.

Su meta también era viajar y estudiar en Europa, y por solicitud y aceptación de unas becas por parte de La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín ante la Academia de Artes de Madrid, se anunciaron en 1926 tanto para Eladio como para Pedro Nel las becas como antiguos alumnos del Instituto de Bellas Artes²⁷³, aunque no se sabe si efectivamente tomaron en esta academia los cursos. El 28 de febrero de 1927 Eladio viajó a Europa, desembarcó en Francia, llegó a París e inmediatamente visitó Roma, donde comenzó sus estudios. Se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Florencia, donde profundizó su formación clásica y, a través de la Academia, aprendió la técnica de la pintura mural (Pimienta, 1994, P. 15).

En 1928, viajó de Florencia a Roma para participar, en compañía de Pedro Nel Gómez y otros artistas latinoamericanos, en una muestra realizada en el Salón del Círculo Internacional de Roma, allí presentó 21 cuadros. Su regreso a Florencia se dio en medio de una complicada situación económica por la suspensión de la beca de parte de la Sociedad de Mejoras

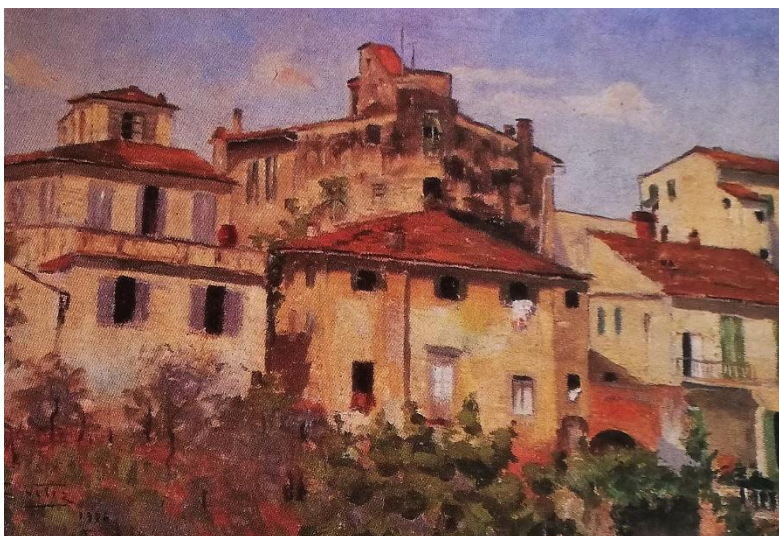


Figura 17. Eladio Vélez, *Vista Romana*, 1928. Óleo sobre cartón. 29 x 39 cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

²⁷¹ Cuyo viaje emprendió en 1924 y la exposición la realizó con Pedro Nel Gómez (Suramericana, 2000, s.p.).

²⁷² Montoya, J. (23 de mayo de 1891). 10 maestros antioqueños. *El Colombiano*, s.p.

²⁷³ S.M.P. Acta N. ° 882 del 28 de junio de 1926.

Públicas y a raíz de los elevados costos que representaba la construcción del Palacio de Bellas Artes.

Decidió viajar a París y allí se matriculó en la Academia Colarossi, donde gracias a su trabajo intenso logró vender algunas obras, pero viviendo por dos años en un ambiente sombrío de escándalos y de pobreza. Durante su estancia conoció más artistas colombianos como Efraín Martínez, Rómulo Rosso y Marco Tobón Mejía, a quien le asistió en su taller. Su estudio allí fue similar al de Florencia, asistiendo en las noches a las academias particulares y en el día pintando y visitando museos (Posada, 2002, P. 129).

Estando en París fue recibido en 1930 en el Salón de Artistas Franceses²⁷⁴, donde fueron exhibidos su *Autorretrato* y su escultura de *Cabeza de niña*. Desde ese momento su obra empezó a madurar. Regresó a Medellín el 25 de octubre de 1931 con centenares de óleos y acuarelas, que hablaban de 4 años de trabajo. De inmediato organizó su primera exposición en el Palacio de Bellas Artes con 72 cuadros, para iniciar su participación en la vida cultural de la ciudad. Eladio traía consigo todo un nuevo conocimiento, ideas innovadoras y habilidades que quería enseñar a la sociedad de Medellín.

En 1932 fue nombrado profesor de dibujo y pintura y, 4 años después, director en reemplazo de Pedro Nel Gómez (Cárdenas, J., Gaviria, J., 1997, p. 13), con quien protagonizó una de las más acaloradas polémicas sobre la función social del arte. Las diferencias que surgieron entre ambos desde su permanencia en Italia se acentuaron en Medellín, donde nacieron dos formas de contemplar la pintura, conservando el interés por la naturaleza, pero, tratada con intereses estéticos diferentes.

Eladio participó en varias exposiciones individuales y colectivas y en salones como la Exposición de Pintores suramericanos en el Salón del Círculo Artístico Internacional de Roma en 1928. Eladio fue considerado entre los mejores, especialmente por sus acuarelas (Cárdenas, J., Gaviria, J., 1997, p. 13). Participó de igual manera en la Primera Bienal Internacional en París y su última exposición en el Museo de Zea en 1962.

Se le recuerda por sus retratos, paisajes y, en los últimos años de su vida, el regresó a la acuarela, técnica que le interesó por la posibilidad de trabajarla directamente frente al paisaje y, en particular, porque había dejado de ser una técnica auxiliar de la arquitectura y la ingeniería, para

²⁷⁴ Allí expusieron Marco Tobón Mejía, Gonzalo Quintero y Andrés de Santa María.

adquirir un valor estético autónomo (Pimienta, 1994, p. 13). En su obra permanecerán el realismo, el interés por la luz, el sentido del color y la visión del paisaje.

En la enseñanza artística le interesaba cierta búsqueda personal y libertad entre sus alumnos, no les imponía estilo alguno, les dejaba explorar la naturaleza, especialmente el paisaje, para afinar la paleta y desarrollar su propia personalidad. “En el instituto estudiábamos bodegones y naturalezas muertas y un poco después estatuas antiguas para terminar con el estudio del modelo vivo” (Posada, 2002, p.133). Murió el 23 de julio de 1967 a los 70 años, indignado por la poca cultura de Medellín que no supo apreciar su talento más que para pintar retratos de difuntos. No lo acompañó ni la fortuna ni el prestigio, sin embargo, para el presente siglo, se espera mostrar el valor que tiene su obra para la cultura y el desarrollo del arte colombiano.

3.3.11 Horacio Longas Matiz

Las caricaturas que pronosticaban tiempos de fama, fueron descartadas por la calma que concede la creación desprovista del ego social.

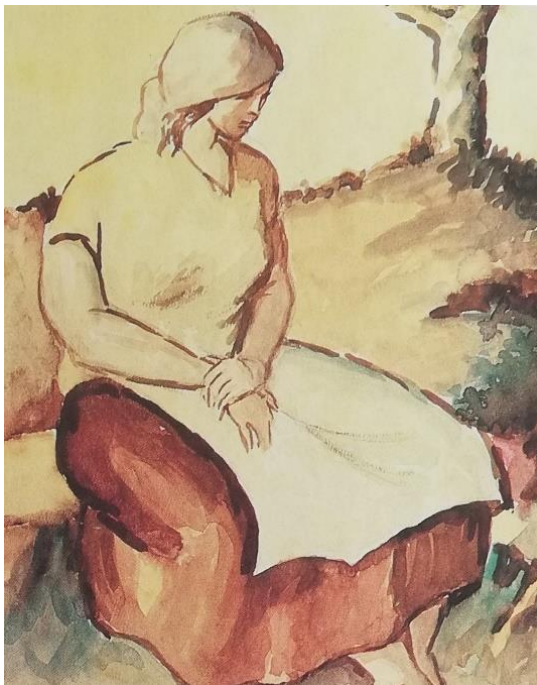


Figura 18. Horacio Longas Matiz, *Campesina*, 1978. Acuarela, 41 x 33cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Entre dibujos, pinturas, esculturas y caricaturas, la mano de Longas rescató en su estilo al campesino, retratado con sencillez en sus líneas, color y composición. Le llamaban la atención el pueblo, las tradiciones antioqueñas, las costumbres, la simpatía con temas regionales como los oficios diarios, los cuerpos vigorosos, las mujeres y, por supuesto, cualquier gesto o comportamiento del ser humano. Se preocupaba por la composición y el colorido. Sus temas fueron sencillos, como la manera de expresarlos, mostrando solo lo imprescindible.

Longas no solo hizo parte de los acuarelistas antioqueños, sino que fue uno de los más sobresalientes. Tal vez porque fue fiel a sus

gustos y pasiones, sin someterse a la disciplina académica ni a las exigencias mercantiles, o por haber rendido homenaje a un tema sensible y muy humano: la raza antioqueña. Acuarelas que ilustraron y ensalzaron al antioqueño, sus actividades y ocupaciones. Sus obras develaron su cualidad estética (Sierra, A. Gaviria, J., 1987, p. 37). Los rasgos deformados en las figuras son producto de su deseo, no por un desconocimiento en la forma o la técnica, pues en estas halló su propio estilo.

Longas nació en Medellín en 1898 y murió en 1981 en la misma ciudad. Estudió con los jesuitas en San Ignacio, pero, siempre “disperso” o “mal estudiante” como él mismo se definía. Vivió en San Cristóbal, Aranjuez y en Piedras Blancas. Desde los 7 años y de forma autodidacta empezó a pintar y lo hizo también esporádicamente hasta 1915, cuando Longas solicitó una beca para estudiar en la Escuela de Pintura, pero por la gratuidad del IBA podría asistir en cualquier momento²⁷⁵. Cuando ingresó al Instituto de Bellas Artes, tuvo como docentes al maestro Francisco Antonio Cano y a Gabriel Montoya, pero, por su inconstancia no duró ni un año completo. Dice en la entrevista a Ana Cano (1985): “De muchacho también me tocó estudiar con el maestro Francisco Antonio Cano; creo que el mejor pintor que se ha dado aquí en todos los tiempos. Éramos un grupo en una casa colonial en Maracaibo y el estudio era de noche. Pero el maestro Cano se fue a vivir a Bogotá” (s.p.).

Prefirió incursionar por sí mismo en distintos campos. Fue un creador de variada producción: pintor, tallador, acuarelista dibujante publicista, caricaturista, ceramista e ilustrador para empresas comerciales. Se destacó en la acuarela y esta definió su extensa producción, pues tuvo la costumbre de pintar una diaria. Colaboró en *El Colombiano* y en algunas revistas antioqueñas como *Alas* y *Claridad*. Las series: *Sombras Chinescas* y *Los Pueblos de Antioquia*, fueron caricaturas que se publicaron en *El Colombiano*, de gran afinidad con cada personaje y lugar y realizadas de manera tranquila pero intensa (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 22).

Tuvo su momento cumbre cuando, en 1931, con la ausencia de Rendón, la prensa y la opinión pública lo proclaman de forma unánime como el “gran sucesor”. Viajó entonces a Bogotá contratado por *El Tiempo* y *El País* como caricaturista e ilustrador, pero, regresó a Medellín en 1935 aburrido y decepcionado, por lo que decidió dejar la caricatura para dedicarse a la acuarela, al óleo y a la talla en madera (Cano, A., 1985, s.p), comenzando una etapa en la que prescindió de su salario y se dedicó de lleno a la pintura.

²⁷⁵ *Correspondencia*. (Medellín, abril 30 de 1915). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 343.

Aunque aclara que fue Francisco Antonio Cano su único maestro en dibujo, el colorido, dice Longas, no se lo enseñó nadie. Fue producto de su búsqueda personal y constante. Su obra huye de la repetición, cada dibujo, óleo o acuarela surgen con expresiones diversas, en el colorido y en los modelos que tiene de memoria, porque nadie le posaba ni seguía guías o patrones de arte (Gutiérrez, 1977, p. 32).

Realizó muchas exposiciones individuales y colectivas y entre los premios recibidos estuvieron: la Estrella de Antioquia y el premio Germán Saldarriaga del Valle (Bernal, 1980). De su extensa producción quedaron numerosas obras en residencias, oficinas, instituciones antioqueñas, museos, coleccionistas, amigos y parientes, a excepción de sus caricaturas, producción realizada entre 1930 y 1936, que se encuentra en la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto. Se recuerda por ser un hombre de vida sencilla, que disfrutaba de las tertulias con sus amigos, León Posada, Jorge Cárdenas y Elkin Obregón (Escobar, 1998). Se casó con Doña Gabriela Chica y tuvieron seis hijos.

3.3.12 Gustavo López

Las obras brillantes de sus discípulos fueron las respuestas a una transmisión de conocimiento cargado de camaradería, talento y educación.

De formación netamente académica con la que ejecutó bodegones y retratos como los de *León de Greiff* y el *Doctor Alonso Restrepo Moreno* en una técnica que también dominaba con acierto, el pastel. Nació en Medellín en 1908 y cursó sus estudios en el Instituto de Bellas Artes desde 1922 y durante cinco años en dibujo, pintura y escultura bajo la orientación de Humberto Chaves, Georges Brasseur, Luis Eduardo Vieco y escultura y modelado con el profesor Bernardo Vieco. En 1929, se trasladó a España para realizar estudios avanzados de pintura y escultura en la Real Academia de San Fernando en Madrid donde obtuvo el título de profesor de dibujo en Bellas Artes. Además tuvo la oportunidad de recorrer varios países europeos siempre ávido de conocimiento y experiencias artísticas. Durante su estancia, expuso en El Ateneo de Madrid en 1934 y en la Exposición Nacional Española en 1936, las cuales fueron muy aplaudidas por la crítica europea. También expuso en ciudades como Bogotá, Manizales y Medellín (Cárdenas, J. Ramírez, T, 1986, p. 103).

Regresó a Colombia en 1936 y se dedicó a la docencia, como ningún otro artista lo había hecho antes. Fue docente en el Instituto de Bellas Artes desde 1939, siendo muy exitoso en las clases de escultura. Entre sus alumnos estuvieron José Horacio Betancur, considerado uno de los grandes escultores de Antioquia, y Horacio Velázquez. También fueron sus alumnos, Ramón Vásquez, el pintor, dibujante y grabador Francisco Valderrama y el pintor Hernando Escobar Botero (Bedoya, 2006, p. 106). Su labor docente concluyó en 1978 al retirarse del Instituto de Artes Pláticas de la Universidad de Antioquia (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 103).

3.3.13 Jesusita Vallejo de Mora Vásquez

Se abren las puertas que recibirán los cuadros con flores y retratos. Las acuarelas de manos femeninas que por fin se expusieron para pronosticar el comienzo de las mujeres artistas.

Una de las mujeres artistas más destacadas de la década del 20 fue Jesusita Vallejo, quien conoció y cultivó la pintura hasta el fin de sus días. Junto a otras mujeres, inició el panorama artístico femenino en Medellín, abriendo un estrecho lugar históricamente cerrado hasta entonces en la sociedad. Fue un grupo de jóvenes que eligió como maestro a Pedro Nel Gómez, buscando espacios de encuentro y reunión, a veces en parques, sus casas o la del mismo maestro, para recibir las correcciones que les indicaba con susurros al oído: más fuerza, color y observar bien el modelo. Los trabajos eran especialmente en acuarela.

Jesusita fue hija de Don José de Jesús Vallejo, un terrateniente que falleció cuando Jesusita tenía cinco años, y de Doña María Luisa. Nació el 18 de octubre de 1904 en Jericó, a sus 4 años su madre la ingresó como interna en el Colegio *La Presentación*, donde estudió piano por poco tiempo, por falta de oído musical. En ese entonces las mujeres no se graduaban de bachilleres sino que recibían un diploma de educación suficiente (Vélez, 1994, p. 11). Vivió hasta los 18 años en su tierra natal y luego se casó con el abogado José Manuel Mora Vásquez.

La pareja llegó a Medellín en 1924 y, para entonces, El Instituto de Bellas Artes era manejado por Don Gabriel Montoya, que Jesusita definía como muy buen profesor de pintura. Al fallecer Montoya en 1925, llegó el profesor belga Basseur, que les ponía copias de modelos de yeso y la realización de dibujos, pero, sin llegar a la pintura. Su presencia motivó a muchos, pero,

luego se fueron retirando, incluso el mismo Brasseur. En seguida vino el alemán Kurt Lash de la Academia de Dusseldorf. Era modernista y la gran lección que recibieron fue la enseñanza y explicación de los impresionistas gracias a los libros que trajo de Europa. En Medellín no vendían libros de pintura, solo los traían de Europa los aficionados y se enseñaban en casa, no estaban en lugares públicos. El profesor Lash llevó a sus clases el nombre y las obras de artistas como Paul Cezánne, pintor y tendencia que marcaron una fuerte influencia en las obras de Vallejo. Es difícil precisar con cual maestro aprendió Jesusita por primera vez la técnica de la acuarela, si con Lash, que le corregía sus trabajos de acuarela (Giraldo, 2007, p. 8) o con Pedro Nel Gómez, que llegó al Instituto, cuando Lash lo dejó, con una nueva técnica conocida solo en algunos países de Europa.

Jesusita debió principalmente su formación artística a Pedro Nel, dice Mesa (1988), en un reportaje a Jesusita refiriéndose a su maestro Pedro Nel: “era un gran dibujante, un colorista que nos enseñó la técnica de la acuarela de manera magnífica. Aprendimos a diluir el color y a saberlo poner, en un dulce juego con las formas” (*El Mundo*, 5B). También enseñó la teoría del color, los conceptos de composición y dibujo, los movimientos de arte en Europa y sus museos. Su metodología de enseñanza era poner modelos diferentes, dar una explicación y mirar los trabajos de sus alumnos tras sus espaldas para corregirlos.

Jesusita vivió el ambiente expositivo con sus obras, incluso antes de su viaje a Europa en 1951. Algunas exposiciones fueron: el Concurso de Pintura en 1932 que se organizó en el Pabellón Colombia de la Feria Exposición, compartiendo el primer lugar con Graciela Uribe, con una acuarela llamada *El Bosque*. El 1937 el maestro Rubayata la elogió tras su participación en otra exposición pronosticando como perdurable el momento pictórico que estaban creando estas mujeres en Antioquia. En 1946, realizó su primera exposición individual con la que se inauguró la Sala Rendón del Museo de Zea, hoy Museo de Antioquia (Vélez, 1994, p.11) y que fue muy exitosa para ella, por el momento artístico que le daba a la mujer y a la acuarela en el arte. En esta época, la exposición se catalogó como “el suceso artístico del año en Medellín”. En la inauguración de la exposición de Jesusita, según Mesa (1988), Pedro Nel aseguró que: “es un consuelo hallar a nuestras discretas damas, buscando desinteresada y noblemente, la expresión artística, la belleza en una época calculadora, agresiva y egoísta que se dirige sin sentido heroico, a tientas, locamente a la destrucción y al desafecto” (*El Mundo*, 5B).

En el Concurso Nacional de Pintura patrocinado por Tejicondor en 1949, Jesusita obtuvo el primer premio de producciones a la acuarela por su cuadro *Sol en la montaña*. En 1950, alcanzó

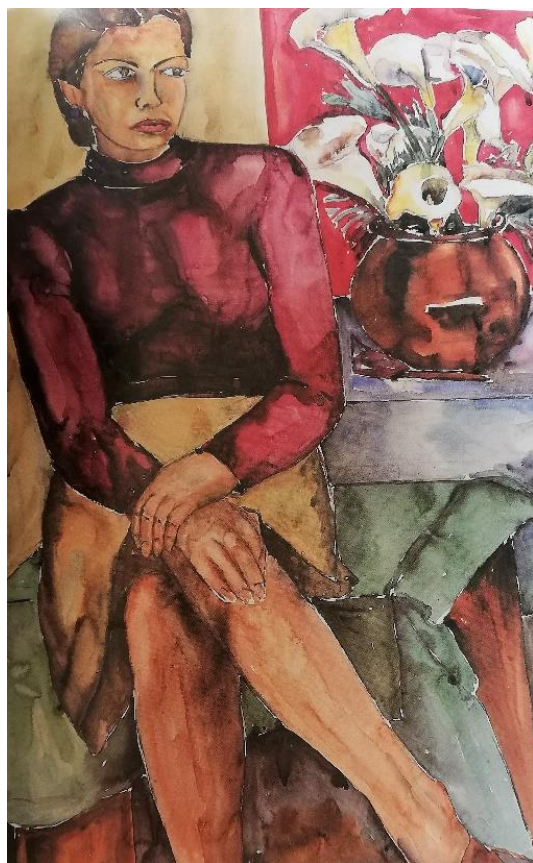


Figura 19. Jesusita Vallejo, *Retrato de Laura*, 1945. Acuarela. 102 x 71 cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

otro primer premio en el concurso abierto por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín por sus cuadros *Muchacha Moderna* y *Orquídeas*²⁷⁶.

Llegó a Europa en 1951 gracias a la delegación que presidió su esposo ante la Unesco en París, estuvieron allí hasta 1955, donde enriqueció su experiencia artística al conocer de cerca las obras de artistas mencionados en su formación en Medellín, aunque su estudio no lo pudo continuar allí, pues en París no había acuarelistas. Realizó dos exposiciones, una de ellas en la Casa de las Américas compartiendo este espacio con artistas como Pablo Picasso, y allí se hicieron muy buenos comentarios sobre uno de sus bodegones²⁷⁷. En 1988, hizo parte de *Las primeras acuarelistas de Antioquia*, una exposición colectiva realizada en el Museo El Castillo de Medellín y también expuso de manera individual en *Jesusita Vallejo o la persistencia del color* en 1994, organizada por el Museo de la Universidad de Antioquia.

Aparte de su obra, Jesusita se dedicó intensamente a la formación, fue docente de dibujo en el Instituto Central Femenino, el Colegio Colombo Británico, el Instituto Colombo Americano y el colegio Isabel la Católica. Actividad que continuó en su casa con pocas personas, con sesiones en acuarela y pintura en porcelana (Giraldo, 2007, p. 101).

Sus temas fueron vivos, como intensos fueron sus colores. Elaboró paisajes, flores, bodegones y naturaleza muerta, y en algunos momentos, hizo figuras humanas como retratos de sus compañeras. Sobresale en su obra el manejo del negro, las transparencias, la superposición de colores y su limpieza. También trabajó la cerámica y la porcelana. Por último, cabe anotar que

²⁷⁶ S.A. (31 de marzo de 1956). Una gran pintora antioqueña. *El Independiente*, s.p.

²⁷⁷ Entrevista a Jesusita Vallejo. Doc. N° 2-21. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

Jesusita Vallejo formó parte del grupo *Los Independientes* con Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz, Octavio Montoya y Graciela Sierra (Restrepo, 7 de diciembre de 2003, p. 3D), lo que la hace una mujer singular que se hizo notar desde su talento y postura ante el camino angosto de la mujer en los inicios artísticos en Medellín.

3.3.14 Ignacio Gómez Jaramillo

Retratos en paisajes que no eran cotidianos expresaban la búsqueda de nuevas reacciones ante los trazos modernos de sus inspiraciones.

El pintor, dibujante y muralista antioqueño, Ignacio Gómez Jaramillo, fue uno de los artistas que revolucionó el muralismo en Colombia, al consolidar una pincelada más moderna, que se alejaba del academicismo y naturalismo predominante en el arte en Colombia. Sentía como algo inevitable modernizar el arte nacional y se mostraba determinado a lograrlo. Especialmente, luego de sus viajes a Barcelona, Madrid, París y México, que le permitieron conocer y fortalecer su nuevo estilo, cultivando el estudio que tuvo en París de Cézanne, la influencia mexicana que reivindicaba sus ideas sociales y la libertad picassiana. Esta experiencia conformó su estilo realista, con técnicas sueltas, de modelado amplio, que resaltan en sus murales por sus exageraciones, pero, que guardan equilibrio entre sí para narrar una historia (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 35).

Ignacio Gómez nació en Medellín el 30 de diciembre de 1910 y murió el 12 de julio de 1970²⁷⁸. Fueron sus padres Doña Encarnación Jaramillo y Don Sigifredo Gómez Jiménez, un general de la Guerra de los Mil Días. Inició su formación desde niño motivado por su mamá haciendo dibujos como ejercicio para aprender a hablar y expresarse. Aunque su padre lo destinaba para la carrera militar, Ignacio eligió la pintura. Pasó por varias instituciones sin poder culminar el bachillerato, pero, fue en el colegio del escultor Antonio J. Duque donde tomó sus primeras lecciones de dibujo y despertó su afición al arte. En 1924, entró al Instituto de Bellas Artes y recibió clases de dibujo y pintura de Gabriel Montoya y Humberto Chaves y, entre 1926 y 1927, ingresó a la Escuela de Minas donde cursó y aprobó el año preparatorio de ingeniería (Cobo, 2003. s.p). Tuvo una amistad cercana con el dibujante y pintor Luis Eduardo Vieco con quien salía a pintar acuarelas a las afueras de la ciudad.

