

<https://doi.org/10.15446/achsc.v50n2.103596>

# Las Bellas Artes, el legado artístico colombiano y la Exposición de 1886\*

The Fine Arts, the Colombian Artistic Legacy and the 1886 Exhibition

*As Belas Artes, o legado artístico Colombia y la Exposición de 1886*

**GUSTAVO ADOLFO VILLEGAS GÓMEZ\*\***

[gustavo.villegas@udea.edu.co](mailto:gustavo.villegas@udea.edu.co)

Universidad de Antioquia, Colombia

 <https://orcid.org/0000-0002-6557-1117>

Artículo de investigación

Recepción: 11 de julio del 2022. Aprobación: 15 de noviembre del 2022.

Cómo citar este artículo

Gustavo Adolfo Villegas Gómez, “Las Bellas Artes, el legado artístico colombiano y la Exposición de 1886”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, n.º 2 (2023): 79-105.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-ND 4.0)

---

\* Artículo resultado del proyecto de investigación “Gustos, modernidades y exposiciones artísticas en Colombia. 1886-1962”, financiado por el Comité de Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Código: 2018-20115. Fecha de aprobación: 4 de marzo de 2019.

\*\* Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia; profesor asociado e investigador del grupo Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia de la misma universidad.

[80]

**RESUMEN**

**Objetivo:** estudiar la Primera Exposición de Bellas Artes en Colombia (1886), teniendo en cuenta su organización y las discusiones críticas que generó, con el fin de comprender las distintas nociones sobre el arte de la época y la concepción de la tradición artística colombiana. **Metodología:** para ello se analizan algunos textos de teoría estética publicados durante el periodo, los debates críticos referidos a la exposición, los documentos relativos a su organización, su catálogo y algunas de las obras expuestas. **Originalidad:** las exposiciones artísticas en Colombia han sido estudiadas primordialmente a partir de los discursos críticos. En este caso, se intenta un análisis que reúna las discusiones, las disposiciones normativas, las obras exhibidas y las ideas estéticas al respecto, lo que permite un acercamiento complejo al fenómeno de la exhibición artística. **Conclusiones:** podemos afirmar que, dada la debilidad del medio artístico colombiano de finales del siglo XIX, la Exposición de Bellas Artes de 1886 fue de gran trascendencia, por cuanto permitía construir un discurso sobre la antigüedad del arte en el país y, al mismo tiempo, expresaba la intención de continuar y fortalecer la tradición artística colombiana.

**Palabras clave:** arte colombiano; Bellas Artes; crítica de arte; exposiciones artísticas; historia del arte; siglo XIX.

**ABSTRACT**

**Objective:** To study the First Exhibition of Fine Arts in Colombia (1886), considering its organization and the critical discussions it provoked, in order to understand different notions about art and the conception of Colombian artistic tradition. **Methodology:** For this purpose, the article analyzes contemporary aesthetic theory texts published, critical debates regarding the Exhibition, documents related to its organization, its catalog and some of the works exhibited. **Originality:** Art exhibitions in Colombia have been studied primarily from critical discourses. In this case, the article attempts an analysis that brings together discussions, normative provisions, exhibited works, and aesthetic ideas, which allows a complex approach to the phenomenon of artistic exhibition. **Conclusions:** Given the weakness of the Colombian artistic environment at the end of the nineteenth century, the 1886 Exhibition of Fine Arts was fundamental because it allowed the construction of a discourse about the antiquity of art in the country and, at the same time, expressed the intention of continuing and strengthening the Colombian artistic tradition.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> century; art criticism; artistic exhibitions; Colombian art; fine arts; history of art.

[82]

**RESUMO**

**Objetivo:** estudar a Primeira Exposição de Belas-Artes na Colômbia (1886), considerando sua organização e as discussões críticas que gerou, a fim de compreender as diferentes noções sobre a arte da época e a concepção sobre a tradição artística colombiana. **Metodologia:** para tanto, são analisados alguns textos de teoria estética publicados no período, os debates críticos sobre a Exposição, os documentos relativos à sua organização, seu catálogo e algumas das obras expostas. **Originalidade:** as exposições de arte na Colômbia foram estudadas principalmente a partir de discursos críticos. Neste caso, tenta-se uma análise que reúna discussões, dispositivos normativos, obras expostas e ideias estéticas a este respeito, permitindo uma abordagem complexa do fenômeno da exposição artística. **Conclusões:** podemos afirmar que, dada a debilidade do meio artístico colombiano no final do século XIX, a Exposição de Belas Artes de 1886 foi de grande transcendência ao permitir a construção de um discurso sobre a antiguidade da arte no país e, ao mesmo tempo, expressou a intenção de continuar e fortalecer a tradição artística colombiana.

**Palavras-chave:** arte colombiana; belas-artes; crítica de arte; exposições artísticas; história da arte; século XIX.

## Introducción

Uno de los eventos más importantes en los procesos de consolidación de las artes plásticas es la ejecución y la promoción de exposiciones artísticas. Por medio de ellas se consigue poner en conocimiento el estado de la plástica en el lugar en que la exhibición tiene lugar y las últimas tendencias artísticas que se han desarrollado en otros lugares, además de ofrecer una mirada a épocas anteriores, en aquellas exhibiciones que tienen un carácter histórico. Por ello juegan un papel fundamental en las tendencias recientes del arte y en el conocimiento mismo de la historia del arte.

[83]

En el caso colombiano son notables los antecedentes de las exposiciones artísticas, manifestados en muestras de un carácter general que se llevaron a cabo durante buena parte del siglo XIX, en las que se presentaban tanto las innovaciones artísticas como los desarrollos más recientes en campos como la ingeniería y la técnica. Tal como ha estudiado Álvaro Medina, durante la década de 1840 se llevaron a cabo varias exposiciones, en las que se conjugaban las labores artísticas con los oficios artesanales, y a partir de 1847 se comenzaron a hacer exposiciones dedicadas exclusivamente a la exhibición de obras artísticas.<sup>1</sup>

En ambos casos, el de las exposiciones en las que las bellas artes eran solo un componente y en aquellas dedicadas exclusivamente a ellas, resultaba evidente que la exhibición de obras artísticas se articulaba a un discurso que tenía, en primer lugar, la función de mostrar el impulso civilizatorio de la sociedad. No obstante, es importante señalar que las exposiciones enfocadas exclusivamente en las artes hacían especial énfasis en los adelantos propios del campo estético, los cuales no solo se expresaban en las obras, sino también en las distintas instituciones de formación y promoción cultural que integraban el campo artístico.

En las exposiciones artísticas, además, se expresan algunas de las concepciones dominantes sobre el arte, por lo que su estudio constituye también una forma de entender la complejidad de las esferas artísticas en un momento específico. El análisis del conjunto de materiales que se relacionan con la muestra (obras expuestas, discursos críticos, documentos oficiales, entre otros) nos permite comprender mejor la compleja dialéctica de las ideas estéticas de la época, esto es, las relaciones entre las distintas posturas artísticas y el entramado cultural en el que ellas tienen lugar. En

---

1. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia. 1810-1930*, t. I (Bogotá: Universidad de los Andes / Laguna Libros, 2014), 49-64.

otros términos, podemos afirmar que el estudio de las exposiciones artísticas contribuye a la comprensión de la compleja relación entre los gustos y los estilos de una época, así como de los vínculos que estos aspectos tienen con otras esferas de la cultura.

[84]

En el caso particular de la Exposición de Bellas Artes de 1886, en este artículo revisaremos: las características generales de la Exposición, teniendo presente el contexto artístico en medio del cual se desarrolló; algunas reflexiones relacionadas con las obras contemporáneas que fueron expuestas y las concepciones sobre el arte que se encontraron en disputa en el marco de la Exposición; y, finalmente, las ideas estéticas que motivaron y se expresaron, de una u otra forma, en el ambiente artístico nacional de ese momento y que se vinculan también con la concepción de la historia del arte del país.