²⁷⁸ Hay inconsistencia, pues la prensa dice que muere en 1971 (Montoya, 1891, s.p.).

En 1928, trabajó como delineante y auxiliar en el taller de arquitectura Félix Mexía y Cía., también con el escultor Bernardo Vieco y, además, fue ilustrador de la Revista *Sábado*. Al año siguiente, viajó a España para seguir estudios de arquitectura, los cuales abandonó rápidamente para ingresar al Real Círculo Artístico de Barcelona en 1929. Le continuaron destinos como Madrid en la Academia de San Fernando en 1931, en París en la Academia de la Grande Chaumire en 1932 y Ciudad de México en 1936 y fue becado por el gobierno para estudiar pintura mural. Regresó a Colombia en 1934 e hizo exposiciones individuales, las cuales recibieron buenas críticas. Entre 1940 y 1942, Gómez Jaramillo recibió los primeros premios en pintura en el Primer y Tercer Salón Nacional de Artistas, participando en la primera con su obra, *Madre del Pintor*. Adicional a su trabajo plástico, Gómez Jaramillo fue profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y presidente de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia²⁷⁹.



Figura 20. Ignacio Gómez Jaramillo, *La liberación de los esclavos* y *La insurrección de los comuneros*, 1938. Murales al fresco. Tomado de <https://45sna.com/artistas/ignacio-gomez-jaramillo>.

Entre las obras más reconocidas de este pintor se encuentran los dos murales que realizó en el Capitolio Nacional en Bogotá (1938): *La liberación de los esclavos* y *La insurrección de los comuneros*. Sus pinturas al óleo, retratos y desnudos son un reflejo de su espíritu revolucionario,

²⁷⁹ Martínez, M. (Sin fecha). *Ignacio Gómez Jaramillo*. Lugar de publicación: Banrepcultural. Tomado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Ignacio_G%C3%B3mez_Jaramillo.

con un estilo realista, expresionista y esa búsqueda por nuevos aires artísticos. Se casó con Margot Villa y tuvo cuatro hijos: Iván, Piedad, Oscar y Ximena.

3.3.15 Rafael Sáenz Moreno

Aprendió bajo la copia pero enseñó bajo la estimulación para hallar respuestas propias: las que él mismo encontró en las escenas naturales, en la expresión de su alma.

Integrante y notable exponente de la Escuela de Acuarelistas Antioqueños, la cual pretendía enaltecer los valores tradicionales de la región por medio de sus colores naturales, sus contrastes y composiciones de formas bellas y sensibles. Rafael Sáenz un hombre que despierta lo emotivo en su obra, ese lado humano aun en temas complejos. Se podría decir que mucha de su obra tiene elementos que podrían encontrarse en Pedro Nel Gómez, como personas participando en una acción, la mujer como encarnación de la raza, la denuncia y la realidad antioqueña (Sierra, A. Gaviria, J., 1987, p. 33).

Fue el menor de 11 hijos del matrimonio de Doña Susana Moreno Zuloaga y Don Jorge Sáenz Montoya, ambos de Rionegro. Nació el 29 de enero de 1910. Sobre su formación académica hay inconsistencias con la fecha exacta en que ingresa al Instituto de Bellas Artes. Según De Villa (1996) dice que el ingresó a los 16 años, o sea en 1926 con Lash y Chaves como sus docentes. (p.6). Y según Aguirre (2013), “parte de sus estudios los cursó en el Colegio San Ignacio pero no los concluyó, así que su madre lo matriculó en el Instituto de Bellas Artes en 1924 con catorce años de edad hasta 1930” .Tiempo en que Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez ya culminaban su formación y que fueron posteriormente gran influencia para Sáenz. Sus profesores fueron Humberto Chaves y Kurt Lash. El primero como el profesor avanzado de pintura y de quien se contagió por la cultura regional. Dice Sáenz en una entrevista hecha por Lotero (1993):

Como anécdota interesante recuerdo que en el año 29, si no estoy mal y seguramente por insinuación de don Diego Echavarría, vino a Medellín el profesor Kurt Lash, de origen alemán y gran pintor vanguardista de la época. El primer día de clase nos ordenó pintar un asunto cualquiera. En ese entonces los alumnos de pintura llevábamos largos años pintando

yesos al carboncillo bajo la dirección del maestro Luis Eduardo Chávez²⁸⁰. No habíamos entrado todavía al mundo del color pues aquí se seguían las pautas de la academia clásica, tal vez la de San Fernando en Madrid. Yo pinté la cabeza de una diosa griega. Lash una vez que observó mi dibujo, me hizo saber por medio de un intérprete que yo no era griego, que pintara las cosas de mi país y de mi tierra. Al día siguiente organizamos un verdadero paseo a la plaza de mercado y regresamos cargados de piñas, papayas y otras frutas para montar bodegones y pintarlos con acuarelas a todo color. De ahí pues mi afición a pintar el bodegón, a enseñarlo a pintar, pues allí es donde se aprenden las diferentes texturas de los elementos de un cuadro. Al finalizar el año, Lash organizó una muestra de su obra realizada en Medellín, que fue duramente criticada por Emilio Jaramillo, periodista conocedor de arte. Lash afortunadamente no sabía nada de español, pero lo cierto fue que ató sus bártulos y regresó a Alemania dejando entre nosotros y el instituto una bocanada de aire fresco y renovador. (s.p.)

En 1945 Sáenz viajó a Estados Unidos y estudió en el Instituto de Arte de Chicago donde conoció la tradición de los acuarelistas americanos, pero, sin cambiar su estilo provinciano de pintar, por el contrario definió y expresó aún más su línea, creando un contorno negro grueso y bien delineado en sus dibujos. Estudió también en México donde descubrió la pintura al fresco y compartió experiencias con Ignacio Gómez Jaramillo. Después de tres años en el exterior, volvió a Medellín y abrió una Academia de enseñanza en dibujo y pintura que tuvo gran acogida especialmente entre las mujeres. Sin embargo, por motivos económicos, casi todos sus alumnos resultaron becados lo que obligó el cierre de la academia.

Se casó en 1949 con Amparo Arango de la Cuesta y 4 años más tarde nació su hijo Marco Aurelio, que compartió su ruta artística. Después de algunos trabajos en la Compañía Colombiana de Tabaco y en Fabricato, consiguió una plaza como docente de pintura en el Instituto de Bellas Artes. Transcurridos unos años se convertiría en el director de la Casa de Cultura o llamada luego Instituto de Artes Plásticas, que posteriormente fue anexado a la Universidad de Antioquia para constituir su Facultad de Artes Plásticas. Desde entonces, renunció a la dirección y pasó a formar parte de los profesores (De Villa, 1996, p. 7). Entre 1948 y 1978 vivió varios escenarios de docencia entre los que están: el Instituto de Bellas Artes, las facultades de arquitectura en la Universidad Pontificia Bolivariana y la Nacional, Arte y Decorado en la Bolivariana y director del Instituto de Artes Plásticas y de la Academia Superior de Arte²⁸¹.

²⁸⁰ Maestro del cual no se tiene ninguna información. A no ser que se esté refiriendo a Humberto Chaves o a su hermano.

²⁸¹ Jaramillo, M. (Mayo de 1986). 5 testimonios de la época. Museo El Castillo. (Catálogo de arte).

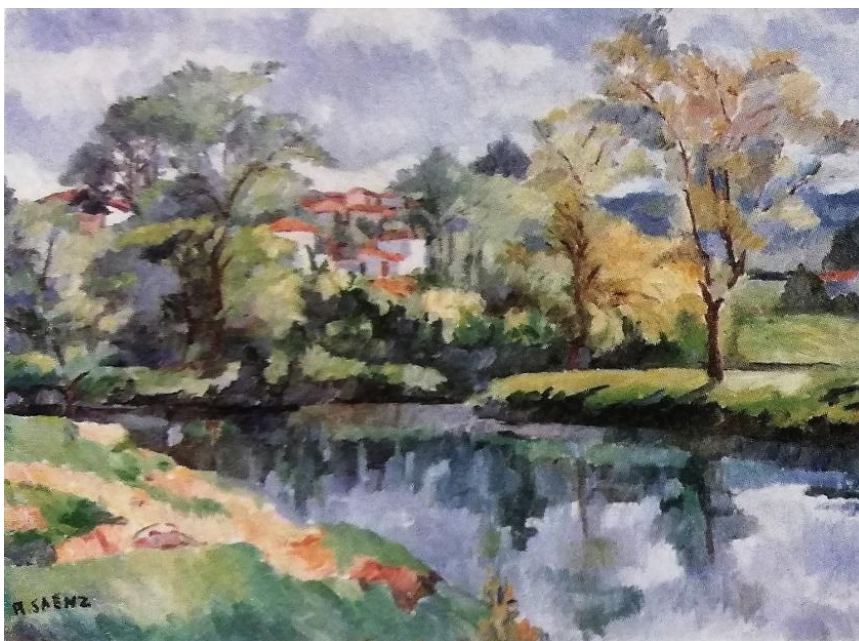


Figura 21. Rafael Sáenz, *Alrededores de Rionegro*, 1974. Óleo sobre lienzo. 46 x 65 cm. Colección Suramericana. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Contemporáneo de Sáenz está un grupo de artistas que dejaron también en buen nombre el arte antioqueño: Carlos Correa, Gabriel Posada y el escultor Octavio Montoya. Junto a ellos, de igual manera, un grupo de damas caracterizadas en su talento y carácter por el tratamiento de la acuarela especialmente, además del óleo: Débora Arango,

Jesuita Vallejo de Mora, Ana Fonnegra de Isaza, Graciela Sierra de Restrepo, Maruja Uribe, entre otras²⁸². En el IBA compartió amistad y docencia con: Zuloaga²⁸³, Jaime Muñoz, José Horacio Betancur, Hernando Escobar Toro, entre otros (Aguirre, 2013, p. 7). Y según De Villa, fueron sus amigos también Gustavo López y Francisco Morales (De Villa, 1996, p. 6). En su metodología de la enseñanza de la pintura aplicó su principio de no enseñar a dibujar sino de alentar el trabajo, pues sería la manera en que el alumno encontraría por cuenta propia la solución a los problemas pictóricos que se le presentaban. Los animaba a cargar una libreta de apuntes para captar esos momentos únicos que los impresionara. Este método implementado lo hacía diferente ante otros maestros. Aunque su formación fue muy diferente, copiaba los torsos de las venus griegas y romanas como lo prescribía la academia. Después trascendió esta técnica del yeso y carboncillo y pasó a los bodegones con Lash. Su mirada se abrió a la naturaleza, a la riqueza de frutas y flores, que le sirvieron a nuevas búsquedas y composiciones. Pintó también las montañas, la figura humana no en la perfección en sí, sino en la transmisión de su alma, como inscribe su obra: el expresionismo psicológico (De Villa, 1996, p. 9). Su obra es testimonio de vida, exaltando la tierra

²⁸² De Zulategui, L. (sin fecha). *Las artes plásticas*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas. (Caja 6, legajo 54).

²⁸³ Muy seguramente, Gabriel Posada Zuloaga.

y el pueblo antioqueño, sus costumbres, las clases sociales, las mujeres en distintas edades, los campesinos, los paisajes, las calles y sus habitantes.

Las exposiciones y exhibiciones de sus obras se dieron en Chicago, Cali, Manizales, Bogotá y Medellín. Realizó la decoración de la Capilla del Cementerio de San Pedro, como los vitrales, el tríptico al óleo y las tallas en madera y el mural en el Edificio Coltejer²⁸⁴. Entre sus logros artísticos está el Concurso Exposición de Pintura en 1948, obteniendo el primer lugar con su óleo, *Entierro Campesino*. En 1950, obtuvo el segundo puesto en la Primera Exposición Anual de Artistas Antioqueños, con el retrato de *Cecilia Porras*. En 1958, en el segundo Salón de Artistas Regionales, recibe el segundo premio con su obra conocida en la actualidad como *Barequera melancólica*, obra que revela el fin de la pintura tradicional en el ambiente local. Rafael Sáenz murió el 30 de enero de 1998.

3.3.16 Octavio Montoya Estrada

Las esculturas con las que nos topamos a nuestro paso por la ciudad, pueden ser tan antiguas como las manos que la moldearon y que muchas veces las desconocemos.

No se tiene precisión de la fecha exacta en que fue alumno del Instituto de Bellas Artes, pero de acuerdo con los docentes que tuvo, como Humberto Chaves y Bernardo Vieco o compañeros como Rafael Sáenz y Jesusita Vallejo, es muy probable que Octavio Montoya haya pertenecido al instituto desde 1928. Aunque su obra es reconocida en el ambiente artístico y social, los estudios sobre su biografía son escasos. Comencemos por decir que este escultor y fundidor nació en Amagá el 8 de febrero de 1914, hermano del maestro Hernán Montoya, profesor de canto del Instituto de Bellas Artes. Llegó a vivir a Medellín y se matriculó en el IBA, donde vio la cátedra de dibujo con el pintor Humberto Chaves, la de modelado con el escultor Bernardo Vieco y su profesor de escultura fue Ramón Elías Betancur, el maestro del reconocido Rodrigo Arenas Betancur²⁸⁵.

²⁸⁴ Jaramillo, M. (Mayo de 1986). 5 testimonios de la época. Museo El Castillo. (Catálogo de arte).

²⁸⁵ S.A. (10 de julio de 1991). Murió el escultor Octavio Montoya. *El Colombiano*. P. 7B.

Trabajó como escultor decorativo con los arquitectos Wolff y Nel Rodríguez y laboró como fundidor con el maestro Rodrigo Arenas Betancur, tuvo su propio taller y fue profesor de escultura y moldeado en algunos centros docentes como el Sagrado Corazón.

Su obra fue muy numerosa, los monumentos y retratos escultóricos se ubicaron en lugares públicos y privados de varias ciudades. En Medellín algunas esculturas están en la avenida la Playa en Medellín, el *Monumento al obrero* en el parque de Itagüí, el grupo *San Juan de Dios*, ubicado en Medellín en la iglesia del mismo nombre, el *Monumento al doctor Aurelio Mejía*, los bustos



Octavio Montoya

El escultor fallecido, Octavio Montoya, frente a su obra.

Fotografía 17. S.A. (10 de julio de 1991). Murió el escultor Octavio Montoya. *El Colombiano*, p. 7B. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

de don *Marco Fidel Suarez* en el Liceo del mismo nombre, de *José Félix de Restrepo* y de *Mon y Velarde*, en la Avenida de Playa en Medellín, entre otros, ver *Anexo 5*. Hizo parte de la gran Exposición de los Artistas Independientes organizada por el maestro Pedro Nel Gómez en 1944 (Cárdenas, 1964, p. 16). El escultor murió a los 78 años, en 1992.

3.3.17 Carlos Correa Palacio

La obra se crea y la reacción emerge. Aún hay público que no está preparado para ver la nuevas propuestas plásticas.

Algunas personas consideraban a Carlos Correa como uno de los artistas prometedores del arte moderno en Colombia, con una estimada y muy controvertida obra por sus temas y propuestas. En cambio, otros lo vieron como la resistencia ante las imposiciones de las corrientes del nuevo arte. Aún con la transición entre tiempos académicos y modernos, logró consolidar una estética personal en la década del cuarenta. Su obra se movió entre lo religioso, místico y lo precolombino, abordó tópicos como socialismo, maternidades, desnudos, paisajes y naturaleza. Estudió las culturas americanas, en especial la de San Agustín.

Correa fue definido como un pintor y grabador socialista, de personalidad rígida, reflexivo en sí y en su obra, paisajes diferentes a los tradicionales, que deben observarse con detalle para reflexionar sobre los mismos. Integró la Escuela de Acuarelistas Antioqueños posicionando en ella una actitud frente a la realidad, con una tendencia mística, un simbolismo en la pintura visual e intelectual (Sierra, A. Gaviria, J., 1987, p. 31).

Carlos Correa Palacio nació en Medellín el 7 de enero de 1912, sus padres fueron Doña Carolina Palacio y Don Gonzalo Correa. Es probable que su primer empleo fuera de retocador de negativos a sus 17 años para contribuir con la economía familiar. Ingresó al Instituto de Bellas Artes de Medellín entre 1924 y 1925 para estudiar canto y solfeo, al año siguiente declinó y decidió estudiar pintura en la misma institución. Allí recibió las lecciones de la pintura académica teniendo como primer profesor a Luis Eduardo Vieco, que muy pronto fue reemplazado por Humberto Chaves (León, 2019, p. 47) y el belga Georges Brasseur. Poco tiempo después ingresó el alemán Kurt Lash del que aprendió una pintura más moderna. Finalmente, tuvo más afinidad con Pedro Nel Gómez al llegar como director del Instituto. Pedro Nel se convirtió en una figura fundamental en su carrera por medio de una relación muy estrecha y un método de enseñanza por fuera de los lineamientos académicos y con la atención fija en los hechos sociales. Su herencia e identidad cultural estuvieron muy presentes en su obra el resto de su vida. De esta relación, Carlos logró hallar su propio estilo.

Su producción artística se vio en varias exposiciones en Medellín y Bogotá. Participó en el



Figura 22. Carlos Correa Palacio, *Libertinaje y desorden*, 1958. Aguafuerte, punta seca y buril sobre lámina de zinc. 38 x 56 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. Tomado de la página web.

I, II, III, IV, VIII, IX, XV, XVIII, XXII Salón de Artistas Colombianos desde 1940, siendo posiblemente el más polémico el II cuando postuló su obra *Anunciación*²⁸⁶, obra de gran controversia para la época por el tema representado y que, finalmente, fue retirada por el Ministerio de Educación. En forma de protesta, Correa rechazó el tercer premio por su retrato de *Cesar Uribe Piedrahita* (Ortega, 1979, p. 104), también estuvo en la Bienal de Madrid en 1950 y obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional de Tejicondor en 1953. Fue profesor de acuarela en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá y rector de la Escuela Departamental de Pintura en Cali en 1949. Murió el 23 de agosto de 1985 en Medellín.

3.3.18 *Lucía Cock Quevedo*

*De la luz más brillante que pareció extinguirse sin dejar
huella que la reviviera.*

Podría intuirse que fue de las alumnas más brillantes y talentosas de la Escuela de Pintura del Instituto de Bellas Artes, no solo por una nota en la Revista *Progreso*, donde la describen como una de las más avanzadas discípulas del Instituto, sino porque tuvo a su cargo por la junta directiva del IBA, el modelado de un busto del doctor *Pedro Justo Berrío*, que se exhibió por entonces en los salones del IBA. Con igual relevancia, fue la candidata en 1927 de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín ante la Instrucción Pública del departamento para continuar sus estudios de Bellas Artes en Italia, beca creada por ordenanza N°55 de 1927²⁸⁷. Lamentablemente, no se tiene evidencia de haberse efectuado este estudio en el exterior, ni datos de su biografía, o más trabajos artísticos que hubiese realizado, solo resaltar su talento y disciplina. Fue la alumna que dio las palabras de despedida al profesor Georges Brasseur, por lo que se intuye que fue su docente, como Gabriel Montoya, Humberto Chaves y Bernardo Vieco.

²⁸⁶ Para el tercer Salón, lo vuelve a postular con el nombre de *Desnudo*, y aunque es merecedor del primer lugar, es exhibido por pocos días y vuelve a desatar escándalos entre la Iglesia y la prensa.

²⁸⁷ S.M.P. Acta N° 928 del 29 de agosto de 1927.

3.3.19 Emiro Botero García

El paisaje que es interpretado en la acuarela como el conocimiento, es otorgado a los numerosos alumnos que de él aprendieron, se convirtieron en herencia cultural y formativa para la ciudad.

A diferencia de Gustavo López, quien representó la academia, Emiro Botero tuvo la fortuna de recibir una educación heterogénea al lado de Brasseur, Sasaki, Lash, Pedro Nel Gómez, Humberto Chaves y de Eladio Vélez, con quien mejor se identificó y definió su propia personalidad.

Se le recuerda especialmente por sus años de docencia artística en varios centros educativos, además de haber sido caricaturista, acuarelista y paisajista. Jorge Cárdenas describió su obra como realista, con gran interpretación de las características del paisaje, ejecutadas con tonos muy personales (SEDUCA, 1991, p. 12), identificándose en mayor medida con la naturaleza, pero también con el dibujo y la pintura humorística. Integró la Asociación de Acuarelistas Antioqueños, la cual nació a raíz de la Exposición retrospectiva de la Acuarela en Antioquia organizada por Turantioquia, con la intención de reunir al mayor número de artistas que se dedicaran a esta técnica especialmente. Como director del Instituto de Bellas Arte en Medellín, Libardo Bedoya facilitó el espacio para la primera reunión.

Nació en Tadó (Chocó) en 1914, pero desde su infancia se trasladó a Medellín al barrio Buenos Aires. Entre los 12 y 14 años ingresó al Instituto de Bellas Artes como estudiante de dibujo y pintura, teniendo la suerte de contar con maestros nacionales y extranjeros que pocos pintores antioqueños conocieron. Logró culminar los cursos gracias a la ayuda económica concedida por el gobierno de la Independencia del Chocó. Como estudiante, fue premiado en 7 oportunidades (1932-1939). En sus inicios realizó ilustraciones que fueron publicadas en revistas como *Alas*, *Gloria*, de la Universidad de Antioquia y de la Bolivariana y periódicos como *El Bateo*, *El Colombiano*, *El Correo*, *El Diario* y *El Espectador*. Al igual que en los libros *Lejos del nido* novela de Juan José Botero y *Don de Gentes* de Sofía Ospina, ambas ilustraciones de tipo humorístico al estilo costumbrista. También realizó trabajos para cancioneros de carácter publicitario, como

carátulas para discos²⁸⁸. En cuanto a su experiencia docente, por su destreza en el dibujo, perspectiva y volúmenes, fue convocado desde joven a dictar cátedras en varios establecimientos educativos y centros artísticos como El Liceo Antioqueño, La Normal de Señoritas, El Instituto de Bellas Artes, La Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y de la Bolivariana, la Facultad de Minas, la Facultad de Arte y Decorado de Colegio del Sagrado Corazón, el Instituto Central Femenino, La Normal Nacional de Instructores, El Instituto Jorge Robledo y el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Fue profesor fundador de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Biblioteca de Itagüí y, además, creó el semillero artístico que funcionó por espacio de 20 años, ahora Facultad de Diseño de la Universidad Bolivariana.

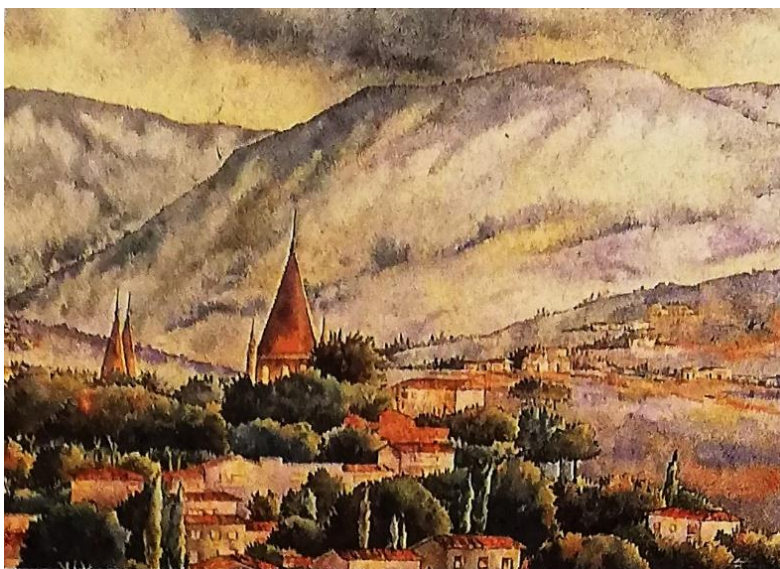


Figura 23. Emiro Botero, *Atardecer en el barrio Buenos Aires*, 1965. Acuarela sobre papel. 64 x 49 cm. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

también en el Salón de Artistas Antioqueños en Medellín, Manizales y Mérida-Venezuela. En 1982 le concedieron el *Premio Germán Saldarriaga del Valle* por sus años dedicados a la enseñanza de las bellas artes. Murió en Medellín el 22 de septiembre de 1986.

Participó en más de cincuenta exposiciones colectivas. Entre ellas, la del año 1945 en la Biblioteca de la Universidad de Antioquia, donde expuso varios dibujos y acuarelas. En 1952, participó en el IX Salón Anual de Artistas Colombianos con la acuarela *Orquídeas* (Ortega, 1979, p. 65) y en la Universidad de Stanford-California, en 1965, expuso varias de sus acuarelas. Participó

²⁸⁸ Jaramillo, M. (Mayo de 1986). 5 testimonios de la época. Museo El Castillo. (Catálogo de arte).

3.3.20 Emilio Jaramillo

Tras diecisiete años de creado el IBA, surge el primer personaje capaz de impartir una clase histórica en medio de la práctica plástica.

Pasaron muchos años antes de ofrecerse en el Instituto de Bellas Artes la materia de historia del arte y solo Emilio Jaramillo cumplió con este perfil. Nació en 1877 y murió el 23 de octubre de 1949, en su juventud tenía grandes habilidades para la flauta. Fue médico, literato, político y periodista. La clase de historia del arte la comenzó a dictar desde mayo de 1928 hasta 1930 asistiendo tanto alumnos matriculados como personas de la alta sociedad interesadas en el conocimiento de este expositor²⁸⁹. Fue también profesor de química de la facultad de medicina, Senador de la República y diputado a la Asamblea Departamental. Fundó en compañía del señor Eduardo Uribe Escobar el periódico *El Diario*, el cual dirigió por 19 años hasta su muerte y colaboró en el *Correo Liberal*. También fue crítico de arte y literatura. Reunió en su libro *Kaleidoscopias* todos sus artículos (Bedoya, 2006, p. 48).

No se tiene información si continuó impartiendo estas clases, si solo las dictó por estos dos años, o quienes fueron sus alumnos y métodos para enseñar una materia teórica entre todas las prácticas.

3.3.21 Biografías sin precisar

Existieron algunos alumnos cuyas fuentes no son claras para precisar si fueron alumnos o docentes durante los años de esta investigación, como tampoco hay fuentes primarias o secundarias suficientes para verificarlas. No obstante, se mencionarán para darles amplitud en sus biografías e importancia en el arte local.

Pedro Nel Rodríguez, docente que comenzó el 5 de junio de 1928 las clases de dibujo a pulso en el Instituto de Bellas Artes, clases que fueron mixtas para señoritas y jóvenes²⁹⁰.

Ana Fonnegra de Isaza, nació en Medellín el 26 de junio de 1904 y falleció en la misma ciudad el 10 de marzo en 1980. Estudió en el Instituto de Bellas Artes teniendo como docentes a

²⁸⁹ S.M.P. Acta N° 956 del 21 de mayo de 1928.

²⁹⁰ S.M.P. Acta N° 958 del 4 de junio de 1928.

Pedro Nel Gómez y Kurt Lash, hizo parte del grupo de *Los Independientes* y del grupo de mujeres que recibieron asesorías particulares del maestro Pedro Nel Gómez. Viajó a Estados Unidos y recibió en Chicago clases de dibujo, pintura y cerámica.

Sus temas preferidos en las obras fueron las flores, los bodegones y los retratos, los cuales ejecutó con gran habilidad. De las alumnas de Pedro Nel Gómez, es de las artistas que más exposiciones registró. En el Museo de Zea en los años 1946, 1949 y 1956. En el consulado de los Ángeles en 1952, en la apertura de la Biblioteca Pública Piloto y en 1958 en Chicago. Sus obras están en colecciones privadas y públicas, entre ellas, ocho acuarelas y un óleo que están en el Museo de Antioquia²⁹¹.

Cruzana Gómez, aunque su referencia solo se encontró en el libro *La Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*, la describen como una de las alumnas más cercanas a Francisco Antonio Cano, quien siguió con exactitud en sus cuadros las enseñanzas de su maestro (Cárdenas, J. Ramírez, T., 1986, p. 21).

Lola Restrepo, como la primera mujer a la que le conceden una beca para la Escuela de Pintura, **Gabriela Vieiles**, **Helena Ospina** y **Teresita de Santamaría** como posibles alumnas de Georges Brasseur. **Rafael Patiño** y **Pepe Mexía**, quienes al parecer estudiaron en el Instituto según consta en la biografía de Apolinar Restrepo.

A continuación, quienes participaron y fueron premiados en los concursos de las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo de 1918, y que se mencionaron anteriormente: Próspero Botero, German Solórzano, Tulia Gil, Laura Sierra, Gabriel G. de Cock, Arturo Restrepo, María Salazar, Ana Clara Escovar y Luis A. Betancur. De estos últimos, se tiene certeza que fueron alumnos del IBA, pero no se tiene ninguna información.

3.4 Docentes Extranjeros

La búsqueda de artistas extranjeros fue una alternativa que se contempló casi inmediatamente cuando partió Cano, no obstante, esto no se llevó a cabo hasta 1926 porque eran muy costosos el pago mensual, los viáticos y traslados. Los artistas contratados se lograron gracias a la gestión que ejecutó la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín para traer, en lo posible

²⁹¹ Ana Fonnegra de Isaza, La profundidad del color. (recorte que está en Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto sin ninguna referencia).

anualmente, artistas extranjeros que vivieran o se establecieran temporalmente en la ciudad para ejercer la docencia y así enriquecer la actividad artística. Esto generó un nuevo entusiasmo entre los alumnos que, motivados por la presencia de estos maestros en la ciudad, ingresaron al Instituto y cada uno de ellos dejó un aprendizaje diferente según sus habilidades, personalidades o sus formaciones. El primero en llegar fue el belga Georges Brasseur, le continuaron, el japonés Sasaki, el inglés Jack Scot Neville y el alemán Kurt Lash. Este último junto con Brasseur inyectaron un gran dinamismo en el ambiente académico. Brasseur colaboró en las exposiciones que organizó el Instituto para difundir la pintura y la producción de los alumnos que se destacaban y Lash fue la primera ventana al mundo artístico europeo, dio a conocer los autores y obras impresionistas gracias a los libros que trajo a la ciudad y que enseñaba a sus alumnos. No hay vestigios de las obras de Zazaki y Jack Scot Neville, ni de su docencia o de discípulos durante su estadía en Medellín. Solo se sabe por un anuncio en la Revista *Progreso* que fueron ambos docentes de dibujo inferior.

3.4.1 Georges Brasseur

A tierras locales llegó el aire fresco pero con un arte académico, cuya presencia renovó energías entre los alumnos y dio comienzo al arribo de nuevos maestros extranjeros.

La necesidad de la información actualizada y referente a la vanguardia europea, precisó la urgencia de contratar un artista extranjero para asumir la dirección del Instituto de Bellas Artes. Esta posibilidad ya se contemplaba desde la renuncia de Cano en 1911 como director de las Escuelas. Lo curioso fue la elección, pues Brasseur era de tendencia académica, cuando la ciudad quería respirar otro arte sin la transmisión de técnicas o reglas ya conocidas. Sin embargo, este docente seguía siendo extranjero, el primero en llegar al Instituto y eso alentaba los ánimos.

Brasseur nació en Charleroi, Bélgica en 1881, pero, en 1885 sus padres se establecieron en Bruselas y allí hizo sus estudios en el Instituto San Jorge. Al terminarlos, empezó a trabajar en el día en un taller de pintura decorativa para ayudar a sus padres a sostener el hogar de 9 hermanos, por lo tanto, las nuevas clases en la Academia de San Lucas las recibió en la noche²⁹².

²⁹² Goovaerts, A. (7 de agosto de 1926). Georges Brasseur. *Revista Progreso*. (1), pp. 8-9.

A los 17 años Brasseur ya había decorado varias iglesias del ducado de Luxemburgo. Dos años después, los hermanos que dirigían la academia donde estudiaba le encomendaron una clase de pintura que dio durante 2 años. Por sus libros y apuntes se evidenció el culto desde joven a las Bellas Artes. Aproximadamente a los 20 años estuvo en Bruselas en bastante actividad: los dibujos para las vidrieras de la Antigua Catedral de Huy (Bélgica), proyectos para decoración de casas particulares, dibujos para mosaicos a escala natural y la decoración en su totalidad de la iglesia del Santísimo en Bruselas, obra muy admirada entre sus amigos del arte. En 1910, el Duque de Aremberg le encargó la decoración de la sala principal en su palacio en Bruselas, pero, en el proceso estalló la Primera Guerra Mundial y los pedidos particulares y oficiales se suspendieron. Lo condenaron a prisión al ser descubierto como aliado secreto para liberar al país de las tropas alemanas. Volvió a su ciudad natal en 1923, donde realizó unas pinturas costumbristas del país del carbón, cuadros de hombres y mujeres extrayendo y cargando la hulla. Realizó retratos de sus hijas, y tras la apertura de una exposición, alcanzó gran éxito²⁹³. Se casó con una mujer de la región de Alsacia con quien tuvo cinco hijos, de los cuales no se tiene información o nombres.

El contrato como director de la Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura entre Brasseur y La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín se celebró con el socio Agustín Goovaerts el 18 de junio de 1926, y si bien llegó el 20 de julio a Medellín, sus clases empezaron el 2 de agosto del mismo año²⁹⁴. Inicialmente el contrato se hizo por un año de labores, pero, con la intención de prolongarse más tiempo, con un sueldo mensual de 200 pesos. Casi inmediatamente, se contempló un nuevo contrato con Brasseur de por lo menos dos años de duración²⁹⁵. Aun cuando el profesor no había cumplido con las condiciones del contrato de traer el reglamento estudiantil y que en su lugar llegó al Instituto con datos inapropiados y que la junta decidió no adoptar²⁹⁶.

Entre su grupo de estudiantes figuraron: Luis Eduardo Vieco, Carlos Correa, Emiro Botero y Gustavo López. También dio clase a un grupo femenino en el cual se destacaban Lucía Cock, Gabriela Vieiles, Helena Ospina y Teresita de Santamaría²⁹⁷.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ S.M.P. Acta N° 882 del 28 de junio de 1926.

²⁹⁵ S.M.P. Acta N° 893 del 20 de septiembre de 1926.

²⁹⁶ S.M.P. Acta N° 918 del 13 de junio de 1927.

²⁹⁷ Van Broeck, A. Molina, L (sin fecha). *Georges Brasseur: un pintor belga en Colombia*. Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-95/georges-brasseur-un-pintor-belga-en-colombia>

Terminado el contrato de Brasseur o por su renuncia, situación que no es clara, la señorita Lucía Cock Quevedo agradeció al ex director por el esfuerzo en guiar a los alumnos del Instituto y esperaban que, una vez concluido su viaje a Bogotá, retomara la dirección de las Escuelas²⁹⁸. Entre tanto, se nombró a Humberto Chaves como director de estas, a Bernardo Vieco en la docencia de escultura, y por recomendación de Brasseur, para las clases de dibujo, a los artistas extranjeros señores P. Sasaki y Jack Scott Neville.

Por el tiempo que duró Brasseur en la dirección, desde agosto de 1926 hasta junio de 1927, es claro que las clases no eran su único interés en la ciudad. Tenía proyectado mostrar sus obras artísticas, para lo cual la junta directiva abrió los salones del Instituto de Bellas Artes del 5 al 12 de octubre de 1926 para hacer una exposición y motivar la asistencia de los socios con sus familiares y amigos y atraer posibles compradores de las obras²⁹⁹.

En 1927 hizo una exposición individual en la Academia de la Lengua en Bogotá, que pertenece actualmente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Concluido el contrato con el IBA, Brasseur viajó de nuevo a Bogotá y expuso con éxito. Regresó a Bélgica a inicios de 1929 pero volvió a Colombia en 1946 y realizó una exposición individual en el Museo de Zea.

De su paso por Colombia, quedaría su obra en colecciones privadas y públicas. En Medellín se ubican dos óleos sobre lienzo, propiedad del Club Unión: *Las chicas* (1920) y *Desnudo femenino con gato* (1924), 14 cuadros del Viacrucis (comenzado en 1926) en la iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón del barrio Buenos Aires, 4 óleos sobre lienzo con retratos de los presidentes y gerentes de Fabricato: *Carlos Mejía Restrepo* (1947), *Ramón Echavarría* (1949), *Jorge Echavarría E.* (1947) y *Luis Uribe V.* (1947) y otro óleo sobre lienzo con el retrato del general *Martín Gómez*, ubicado en el Museo de Antioquia. Hay obras también en Jericó (Antioquia) y



Figura 24. Georges Brasseur, *General Martín Gómez*, 1949. Óleo sobre tela. 65.5 x 62.5 cm. Colección Museo de Antioquia. Fotografía: Museo de Antioquia.

²⁹⁸ S.M.P. Acta N° 917 del 6 de junio de 1927.

²⁹⁹ S.M.P. Acta N° 895 del 4 de octubre de 1926.

Santa Fe de Antioquia. En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá se hallan *Las Carboneras* y *Los Cargueros* y varios retratos en el Ministerio de Agricultura y en el Banco de la República (Van Broeck, A. Molina, L, s.f). Su obra se caracteriza por un perfeccionismo cuidadoso en los detalles y rico en colorido. Era un pintor académico riguroso, conocedor y admirador del arte clásico. Murió en Bruselas a los 80 años (SEDUCA, 1991, p. 10).

3.4.2 Zazaki

Otras nacionalidades se sumaron a la labor formativa en el arte. De corta duración pero ampliando el panorama de más maestros con enseñanza y visiones extranjeras.

Una vez concluido el contrato con el belga Georges Brasseur, se dio una reorganización con los profesores y el mismo Brasseur recomendó a Zazaki como profesor de dibujo. Su clase se llamó *dibujo inferior*. Zazaki daba también las clases de 4:00 pm a 6:00 pm en la semana, aumentando así el número de las jornadas académicas para aquellos estudiantes que no podían asistir en la mañana por sus estudios o trabajos³⁰⁰. Lastimosamente, se desconocen las fechas exactas en que fue docente o a cuales jóvenes formó en su paso por el Instituto, o cuál fue su estilo o el método utilizado con ellos. Lo que se conoce es que sí ingresó a dar clase en remplazo de Brasseur y muy probablemente estuvo en 1928 en el IBA.

3.4.3 Jack Scot Neville

Los alumnos aprendieron de más manos extranjeras con el fin de sentirse a la vanguardia europea.

Neville fue otro profesor que integró el equipo docente con la salida de Georges Brasseur y de quien también hizo la recomendación, al igual que Zazaki. Jack Scot Neville también figuró como profesor de *dibujo inferior*, sin más información que permita conocer su estilo, métodos,

³⁰⁰ Olano, R. (7 de agosto de 1926). Reorganización del Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. (12). P. 197.

alumnos, el tiempo en el instituto u obras que hubiera dejado en la ciudad. Se consultó en el Museo de Antioquia, pero no hay obras en su registro de este docente ni de Zazaki.

3.4.4 Kurt Lash

Luces de conocimiento nuevo llegan bajo el brazo con libros que consignan las obras de los artistas impresionistas que desempolvan las costumbres académicas.

Aunque no se conservan fechas de nacimiento o de ingreso al Instituto de Bellas Artes ni de obras en Medellín, se tiene la convicción de que la estadía del alemán Kurt Lash dio una luz de renovación cuando enseñó los libros que trajo consigo de Europa, mostrando a sus alumnos un arte moderno con los artistas impresionistas y sus obras. Era algo nuevo e impactante para ellos, pues los libros de este tipo no se conocían en la ciudad y solo los adquirirían algunas personas en sus viajes al viejo continente para uso personal, pero no público. Lash, quién venía de la Academia de Dusseldorf, abrió la puerta al conocimiento de un arte moderno, que permitiera a sus alumnos pensarse y pintar bajo otra tendencia y estilo, que les despojara de las directrices académicas enfatizadas por el maestro Brasseur y los impulsara a renovar hasta sus propias ideas. Según la revista *Progreso*, Lash entró al Instituto en 1929 y se le encargó la dirección de las Escuelas de Pintura, Dibujo y Escultura y la docencia en las dos primeras. Sin precisar por cuánto tiempo y si fue efectiva esta dirección, pues Chaves asumió este cargo con la partida de Brasseur.

Por la crisis económica de 1930, no se contrataron más docentes extranjeros, lo que significa que Lash fue el último, hasta la llegada de Europa de Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez en 1930 y 1931 respectivamente, para ocupar estos cargos formativos en el Instituto (Giraldo, 2007, p. 95).

4. Participación de las mujeres en el ambiente formativo

La marcha de tantos siglos no ha sido benevolente con las mujeres. Sus esfuerzos para hacerse un espacio respetable en este mundo, que es compartido con los hombres pero no en las mismas condiciones y libertades, les ha dejado la ardua tarea de comenzar a conquistar esos lugares que le fueron negados en diferentes épocas y civilizaciones. La educación sería crucial, y para lograr este reto formativo, debían darse otras luchas simultáneas ante los escollos que socialmente fueron encontrando: trabajos dignos, profesionalización y dignidad y, especialmente, respeto.

En ese contexto, no se esperaba que la mujer definida en el siglo XIX como esa figura delicada, hogareña, madre y esposa abnegada, quien unifica la casa y se sacrifica por la misma, fuera partícipe de una sociedad activa culturalmente y menos que integrara escenarios que antes no le correspondían, como la universidad o el empleo.

Este capítulo tiene la intención de mostrar una aproximación de las luchas que debieron asumir las mujeres, aun en los aspectos más mínimos para disponer y disfrutar sus derechos, como fue la educación, y que resultó siendo de las batallas más lentas, cuyos logros no fueron totales sino parciales y, además, determinantes para alcanzar otras conquistas que se desprendieron de estas, como los aspectos laborales y personales: decidir sobre su cuerpo, su tiempo y los múltiples roles sociales.

En este capítulo conoceremos un poco de ese largo y espinoso camino, desde la educación general para llegar al estudio de la profesionalización, o en este caso particular, al de las Bellas Artes. Las dificultades que también allí encontraron las mujeres por su condición de ser mujer, que las aislaba completamente de los beneficios que ya obtenían los hombres. Así mismo, las búsquedas que individual o grupalmente comenzaron para hacerse merecedoras de un lugar en la academia y luego en las galerías. Estos logros fueron muy relevantes para consolidar un terreno que posteriormente otras mujeres transitarían e iniciar la apertura de las oportunidades educativas y expositivas, local e internacionalmente. Estas artistas no son únicamente las pertenecientes al IBA, se mencionará también el talento femenino que no se concentró en un único espacio, pues merecen ser conocidas sin importar donde nacieron o se formaron en las Bellas Artes.

Podría decirse que en casi todas las civilizaciones, especialmente las antiguas, la figura de la mujer resultaba compleja en ubicar y, más aún, definir su función en la sociedad. A lo largo de culturas y tiempos se observaron diferentes posturas que se situaban a favor o en contra del lugar

igualitario que debían vivir las mujeres y los hombres. Aunque en su mayoría, el panorama era muy desalentador ya que las mujeres eran tomadas como propiedad privada, para disposición del patriarcado, apartada de todo derecho y libertad sobre su cuerpo, ideas o decisiones. Los judíos de la época bíblica, por ejemplo, tenían costumbres similares a los árabes, patriarcas polígamos que tenían y dejaban mujeres a su antojo, como en Persia, donde la poligamia también era permitida y la mujer debía completa obediencia al marido elegido previamente por su padre. En Babilonia le reconocieron ciertos derechos a las mujeres al concederles parte de la herencia paterna, caso diferente fue en Esparta, única ciudad donde las mujeres fueron tratadas casi en igualdad de los hombres, lugar donde prevaleció un régimen comunitario. Niñas educadas igual que los niños, las mujeres no eran confinadas al cuidado del hogar, ni les pertenecían a sus maridos (De Beauvoir, 1984, p 108-109). Sus obligaciones eran las requeridas en la maternidad, como las de los hombres en la guerra. Se podría decir que por fuera de esto tenían plena libertad.

Las mujeres romanas a diferencia de las griegas estaban mucho más integradas a la sociedad, en casa se sentaban en el *atrium* que es el centro de la residencia y no relegada al gineceo. Es ella quien preside el trabajo de los esclavos y la educación de los niños, ejerciendo influencia en ellos hasta una edad avanzada. De su esposo compartían las angustias y los trabajos, además, se le considera copropietaria de sus bienes (De Beauvoir, 1984, p 117). La discrepancia entre los filósofos clásicos era otorgar o no a las mujeres el mismo nivel “sabio” que a los hombres. Por su parte, Platón en *La República* juzgaba a ambos sexos iguales intelectualmente, donde la mujer era merecedora de recibir y ejercer una profesión igual a la de los hombres. Los Estoicos, en el siglo IV antes de cristo, también creían justo dar la misma educación a los hijos por igual y que la mujer tanto como el hombre debían estudiar filosofía y letras (Gonzaga, 2010, p. 15). Séneca y Plutarco también compartían la misma idea de que la filosofía sería igual de necesaria para el hombre como para la mujer y excluir el derecho a su estudio era considerado una injusticia y una negligencia.

Por otro lado, estaban personajes como Aristóteles quien calificó a las mujeres como una especie débil. Junto a Jenofonte mantenían el principio tradicional de inferioridad de la mujer, cuyo lugar era solo en el hogar, al cuidado familiar y de las acciones domésticas. Esta teoría se perpetuó durante la Edad Media hasta la época moderna. En los siglos siguientes, nada mejoró, en el panorama cristiano y romano le seguían negando a la mujer sus derechos. Estaban destinadas y premeditadas a cumplir el mismo papel: dentro del hogar, como esposa y madre, sin pretensión mayor. Desde los pueblos hebreos se dejaron consignados en las páginas del *Génesis*, el

Deuteronomio y el *Eclesiástico*, las condiciones que debían seguir no solo en la sociedad, sino en la formación que desde niñas debían recibir, la cual comenzaba en el hogar y, para esto, las madres eran claves en este proceso, cuya misión era conservar las hijas para un apropiado matrimonio. Por lo tanto, estas debían aprender “lo necesario”, como la preparación de los alimentos, el orden en la casa, la crianza y educación de los hijos y otras actividades como la confección y el tejido y así, volver a repetir los mismos patrones de niñas y madres.

Estas funciones domésticas a las que se vieron sometidas las mujeres parecían ser su único fin: solo para y por la familia. Se les prohibía ambicionar cualquier otro lugar que alentara otras búsquedas personales. Con esta dinámica nacieron muchas generaciones y fueron costumbres que estuvieron intactas por siglos.

Entre todos esos pensamientos y discursos filosóficos, hebreos y de tantas civilizaciones, como años que las atravesaron con posturas a favor o en contra de la equidad de género, la sociedad neogranadina terminó heredando el lugar menos favorable para las mujeres. Entre las posibilidades, se tomó la moral católica y la convicción aristotélica, la inferioridad no solo intelectual sino física que supuestamente tenían las mujeres. Por su parte, a las mujeres colombianas les esperaban años difíciles de ataduras y amarguras, que dependían en parte de los logros que se hicieran en otros continentes y que se reflejaran posteriormente en el latinoamericano.

Martín Lutero fue la primera luz de esperanza, quien por medio de la reforma protestante concedió a las mujeres el acceso a la instrucción. Estaba a favor de que tanto mujeres como hombres debían saber leer. Permitir la alfabetización entre ellas significó el motor que alentaría la educación elemental femenina, que fue exitosa cuando se comenzaron a abrir escuelas para las mujeres en el norte y centro de Europa (Foz, 1997, p. 52). Este cambio, aunque se estimara muy básico, fue un primer paso significativo para las mujeres.

4.1 La inclusión de las mujeres en la educación Antioqueña

Son pocos los datos que se tienen acerca de la enseñanza en el departamento antes del siglo XVIII. La educación era muy precaria. Por lo tanto, el hogar se convirtió en el primer espacio de aprendizaje para leer, escribir y calcular. Se tiene referencia de una institución escolar en Santa Fe de Antioquia dirigida solamente para los hombres. Para estos, el siguiente siglo trajo consigo más

instituciones como estrategia para combatir tanto el analfabetismo como el ocio, lo que significó que la instrucción comenzaba a tomar interés en la política pública.

Solo hasta 1803, con la llegada de los Franciscanos a Medellín, se abrió la escuela de las primeras letras y, para 1820, con la vicepresidencia del General Santander, se estableció el decreto que ordenó el establecimiento de por lo menos una escuela en ciudades y villas. Para 1837 Antioquia tenía 57 escuelas de niños con 2.523 alumnos y solo 3 de niñas con 172 alumnas. 30 privadas para hombres y 25 para niñas (Jaramillo, 1990, p. 13-17). Lo que evidencia la desproporción en cuanto al bajo interés de alfabetizar por igualdad de sexos, el camino arduo empieza a notarse para las mujeres.