### Características de la Exposición y contexto artístico

Las circunstancias en las que surgió la Exposición de Bellas Artes de 1886 y la organización de esta son asuntos bien conocidos. Entre los trabajos que hacen referencia a este evento podemos destacar dos textos: un artículo escrito por Ricardo Malagón Gutiérrez y las reflexiones incluidas por Álvaro Medina en su clásico libro *Procesos del arte en Colombia*. El artículo de Malagón hace un análisis cuidadoso del catálogo de la Exposición y consigue mostrar el vínculo entre ella y las nociones de progreso y civilización propias de ese momento.<sup>2</sup> El texto constituye una mirada novedosa, toda vez que somete a análisis un documento que no había sido considerado con detenimiento. Sin embargo, lo podemos considerar fundamentalmente como un punto de partida para complementar el análisis con la reflexión sobre otras fuentes, de tal manera que se pueda tener un panorama más amplio de la Exposición y no solamente un ejercicio crítico sobre un documento en particular. Indudablemente el trabajo ofrece datos de gran relevancia, como la proporción de obras expuestas de acuerdo con la técnica o la distribución de los géneros pictóricos que se exhibieron.

Por su parte, Álvaro Medina consigue ubicar claramente la Exposición en el medio artístico colombiano, destacando no solo la reciente creación de la Escuela de Bellas Artes, sino las distintas gestiones que se realizaron

---

2. Ricardo Malagón Gutiérrez, “El catálogo de la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes como documento e indicio histórico”, *Artes La Revista* 15, n.º 22 (2016): 92-123, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337711>.

previamente para generar instituciones de formación artística en el país. Medina, además, hace una detenida revisión del debate entre Rafael Pombo, Rafael Espinosa Guzmán y Pedro Carlos Manrique con relación a la obra del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez. Sobre este debate volveremos más adelante, teniendo presente su importancia para definir las posturas estéticas del momento.

Las circunstancias que dieron lugar a la Exposición pueden resumirse de la siguiente manera: seis meses después de la fundación de la Escuela de Bellas Artes, su director, Alberto Urdaneta, deseaba ofrecer una mirada a los avances obtenidos por la Escuela recién creada, así como presentar los adelantos más recientes en las bellas artes, al tiempo que hacía un balance de la historia del arte colombiano mediante la exposición de algunas obras representativas, fundamentalmente del entorno neogranadino. Así, Urdaneta realizó las gestiones necesarias para hacer una muestra exclusivamente dedicada a las bellas artes en el país. Es importante destacar que no era la primera vez en la que se hacía una exhibición enfocada en las artes, como tampoco era la primera muestra que acompañaba estas manifestaciones con obras destacadas de la historia del arte del país. Como hemos mencionado, Álvaro Medina ha señalado los antecedentes de la década de 1840, en la que hubo tres exposiciones con características similares, dos en 1847 y una en 1848. En particular, la correspondiente a 1848 “resultó más ambiciosa, ya que exhibió obras históricas y contemporáneas, concepción museológica que se adelantó a la que Alberto Urdaneta puso en práctica en 1886”.<sup>3</sup>

[85]

En el caso de esta última, al mostrar los progresos logrados por los estudiantes de la institución, su rector podría justificar claramente la importancia de la fundación de la Escuela, así como de la necesidad de continuar apoyando sus labores. La Exposición también permitiría vislumbrar el clima del arte colombiano a través del tiempo, toda vez que contenía importantes muestras del arte colonial y de las obras recientes de artistas extranjeros y nacionales. En otras palabras, la labor pedagógica de la Exposición iba más allá de brindar un escenario a los noveles estudiantes de artes y permitía que el público contara con un panorama amplio del desarrollo del arte colombiano. Así, la exhibición tendría una importancia capital en el fortalecimiento del gusto artístico entre el público y de las bellas artes en el país, aunque podemos suponer que el número de asistentes fue escaso. Por lo menos así se desprende del acta de los jurados que premiaron a quienes

---

3. Medina, *Procesos del arte en Colombia*, 59.

mejor conservaban su colección. El documento, que hace un homenaje a los esfuerzos llevados a cabo por Alberto Urdaneta, también indica que el evento tuvo un alcance limitado:

[86]

Son de pública notoriedad los grandes esfuerzos de paciencia, estudio y sacrificios pecuniarios que se ha impuesto el señor Urdaneta para acopiar, cuidar, conservar y mejorar los tesoros artísticos con que ha deleitado á los relativamente pocos visitantes de la exposición, pero que en gran parte han contribuído para poner en relieve las dotes del exhibidor, el estudio profundo del dibujante, del pintor, del hombre, en fin, que posponiéndolo todo, se desvive por dejar detrás de sí terminado y fácil el camino que con tan incontestable mérito empezaron á trazar Acero, Vásquez, los Figueroas, los Caballeros y algunos más de impecederá memoria.<sup>4</sup>

Resulta interesante, además, que los jurados establezcan una línea de continuidad del arte colombiano que se remonta hasta el período neograndino, indicando que la labor artística y de gestión de Urdaneta hace parte de una línea progresiva de desarrollo que se remonta hasta el ejercicio artístico que se había realizado en el transcurso del siglo XVII. Sobre esta idea del desarrollo histórico del arte colombiano volveremos más adelante.

El mismo Urdaneta había establecido como propósito fundante de la Exposición el establecer un relato ordenado de los progresos del arte, velando así por el fortalecimiento de un discurso civilizatorio basado en la promoción del buen gusto. De allí que la circular que se emite a los aficionados del arte para pedir prestadas algunas de sus obras señalara en primer lugar que el “Rectorado se propone acopiar el mayor número posible de obras maestras”, insistiendo en el deseo de promover la “civilización y adelanto” y, finalmente, en el propósito de “desarrollar el gusto artístico en Colombia”.<sup>5</sup>

La Exposición estuvo abierta entre el 4 de diciembre de 1886 y el 20 de febrero de 1887, tal como menciona el informe de clausura,<sup>6</sup> pese a que el Decreto 626 del 26 de octubre de 1886, con el cual se había reglamentado,

4. “Jurado de calificación de la sección de los que mejor conservan su colección”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* (Bogotá), marzo de 1887, 282. Énfasis agregado.

5. Alberto Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes de Colombia”, *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 15 de noviembre de 1886, 122.

6. “Escuela de Bellas Artes (clausura de la exposición)”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* (Bogotá), marzo de 1887, 278-296.

establecía su realización entre el 1 y el 31 de diciembre de 1886.<sup>7</sup> Así, una exhibición que se había planeado para una duración de un mes tuvo una permanencia de poco más de dos meses. Sin embargo, ello no debería suponer una evidencia del éxito de la Exposición, pues su prolongación también pudo deberse al débil número de asistentes y a la persistencia de las autoridades en lograr un mayor número de visitas. Sea cual fuere la razón por la que se extendió el tiempo de la Exposición, es importante señalar que con ella se inició una de las modalidades de exhibición artística que estuvieron presentes antes de la consolidación del arte moderno colombiano: exposiciones de larga duración, en las que se exhibía un número considerable de obras pertenecientes a varios artistas.

[87]

La delimitación de la muestra se estableció con claridad también en lo que se refiere al tipo de obras que debían ser expuestas. Aunque el número de categorías era notable e iba del grabado y la ornamentación hasta la arquitectura, el mismo Urdaneta señalaba el principio mediante el cual se ofrecía una limitación clara de las obras expuestas, al calificarla como una “Exposición de pintura y escultura, y demás artes de la línea”.<sup>8</sup> Esta afirmación es significativa, por dos motivos: en primer lugar, muestra la prelación que se les dio a las bellas artes en la Exposición, pese a que la música también tuvo un lugar en ella;<sup>9</sup> en segundo lugar se basa en el modelo del dibujo como elemento primordial en la constitución de las bellas artes. Ello no es de sorprender, pues es conocido que uno de los fundamentos de la Escuela era la formación en el dibujo, lo cual en todo caso no era nuevo en el contexto del arte colombiano, en el que hay antecedentes importantes en la obra de Espinosa y del mismo Urdaneta, entre otros.

Sin embargo, cabe resaltar también el lugar que tenía la Exposición en el marco de los conflictos políticos que vivía el país desde la guerra de Independencia. Es importante recordar que tanto el proyecto de *El Papel Periódico Ilustrado* como la creación de la Escuela de Bellas Artes constituyeron esfuerzos en los que Urdaneta integró a sujetos vinculados a diversas posturas políticas, las mismas que habían estado en conflicto antes de que se fundaran estas empresas, e incluso durante su desarrollo en la guerra

7. “Decreto número 626 de 1886 (26 de octubre)”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* (Bogotá), noviembre de 1886, 602-603.