Para la segunda mitad del siglo XIX Antioquia se posicionó por su importancia educativa en el contexto social, llevando la delantera nacional en tasas de alfabetización y otros indicadores educativos. Los partidos liberales y conservadores mostraron interés en el mejoramiento de la instrucción pública, pero, también se avivaba el debate sobre el control de la enseñanza pública. La Iglesia, tomando partido, veía la enseñanza como un instrumento para “civilizar” a los ciudadanos y por tanto quería hacer parte de esta.

Con el Concordato del 1887, el estado cedió a la iglesia católica el control de la educación, en colaboración con el partido conservador. Al país arribaron comunidades religiosas que se instalaron principalmente en Antioquia, fundando colegios femeninos para la clase alta, como *La Presentación* en 1880. Desde estos colegios y los públicos, dirigidos a mujeres de estratos medios y bajos, se marcaron diferencias en los propósitos formativos: los colegios privados formaban las mujeres para el hogar y los públicos para una habilidad laboral, pues, como veremos más adelante, las pequeñas industrias, como talleres textiles y fábricas, permitieron a las mujeres desde el siglo XX trabajar aunque en pésimas condiciones y mucha inequidad ante los hombres.

Finalizado el siglo XIX, se tenía un sistema de Instrucción Pública primaria de poca cobertura. Las escuelas primarias eran insuficientes y estas no eran totalmente gratuitas, pues no recibían a los más pobres. El material escolar suministrado por el estado era escaso. Con respecto a los maestros, a falta de dinero para invertir en sus propias formaciones, había deficiencias en las acciones pedagógicas que practicaban en clase, siendo especialmente afectadas las zonas rurales. Estos maestros casi analfabetos usaban como metodología repetir sílabas de memoria de una cartilla y practicar entre sus alumnos golpes y humillaciones públicas como castigo, tomados como parte del aprendizaje. Esta reducción del modelo pedagógico de la escuela tradicional fue el

panorama educativo en el país. Características extremas del castigo, el encierro o la repetición memorística fueron acciones que rechazaron los reformadores de la Escuela Activa encabezada por Agustín Nieto, los pedagogos pestalozzianos o los católicos oficiales (Sáenz, J., Saldarriaga, O., Ospina, Ar. (1997, pp. 190-191).

El año 1892, con la ley 89, conocido como el Plan Zerda, trazaron las políticas educativas de la nación de cómo debía desarrollarse la instrucción pública en adelante, estableciendo las Secretarías de Instrucción Pública departamentales en reemplazo de las Inspecciones Generales. Se dividió la educación en primaria, secundaria y profesional. En un clima amparado por la Regeneración y el Concordato, llegaron al país varias comunidades religiosas, como los Jesuitas, los Hermanos Cristianos y las Hermanas de la Presentación y de María.

Aunque hombres y mujeres podían acudir a la escuela primaria, los estudios secundarios estaban destinados para ellos. A esta edad, las mujeres solo requerían un “entendimiento básico” dado en la formación primaria para el resto de sus años. Simplemente le esperaba cumplir con una única misión que era tener y cuidar de un hogar y esto lo aprendería, entre otros espacios, en el día a día en el interior de su casa, por fuera de esta, ya no había ningún conocimiento nuevo. Pero, iniciado el siglo XX, Carlos E. Restrepo abogó por la educación de las mujeres. Dice Velásquez (1995) y así, “las jóvenes no serán las muñecas bien vestidas que se den o se vendan al primer vicioso que se les ofrezca por marido, ni solteras tendrán que someterse al medio humillante de vivir del dinero de otros” (p.84). Este avance dio un aire regenerador en las mujeres, que comenzaron a alzar la voz exigiendo su libertad y su derecho a recibir una educación ejemplar. Ese tema se ampliará más adelante.

Por supuesto se fueron creando más centros educativos como *La Escuela Normal de Institutoras* (1875) y el *Colegio Central de Señoritas* (1912) que se fusionaron en 1935 para dar origen al *Instituto Central Femenino de Medellín*, lugar que permitía la enseñanza a las mujeres sin importar su estrato o nacionalidad (Giraldo, 2007, p. 136). En los casos en que las mujeres provenían de otras ciudades o pueblos, se les permitía dejar su hogar y comenzar una educación, pero, sus búsquedas eran más por la necesidad económica de vincularse laboralmente a un empleo. Estas mujeres debían instalarse en casa de algún familiar, colegios que tuvieran internados o conventos, para evitar los comentarios y escándalos sociales, pues no se les permitía vivir solas.

Las personas que asistían a las escuelas públicas, a comienzos del siglo XX, eran bastante humildes. Las constituían especialmente los hijos de los trabajadores urbanos, como obreros,

artesanos, entre otros. Tenían un ciclo de formación de 6 años, en cambio, los hijos de comerciantes, recibían unos años más de formación. Este tipo de escuela estaba compuesta por el maestro, el inspector que supervisaba el cumplimiento de los reglamentos y controlaba la asistencia y el policía escolar, quien vigilaba las acciones de los niños fuera de la escuela o visitaba sus hogares si estos faltaban a clases (Silva, Op. Cit., p. 77).

La esperanza antioqueña estaba puesta en la ley 39 de 1903, redactada por Antonio José Uribe titular del Ministerio de Instrucción y Salud Pública creado por José Manuel Marroquín, presidente de la República. Sin embargo, la ley revalidaba el control de la Iglesia, frustraba la enseñanza mixta y apoyaba una instrucción más técnica y pragmática (Londoño, 2004, p. 223). En esta ley se dividió la instrucción en primaria, secundaria, industrial y profesional, es decir, un sistema educativo general. Cada una tendría especificaciones en la gratuidad y en la dirección de sus procesos, como en el caso de la educación industrial y profesional, que serían financiadas por la nación o los departamentos. Se crearían más escuelas de artes y oficios en los departamentos y, aquellas que ya existieran en la capital de la república, seguirían siendo subvencionadas por el gobierno para seguir promoviendo la enseñanza de las artes manufactureras, como el manejo de máquinas en pequeñas industrias. Finalmente, la Escuela de Música de Bellas Artes, ya creada en la capital, seguiría bajo la supervisión del gobierno. El tema de las artes se tratará con mayor énfasis más adelante.

A partir de la ley 39 se creó la Escuela Normal para varones y mujeres en las capitales de los departamentos, como *La Normal de Señoritas* dirigida por María Rojas Tejada y *La Escuela Anexa*, en 1904, que se constituyeron como los únicos establecimientos oficiales de educación femenina. *El Instituto Central de Señoritas* se creó en 1913, estaba orientado al trabajo y hacía énfasis en comercio, labores manuales y domésticas, pintura y música (Ríos, 2007, p. 26).

A comienzos del siglo XX, los tres primeros años de instrucción secundaria y como enseñanza práctica y profesional, ofrecía a las mujeres las escuelas de enfermería, comercio, costura, dactilografía, pintura, cocina y modistería. Después el pensum se amplió a enseñanzas de comercio, mecanografía, francés e inglés, sombrerería de paja y de tela, en jardinería, en enfermería y en modistería (Ríos, 2007, p. 70). Esta instauración de la educación comercial se hizo con el propósito de responder con mano de obra especializada femenina a las necesidades que traía la industrialización.

Aún con la llegada del proceso industrial y los cambios de urbanismo en la Medellín de la década del 20 del siglo XX, el tema educativo para las mujeres fue discutido en amplios debates, pues la Iglesia se mostraba resistente a los métodos educativos que daban prioridad a la creatividad, la lectura, al dibujo, dejando obsoleta la escuela tradicional. Este poder católico sobre la educación expiró en los años 30 del siglo XX, en el momento en que el partido liberal tomó el mando y comenzó cambios con tendencias modernas, aplicando metodologías generalizadas en los colegios sin discriminación por sexos.

Sin embargo, cuando a las mujeres les fue ampliado el acceso a la educación, esta no era la misma que recibían los hombres. En 1929, se dieron condiciones para que los colegios femeninos pudieran certificar una instrucción suficiente y así otorgarles diplomas a hombres y mujeres. Con esta reglamentación, las mujeres tendrían la oportunidad de ingresar a la universidad (Martha, 1995, p. 341). Este cambio se inició en diciembre de 1934 cuando ante el Congreso de la República de Colombia se presentó un proyecto para que las mujeres pudieran ingresar a las universidades en las mismas condiciones que tenían los hombres. Asunto que causó inconformismo entre muchos, pues creían que educando a las mujeres se perdía en ellas la feminidad, abandonarían la misión para la cual Dios las había creado, es decir, ser esposas y madres.

El ingreso de las mujeres a las carreras universitarias se hizo realidad en 1935, con el gobierno liberal y renovador del expresidente Alfonso López Pumarejo. Sus directrices abrieron las posibilidades para estudiar e instruirse en temas ajenos al proyecto familiar y matrimonial. La Universidad Nacional de Colombia fue la primera en otorgar esta posibilidad, pero tras ella, muchas otras fueron abriendo sus puertas a las mujeres (Olarte, V. Jiménez, Y. Sánchez, R. Nieto, D. Ojeda, R, 2018, p. 248). El activista Jorge Eliécer Gaitán fue uno de los que apoyó y defendió los proyectos desde una perspectiva moderna, donde por supuesto era crucial la igualdad entre hombres y mujeres si se quería construir un país que combatiera las injusticias sociales. Sin embargo, este proceso fue muy lento, pues mientras en 1938 ingresaron 278 hombres a la universidad, solo 6 mujeres lo hacían también. Si se comparan unas décadas siguientes, no había aun igualdad: en el año 1965 eran 2784 hombres con solo 915 mujeres (Giraldo, 2007, p. 137).

La apertura de las mujeres en las universidades trajo retos como la nueva estructura en el diseño académico para ofrecer un programa mixto, pues esta formación era concebida exclusivamente para hombres, sin contar las nuevas amistades que surgirían, cuando estas se

permitían netamente en el entorno familiar y que con seguridad transformarían las conductas femeninas, aquellas que siempre se trataron de controlar en el comportamiento general en la sociedad, como la postura, la actitud corporal, la cual debía ser siempre reservada, cuidadosa y discreta.

Estas acciones propiciaban a su vez cambios en los ambientes sociales y culturales en los que la mujer ya era partícipe, aunque fueran transformaciones pausadas, pero, que terminarían modificando las herencias de la ciudad y el país, como sucedía en el resto del mundo, aunque a ritmos diferentes. Colombia, por ejemplo, fue más lenta en la normalización de nuevos modelos socio-culturales, pues era difícil cambiar tradiciones donde jerárquica y socialmente las mujeres ocupaban otro lugar, por debajo del hombre, no a su mismo nivel o superior a él.

Este paso de estudiar el bachillerato y luego ingresar a la universidad se dio primero en las clases medias, donde recibían apoyo familiar para estudiar y luego conseguir empleo. Caso diferente con los estratos altos, que recibían clases particulares y no veían bien estos estudios y relaciones sociales, que terminarían siendo un riesgo para sus matrimonios y el cuidado del hogar para el que habían sido educadas. Estas mujeres normalmente terminaban su bachillerato³⁰¹, se casaban u otras cursaban carreras “afines a sus actividades femeninas” siempre que tuvieran la aceptación social, como periodismo, bacteriología, biblioteconomía, instrumentación, literatura, magisterios, comercio, arte, decorado, filosofía y letras, delineante de arquitectura, servicio social y enfermería, en facultades femeninas como *La Escuela de Servicio Social* creada en 1945, anexa a *La Escuela Normal Antioqueña de Señoritas*. También ingresaban al *Colegio Mayor de Antioquia* o a la *Universidad Femenina* que se inauguró en 1946 (Giraldo, 2007, p. 138).

Sin embargo, estos avances no significaban que se viera a las mujeres con otras cualidades o capacidades dignas de “igualar” a los hombres, por el contrario, se orquestaba un artificio para ofrecer estas escuelas o lugares de enseñanza, pero acompañados de un discurso que desalentara sus ánimos educativos, o que les recordara constantemente los límites que ellas tenían y lo principios que debían priorizar. Frases como estas del mismo autor García (1962): “edúquese la inteligencia de la mujer, pero no se la recargue, ni se extravié de sus legítimos dominios que son del corazón...” (p. 80); “[...] Y si en absoluto se niega que haya diferencia esencial entre el alma del varón y la de la hembra, en fuerza de los hechos es preciso convenir en que sus facultades con ser las mismas, tienen distinta potencialidad y necesitan complementarse en el matrimonio” (p.

³⁰¹ El título les fue otorgado solo hasta 1940 por el Ministro de Educación Jorge Eliécer Gaitán.

79); “El arte en sus más bellas manifestaciones, y sobre todo el arte de ser madre y de ennoblecer, si cabe, ese bello privilegio, deben ser las disciplinas a que la mujer se dedique de preferencia, sin pensar en que sus deberes y derechos puedan nunca equipararse con los del hombre, en el ardiente estadio de la vida contemporánea [...]” (p. 80).

Estas palabras solo resaltaban el lugar de las mujeres, para que jamás olvidaran que la casa, sus hijos y el cuidado, atención a estos y a su esposo, no debían descuidarse por nuevos aprendizajes. Siempre reforzaban la idea de que únicamente en el matrimonio ellas estarían seguras porque requería la fuerza del hombre que ellas no tenían. Era imposible y hasta risible aspirar a cargos u ocupaciones establecidas “solo para los hombres”.

La presión que se trazaba alrededor de las mujeres y sus conductas morales también se reflejó por medio de la literatura que para ellas se publicaba. Revistas cuyas partes de su contenido detallaban los principios y las actividades a las que las mujeres debían dedicar su tiempo, manuales de urbanidad de cómo ser buena esposa y madre, la práctica del “buen sexo”, como libros preparatorios para ser monja. El compendio de Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras* de 1873, registraba los consejos de cómo llevar una buena vida privada y pública de acuerdo con las normas de la buena educación dirigida para las mujeres³⁰².

Existieron también revistas que ilustraron y motivaron a las mujeres sobre la importancia de aprender nuevos conocimientos, ingresar a las universidades y luchar por sus derechos civiles: *Letras y Encajes* dirigida por Maggy Villa y Teresa Santamaría de González³⁰³ y la revista cultural *Atenea* de Medellín (1932) que dirigían Susana Olózaga de Cabo y Ana Restrepo de Gautier (Giraldo, 2007, p. 136).

Tan clara se volvió la postura de los hombres de la época, letrados o no, que veían con desprecio y discriminación las búsquedas que, como mujeres libres y autónomas, realizaban estas jóvenes. Los intelectuales también rechazaban en sus líneas aquellas búsquedas formativas que, según ellos, sonaban casi ridículas, como expresaba Fernando González en su libro *Los Negroides* (1995):

De ahí que no sea gracioso, sino repugnante, en las mujeres, su apasionamiento por ciencias, artes y letras. Cuando no son bellas y amables, (y solo es bella la mujer en cuanto

³⁰² S.A. (2015-2016). La educación femenina. En *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link:<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

³⁰³ En otro texto, dice que esta revista fue dirigida por mujeres de la elite entre ellas: Teresita Santamaría, Sofía Ospina, Ángela Villa, Alicia María Echavarría, María Jaramillo y Tulia Restrepo Gaviria (Reyes, 1996, p. 219).

promesa de hombres, en cuanto madre, sexualmente) toman la ciencia, el arte y las obras caritativas, como sustituto: es una venganza; es pura vanidad. [...] ningún ser tan vacío, más repugnante y ficticio que la bachillera, aquella que reniega el amor y coge como sucedáneo o venganza las ciencias o las artes. Ninguna hermosa es bachillera. Coincide el bachillerismo con la sequedad virtual (p.21-22).

Las variadas y ofensivas definiciones a las que en este caso González se refiere, para definir las búsquedas que ellas realizaban, ataca psicológicamente y sin reparo todo lo que es y podría ser una mujer, como ser autónomo e inteligente, quien según el autor perdía su belleza cuando pensaba siquiera en conquistar el mundo de las letras o las artes y descuidar el único fin para el que debió nacer: cuidar de su hogar. Resulta poco ético usar y dudar de su belleza y capacidad para conquistar espacios educativos, laborales, familiares y personales. Es factible seguramente, estas letras de González como las de muchos otros autores que escribieron para disminuir el carácter y fortaleza de las mujeres en estos años, donde todo escenario diferente al hogar parecía impensable para ellas, no obstante, en lugar de restar esa llama ardiente, aumentó su resistencia y fuerza antes sus convicciones.

Los esfuerzos que se hicieron desde la Instrucción Pública, o las leyes para amparar la educación femenina, se sintieron más como una estrategia para demostrar sus acciones modernas, con la construcción de las escuelas o centros formativos, pero, que terminaban desdibujándose en el discurso, con su insistencia de apagar el fuego estimulante que sentían. No solamente fueron las palabras sino los obstáculos que siempre pusieron delante de ellas.

Sobre este tema, las posturas siempre fueron divididas de siglo a siglo y en el XX no fue la excepción. Luis López de Mesa, Ministro de Educación en 1920 sentó en una conferencia su posición de desacuerdo con el control de la Iglesia sobre la educación femenina. Apoyaba, en su lugar, la necesidad de educar a la mujer para que hiciera parte de una vida social y cultural más activa, sin dominación de las labores domésticas. Los principios y valores cristianos estaban fuertemente arraigados a la estructura social antieuropea. Sin embargo, este ministro buscó la independencia de la mujer, iniciando por una educación libre desde sus vocaciones sin imposiciones, una ciencia o un arte que le permitiera la sustentación económica. Algunos intelectuales vieron con desagrado las nuevas directrices educativas para las mujeres (Ríos, 2007, p. 45). Desacuerdos que, como hemos visto, ya venían desde otras posturas, todas las que quisieron anular el talento femenino.

La economía en siglo XX también empezó a acelerar las turbinas con la llegada de la industrialización, la mano de obra adquirió gran demanda, especialmente en pequeñas industrias de cervezas, cigarrillos y chocolates, superando las empresas textiles. En ese entonces, las mujeres tenían gran participación en estas fábricas, al igual que en las de bebidas, alimentos y fósforos en la ciudad de Medellín. Una de las razones por las que las mujeres eran contratadas laboralmente, fue por la cantidad de hombres que fallecieron en enfrentamientos como la Guerra de Los Mil Días, que dejó casi 100.000 muertos y las crisis económicas que de estos tiempos se dieron, además, por el salario irrisorio que les pagaban. El trabajo de las mujeres empezó a cobrar importancia también en los sectores rurales, en actividades agrícolas, ganadería, pesca o minería. Pero, la que indudablemente atrajo a un número mayor de mujeres fue en el tejido, pues eran bastante hábiles y rápidas en este oficio (Martínez, 1997, p. 29).

Aunque las mujeres ya hubieran ganado cierto terreno en el ambiente laboral, este las recibió en pésimas condiciones y sublevarse no era una alternativa, pues aún seguían convencidas de mantener intactos los preceptos de sumisión y obediencia instaurados por la fe católica y los estereotipos femeninos que les habían inculcado. Mientras confundían la asistencia social con la equidad, sus condiciones las hacían más vulnerables y marginadas socialmente. Trabajaban más de 10 horas y su salario era reducido al 50 % del que ganaba un hombre por la misma labor, sin mencionar las pésimas condiciones que tenían de higiene dentro de la fábrica o lugar de trabajo. Sobre esta resignación salarial se podrían dar explicaciones, como la oportunidad que veían las mujeres en sus trabajos para emanciparse, o la satisfacción de poder aportar a los gastos del hogar con sus escasos ingresos.

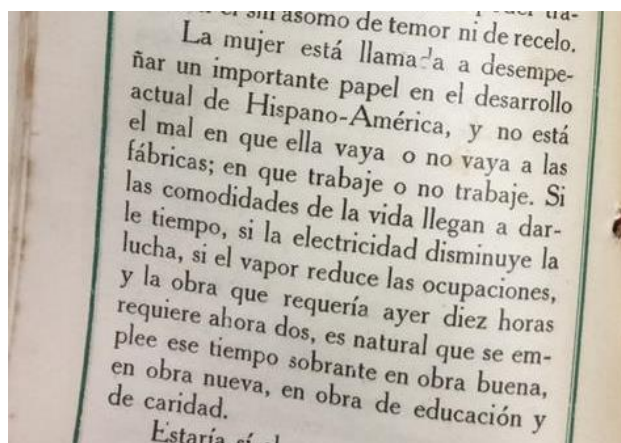
Cuando las mujeres ingresaron a las fábricas a laborar, su rol maternal poco a poco se fue desdibujando y ese cambio de actitud y de búsquedas no sólo desconcertó a la sociedad, sino que comenzaron a ver a las mujeres como un peligro, al menos los hombres, pues ellas empezaban a representar mucho más que una mujer capaz de trabajar y hacerlo bien³⁰⁴. Se mostraban fuertes, valientes, resilientes, pero, sobre todo, constantes y seguras de lo que querían lograr.

³⁰⁴ S.A. (2015-2016). Mitos y arquetipos. En *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link:<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

4.2 Camino arduo en las artes plásticas

Superar los obstáculos para ingresar a la formación artística fue otra gran batalla que las mujeres debieron librar en el siglo XX, pues no era simplemente aprender el trazo, la composición o como poner el color. Su acceso a esta práctica traía a su vez muchos patrones que se debían cambiar socialmente. Por ejemplo, la prohibición de recibir clases con hombres, ver modelos desnudos si querían aprender bien la anatomía humana, sin recurrir a esculturas o pinturas como referencia, o ser partícipes con sus obras en concursos públicos y ser premiadas por las mismas. Acceder a esto implicaba que las mujeres fueran perdiendo su integridad moral, y aunque estaban convencidas de que no la perderían por formarse en artes, era un precepto que seguía anclado fuertemente y usado como pretexto para alejarlas de estas exploraciones.

Las mujeres se sintieron cada vez más comprometidas con los desarrollos laborales y educativos, porque fueron oportunidades que querían vivir desde el gusto propio y la libertad, no desde el deber. Lo reflexiona Lucia Cock Quevedo, quien podría ser la alumna más brillante de esta época del Instituto de Bellas Artes en un discurso en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia³⁰⁵. Ella hizo mención de los nuevos papeles que debían desempeñar las mujeres y que contribuían de igual manera al desarrollo cultural y social de la ciudad.



Fotografía 18. Discurso de Lucia Cock Quevedo en 1924. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

Al fundarse en la capital Santa fe de Bogotá, en 1886, la primera Escuela Nacional de Bellas Artes del país, asombra saber que tanto allí como en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, no se registraron mujeres alumnas en sus primeros años de fundación. En cuanto a la primera, inicialmente estaba destinada su formación a los varones, las mujeres fueron admitidas como alumnas regulares en 1904. Sin embargo, hubo otra ciudad del país en donde sí se admitieron mujeres desde el principio. En Cartagena Epifanio Garay fundó la Escuela de Bellas Artes por

³⁰⁵ Cock, L. (1924). *La mujer de Hispano-América, conferencia dictada por la señorita Lucía Cock Quevedo*. Medellín: Escuela Tip Salesiana. P. 20.



Figura 25. Rosalbina de Greñas, *Retrato de señora*, 1905. Óleo sobre tela, 27 x 20 cm. Colección de Arte del Banco de la República. Tomado del afiche de la exposición: Mujeres entre líneas.

retratos que dejan ver la destreza para resaltar rasgos y características. Estos son algunos de los trabajos que, iniciado el siglo XX, ya las mujeres ejecutaban. Rosalbina de Greñas, pintora colombiana de finales del siglo XIX, esposa del dibujante de la edad de oro de la caricatura, Alfredo Greñas Greñas. Sólo se conserva esta obra suya, *Retrato de señora* y pertenece a la Colección de Arte del Banco de la República (Buenaventura, 2019). Rosa Ponce de Portocarrero, se sabe que participó en exposiciones y eventos cívicos con una producción artística constante, pero, se destaca su labor como la primera docente femenina de la sección de pintura en la Escuela de Bellas Artes entre 1907 y 1911³⁰⁷. De Genoveva Montoya no se encontró ninguna información.



Figura 26. Genoveva Montoya Balén, *Sin título*, 1904. Óleo sobre tela, 52,5 x 32,5 cm. Colección de Arte del Banco de la República. Tomado del afiche de la exposición: Mujeres entre líneas.

³⁰⁶ S.A. (2015-2016). La educación femenina. En *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link:<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

³⁰⁷ S.A. (sin fecha). *Retrato de señora*. Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/retrato-de-senora-ap5315>

En el caso de Medellín, la Sociedad de Mejoras Públicas cumplió un papel determinante en el desarrollo cultural para la ciudad y en la edificación del nuevo espíritu antioqueño. Desde 1911, cuando fundaron las Escuelas De Música, Dibujo y Pintura, estas simbolizaron la esperanza de aprender con profesionales cada una de estas habilidades y otorgarle a la ciudad una calidad artística propia.

Al año siguiente se publicó en el periódico *Progreso*, una nota para alentar la participación de los jóvenes en las Escuelas de Pintura como la de Música. Moreno (1912):

Se les encarece a los padres de familia no desperdicien la ocasión que se les brinda para completar la educación de sus hijos. El estudio de Bellas Artes suaviza el carácter y hace a los hombres cultos y caballeros, además de alejarles de ciertos lugares de vicio y de vagancia aprovechando horas desocupadas de sus otros estudios o trabajos (p.2).



Figura 27. Rosa Ponce de Portocarrero, *Retrato de señora*, 1905. Acuarela sobre papel, 31,2 x 24,3 cm. Colección de Arte del Banco de la República. Tomado del afiche de la exposición: *Mujeres entre líneas*.

Allí, no solo extendió la invitación a los padres de familia para que sus hijos se educaran en las escuelas, sino que se tomó esta enseñanza como una medida para ocupar el tiempo en sano y útil esparcimiento para los mismos. Por supuesto, que al referirse a los hijos, hacían mención a los varones, aquellos que podían estudiar libremente, trabajar y hasta darse tiempo extra en el ocio, si así lo querían. Las mujeres no eran admitidas todavía para ocupar estos espacios académicos y menos en compañía de los hombres, para quienes se pensaron inicialmente las escuelas.

Antes de ahondar en este tema, es importante decir que existió otra escuela que se pensó para las mujeres en Medellín, pero, que estaba lejos de ser artística. Por el contrario, tenía unos fines prácticos-laborales: la Escuela de Dactilografía, creada en 1912, que tenía como objetivo enseñar mecanografía de manera rápida y profesional y posteriormente ocupar puestos laborales, pues la economía empezaba a requerir personal en oficinas, como bancos o casas de comercio³⁰⁸. Es claro que esto hizo parte de esa liberación que buscaban las mujeres, pues estaban aprendiendo un oficio para ganar independencia económica y financiera, no obstante, también fue una estrategia para canalizar las búsquedas artísticas que bastante presión ejercían desde que las Escuelas se

³⁰⁸ Moreno, M. (6 de septiembre de 1912). Escuela de dactilografía. *Periódico Progreso*. N°94, Serie 6, p. 2

habían fundado y que no habían querido permitir su ingreso. La dactilografía fue la excusa para aplacar sus pasiones, pero la insistencia femenina no se contuvo allí.

Podría decirse que el primer espacio donde las mujeres se acercaron a las artes fue por medio de la música. En 1897, la Escuela de Música de Santa Cecilia, la antecesora de la Escuela de Música del Instituto, creó la sección de señoritas, bajo la dirección de Teresa Lema de Gómez (Loteró, 1993, p. 20). Las mujeres por fin la integraron, aunque fuera 9 años después. Y una vez la Sociedad de Mejoras Públicas creó las Escuelas, también fue la Escuela de Música, la primera en abrir sus puertas a las mujeres en 1915 y, casi de inmediato, tuvo tan buena acogida, que en un mes ya se había cuadruplicado su asistencia³⁰⁹. Un año después, en 1916, las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura, también cedieron lugar para las mujeres, teniendo desde el principio muy buena recepción, con 23 jóvenes matriculadas el primer mes, y 39 los dos meses siguientes³¹⁰.

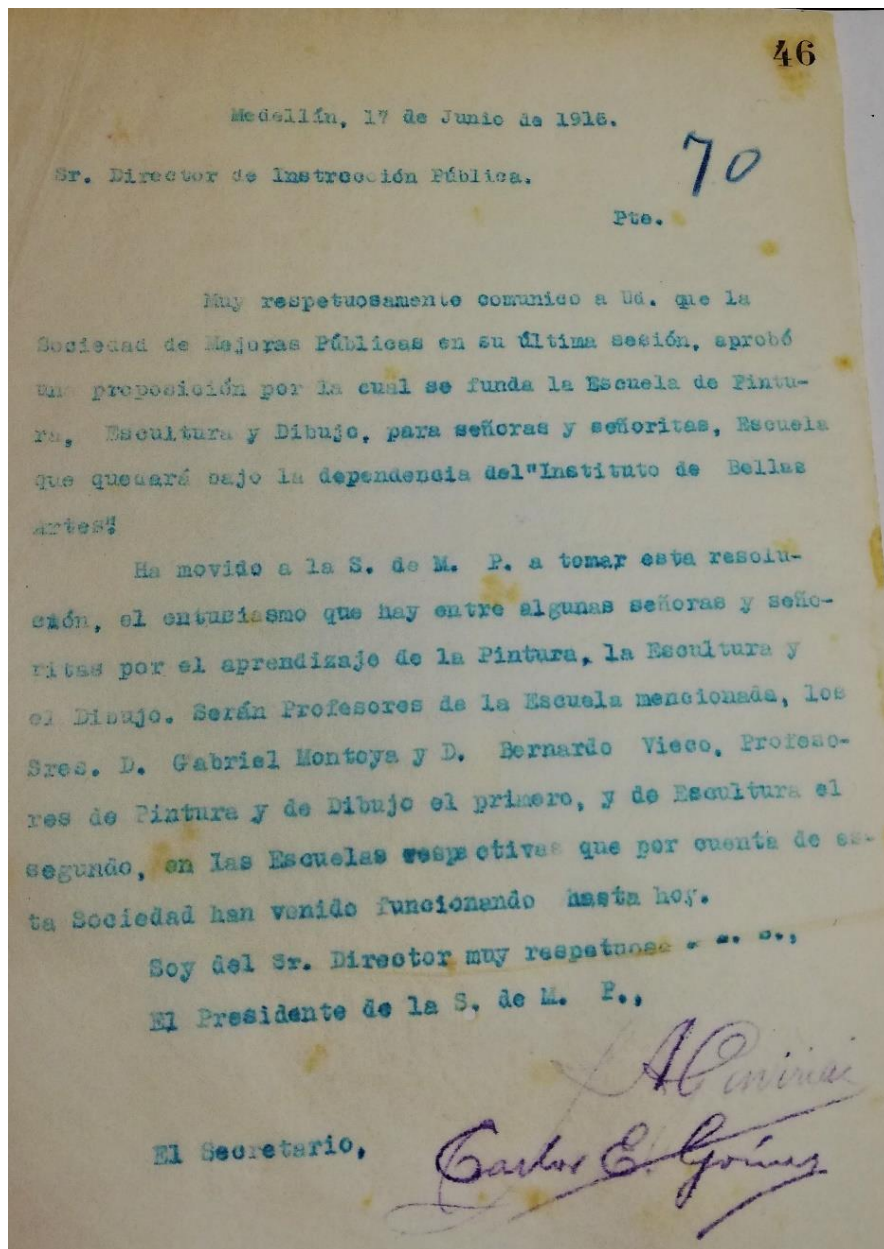
Esta primera experiencia se inició en la casa de las señoritas Ana y Sofía Villamizar, lugar donde comenzó a funcionar las Escuelas de Pintura, Dibujo y Escultura para las mujeres. Las hermanas Villamizar estaban al frente del funcionamiento y daban cuentas a la comisión³¹¹ de cada Escuela, sobre la asistencia de alumnas y profesores, y de los pagos mensuales de las señoritas, por su educación. No había inconveniente en cuanto a la asistencia de las alumnas, pues eran muy constantes y, además, puntuales con los pagos de la cuota mensual. Recibían sus clases los lunes, miércoles y viernes, con el acompañamiento en las lecciones de dibujo y pintura de Gabriel Montoya y, en escultura, con Bernardo Vieco³¹², quienes estuvieron ausentes en más de una ocasión por diversas ocupaciones.

³⁰⁹ S.M.P. Acta N° 433 del 28 de noviembre de 1915.

³¹⁰ S.M.P. Acta N° 493 del 5 de marzo de 1917.

³¹¹ Cada escuela tenía una comisión que estaba al frente de los manejos administrativos.

³¹² *Correspondencia*. (17 de junio de 1916). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 46.

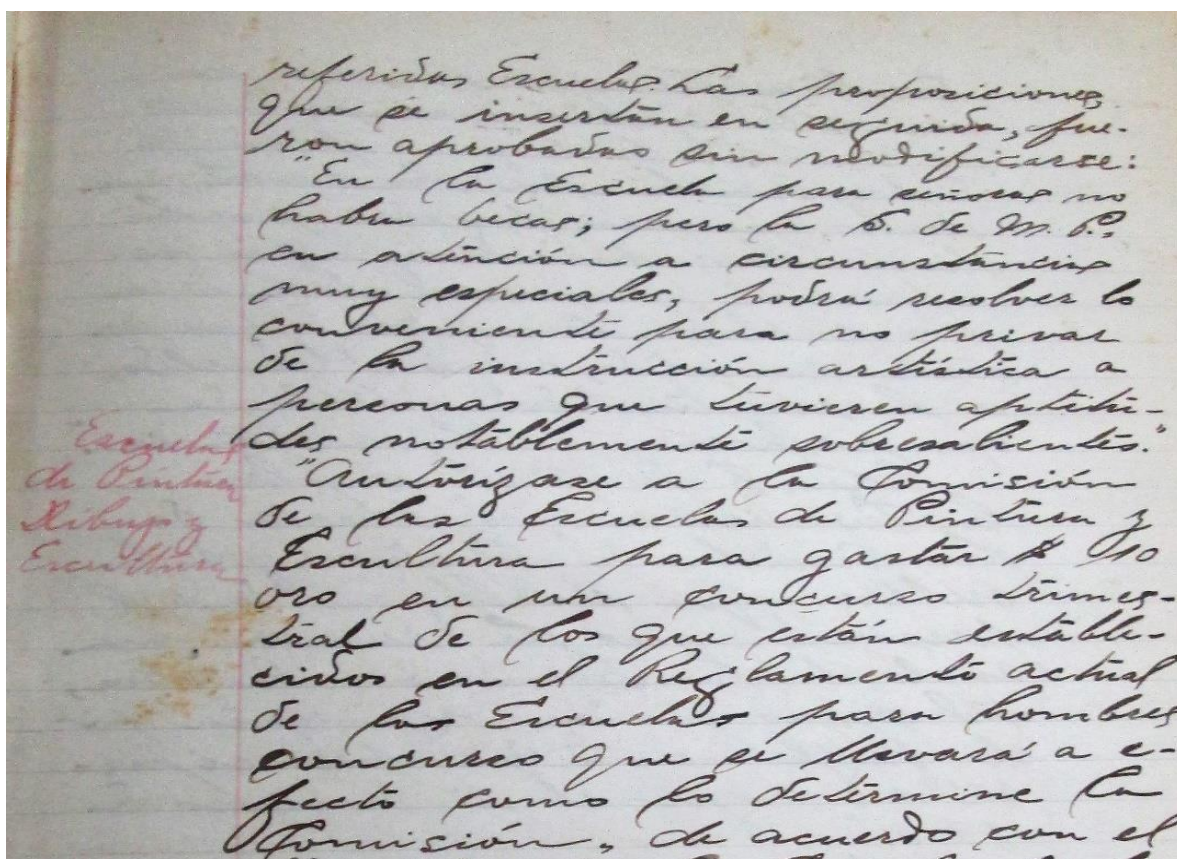


Fotografía 19. Correspondencia. 17 de junio de 1916. P. 46. Donde se describe la fundación de la Escuela para señoritas. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

La buena asistencia en las escuelas de señoritas, su constancia y compromiso en las lecciones deja ver su real interés en pertenecer a éstas, lo mucho que las motivaba hacer parte de ese lugar, tener esa oportunidad que a tantas les fue negada. Pero, por su lado, los docentes descuidaron sus labores por atender otros compromisos laborales o académicos, restándole mérito a estas lecciones. Caso contrario sucedía con los hombres. Fueron la prioridad, aun cuando estos no pagaban con puntualidad, faltaban por otras demandas laborales y realizaban protestas por no tener modelos femeninos. Siempre se sumaron

esfuerzos para evitar cerrar su sección. Allí los profesores no faltaban, ni tampoco las ventajas para los hombres, como las becas por ejemplo. Esto sin mencionar que el pago mensual y a tiempo de las mujeres contribuía en buena medida al sostenimiento de las escuelas. En definitiva, ellas aun no eran tomadas con la seriedad requerida para acompañarles en su proceso formativo, ni tampoco como posibles artistas respetables.

Cuando se rastrearon las actas de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, en el momento en que fueron creadas las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura para mujeres, con apertura para el 1° de agosto de 1916, de inmediato se solicitaron becas para poder ingresar a dicha formación. Las primeras becas requeridas en la Escuela de Pintura fueron solicitadas por doña Emilia G. de Gutiérrez para su hija Carolina (ver *Anexo 6*) y doña Inés C.V. de Restrepo para su hija Alicia, ambas fueron aplazadas por la Sociedad de Mejoras Públicas hasta que la escuela estuviera completa³¹³.



Fotografía 20. Imagen del acta N° 527 del 29 de octubre de 1917. Donde la Sociedad afirma no tener becas para mujeres, pero atenderá algunos casos. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

En 1917, la misma Comisión de las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo presentó un proyecto de reglamento donde fueran negadas las becas para las mujeres³¹⁴. Sin saber si se aprobó o no en el reglamento, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín atendió casos particulares

³¹³ *Correspondencia*. (16 de agosto de 1916). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 61.

³¹⁴ S.M.P. Acta N° 527 del 29 de octubre de 1917.

para no privar de la Instrucción Pública a jóvenes sobresalientes³¹⁵. Como pudo ser el caso de la joven Lola Restrepo, para la que Ricardo Olano propuso concederle una beca en la Escuela de Pintura, para lo cual el señor Greiffestein modificó el sentido de esta petición para que pudiera asistir la señorita Restrepo a la Escuela sin pagar honorarios por la enseñanza que recibiera, pero, sin carácter de alumna becada. Se solicitó reserva del favorecimiento de la alumna para evitar más solicitudes de becas o disgustos por estos favorecimientos³¹⁶.

La poca transparencia en un proceso que debía ser natural como la solicitud y concesión de una beca, revela las pocas intenciones que tenían de permitir el ingreso a las mujeres, pues seguían existiendo obstáculos para desalentarlas en sus metas artísticas. La solución para no generar escándalos por becas otorgadas fue cambiarle la redacción a la petición. Las becas se dieron dos años después de que se abrieran las puertas a la educación artística femenina.

En cuanto a las temáticas, ni aun con las nuevas oportunidades tenían libertad en sus ejercicios, las mujeres fueron muy recurrentes en sus prácticas académicas para imitar obras de otros artistas o de sus propios maestros. Por esto, la pintura femenina se redujo a representaciones decorativas, idea que venía instaurada desde el siglo XIX, continuó en el Instituto de Bellas Artes y fue muy difícil disuadir. Las artistas se dedicaron inicialmente a los llamados géneros menores: retrato, paisaje y naturaleza muerta (Rodríguez, 2017). La enseñanza de la técnica, la historia de los movimientos o los artistas más reconocidos dentro o fuera del país no se dieron hasta casi la tercera década de siglo XX, esto dependía del docente. Bajo estas limitaciones, fue bastante difícil que ellas mismas lograran identificar su propio estilo.

Para ese entonces, los pintores academicistas consideraron los géneros del desnudo y los temas históricos como los avances más significativos en la obra pictórica. Y, por supuesto, estos artistas eran varones a quienes se les permitió contar con modelos desnudos reales³¹⁷ para estudiar con detalle la anatomía y crear satisfactoriamente una obra. Por su parte, los preceptos morales del siglo XIX negaban por completo a las mujeres la posibilidad del dibujo con modelo desnudo, pues era inadmisibles que las mujeres ocuparan un mismo recinto con un hombre desnudo.

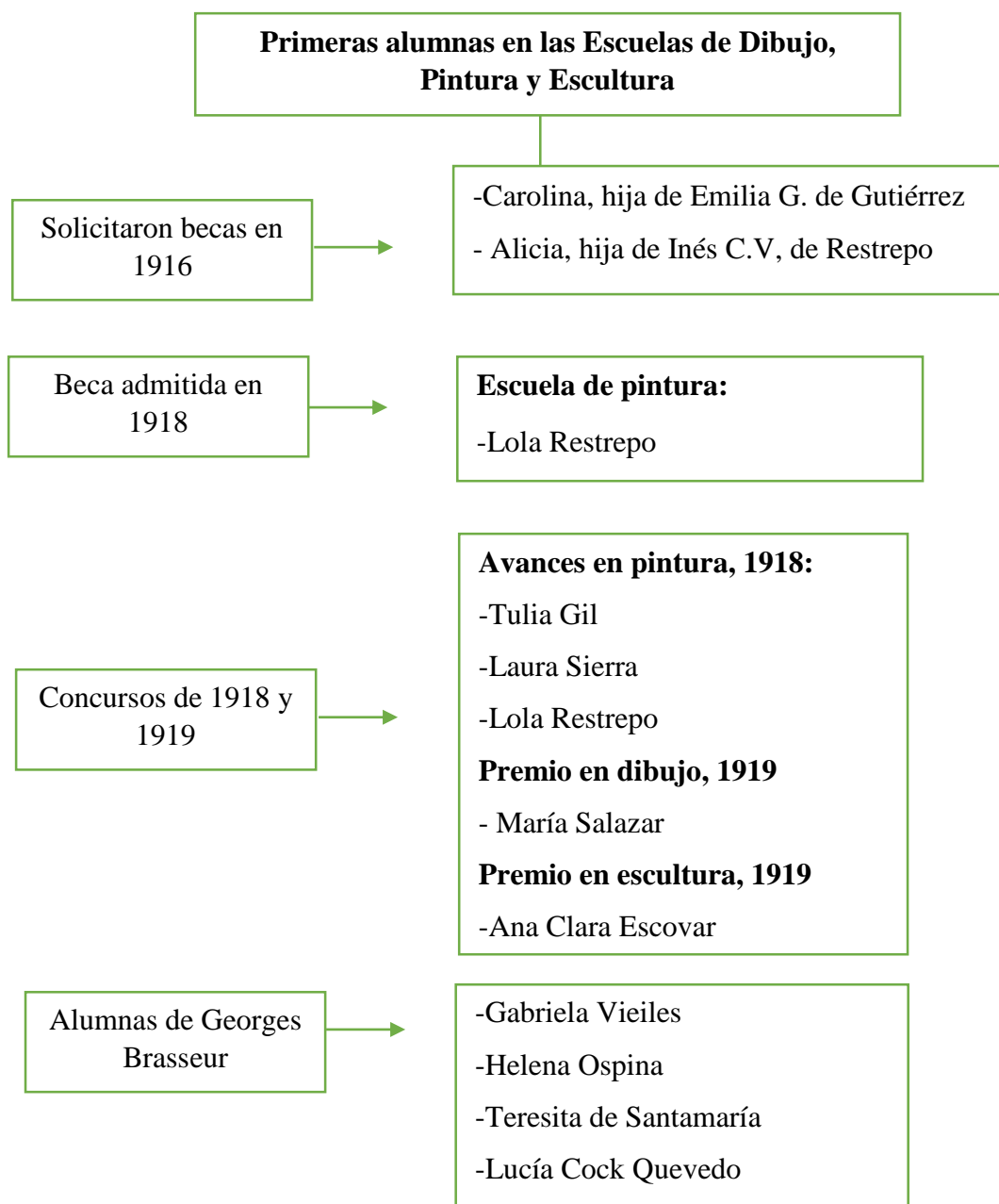
En relación con los concursos mencionados en capítulos anteriores, realizados en las Escuelas de Pintura, Escultura y Dibujo de 1918 entre hombres y mujeres, se les reconoció avances

³¹⁵ S.M.P. Acta N° 527 del 29 de octubre de 1917.

³¹⁶ *Correspondencia*. (Medellín, 6 de marzo de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 392.

³¹⁷ En 1894 cuando a Epifanio Garay, director de este centro de enseñanza, le prohibieron dar clases con modelos desnudos, decidió renunciar.

en pintura a las señoritas Tulia Gil, Laura Sierra, y Lola Restrepo. En el concurso de 1919, la señorita María Salazar obtuvo el primer premio en dibujo de primer año. Y Ana Clara Escovar, el primer premio en escultura³¹⁸. Esta gráfica resume los primeros concursos donde las mujeres tuvieron algún protagonismo o reconocimiento, como también las primeras becas y alumnas del IBA:



³¹⁸ *Correspondencia*. (Medellín, 26 de Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 272.

Durante el año de 1918, Humberto Chaves fue el director de las Escuelas de Dibujo, Pintura y Escultura para mujeres y como docentes estaban Apolinar Restrepo en pintura, como reemplazo de Gabriel Montoya y Constantino Carvajal en escultura³¹⁹, que en algún momento entró a reemplazar a Bernardo Vieco. Con respecto a ellos, se podría intuir que su poco compromiso con la educación femenina se debía, entre otras causas, a los pagos tan bajos que recibían. Constantino Carvajal, por ejemplo, ganaba 10 pesos laborando día por medio. Desde 1917, a los docentes se les había prometido un aumento de salario de un 20%, según lo producido, pero, repartido entre todos, lo que significa que dependían de las asistencias y pago puntuales de sus alumnas para verse reflejado dicho aumento salarial³²⁰.

Son condiciones desalentadoras para los maestros que sí encontraban otras alternativas laborales y descuidaban las lecciones para las mujeres, pues en estas escuelas no había garantías. Aunque esto podría significar que, paralelamente, las mujeres se desanimarían y terminarían distanciándose de la academia. Algunas continuaron y gestionaron por su cuenta clases particulares para seguir aprendiendo la técnica, historia del arte, entre otros.

Es muy posible que algunos docentes tuvieran escuelas privadas de pintura como en su momento Gabriel Montoya, en 1921, con fines lucrativos, aunque sin registro de sus alumnas, pero que favorecía el conocimiento que las mujeres estaban ansiosas de tener o perfeccionar³²¹. Hoy se reconoce un grupo de mujeres que quedó registrado y del cual surgieron varios talentos que pasaron a la historia.

Pedro Nel Gómez lideró un grupo de alumnas particulares a quienes guio en sus lecciones de acuarela, aproximadamente desde 1934. Asistía donde ellas se reunían, lugares como el edificio Henry y el edificio Santa Clara, o su propio estudio, en lo que es hoy la Casa Museo Pedro Nel Gómez³²². Su metodología consistía en corregirles verbalmente sus cuadros, sin intervenir en ellos, les enseñaba historia del arte, les hablaba de manera general de los artistas, les daba detalles de las técnicas de pintura, de la forma correcta de hacer un fresco y, aunque las motivó a realizarlos, su ejecución y aceptación era difícil en ese momento en la ciudad y más para las mujeres como artistas³²³. El grupo se convirtió en una avanzada nacional integrada por: Jesusita Vallejo de Mora,

³¹⁹ S.M.P. Acta N° 581 del 24 de febrero de 1919.

³²⁰ S.M.P. Acta N° 527 del 29 de octubre de 1917.

³²¹ S.M.P. Acta N° 674 del 2 de mayo de 1921.

³²² Duque, Y. (22 de junio de 1994). Jesusita Vallejo o la persistencia del color. *El Mundo*, s.p.

³²³ Entrevista a Jesusita Vallejo. Doc. N° 2-21. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

María Uribe de Isaza, Laura Restrepo de Botero, Ana Fonnegra de Isaza desde 1938, Emilia “Mimía” González de Jaramillo, Luz Helena Hernández³²⁴, Graciela Sierra y Débora Arango Pérez. Después de una exposición de 1937, que tuvo buena acogida por sus naturalezas muertas, paisajes, bodegones o flores y por su destreza en la acuarela, Pedro Nel les propuso avanzar con los desnudos, tema que las escandalizó y que todas rechazaron, excepto Débora Arango, quien encontró su estilo y pasión a partir de esta propuesta, como también el aislamiento por parte de la mayoría de sus compañeras.

Este grupo femenino generó un gran desarrollo técnico que permitió a sus integrantes estudiar, comenzar exposiciones y perfeccionar técnicas en otros países o pasar a la historia por su calidad pictórica o la novedad en sus temas. Se convirtieron en pioneras de la acuarela en Antioquia, aunque con destinos diversos: Débora siguió pintando desnudos o situaciones sociales reales que fueron controversiales, Luz Hernández, amiga de Débora dejó la pintura para seguir su vocación religiosa en un convento de las hermanas de la Presentación, Emilia González murió joven. Las demás mujeres continuaron sus prácticas al lado de Pedro Nel hasta 1950, con los mismos temas, entre las flores, bodegones, retratos o paisajes, algunas con más reconocimientos y exposiciones que otras, como Jesusita Vallejo cuya primera exposición la hizo inaugurando la Sala Rendón en el Museo de Zea y a la que la esperaban muchas más muestras³²⁵.