8. Urdaneta, “Escuela de Bellas Artes de Colombia”, 122.

9. A los estudiantes de música también les otorgó premios de primera, segunda y tercera categoría un jurado conformado por Jorge W. Price, Diego Fallón y A. Malenchini.

civil de 1885, en la que, como es bien sabido, Urdaneta ocupó un lugar como general en el bando conservador.

[88]

El ejercicio bélico de Urdaneta en ese conflicto no es la única razón que nos hace pensar en el proyecto de *El Papel Periódico Ilustrado* y el de la Escuela de Bellas Artes como motivados por algo distinto a propósitos pacifistas o basados en la reconciliación sin más. Lejos de ello, es posible afirmar que este tipo de proyectos culturales se enmarcaban en un propósito más amplio, específicamente en los primeros planteamientos de la Regeneración.

La incidencia de los planteamientos regeneradores puede ser notoria en el hecho de que buscaba tender puentes entre sectores políticos contradictorios, concretamente entre los conservadores y los liberales moderados (nacionalistas), en contraposición a las posturas inflexibles de los liberales radicales. Teniendo presentes estas circunstancias, sería razonable suponer que los proyectos culturales del *Papel Periódico* y de la Escuela se articulaban a la intención de generar un clima de concordia basado, no en el alejamiento de las tensiones políticas, sino en la participación en un proyecto que, hasta ese momento, se pretendía nacional y no solo partidista y que se regía por la divisa “Regeneración o catástrofe”.

Así, la Exposición intentaba reunir a individuos que no compartían los mismos planteamientos políticos, pero que veían en el arte una alternativa para superar algunos de los principales problemas de la sociedad colombiana. Pero no solo se trataba de generar alianzas entre individuos políticamente distantes, sino de promover una nueva sensibilidad que permitiera superar la naturaleza beligerante de la población. De allí que Pedro Carlos Manrique resaltase la Exposición diciendo que ella: “demuestra que el gusto artístico comienza á germinar entre nosotros, y que este nuevo elemento contribuirá, y no poco, como nos enseña la historia ha contribuido en todas partes, á adamar, á dulcificar nuestras costumbres, y, sobre todo, nuestro temperamento bélico”.<sup>10</sup>

### **El arte actual en el contexto de la Exposición**

La participación de las que se consideraban como las manifestaciones más importantes del arte reciente en la Exposición se daba en dos de sus secciones: una dedicada a artistas expositores nacionales y otra enfocada a obras de artistas extranjeros recientes. En el caso de los expositores nacio-

---

10. Pedro Carlos Manrique, “La exposición de pintura”, *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 15 de diciembre de 1886, 150.

nales, contaban además con la posibilidad de ser premiados, toda vez que se establecieron tres premios para cada categoría, cada una con sus respectivos jurados. Vale la pena resaltar cuáles categorías conformaban esta sección: arquitectura, escultura, ornamentación, dibujo al lápiz, dibujo al carbón, dibujo topográfico, pintura al óleo, pintura a la aguada, pintura al aguazo, pintura al pastel, grabado en madera, grabado en metal, procedimientos varios para grabar, fotografía, miniatura, litografía, dibujo a pluma, tipografía y trabajos en pluma, trapo y otros materiales.

[89]

En el caso de la presencia de obras de artistas extranjeros, un debate ocupó buena parte de las consideraciones: la importancia que se debía asignar a las obras del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez. En el debate podemos identificar dos líneas de argumentación predominantes. La primera concerniente la relación entre el realismo y la creatividad del artista y la segunda vinculada con las tensiones entre la innovación y la tradición en el ámbito de las artes. Al parecer, buena parte de las valoraciones positivas que se hicieron del artista mexicano estaban relacionadas con que en su obra había una notable presencia de la creatividad personal. Así se señalaba en uno de los artículos publicados en *El Papel Periódico Ilustrado*, en el que se indica que “el estilo realista y atrevido de aquel pintor, llamó la atención de los artistas de Bogotá”.<sup>11</sup> Paradójicamente, en el extremo opuesto, que estuvo representado en la misma publicación, se indicaba en cambio como “su mayor defecto [...] la falta de sensibilidad; ninguna emoción se nota en sus cuadros; *el artista se conmovía tanto delante de la naturaleza como el objetivo de un fotógrafo*”.<sup>12</sup> ¿Cómo podemos explicar la diferencia entre ambas valoraciones con relación al mismo criterio de juicio?

Un primer asunto de importancia al respecto guarda relación con el hecho de que el realismo no era una preocupación ajena a los artistas y conocedores, en la Colombia de las últimas dos décadas del siglo XIX. Aunque podemos considerar que los valores académicos tienen una notable prelación en la forma de comprender y juzgar las obras de arte, lo cierto es que dichos valores académicos son complejos y de ninguna manera se pueden reducir a la noción de embellecimiento o idealización de la realidad. Lo que podemos notar, de cualquier forma, es que, finalizando la primera centuria de vida

11. L. M. G., “Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes”, *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 15 de febrero de 1887, 225.

12. Manrique, “La exposición de pintura”, 150. Énfasis agregado.

republicana, ya se notaban diferentes concepciones con respecto al vínculo que el arte debía guardar con la realidad.

[90]

En ambos casos, se entendía que el realismo en la obra de arte iba más allá de la representación objetiva de la misma. Ambas tendencias criticaban que se abandonara por completo el margen de interpretación de la realidad que debía proporcionar el artista, pero mientras para unos la base fundamental de esta relación consistía en que el artista expresara las emociones que le motivaba lo que se disponía a representar, en el otro caso se trataba de que el artista asumiera un punto de vista atrevido, que fuera más allá de la relación con el motivo y estableciera un vínculo primordial, con la ruptura en las características plásticas de la obra. En otras palabras, en un caso la relación primordial se establecía entre la realidad y el artista y en el otro se daba entre el artista y la obra. En una la subjetividad del artista era un punto de llegada, en la otra era el punto de partida.

Ahora bien, es primordial tener presente que el problema del realismo en el arte es mucho más complejo, especialmente en el contexto del siglo XIX, cuando no solo hacía referencia a un parecido fiel con la realidad, sino a una tendencia artística, especialmente arraigada en el contexto francés de mediados de siglo. Con el realismo francés, el arte no solo acogía la pretensión de describir fielmente la realidad, sino principalmente la necesidad de mostrar las clases sociales marginadas y, en general, otras experiencias y sensibilidades populares.<sup>13</sup>

Pero el debate sobre la obra de Felipe Santiago Gutiérrez expresaba, de hecho, algunas posturas que antecedían en más de una década a la Exposición de Bellas Artes. Así se puede notar en un poema con el que Rafael Pombo rendía tributo al pintor mexicano:

“Adiós a Felipe S. Gutiérrez”  
 (Escrito mientras él bosquejaba en lápiz las rocas de Facatativá)  
 Recibe de mis brazos el abrazo  
 De amor y de dolor que en despedida  
 Da la patria de Caldas y de Vásquez  
 Al generoso mexicano artista  
 Que despertó con su potente mano  
 Los pinceles que inmóviles dormían  
 Tras siglo y medio en la modesta loza

13. Linda Nochlin, “El criminal realista y la ley abstracta”, en *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*, editado por Isabel Valverde (Madrid: Akal, 2020), 70.