Estas mujeres no comenzaron sus lecciones para convertirse en artistas profesionales, muchas ni creían en esa posibilidad, algunas lo hacían como pasatiempo, diversión y práctica de una técnica que disfrutaban, pero, que le legaron a la cultura un desarrollo artístico femenino de mucha importancia, por la época en que lo desempeñaron.

Durante las Exposiciones de las Artes y la Industria y en los Salones de Arte, las artistas presentaban bordados, trabajos en plumas, a parte de las pinturas. Estos medios fueron tal vez los que encontraron para ser aceptadas en las exposiciones, pues no podemos olvidar que en el siglo XIX, la educación de las jóvenes se enfocaba en los oficios, lo relacionado con lo doméstico y las manualidades, hasta que sintieran esa valentía para pintar con libertad. Las mujeres no solo expusieron en salones independientes, sino que sus obras no pasaban de temáticas como bodegones, paisajes, retratos, flores o elementos domésticos que reflejaran su feminidad.

³²⁴ Mesa, B. (1 de noviembre de 1988). Homenaje a la vida y obra de Jesusita Vallejo. *El Mundo*, p. 5B.

³²⁵ *Ibid.*, p. 95.

En Bogotá, en 1841, se dio la primera “Exposición de la moral y de la industria” que incluyó obras realizadas por mujeres, que en su mayoría eran parientes de los pintores reconocidos de la época, como María Merizalde, autora de la primera naturaleza muerta sin figuras humanas. Para los años siguientes, la participación femenina aumentó sumando temas como flores, bodegones, dibujos de cabezas, cuadros religiosos, retratos y miniaturas.

La discriminación que tuvieron que vivir las mujeres al relacionarse con el campo artístico, partía desde el espacio mismo en el que ellas debían exponer, diferente al salón destinado para los hombres. En la Primera Exposición Anual realizada en 1886 por Alberto Urdaneta, se hizo evidente la diferencia que la sociedad colombiana marcaba en el arte desarrollado por hombres y mujeres. Allí, las mujeres comenzaron a sentir la apatía social, aun cuando sus obras resaltaban en calidad y abundancia, fueron expuestas en salones exclusivamente para ellas, no por sus aptitudes, estilos o temas, sino por ser mujeres. “Salones de señoras y señoritas”, fue el rótulo que se les dio a las mujeres en sus siguientes exposiciones artísticas, donde la crítica tuvo tantas desconsideraciones hacia ellas, que era evidente el maltrato que esto significaba, pues sus trabajos aun no eran tomados en serio (Serrano, 1995, p. 265). Las publicaciones tras las exposiciones sumaban renglones de incredulidad.

En 1910, se celebró La Exposición Nacional de Bellas Artes en Bogotá con motivo del Centenario de la Independencia, tuvo tantos artistas como obras. En el catálogo se registraron 38 mujeres a quienes nuevamente definían como “señoras y señoritas” y cuyas obras eran en su mayoría flores (González,, 2007, p. 346). Jesusita Vallejo, con la que los salones o galerías tuvieron más acogida por sus temas, sintió igualmente las dificultades que enfrentaban las mujeres artistas. Según ella, no era tan disparatada la idea de crear un Salón de Rechazados para las mujeres (Restrepo 1996, p. 3D).

Cuando las mujeres iniciaron sus exposiciones artísticas, la prensa y la sociedad fueron muy sexistas. La crítica no fue justa con sus creaciones, que en más de una oportunidad podrían superar en calidad a la de los hombres. La prensa las llamaba entretenimientos y distracciones que ahora tenían las mujeres, juzgadas como sano esparcimiento, sin alentar lo suficiente sus expectativas en el mundo del arte. Todos estos elementos que nuevamente les recordaba “su lugar” y que, pensaban, las harían desfallecer ante su ímpetu de ser artistas. Pero, con el tiempo, las técnicas y temas comenzaron a ser otros y fue cuando las mujeres se adueñaron de sus propios lugares en el medio artístico.

A comienzos del siglo XX se introdujo, en el plan de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que las mujeres pudieran recibir clases con modelos vivos, proceso que no fue bien recibido por la sociedad. Tomar con naturalidad estas clases para ambos sexos y que fueran impartidas con profesionalismo, solo fue posible hasta la década del 50³²⁶.

En su momento, cuando las mujeres hacían parte de concursos de fin de año, por ejemplo, los medios comenzaron a publicar su aparición en las artes, como la revista *Cromos*, que difundió el Concurso Anual de Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes celebrado en 1917, donde María Antonia Cuervo, hija del doctor Luis Cuervo Márquez, fue la ganadora del primer premio por su estilo, originalidad y acertado concepto del color. Por sus logros, la describieron en la revista como una de las cultivadoras del arte en Colombia³²⁷.

Otra mujer que resaltó por su talento, pero, desde el Instituto de bellas Artes, fue Lucía Cock Quevedo, una de las artistas más importantes del Instituto o de las que se tiene información de la segunda década del siglo XX. Recuerda su maestro Harold Putman, con quien tomó clases particulares en 1925:



Fotografía 21. Noticia sobre María Antonia Cuervo. *Cromos*, vol. III, n° 95, 8 de diciembre de 1917. Tomado del afiche de la exposición: *Mujeres entre líneas*.

³²⁶ S.A. (2015-2016). Del desnudo a la desnudez. En *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link: <http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

³²⁷ Ibid.

Lucía era superior a todas las del grupo: los sábados se criticaban las obras y siempre había para ella elogios, admiración por la precisión y firmeza de su dibujo, cualidades difíciles de encontrar en obras de mujeres, como también su maravillosa armonía del color³²⁸.

Se sabe que, por su destreza, Lucía Cock fue elegida por La Junta Directiva de la Sociedad de Mejoras Públicas entre 50 y 60 discípulos para hacer un busto de *Pedro Justo Berrío* y, en 1927, Brasseur la presentó como candidata para realizar estudios en el exterior, pero, finalmente, no viajó a París a la Academia Julien, debido a que la Asamblea no destinó el presupuesto correspondiente. Cuando Brasseur se fue del Instituto, Chaves fue quien le enseñó dibujo y retomó las clases de escultura con Bernardo Vieco.

4.3 Artistas que trazaron historia

Las mujeres que decidieron ir en contravía de lo que la sociedad, la política y la iglesia católica tenían preparado para ellas, comenzaron uno de los caminos más punzantes entre tantas décadas que vio a las primeras quedar en el anonimato y a otras resaltar pero con poca luz, brillando tardíamente. Cuando logramos entender lo que hicieron con su ingenio artístico y las reivindicaciones que promovieron, reconocemos que es imperativo conocerlas para completar la historia.

Margarita Holguín y Caro (1875–1959), es considerada una de las primeras mujeres artistas colombianas, quien trabajó con dedicación y constancia en su trabajo. Sus primeras lecciones particulares las recibió de los talleres de Enrique Recio y Gil y Luis de Llanos, entre 1894 y 1896. Más tarde fue discípula de Andrés de Santa María y recibió clases en la Academia Julien de París, posibilidades que le dio la buena economía que gozaba su familia. En su obra quiso retratar la vivencia femenina, el paisaje, el retrato,



Figura 28. Margarita Holguín y Caro, *La costurera*. 1911. Óleo sobre tela, 91 x 62 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. Tomado del afiche de la exposición: *Mujeres entre líneas*.

³²⁸ Ospina, S. Villa, A. Santamaría, T. Alicia, M. (junio de 1927). *Letras y encajes* (N° 32).

como escenas interiores³²⁹. En la Exposición de Bellas Artes, en 1910, por el Centenario de la Independencia, ganó una medalla de honor. Se le describe como una de las primeras artistas profesionales del país, consagrada al arte por vocación y no por pasatiempo.

Por su parte, Carolina Cárdenas Núñez (1903–1936), vivió desde niña en Londres donde conoció las artes decorativas y los movimientos que aportaron al desarrollo del arte moderno. Llegó a Colombia en 1920 y experimentó con fotografía, publicidad, ilustración, dibujo, escultura, pintura y la cerámica³³⁰. Álvaro Medina la describe como figura extraordinaria, casi una leyenda del arte colombiano, pero, que pocos conocen. Posiblemente, esto se debe a que murió a corta edad, dejando mucha obra por revelar, una moderna, de línea vibrante, aparte de haber sido la primera ceramista del país³³¹. Sin embargo, la obra que alcanzó a realizar ya la calificaba como una artista de talento y habilidades excepcionales, por lo que se lamentó profundamente su muerte. Y para nosotros, la ausencia de una artista seguramente revolucionaria y que muchas habrían seguido.

Débora Arango (1907–2005), Jesusita Vallejo (1904–2003) y la escultora Hena Rodríguez (1915?–1997) también hicieron parte de las artistas de los años veinte y treinta que se hicieron sentir por medio de su obra, ya fuera por su calidad pictórica o sus temas, que muchas veces hablaban de esas luchas que habían tenido que hacer ellas y otras mujeres para tomar esos lugares, que incluso aun no les pertenecía en su totalidad y que por sus actitudes la sociedad no se sentía convencida: cabello corto, aspecto andrógino, mujer al volante del carro o del caballo, pantalones en lugar de vestidos. Todas estas características de mujeres que querían enfrentar al mundo que las opacaba, manifestando con su presencia su sentir, por medio de su obra que fue más contundente y también mayormente rechazada.

No todos los casos fueron iguales, algunas mujeres tuvieron gran éxito con sus obras y casi de inmediato fueron bien recibidas, porque sus temas eran lo que debía producir “una mujer de su momento”, entonces no encontraron tantas barreras que derribar, como Jesusita Vallejo que, como vimos anteriormente, fue una figura destacada del movimiento artístico antioqueño de la primera mitad del siglo XX.

³²⁹ S.A. (2015-2016). La educación femenina. En *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición llevada a cabo por el Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link:<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

³³⁰ Ibid.

³³¹ Arias, E. (domingo 23 de noviembre de 1997). Apareció la generación. *El Tiempo*, p. 9b.

María Débora Elisa Arango Pérez o conocida como Débora Arango, para muchos la artista más importante, con vigencia aun en nuestros tiempos. Una mujer incansable, que con sus trazos plasmó un contenido satírico, político, religioso y social en sus cuadros. Comenzó su formación artística bajo las enseñanzas de los lineamientos académicos de la mano de Eladio Vélez, pero, fue con los murales de Pedro Nel Gómez donde se sintió atraída y conmovida por la desnudez. Débora recuerda, en una entrevista para el *Colombiano*, cómo empezó a pintar desnudos:

Todo comenzó cuando Pedro Nel me motivó luego de una exposición del año 37, una exposición que fue muy aplaudida y elogiada por la prensa, para que superáramos la etapa del paisaje y la naturaleza muerta. Abiertamente nos planteó que nos introdujéramos en el desnudo que era, a su juicio y el mío lo más bello de la pintura. Mis compañeras se espantaron y enfáticamente rechazaron la idea de asumir esta temática (S.A. 1995, s.p.).

Fue quien mostró el primer desnudo y, por este motivo, tendría sanciones sociales severas. Con sus palabras describió en *El Colombiano* un suceso que socialmente la estigmatizó por muchos años:

En el Club Unión se celebró en 1939 una exposición donde los desnudos de Débora hirieron la concepción clásica del arte: “me atacaron no solamente por lo que pintaba, sino por mi condición de mujer. A un hombre jamás le hicieron esto. Recuerdo que hacia el año 42 o 43 participé en una exposición en el Museo de Zea con varios desnudos, entre ellos, *Adolescencia*. Esto llegó a oídos del arzobispo y con la opinión de que se trataba de una obra impúdica, me llamo a interrogarme y recriminarme. Yo le pregunté si ya había llamado a Pedro Nel Gómez, que también estaba exponiendo desnudos en el mismo lugar y

CASOS

Uno de los casos más impactantes en la vida de Débora Arango y, quizás, uno de sus “tragos más amargos” se lo debe a aquella citación que le llegó por intermedio del párroco y donde se le llamó a comparecer ante “el moderno tribunal de la inquisición”. Le hicieron firmar unos documentos so pena de excomunión. Los textos le trazaban un camino pictórico en que los desnudos, la religión y la moral quedaban vetados... No hubo otro camino que firmar y continuar trabajando en silencio y encerrada en su “convento”.

Fotografía 22. De villa, O. 20 de febrero de 1984. *Sencilla y olvidada*. El Colombiano. Fotografía: Mayra Gil, tomado de la Biblioteca Pública Piloto.

evento. Su respuesta fue: es que él es hombre. Le conteste que no sabía que existieran pecados de hombres y pecados de mujeres, ante eso no tuvo respuesta valedera (De Villa, 1984, s.p.).

Esta exposición sería el inicio de una obra reveladora, transgresora, polémica, pero, fiel a la realidad que ella veía, imaginaba e interpretaba y que, a su vez, le dio años en soledad, señalada como inmoral, evitada por los mismos vecinos, maltratada por las críticas y excomulgada por la

Iglesia. Faltaban más de dos décadas para culminar el siglo XX y Débora Arango ya había sentido el desprecio social que la encaminó a transitar solo los pasillos y las amplias habitaciones de Casablanca, convirtiéndose en su morada, en su taller, como en su galería personal. Su casa fue su templo, lugar de acogidas familiares y de amistades, pero también de inspiraciones con el pincel. Le bastaba con prender la radio para escuchar las atrocidades sociales y luego representarlas en grandes bastidores, reflejos de la vida real que a tantos molestaba. Todas fueron imágenes producto de la gran depresión que venía atravesando el país, la miseria que paralelamente aumenta en la ciudad por la población migrante, ausentes de bondades y abundancias. Estallando en un punto cero con el asesinato que desató la historia más sangrienta del país. Con Jorge Eliécer Gaitán muerto, murieron también las alternativas de apoyo a su obra, pero, esta se cargó de una sátira política tras el levantamiento popular en 1948, que le otorgó esa picardía que la caracteriza.

Se comprende el aislamiento en el que se acorraló a Débora al entender la época que ella, como el resto de las mujeres, vivió con escasas oportunidades y muchas ataduras. Por esto, su trabajo fue liberador, no se limitó a las galerías, cocteles o exposiciones. Su casa fue epicentro hogareño, artístico e inspirador. Casa que sigue en pie para revelar los años de historia que transitaban sus jardines y patios, donde se siente y se puede ver algo de Débora en las paredes, en los zócalos o en las cerámicas.

En 1957, año en que la mujer ejerció por primera vez el derecho al voto, Débora Arango realizaba su primera exposición individual de pinturas en Medellín. Su obra no fue bien recibida ni por los temas ni por la forma como los



Figura 29. Débora Arango Pérez, *Familia*, 1951. Óleo sobre lienzo, 87 x 177 cm. Colección MAMM. Tomado de la página web.

describió: desnudó los acontecimientos civiles, religiosos, políticos, con líneas tan expresivas como poderosas. Fue la artista que cambió ambientes naturales, casas y flores por mujeres con extremidades extendidas y gestos atrevidos. ¿Qué hay detrás del desnudo de una mujer?, un cuerpo

famélico o una expresión desgarradora. No es solo literal el hambre, la miseria y la injusticia, sino el abandono gubernamental, que expone con sarcasmo e ironía, pues si no se encuentra en la propia imagen, basta leer su título para ambientar todo un escenario. Débora no dejó de pintar, en su lugar enfrentó los ataques con mensajes en sus pinturas. Además, su obra anticipó el cambio que se avecinaba: la economía se volcaba a la industrialización y, con esto, la mujer aprovecharía las estrechas aberturas para cambiar su panorama hogareño y materno por uno de mujer valiente y autónoma. Sin embargo, en Medellín ni en Madrid, donde intentó exponer, se toleraba la imagen de una mujer desnuda y mucho menos que su autora fuera una mujer. Símbolo de rebeldía, que no tenía lugar en un mundo conservador y severo. Aun cuando ya los artistas ponían, ante los ojos expectantes, tanta piel desnuda como color y vida en ella, el que lo hiciera una mujer abría todo un nuevo discurso.

Sus obras reflejan sus propios códigos ausentes de los patrones costumbristas, abrazaba su pasión y libertad, pues pintaba atraída por sus impulsos, sin ningún apego a los cánones de la cultura. El paganismo, el deseo, la locura, están siempre ahí, representados con un expresionismo como símbolo de sus búsquedas personales. Allí, justamente, cobraron vida la mujer del burdel, del manicomio, pero también la hermana, la hogareña, todo lo sensible, ella lo fue capturando, haciendo tangible las realidades que otros vivían y otros ocultaban.

Algunos podrían definir su terquedad como sinónimo de la mujer fuerte y arrasadora, cuya vocación y constancia, la llevó a convertirse en una de las representantes del arte Antioqueño más trascendentales. Incluso en la actualidad, puede cobrar un sentido aún mucho más intenso que la época que la vio emerger aproximadamente a los 15 años, cuando desde el colegio su docente la incentivó a continuar sus búsquedas en el camino de la expresión artística.

La pintora que una vez fue la más irreverente, hoy sigue ocupando uno de los lugares más importantes del arte colombiano, donde recibió tardíamente los reconocimientos que solo llegaron en su vejez, como el premio de las Letras y las Artes, la orden de Boyacá o el doctorado Honoris Causa en Artes de la Universidad de Antioquia, entre otras.

Débora nos deja una obra, un mensaje revitalizador, enérgico, que aún muchos tal vez no logran comprender, pero, han sido estas las herramientas para las luchas y búsquedas de las mujeres, las artistas, decididas, con carácter y determinación. Nos da el legado de la mujer que defendía su arte, que no se detuvo en este ni en los países en que estudió, que supo representar de

la manera más bella lo que resultaba ser más insólito e inverosímil, permitiendo dialogar de otras maneras, con una visión más amplia y una cultura diversa.

Aparte de estas artistas, merece recordar el papel de Adelfa Arango Jaramillo, considerada la primera mujer crítica de arte en el medio. Una de sus notas de mayor importancia fue redactada en la *Revista Sábado* de Medellín de 1922, sobre la exposición de arte francés, realizada en Medellín con un selecto grupo de cuadros franceses, donde Adelfa describió los puntos más importantes de las obras, como las características más revolucionarias de este estilo. Un tema que volvía a evidenciar la importancia del arte moderno, y cuyo gusto se fue perfilando entre los conocedores, donde empezaban a entender que la relevancia no partía de la perfección de la obra, sino de la nueva sensibilidad que podía despertar. Y hacer que esto lo



Fotografía 23. Imagen de Adelfa Arango Jaramillo. Tomado del libro *Mujeres de América* de Bernardo Uribe.

interiorizara el público, haría parte de la nueva relación que se tendría que tejer entre los estilos modernos que planteaban los nuevos artistas y el público, para que empezara a ser apreciado y entendido.³³² Además, realizó estudios del dibujo al natural junto al maestro Francisco Antonio Cano, posteriormente enseñó esta práctica en la Escuela Normal de Señoritas de Medellín. En la exposición de San Vicente de Paul, la premiaron con medalla de oro, por el libro *La enseñanza del dibujo al natural y la Historia del Arte*. Libro inédito y desconocido en el medio, pero, que seguramente hubiera representado gran valor histórico sobre esta enseñanza del natural dado a las mujeres en esta época (Uribe, 1934, p.41). Adelfa nació en Concepción- Antioquia. Estudió en el colegio que dirigía su tía doña María Ignacia Arango de Llano y, al terminar sus estudios a los 14 años, comenzó a colaborar en ella con la enseñanza infantil y dando algunas cátedras hasta 1899, año en que se clausuró. Sus habilidades para el inglés y el francés le permitieron dar clases en colegios en este último idioma. Otra de las mujeres brillantes que dieron luz desde la enseñanza, la crítica y la obra a todo un mundo artístico y cultural del cual paulatinamente iban haciendo parte.

³³² Fernández, C. Villegas, G. (1917). En los umbrales del arte moderno colombiano: la exposición francesa de 1922, en Bogotá y Medellín. *Historiela*, revista de historia regional y local. Vol. 9 (Nº 17). P. 86-119.

CONCLUSIONES

A lo largo de todo el trabajo se pudo observar que podríamos resaltar las dos últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX como una de las más significativas para la formación artística en Colombia. En ella se resume la transición de un momento que para muchos era el más glorioso en su arte: el inicio de la enseñanza académica, su apogeo en instituciones y escuelas orientadas a ilustrar artistas profesionales en su materia como la Escuela Nacional de Bellas Artes y todas las otras gestiones artística y culturales que realizó Urdaneta. También fueron años en los que las mujeres se abrieron paso en el campo educativo del arte y los artistas dejaron los esquemas de imitación europeo para interiorizar gustos y pasiones que los llevaron a indagar en su propio origen.

La rigurosidad del compendio académico se fue desvaneciendo para darle lugar a un estilo moderno que el público no entendía muy bien y que, por este desconocimiento, fue siendo descartado, pero que dialogaba con el tránsito que el país mismo comenzaba a vivir. Fue posible, en la transición entre estos dos siglos, iniciar en la academia y, a su vez, dar un paso hacia adelante con un estilo moderno.

El Instituto de Bellas Artes fue una figura clave para la instauración y desarrollo de la enseñanza académica en Medellín y para el desarrollo del arte del país. Aún con los aprietos iniciales y los encontrados en el camino, fueron las Escuelas de Música y Pintura las que comenzaron un nuevo panorama de formación artística dentro de los lineamientos académicos que fueron surgiendo en la ciudad desde 1911. La Escuela de Pintura se caracterizó por su corte clásico-tradicionalista y estaría fuertemente arraigada en las prácticas del instituto por varias generaciones, aunque se fueron presentando cambios sutiles en algunos artistas hasta llegar a rupturas definitivas. Al principio fue muy significativo demostrarle a la ciudadanía que los artistas locales podrían dar esa fuerza académica en sus cuadros como los artistas europeos, pero, estimular la confianza en la sociedad era otro camino y muy largo.

Las dificultades que sortearon las Escuelas de Pintura y Escultura fueron bastante recurrentes desde su apertura, en especial la orfandad que se vivió por la ausencia del director y maestro Francisco Antonio Cano, la dificultad para hallar un nuevo director y docente, sumado a esto, una serie de problemas económicos y ausencias por parte de los alumnos que limitaban el avance formativo. A diferencia de la estabilidad que vivió la Escuela de Música, posiblemente por

haber mantenido la independencia administrativa que heredó de la Escuela de Santa Cecilia. Además, contando con un gran desarrollo musical durante sus primeros años, con reseñas de conciertos y cursos con artistas locales y extranjeros, es decir, con una funcionalidad sin mayores trastornos.

Sin embargo, las Escuelas continuaron su marcha, gracias al esfuerzo colectivo de los miembros de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, quienes junto a los nuevos docentes se las ingeniaron para mantener la llama viva. Los salones vieron transitar muchos alumnos que recibieron enseñanzas de maestros empíricos o formados con lecciones extranjeras y que cultivaron en muchos la pasión por el arte. Por esta energía entregada durante su estadía en el Instituto de Bellas Artes, dieron continuidad a la transmisión de ese conocimiento, historia y cultura que significó para la ciudad un nuevo panorama artístico en su desarrollo, como en el descubrimiento de las capacidades de tantos aprendices que se convirtieron en grandes maestros o artistas con obras significativas para la posteridad.

Algunos docentes tuvieron un valor más exponencial que otros por sus acciones en tiempos complejos, donde faltaba especialmente la confianza en el talento y el arte local: Cano, quien puso toda su energía en darle solidez a una idea que ya lo acechaba y, aunque no la vio madurar, la germinó para los alumnos que seguían sus pasos, uno de ellos, Gabriel Montoya Márquez, que se apropió de esta responsabilidad y a quien le debemos la continuidad académica y formativa cuando nadie quería asumir el cargo. Montoya también aportó ideas para que los alumnos, siendo estudiantes, pudieran exponer sus obras en público, abrir concursos y becas que los animara a seguir en las escuelas y persistir en el uso de modelos vivos, masculinos o femeninos, para las lecciones necesarias. Y, por supuesto, Pedro Nel Gómez, con los nuevos caminos alejados de la academia y con la irrupción de temáticas libres o anecdóticas que relataran la historia social de Antioquia, Colombia o el mundo. Se resalta igualmente su acompañamiento formativo a un grupo de mujeres que se convirtieron, algunas de ellas, en las primeras artistas reconocidas de la ciudad como Jesusita Vallejo.

Se mencionan estos docentes porque tuvieron un papel que resaltar por su labor, pero, todos los que dedicaron su fuerza y entusiasmo a enseñar merecen ser conocidos y admirados. Ellos, sumados a sus alumnos, compañeros o aliados, le dieron vida al Instituto de Bellas Artes y, de paso, al desarrollo de las artes plásticas en la ciudad.

El siglo XX trajo consigo muchas transformaciones para las mujeres. Una de las más significativas fue avanzar en el reconocimiento e igualdad de derechos, tales como el acceso a la educación y la participación en espacios socio-culturales, para mencionar algunos, aunque fueran descubriendo que sus búsquedas tenían un largo recorrido para vivir la equidad con los hombres, tema que aún hoy es vigente. Vivir esos derechos requiere derribar sistemas sociales con raíz profunda, cambiar estructuras ya establecidas por otras que comenzaran a aceptar a las mujeres en estos espacios. Si bien en el periodo abordado se logró avanzar en la conquista de algunos derechos para las mujeres, aún no se logra una igualdad profunda en todo sentido. Falta rescatar la potencia de las obras femeninas. Las batallas logradas por las mismas mujeres dan cuenta de la inaplazable tarea de construir una sociedad más justa y equitativa, sobre todo allí, en los escenarios del arte donde reposan las máximas elaboraciones humanas.

A partir de la década del treinta, se ampliaron las ofertas en la profesionalización de las artes, lo que generó la apertura artística para las mujeres, justo cuando en el país se aceptaban los movimientos modernos que se venían explorando. A partir de esta década, las obras femeninas se caracterizaron por su libertad expresiva y gran parte de ese difícil recorrido se convirtió en temática para sus trabajos artísticos (Serrano, 1995, p. 272). Fue el momento para marcar la presencia de un estilo personal.

Este trabajo de investigación arrojó un par de conclusiones, según los capítulos tratados que se expondrán como cierre del trabajo. En primer lugar, lo tardío de la enseñanza académica en Medellín con la creación del Instituto de Bellas Artes en 1911, a diferencia de ciudades como Cartagena con la Escuela de Bellas Artes de Bolívar en 1891 o Bogotá, con la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886, lo que marca una distancia de veinticinco años después de haberse fundado la primera Escuela de Bellas Artes. Esta “tardanza” hubiera podido ubicar al Instituto en un lugar con prácticas más modernas en la enseñanza de las artes como de sus estilos.

Algunos historiadores cuestionan que se haya creado una escuela bajo el estilo académico, cuando Europa ya avanzaba al modernismo, siendo ella el referente en el arte. Juzgan la falta de espíritu rebelde y ansioso por lo nuevo, rechazando el anti academicismo que proponía Santa María. Ideas novedosas, aplicaciones diferentes con resultados muy distintos a los habituales, colores, formas que podían expandir las propias creaciones y alentaran a buscar ese grito profundo que antes se negaron a escuchar y que podría ofrecer identidad.

Pero, también sería ligero juzgar por qué los docentes y los artistas rechazaron estas tendencias, sino revisamos la economía paupérrima del momento o el conservadurismo que gobernaba el país, adicional a los concordatos que, mientras otros países latinoamericanos los fueron eliminando, en Colombia aún se mantenían vigentes. Estas instancias limitaron las expresiones artísticas del momento.

Como conclusiones del segundo capítulo, la sostenibilidad del Instituto, en los años difíciles, se debió en gran parte a las destrezas que pensaron actores estratégicos para la permanencia activa y constante de sus alumnos, como:

-Las ideas novedosas por parte de Gabriel Montoya, quien buscó los medios, como concursos, becas y eventos para que las obras de sus jóvenes aprendices fueran vistas, compradas y alentadas. En inauguraciones de las escuelas como ocurrió en 1915, donde se tuvo un jurado calificador y un premio monetario. O en las clausuras celebradas en el Club Unión, uno de los lugares más distinguidos de la ciudad y donde el público fue impresionado por los avances de los estudiantes. Lo que debió cobrar gran importancia para ellos, pues junto con el mérito reconocido se abría el camino de la aceptación artística local.

-Las alianzas que se querían formar, desde 1920, entre el instituto y la Casa de Ingeniería de los señores Félix Mejía y C.

-Las sugerencias de la Comisión de Acción Cultural de crear un fondo, en 1924, con el fin de premiar al mejor alumno con un viaje al exterior para continuar sus estudios.

El Instituto de Bellas Artes se convirtió en un escenario instaurado desde la convicción y proyección y en cuyo andar logró descubrir talentos que acompañó en su proceso formativo y mediante el cual algunos optaron por la enseñanza que querían perpetuar, mientras otros eligieron rutas artísticas, viajes y experiencias que les abrieron nuevas perspectivas.

Como conclusiones del tercer capítulo, resulta interesante cuestionarse cuales habrían podido ser las razones por que las que Cano dejó su cargo de director de la Escuela de Pintura cuando era un sueño y meta personal. Posiblemente, estuvo relacionado con asuntos e intereses políticos que lo desanimaron a continuar con la dirección y propósito formativo, o preguntarse por los motivos de la elección de un docente extranjero con estilo académico, cuando las búsquedas del Instituto ya empezaban a ser otras, finalizando la segunda década del siglo XX. La contratación de Basseur se pudo haber dado más por la necesidad de tener la presencia de un docente extranjero, pero, que pudiera ser costado por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, sin

importar la línea que llegara a enseñar. Por supuesto, esta decisión debió ser trascendental para marcar el estilo artístico que se enseñara entre los alumnos, un artista moderno podría haber ofrecido un desarrollo más rápido en esta tendencia.

Identificar a los maestros y alumnos que estuvieron en el Instituto en estos años, con una biografía que pudiera darnos datos, anécdotas o información que ayudara a mapear con más acierto los rostros de aquellos que comenzaron la creación y enseñanza del arte en nuestra ciudad. Los aportes en la educación, en la técnica, en la forma que, claro está, es una información que en no todos se logra descubrir, pero sí permite al menos nombrar a muchos de los que han pasado desapercibidos en la historia del arte antioqueño y que, en este trabajo, se les exalta por haber aportado a la enseñanza o expresión del arte. De estos primeros años tenemos certeza de:

-Veintitrés hombres con nombres propios que se formaron en el Instituto. Algunos dedicados a la docencia, a las obras plásticas y otros que repentinamente optaron por otras decisiones muy personales como Ricardo Rendón o Teodomiro Isaza.

-Cinco mujeres, con nombres propios, donde solo una, Jesusita Vallejo de Mora, tuvo gran eco en exposiciones y vida artística exitosa.

Seguramente, más registros con nuevos nombres pueden explorarse y así determinar quienes más estuvieron en estos años, especialmente las mujeres. Sería un tema muy oportuno para complementar esta investigación. Así mismo, lo sería ampliar la lista de alumnos de los docentes como Bernardo Vieco Ortiz, de quien se precisan solo cuatro alumnos cuando debió acompañar a muchos más.

En cuanto a las conclusiones del cuarto capítulo, primero resaltar a estas mujeres del país que creyeron en su impulso artístico aun regidas por ambientes poco favorecedores para su expresión artística. Seguramente, muchas que pasaron al anonimato histórico y, por esta razón, nos perdimos de apreciar sus obras por el escaso apoyo y credibilidad que recibieron en la sociedad. También se resaltan los obstáculos que se impusieron para que las mujeres no recibieran las formaciones básicas y superiores, como lo fue su ingreso al Instituto de Bellas Artes, solo cinco años después de haberse fundado las Escuelas. De estas alumnas, de aproximadamente la década del veinte del siglo XX, quien más resalta es Lucía Cock Quevedo, una de las primeras alumnas que brilló por su disciplina, talento y habilidad: fue representante estudiantil, candidata a la beca de intercambio con la academia Julien en París y realizaba bustos para la ciudad, pero, cuya obra en algún momento se extinguió, como pasó con muchos alumnos. Además, su condición de mujer

le dificultó mucho más convertirse en una artista reconocida. Su vida y obra artística pueden ser un tema realmente interesante, pues podría ser ella la artista más destacada de estos primeros años dentro del Instituto.

Podremos notar que la presencia de las mujeres en el arte en Medellín empezó a ser evidente y generalizada con las alumnas que, de manera particular, guio y acompañó Pedro Nel Gómez. Con ellas se comenzó a abrir el camino para las mujeres artistas, expositoras, virtuosas, que se valorara su trabajo por su técnica y talento y no por su maestro. Débora Arango Pérez tiene un papel único por la propuesta trasgresora, que con mucha valentía, expuso y deja ver el talento y los aportes significativos que desde la técnica, el tema y la osadía, aportaron las mujeres artistas al desarrollo del arte en la región.

Esperamos que esta investigación continúe con otros estudios que encuentren interesante hablar de estas mujeres artistas, valientes y perseverantes, quienes lucharon desde tiempos remotos por sus derechos básicos como los espacios en la enseñanza artística y en las galerías, pues estamos en deuda por revelar sus hazañas que no fueron solamente pintar un cuadro y exponerlo como obra, sino el heroísmo de nombrarse como mujeres artistas en una ciudad cuyas condiciones eran inequitativas y ellas, con la pincelada, demostraron el talento, la potencialidad y la disciplina que las definieron.

ANEXOS

Anexo 1

A continuación los aportes que recibió el Palacio de Bellas Artes para su construcción:

-De la celebración del 5° Cincuentenario de la fundación de Medellín, se planeaba ceder al Instituto de Bellas Artes, 1.483.34 pesos, de los fondos sobrantes de dicha celebración, siempre que en el Instituto se aumentaran las becas para obreros³³³.

-La Compañía de Gaseosas Posada Tobón donó 80,00, 40 pesos para la Sociedad y 40 pesos para el Palacio de Bellas Artes³³⁴.

-El señor Ramón Castillo de la Casa de “Rafael del Castillo y C. de Cartagena, donó cien barriles de cemento para el Palacio de Bellas Artes³³⁵.

-El señor Pascasio Restrepo G., de Barrancabermeja, donó 32 pesos a la Sociedad para la compra de dos barriles de cemento³³⁶.

-Se logró, en un proyecto de ordenanza, que la Asamblea Departamental aprobara un auxilio de 50.000 pesos para la construcción del Palacio de Bellas Artes³³⁷.

-Los señores Alejandro Ángel e hijo enviaron la suma de 50.00 pesos como donación del Palacio de Bellas Artes. También el señor gerente de “Unión Fosforera” envió 50.00 pesos como regalo para la Sociedad. Y ya había recibido de la misma compañía otros 50.00 pesos como donación para el Palacio de Bellas Artes³³⁸.

-El señor Alejandro Ángel, desde Aix-les- Brain (Francia) envió un cheque por la cantidad de 1.000,00 pesos como donación para que la Sociedad de Mejoras Públicas los invierta en la construcción del Palacio de Bellas Artes o en La Sociedad misma³³⁹.

-El señor Antonio Echavarría R., como apoderado de los señores “Ortiz y G.”, envía la suma de 50,00 pesos con destino al Palacio de Bellas Artes³⁴⁰.

³³³ S.M.P. Acta N° 870 del 29 de marzo de 1926.

³³⁴ S.M.P. Acta N° 907 del 21 de marzo de 1927.

³³⁵ S.M.P. Acta N° 910 del 11 de abril de 1927.

³³⁶ S.M.P. Acta N° 912 del 25 de abril de 1927.

³³⁷ S.M.P. Acta N° 908 del 28 de mayo de 1927.

³³⁸ S.M.P. Acta N° 926 del 22 de agosto de 1927.

³³⁹ S.M.P. Acta N° 930 del 12 de septiembre de 1927.

³⁴⁰ S.M.P. Acta N° 932 del 26 de septiembre de 1927.

-El señor Guillermo Vélez hizo una donación de cinco barriles de cemento para el Palacio de Bellas Artes³⁴¹.

-Para abril de 1928 se da la reorganización del Instituto de Bellas Artes y están funcionando algunas clases nuevas con buen personal³⁴².

-El almacén Americano ofreció suministrar el vidrio que se necesitará para el Palacio de Bellas Artes a cambio de bonos del empréstito de civismo³⁴³.

-La Compañía Nacional de Chocolates anunció a La Sociedad una ayuda de 100,00 pesos para los trabajos del Palacio de Bellas Artes³⁴⁴.

-La asamblea general de accionistas de La Compañía Colombiana de Tabaco destinó la suma de 70,00 pesos para ayudar a la construcción del Palacio de Bellas Artes³⁴⁵.

Anexo 2

Asistencias por parte de los alumnos a las Escuelas de Música, Dibujo, Pintura y Escultura entre los años 1915 y 1928:

Acta	Escuela	Fecha	Número de asistentes (Mujeres)	Número de asistentes (Hombres)
Acta N° 432 del 3 de noviembre de 1915	Pintura	septiembre	Sin dato	89
Acta N° 433 del 8 de noviembre de 1915	Música	Octubre	7	56
Acta N° 438 del 13 de diciembre de 1915	Música	Noviembre	31	54
Acta N° 438 del 10 de enero de 1916	Música	Diciembre	31	57

³⁴¹ S.M.P. Acta N° 948 del 26 de marzo de 1928.

³⁴² S.M.P. Acta N° 951 del 16 de abril de 1928.

³⁴³ S.M.P. Acta N° 960 del 18 de junio de 1928.

³⁴⁴ S.M.P. Acta N° 968 del 19 de agosto de 1928.

³⁴⁵ S.M.P. Acta N° 969 del 27 de agosto de 1928.

Acta N° 443 del 7 de febrero de 1916	Música	Enero	30	55
Acta N° 453 del 10 de abril de 1916	Música	Marzo	37	55
Acta N° 456 del 1 de mayo de 1916	Música	Abril	35	55
Acta N° 473 del 21 de agosto de 1916	Pintura	Sin dato	22	12
Acta N° 475 del 4 de septiembre de 1916	Música	Agosto	31	57
Acta N° 475 del 4 de septiembre de 1916	Pintura	agosto	23	3
Acta N° 480 del 2 de octubre de 1916	Pintura	septiembre	27	12
Acta N° 484 del 6 de noviembre de 1916	Música	Octubre	28	63
Acta N° 506 del 4 de junio de 1917	Pintura	mayo	17	Sin dato
Acta N° 546 del 6 de mayo de 1918	Pintura	abril	19	27
Acta N° 546 del 6 de mayo de 1918	Música	Abril	33	67
Acta N° 582 del 3 de mayo de 1919	Música	Febrero	14	58
Acta N° 586 del 31 de marzo de 1919	Música	Marzo	15	72
<i>Correspondencia.</i> (21 de marzo de 1919). Sociedad de Mejoras	Dibujo	Marzo	10	11

Públicas de Medellín. P. 70-71				
<i>Correspondencia.</i> (21 de marzo de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 70-71	Escultura	Marzo	2	4
<i>Correspondencia.</i> (21 de marzo de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. P. 70-71	Pintura	Marzo	2	2
Acta N° 595 del 2 de junio de 1919	Música	Mayo	16	71
Acta N° 597 del 16 de junio de 1919	Pintura	mayo	9	
Acta N° 619 del 3 de noviembre de 1919	Música	Octubre	17	64
Acta N° 623 del 1 de diciembre de 1919	Pintura	Noviembre	Sin dato	13
Acta N° 623 del 1 de diciembre de 1919	Música	Noviembre	Sin dato	72
Acta N° 628 del 8 de marzo de 1920	Música	Febrero	12	67
Acta N° 632 del 5 de abril de 1920	Música	Marzo	19	71
Acta N° 643 del 5 de julio de 1920	Música	Junio	21	71
Acta N° 648 del 2 de agosto de 1920	Música	Julio	19	69

Acta N° 657 del 11 de octubre de 1920	Música	Septiembre	17	67
Acta N° 659 del 8 de noviembre de 1920	Música	Octubre	16	67
Acta N° 670 del 4 de abril de 1921	Música	Marzo	12	87
Acta N° 674 del 2 de mayo de 1921	Música	Abril	13	88
Acta N° 679 del 6 de junio de 1921	Música	Mayo	13	87 (en el acta el dato está a la inversa)
Acta N° 683 del 4 de julio de 1921	Música	Junio	16	90
Acta N° 687 del 1 de agosto de 1921	Música	Julio	16	87
Acta N° 695 del 3 de octubre de 1921	Música	Septiembre	18	90
Acta N° 700 del 7 de noviembre de 1921	Música	Octubre	17	86
Acta N° 707 (sin fecha) de 1922	Música	Febrero	13	72
Acta N° 711 del 3 de abril de 1922	Música	Marzo	16	86
Acta N° 715 del 1 de mayo de 1922	Música	Abril	17	85
Acta N° 720 del 5 de junio de 1922	Música	Mayo	21	89
Acta N° 724 del 3 de julio de 1922	Música	Julio	22	87
Acta N° 734 del 18 de septiembre de 1922	Música	Agosto	20	85

Acta N° 737 del 9 de octubre de 1922	Música	Septiembre	19	86
Acta N° 742 del 4 de diciembre de 1922	Música	Noviembre	20	80
Acta N° 747 del 5 de marzo de 1923	Música	Febrero	22	70
Acta N° 750 del 2 de abril de 1923	Música	Sin dato	31	96
Acta N° 755 del 7 de mayo de 1923	Música	Sin dato	43	95
Acta N° 759 del 4 de junio de 1923	Música	Mayo	30	96
Acta N° 763 del 2 de julio de 1923	Música	Junio	33	108
Acta N° 768 del 13 de agosto de 1923	Música	Julio	32	97
Acta N° 771 del 3 de septiembre de 1923	Música	Agosto	32	92
Acta N° 775 del 1 de octubre de 1923	Música	Septiembre	38	88
Acta N° 781 del 5 de noviembre de 1923	Música	Octubre	33	83
Acta N° 790 del 3 de marzo de 1924	Música	Febrero	28	89
S.M.P. Acta N° 801 del 19 de mayo de 1924	Pintura	(sin mes específico)	24	46
S.M.P. Acta N° 801 del 19 de mayo de 1924	Escultura	(sin mes específico)	2	11
Acta N° 835 del 13 de abril de 1925	Música	Marzo	43	128

Acta N° 837 del 4 de mayo de 1925	Música	Abril	48	126
Acta N° 843 del 15 de junio de 1925	Música	Mayo	55	127
Acta N° 845 del 6 de julio de 1925	Música	Junio	57	125
Acta N° 849 del 3 de agosto de 1925	Música	Julio	54	128
Acta N° 857 del 5 de octubre de 1925	Música	Septiembre	54	117
Acta N° 862 del 10 de noviembre de 1925	Música	Octubre	49	111
Acta N° 867 del 8 de marzo de 1926	Música	Febrero	53	113
Acta N° 872 del 12 de abril de 1926	Música	Marzo	62	134
Acta N° 876 del 17 de mayo de 1926	Música	Abril	72	134
Acta N° 878 del 7 de junio de 1926	Música	Mayo	74	134
Acta N° 883 del 5 de julio de 1926	Música	Junio	78	129
Acta N° 888 del 9 de agosto de 1926	Música	Julio	75	128
Acta N° 891 del 6 de septiembre de 1926	Música	Agosto	73	124
Acta N° 896 del 18 de octubre de 1926	Música	Septiembre	74	120
Acta N° 898 del 8 de noviembre de 1926	Música	Octubre	67	111

Acta N° 900 del 29 de noviembre de 1926	Música	Noviembre	61	107
Acta N° 906 del 14 de marzo de 1927	Música	Febrero	55	127
Acta N° 913 del 2 de mayo de 1927	Música	Marzo	60	133
Acta N° 914 del 9 de mayo de 1927	Música	Abril	64	140
Acta N° 918 del 13 de junio de 1927	Música	Mayo	68	137
Acta N° 922 del 18 de julio de 1927	Música	Junio	60	126
Acta N° 925 del 8 de agosto de 1927	Música	Julio	53	120
Acta N° 930 del 12 de septiembre de 1927	Música	Agosto	61	119
Acta N° 952 del 23 de abril de 1928	Música	Marzo	46	127
Acta N° 952 del 23 de abril de 1928	Pintura	Marzo	Alrededor de 50 alumnos	Sin dato
Acta N° 955 del 14 de mayo de 1928	Música	Abril	49	109

Anexo 3

A continuación se describe la cantidad de alumnos que practicaban los instrumentos específicos en los años 1915 y 1917³⁴⁶, 1918³⁴⁷, 1919³⁴⁸, 1920³⁴⁹, 1921³⁵⁰ y 1922 de la Escuela de Música. Datos tomados del *Archivo General* (1915-1941).

Año 1915		Año 1917	Sección hombres	Sección mujeres
Alumnos matriculados	45	Alumnos asistentes	58	14
Becados	5	becados	7	0
Semi becados	6	Semi becados	9	0
De los pueblos	3	De los pueblos	7	0
Teoría y solfeo	45	Teoría y solfeo	52	14
Violín	9	Violín	17	5
Piano	7	Piano	13	9
Flauta	4	Flauta	5	1
Violonchelo	2	Violonchelo	2	0
Contrabajo	2	Contrabajo	0	0
Clarinete	2	Clarinete	2	0
Flautín	1	Flautín	1	0
Fagot	1	Fagot	0	0
Trompeta	1	Trompeta	1	0
Trombón:	1	Trombón	1	0
Corno	1	Cornetín	2	0
		Oboe	0	0
		Viola	0	0
		dictado	0	0

³⁴⁶ Archivo General, 1915- 1941. (Marzo 31 de 1917). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

³⁴⁷ Archivo General, 1915- 1941. (Mayo 2 de 1918). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

³⁴⁸ Archivo General, 1915- 1941. (Noviembre de 1919). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

³⁴⁹ Archivo General, 1915- 1941. (Noviembre de 1920). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

³⁵⁰ Archivo General, 1915- 1941. (Julio de 1921). Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

Año 1918		Sección hombres	Sección mujeres	Año 1919	Sección hombres	Sección mujeres
Alumnos matriculados		68	33	Alumnos asistentes	55	17
Becados	16	Sin dato	Sin dato	Becados	7	2
Semi becados	14	Sin dato	Sin dato	Semi becados	12	1
De los pueblos	7	Sin dato	Sin dato	De los pueblos	12	0
				Teoría y solfeo	53	16
				Piano	12	11
				Violín	14	4
				Violonchelo	1	0
				Contrabajo	2	0
				Flauta	8	0
				Clarinete	2	0
				Oboe	1	0

Año 1920	Sección hombres	Sección mujeres	Año 1921	Sección hombres	Sección mujeres
Alumnos asistentes	65	13	Alumnos asistentes	90	16
becados	14	2	becados	25	2
Semi becados	17	0	Semi becados	22	2
De los pueblos	7	0	De los pueblos	9	0
Teoría y Solfeo	63	13	Teoría y Solfeo	88	16
Piano	15	10	Piano	16	12
Violín	17	2	Violín	19	2

Viola	1	0	Viola	1	0
Violonchelo	1	0	Violonchelo	1	0
Contrabajo	2	0	Contrabajo	2	0
Flauta	6	0	Flauta	6	0
Clarinete	2	0	Clarinete	1	0
Pistón	1	0	Pistón	2	0
Trombón	1	0	Trombón	1	0

Año 1922	Sección hombres	Sección mujeres
Alumnos asistentes	79	19
Becados	21	1
Semi becados	20	3
De los pueblos	5	0
Teoría Y Solfeo	75	19
Piano	9	14
Violín	19	3
Violonchelo	1	0
Contrabajo	2	0
Flauta	9	0
Clarinete	2	0
Pistón	4	0
Trombón	1	0

Anexo 4

Gráfico que especifica la lista de alumnos por maestro.

<https://drive.google.com/file/d/1-bYgDg9ZpNbuFYPNjIor9AcAWRwlZWWhm/view?usp=sharing>

Anexo 5

Obras del Escultor Octavio Montoya

Dirección	<i>Luis Horacio Gil Lopez</i>	Teléfonos	42 26 44
Diagonal 50 No. 49-33	Constructor		42 14 71
Oficina 301	Medellin - Colombia	Fotógrafo "Koragil"	

Montoya Estrada, Octavio

Medellin, Mayo 5 de 1.978

Señores
DEPTO ADMINISTRATIVO DE PLANEACION
Oficina de Planeación
Ciudad

Respetados señores:

Me permito presentarles al señor OCTAVIO MONTAYA ESTRADA, escultor de conocida fama ya que ha hecho varios trabajos no sólo en esta ciudad, sino también en el extranjero.

El mencionado señor ha sido contratado para hacer una escultura alusiva al arriero que será colocada en el edificio que lleva este nombre, en la carrera 50 entre calles 45 y 46 de esta ciudad.

Para una mejor información y para que Uds. tengan una idea de la calidad del artista, me permito hacerles un detalle de algunas de las obras ejecutadas por este señor:

Escultura de San Juan de Dios- Colombia X Cúcuta - trabajo en grano esmerilado.

Bustos de Moon y Velarde, José Félix de Restrepo y General del Rio, en la avenida La Playa.

Medallones de Bolívar y Santander en la Universidad de Antioquia, trabajo en bronce.

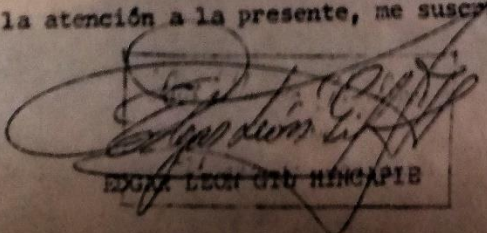
Relieve a la Virgen de los Dolores- Liceo de la Universidad de Antioquia.

Busto de Marco Fidel Suárez en el Liceo de su nombre.

Placa de los 300 años que le está haciendo al Municipio de Medellín.

Trabajos en Panamá y EE.UU.

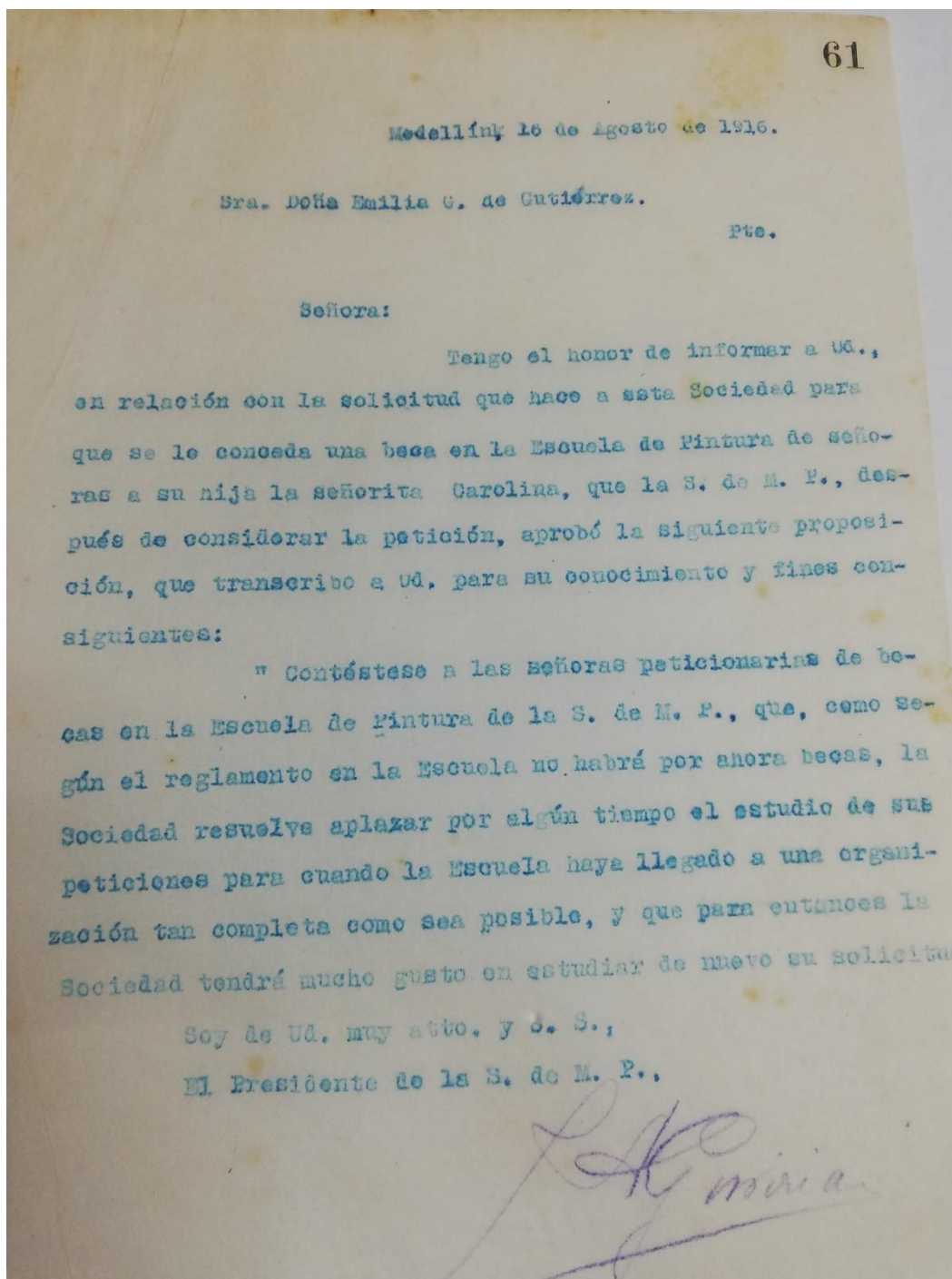
Agradeciéndoles la atención a la presente, me suscribo atentamente,


EDGAR LEÓN GIL HINCAPIÉ

Luis SALA ANTIOQUEÑA

Anexo 6

Solicitud de beca para la señorita Carolina en 1916



BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Fuentes primarias: archivos y prensa

- Arango, M. (10 de julio de 1995). Humberto Chaves “Pintor de la raza”. *El espectador*.
 Archivo General, 1915- 1941 de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.
 Archivo Municipal de la Alcaldía de Medellín. Acta de defunción de Gabriel Montoya Márquez. Medellín. Boletín N° 99.
- Archivo Sociedad de Mejoras Públicas. Libros de Actas, de 1912-1926
- Arias, E. (Domingo 23 de noviembre de 1997). Apareció la generación. *El Tiempo*.
- Bedoya, L. (21 de marzo de 1982). Humberto Chaves: una vocación al servicio del arte antioqueño. *El Colombiano*.
- Briceño, Manuel. El grabado en madera. (12 de mayo de 1882). *Papel Periódico Ilustrado*.
 N° 15, Año 1. Pág 242-245
- Cano, A. (19 de octubre de 1926). Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. (5)
- Cano, F. (julio de 1903). Suelos, Andrés Santamaría. *Lectura y Arte*. Vol. 1. Pág 13-14
- Carvajal, Filiberto. (22 de marzo de 1970). Para la historia del arte religioso en Antioquia.
El Colombiano Dominical. Pag.5
- Castañeda, R. (6 de abril de 2019). Esculturas que están entre la ciudad y los santos. *El Colombiano*.
- Correspondencia de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, de 1911 a 1924
- Dirección general de la Instrucción Pública. (1870). Reglamento de la Escuela de Artes y oficios.
- De villa, O. (20 de febrero de 1984). Sencilla y olvidada. *El Colombiano*.
- Duque, Y. (22 de junio de 1994). Jesusita Vallejo o la persistencia del color. *El Mundo*.
- Franco, H. (15 de marzo de 1951). Una exposición y un tributo. *El Tiempo*.
- Gaviria, A. (2001). El arte de mi tierra. *El Mundo*.
- Gómez, B. (abril 1 de 1986). Los 75 años de bellas artes, hasta en la rectoría se dictan clases. *El Colombiano*.
- González, J. (30 de agosto de 1971). Falleció el acuarelista Humberto Chaves C. *El Tiempo*.
- Goovaerts, A. (7 de agosto de 1926). Georges Brasseur. *Revista Progreso*. (1)

- Gutiérrez, J. (Septiembre 1977). La Antioquia total de H. Longas. *El Impresor* 89.
- Mesa, B. (1 de noviembre de 1988). Homenaje a la vida y obra de Jesusita Vallejo. *El Mundo*.
- Misas, A. (11 de enero de 1976). Cinco artistas antioqueños. *El Colombiano*
- Molina, C. (1897). A granel. *La Miscelánea*, año 8, Entregas 1 y 2. Pág 59.
- Montoya, J. (23 de mayo de 1891). 10 maestros antioqueños. *El Colombiano*.
- Moreno, M. (30 de enero de 1912). S. de M.P. Instituto De Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N° 32, Serie 2
- Moreno, M. (15 de marzo de 1912). Instituto de Bellas Artes. *Periódico Progreso*. N°45, Serie 3
- Moreno, M. (28 de mayo de 1912). Por la mujer. *Periódico Progreso*. N°65, Serie 4
- Moreno, M. (Viernes 31 de mayo de 1912), F.A. Cano. *Periódico Progreso*. N°66, Serie 4
- Moreno, M. (6 de septiembre de 1912). Escuela de dactilografía. *Periódico Progreso*. N°94, Serie 6, p. 2
- Olano, R. (7 de agosto de 1926). Reorganización del Instituto de Bellas Artes. *Revista Progreso*. (12)
- Ospina, M. Cano, A, De Greiff, L. (agosto de 1906). Tercer Certamen Industrial. *Revista Alpha*. (7), p. 283-284.
- Ospina, S. Villa, A. Santamaría, T. Alicia, M. (junio de 1927). *Letras y encajes* (N°32)
- Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria. Partida de bautismo de Gabriel Andrés Montoya Márquez. Medellín. Manuscrito. Libro 72 de bautizos. Folio 83, #1, 2017
- Pignalosa de Urdaneta, C. (10 de abril de 1986). Cien años cumple hoy la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional. *El tiempo*.
- Ramírez, S. (11 de enero de 1979). Apolinar Restrepo Álvarez. *El Colombiano*.
- Restrepo, A. (10 de mayo de 1996). Seducciones de acuarela y Cezánne. *El Colombiano*
- Restrepo, M. (7 de diciembre de 2003). Jesusita y su herencia: sonrisa pincel, flor intensa. *El Colombiano*
- S.A. (octubre de 1903). Primer concurso artístico de lectura y Arte. *Lectura y Arte*. Vol. 2
- S.A. (febrero de 1906). Centro artístico. *Lectura y Arte*. Vol. 1.
- S.A. (31 de marzo de 1956). Una gran pintora antioqueña. *El Independiente*

- S.A. (10 de julio de 1991). Murió el escultor Octavio Montoya. *El Colombiano*.
- S.A. (1 de agosto de 1991). Un clásico del costumbrismo. *El Mundo*.
- S.A. (28 de marzo de 1995). Afán de innovar. *El Colombiano*.
- Uribe, A. (Mayo 12 de 1899). Datos biográficos sobre Francisco A. Cano. *El Espectador*.
- Vélez, C. (1 de noviembre de 1994). ¡No me han regalado el libro del papa! *El Colombiano*.
- Vélez, L. (14 de Julio de 1998). Apolinar Restrepo. *El colombiano*.

Fuentes secundarias: Libros y artículos

- Aguirre, L (2013). *Rafael Sáenz: profesar la pintura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Aguirre, Hernández, Pérez y Trujillo. (2015). *Educación en el arte, protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*. México: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Álvarez, J. (2014). La Escuela de Artes y Oficios de Medellín y la profesionalización de los artesanos. 1869 -1901. *Historia y Sociedad*. (26)
- Arango, S. Gutiérrez, A. (2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Arango, S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y Sociedad*. (21)
- Baena, J. (noviembre de 2001). José Restrepo Rivera: rescate de un ilustre artista olvidado. *Escritos Desde la Sala. Boletín informativo de la Sala Antioquia*. (Nº11)
- Banco de la República (1986). Pepe Mexía, catálogo de exposición, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Bedoya, L. (2001). *Bellas Artes*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas.
- Bernal, O. (Septiembre-octubre de 1980). Muestra colectiva de pintores antioqueños. Universidad Pontificia Bolivariana. (Catálogo de arte)
- Bravo, J. (1974). *Monografía sobre el Ferrocarril de Antioquia*. Medellín: MULTIGRAFICAS LTDA.
- Buenaventura, L. (2019). *Rosalbina de Greñas*. Tomado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Rosalbina_de_Gre%C3%B1as

Cano, A. (1985). *Horacio Longas, álbum de caricaturas*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

Cárdenas, J. (Junio de 1964). Octavio Montoya. *Fabricato al día*. Volumen v (N° 55)

Cárdenas, J. (1981). 70 años del Instituto de Bellas Artes. *Bellas artes, 70 años*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas.

Cárdenas, J. Ramírez, T. (1986). *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Medellín: Museo de Antioquia.

Cárdenas, J., Gaviria, J. (1997). *Eladio Vélez, libretas de dibujo 1927-1931*. Medellín: Universidad EAFIT Fondo Editorial.

Cobo, J. (2003). *Ignacio Gómez Jaramillo*. Bogotá: Villegas Editores.

Cock, L. (1924). *La mujer de hispano-América, conferencia dictada por la señorita Lucía Cock Quevedo*. Medellín: Escuela Tip Salesiana.

Córdoba, E. Fajardo, M. (2004). *Escuela Nacional de Artes y Oficios y Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional.

De Beauvoir, S. (1984). *El Segundo sexo, I Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte.

De Villa, O. (1996). *Rafael Sáenz Moreno, maestro y pintor*. Medellín Litografía Especial.

De Zulategui, L. (sin fecha). *Las artes plásticas*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas. (Caja 6, legajo 54)

Entrevista a Jesusita Vallejo. Doc N° 2-21. Casa Museo Pedro Nel Gómez

Escobar, M. (1987). *Francisco Antonio Cano: Notas Artísticas*. Medellín: Extensión cultural departamental.

Escobar, M. (1988). *Luis Eduardo Vieco*. Exposición

Escobar, M. (1997). *Lectura y Arte, presentación*. Vol. 115. Medellín: secretaria de educación y cultura de Antioquia

Escobar, M. (marzo de 1998). El maestro Horacio Longas. *Escritos Desde la Sala. Boletín informativo de la Sala Antioquia*. (N°4).

Escobar, M. Gaviria, J. (1998). *Apolinar Restrepo, un señor pintor*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Escobar, J. (2018). *Piedra, papel y tijera, Horacio Marino Rodríguez Márquez (1866-1931)*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.

Escuela Nacional de Minas. (Marzo de 1938). Cincuentenario de la Escuela Nacional de Minas. *Anales de la Escuela Nacional de Minas*. (Nº 45)

Fajardo, M. (Julio-diciembre de 2009). Francisco Antonio Cano: escultor y maestro de la Escuela nacional de Bellas Artes. *Revista Calle 14*. Volumen 3 (2)

Foz, P. (1997). *Mujer y educación en Colombia, siglos XVI-XIX: aportaciones del colegio La Enseñanza, 1783-1990*. Santa Fe de Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

García, J. (1962). *Historia de la Instrucción Pública en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Gil, M. (2017). *Gabriel Montoya y su aporte al desarrollo del arte del siglo XX en Antioquia* (tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Giraldo, G. (1954). *Reglamento de la Escuela de Artes y oficios*. Bogotá: Editorial ABC

Giraldo, G. (1954). *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC

Giraldo, P. (2007). *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad*. Medellín: PRINTEMPO.

Gómez, P. Morales, O. (1981). *Dos valores de la Antioquia Grande*. Manizales: Imprenta departamental.

Gómez, B. (2007). *Seis artistas de la plástica y su legado a la universidad del Cauca*. Popayán: Universidad del Cauca.

Gonzaga, L. (2010). *Recuperación de la evidencia histórica de los derechos humanos de las negritudes y las mujeres en Colombia*. Medellín: Colegio Mayor de Antioquia.

González, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

González, F. (1995). *Los negroides, ensayo sobre la gran Colombia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Gutiérrez, J. (1996). *Dos maestros Antioqueños: Luis Eduardo Vieco y Horacio Longas*. Medellín: Litografía especial.

Helg, A. (1987). *La educación en Colombia: 1918- 1957: una historia social, económica y política*. Bogotá: Cerec.

Hernández, O. (sin fecha). *Bellas Artes: 80 años de fuerza viva*. Consultado el día 6 de mayo de 2021. Tomado de: <https://www.espaciosvecinos.com/rastros/bellas-artes-80-a%C3%B1os-de-fuerza-viva/>

- Instrucción Pública Antioqueña. Año III, N° 24, Feb. De 1910.
- Jaramillo, J. (1982). El proceso de la educación del virreinato a la época contemporánea, en: *Manual de historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de cultura.
- Jaramillo, M. (Mayo de 1986). *5 testimonios de la época*. Museo El Castillo. (Catálogo de arte)
- León, A. (1976). *Rendón*. Medellín: Editorial Colina
- León, K. Ramírez, S. (2015). *La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín: proyectos y gestiones en sus primeros 20 años, 1899-1919*. Grupo de investigación en Historia empresarial, Universidad EAFIT.
- León, C. (2019). *Carlos Correa, Realismo y Modernidad*. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Londoño, S. (1988). Momentos de la pintura y la gráfica. Melo (Ed.) *Historia de Antioquia*. Colombia: Editorial Presencia Ltda. Pág, 434
- Londoño, S. (2009). *Testigo ocular, la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño, S. (2002). El taller de los Carvajal. Revista *Yesca y Pedernal*, Medellín, año, I, N°2, noviembre de 2002.
- López de Mesa, L. (1934). *Iniciación de un guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Lotero, G. (1993). *Bellas Artes en la historia cultural de Antioquia*. Medellín Instituto de Bellas Artes.
- Martha, H. (1995). Las mujeres en la historia de la educación. En *Las mujeres en la historia de Colombia, tomo III*. Santa fe de Bogotá: Consejería presidencia para la política social, presidencia de la república de Colombia.
- Martínez, A. (1997). *Presencia femenina en la historia de Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Academia colombiana de historia.
- Martínez, M. (Sin fecha). *Ignacio Gómez Jaramillo*. Lugar de publicación: Banrepcultural. Tomado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Ignacio_G%C3%B3mez_Jaramillo
- Mayor Mora, A. (1996). Los artesanos de Medellín en el siglo XIX. Melo (Ed.) *Historia de Medellín*. Bogotá: Compañía suramericana de seguros. págs. 235-246

Mayor Mora, A. (1997). *Cabezas duras y dedos inteligentes, estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura.

Medina, A. (1978). *Procesos de Arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura)

Mejía, J. (1992). *El taller de los Rodríguez*. Medellín: IMSERGRAF LTDA

Melo, J. (1996). *Historia de Medellín*. Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.

Mesa, E. (1982). *Chaves*. Medellín: Centro Colombo Americano.

Moreno, A. (1972). *Alberto Urdaneta*. Instituto Colombiano de Cultura.

Museo de Arte Moderno. (1975). *Paisaje 1900-1975*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana.

Nader, S (directora), David, Karen (Editor). (2016). *Bellas Artes como historia de Cartagena*. Cartagena: Institución Universitaria de Bellas Artes y ciencias de Bolívar.

Olarte, V. Jiménez, Y. Sánchez, R. Nieto, D. Ojeda, R. (2018). Las mujeres colombianas y su acceso a la educación universitaria. *Revista de la Universidad de La Salle*. (Número 75)

Ortega, C. (1979). *Diccionario de artistas en Colombia*. Barcelona: Plaza y Janes

Ospina, J. (1927). *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*. Bogotá: Cromos

Palomino, G. (1995). *Los Panidas éramos trece*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Pérez, V., Fernández, C., González, F. (2001). *José Restrepo Rivera*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Pérez, C. (2004). *Francisco Antonio Cano y sus discípulos, hacia la consolidación de un arte nacional en el siglo* Medellín: La Carreta, editores E.U.

Pimienta, A. (1994). *Eladio Vélez*. V. Itagüí: Litografía Especial.

Posada, L. (2002). *Sueños largos y biografías cortas*. Medellín: León Posada Saldarriaga.

Ramírez, T. (1974). Constantino Carvajal, pintor, imaginero y escultor. *Fabricato al día*. Vol. 10 (N°117)

Restrepo, B. (sin fecha). *Homenaje en el centenario de su nacimiento, 1892-1992 (Apolinar Restrepo)*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Robledo, M. (1951). *Restrepo Álvarez Apolinar*. Vidas y Empresas de Antioquia.

Reyes, C. (1996). *Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín 1890-1930*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Rivero, M. (1982). *Artistas plásticos de Colombia. Los de ayer y los de hoy*. Bogotá: Stamato Editores.

Ríos, M. (2007). *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX* (tesis de maestría en historia del arte). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Robledo, M. (1951). *Restrepo Álvarez Apolinar*. Vidas y Empresas de Antioquia.

Sáenz, J., Saldarriaga, O., Ospina, Ar. (1997). *Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903-1946*. Colombia: Colciencias.

Sala, E. (Ed.). (1995). *Humberto Chaves C. El pintor de la raza*. Medellín, Colombia: Litografía Especial.

Salvat, M. (1983). *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat.

Sánchez, J. (sin fecha). *Luis Eduardo Vieco, pintor e impresor*. Cooimpresiones, publicación socio-económica de la cooperativa de impresiones de Antioquia Ltda.

Santamaría, H. (Febrero-marzo de 2005). Legado plástico del Instituto de Bellas Artes de Medellín. *Progresivo*. N°6.

SEDUCA. (1991). *El arte en Antioquia*. Medellín: Litografía Especial.

Serrano, E. (1985). *100 años del arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.

Serrano, E. (1995). La mujer y el arte en Colombia. En *Las mujeres en la historia de Colombia, tomo III*. Santa fe de Bogotá: Consejería presidencia para la política social, presidencia de la república de Colombia.

Sierra, A. Gaviria, J. (1987). *La acuarela en Antioquía*. Medellín: Museo de Arte Moderno – Biblioteca Luis Argel Arango.

Sierra, A. (1993). *Frente al espejo, 300 años del retrato en Antioquia*. Medellín: Museo de Antioquia.

Sierra, A. Gaviria, J. (sin fecha). *Luis E. Vieco*. Exposición, febrero a marzo.

Silva, R. (1989). La educación en Colombia, 1880-1930. En *Nueva Historia de Colombia* (págs. 61-86). Bogotá: Editorial Planeta.

Sociedad de Mejoras Públicas, comunicado de prensa. Medellín, julio 21 de 1994

Suramericana. (2000). *Tres pintores de la luz: Rómulo Carvajal, Apolinar Restrepo y Eladio Vélez*. Medellín: Editorial Marín Vieco Ltda.

S.A. (1886). *Escuela de Bellas Artes de Colombia: Guía de la Primera Exposición Anual*. Bogotá: E. Zalamea.

S.A. (1987). *Pedro Nel Gómez, casa Museo maestro Pedro Nel Gómez*. Antioquia: Talleres gráficos de la imprenta departamental.

S.A. (1993). *Un poeta muy negro con el alma muy blanca: Antonio J. Cano*. Medellín: de Antioquia

S.A. (1999). *Dibujos inéditos del maestro Pedro Nel Gómez en el centenario de su natalicio*. Medellín: Editorial UPB.

S.A. (2003). *Bernardo Vieco, escultor*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

S.A. (Sin fecha). *La educación en Bellas Artes*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas. (Caja 6, legajo 58)

S.A. (sin fecha). *Re-estructuración académica*. Medellín: Sociedad de Mejoras Públicas. (Caja 6, legajo 58)

S.A. (sin fecha). *Arte en Suramericana*. (Catálogo de arte)

S.A. (Sin fecha). *Retrato de señora*. Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/retrato-de-senora-ap5315>

S.A. (s.f.). *Historia de la facultad*. Consultado el 6 de mayo de 2021. Tomado de: <https://bellasartes.edu.co/historia-fava/>

Urdaneta, M. (1992). *Alberto Urdaneta, vida y obra*, exposición. Bogotá: Banco de la Republica.

S.A. (2015-2016). *Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género*. Exposición. Museo Nacional de Colombia. Encontrado en el siguiente link: <http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>

Van Broeck, A. Molina, L (sin fecha). *Georges Brasseur: un pintor belga en Colombia*. Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-95/georges-brasseur-un-pintor-belga-en-colombia>

Velásquez, M. (1995). La república liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres. En *Las mujeres en la historia de Colombia, tomo 1* (págs.60-82). Santa fe de Bogotá: Consejería presidencial para la política social, presidencia de la república de Colombia.

Vélez, B. Nieto, O. (2000). *Índice analítico de la publicación seriada La Miscelánea: revista literaria y científica*. (Trabajo de grado). Escuela Interamericana de Bibliotecología, Medellín, Colombia

Viecos. (1991). *Viecos en familia*. Medellín: Editorial Vieco y Cía. - Marín Vieco Ltda.

Vieco, B. (1999). *Bernardo Vieco Ortiz: vida y obra de un escultor de ciudades*. Medellín.

Zarate, J. (Noviembre 2 de 2012). *Domingo Moreno Otero, pintor de San Fernando*.

Consultado el 6 de mayo de 2021, Tomado de: <https://darioortizr.wordpress.com/2012/11/23/142/>