Que cubre de Gregorio las cenizas.  
 Aquí, en esta azotea de los Andes  
 Donde vaga la sombra de Bolívar,  
 Y al pie de los sepulcros gigantescos  
 Que alzó Dios mismo a los augustos zipas,  
 Los genios de su imperio desdichado,  
 Los de Quesada y la feroz conquista,  
 Y la del Virreinato y de Colombia  
 Unidos en doliente comitiva,  
 Salen a darte la última mirada  
 Y a enviar contigo lágrimas amigas  
 A la patria de Hidalgo y de Morelos  
 En lides como en arte esclarecida.  
 Sepa tu patria que tu inmenso genio  
 Y el corazón sin límites que abrigas  
 Nos supo conquistar mejor que España  
 Al inocente imperio de los chibchas;  
 Que tú solo bastaras para hacernos  
 Querido el suelo que te dio la vida;  
 Que si Alarcón y Juana Inés son nombres  
 Que todo colombiano honra y admira,  
 Tú el corazón entero nos robaste,  
 Ideal a la par de hombre y artista;  
 Y si en nuestros altares adoramos  
 Tu ardiente genio en tus soñadas hijas,  
 Lo mismo en el altar de nuestras almas  
 Culto eterno de amor te glorifica.  
 Marzo 31 de 1875<sup>14</sup>

[91]

La importancia del poema radica, en buena medida, en que ya expresa algunos de los argumentos que el mismo Pombo y otros adeptos a la obra de Gutiérrez esgrimirían en la década de 1880. Así, el vínculo con Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos resulta evidente. Sin embargo, en el poema, este vínculo parece ser mucho más complejo en comparación con la forma como se presentaba en la discusión de 1886. Podemos afirmar que, en el poema

---

14. Rafael Pombo, *Poesía. Inédita y olvidada*, t. II (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014), 511-512.

de Pombo, la figura de Gutiérrez adquiriría importancia tanto por su labor pictórica como por su compromiso pedagógico.

[92]

Es importante recordar que en junio de 1873 el Congreso de los Estados Unidos de Colombia había promulgado la “Lei 98 de 1873 (4 de junio) que crea la ‘Academia Vásquez’”.<sup>15</sup> Dicha norma y, en general, las gestiones para la creación de esta institución habían contado con el compromiso de Felipe Santiago Gutiérrez. No se trata únicamente de que la institución fuera creada en honor a Gregorio Vásquez, sino, además, de que ella era un verdadero antecedente de la Escuela de Bellas Artes que fundaría Urdaneta poco más de una década después. Ello resulta notorio en el hecho de que la ley mencione en sus artículos primero y segundo que la Academia se componía de las escuelas de pintura, grabado, música, arquitectura y escultura, además de tener una biblioteca y archivo de bellas artes, así como un museo que incluiría obras artísticas de relevancia para la nación.

En este sentido, es evidente que el despertar de los pinceles a que se refiere Pombo no tiene que ver primordialmente con una similitud en el estilo de Vásquez y el de Gutiérrez, sino en el esfuerzo por consolidar una academia de bellas artes en el país. Es bien sabido que ese esfuerzo no fue fructífero, no solo porque únicamente se puso en funcionamiento la sección de pintura, sino, aún más, porque su duración fue breve. Sin embargo, las gestiones de Gutiérrez y sus allegados sirvieron para reforzar la idea de que la educación de las bellas artes era un aspecto importante en el desarrollo del país.

Pero el poema también resalta el lugar que tienen los esfuerzos de Gutiérrez en la historia nacional. La mención a los periodos precolombino, colonial e independentista señala que el gesto de fortalecimiento de las artes constituye un paso más en el desarrollo histórico general del país. Allí aparece nuevamente la noción de continuidad en la historia de la cultura colombiana, la cual, aunque había sufrido algunas interrupciones, podía ahora, entre las décadas de 1870 y 1880, recuperarse, gracias al esfuerzo de hombres como Gutiérrez, Urdaneta y Pombo.

No obstante, desde otra perspectiva, Felipe Santiago Gutiérrez estaba lejos de conservar las más destacadas tradiciones pictóricas, mostrándose deficiente en aspectos como la composición o las coloraciones. En esa medida, las afirmaciones de Pedro Carlos Manrique constituían la voz de los detractores de la obra del pintor mexicano:

---

15. “Lei 98 de 1873 (4 de junio) que crea la ‘Academia Vásquez’”, *Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* (Bogotá), junio de 1873, 16-17.

Quien quiera darse cuenta exacta de la diferencia que existe entre el genio y la habilidad, entre la obra de un artista y la de un prestidigitador, compare la Concepción de Gutiérrez, pobremente concebida, mal dibujada y peor pintada, con cualquiera de las vírgenes de nuestro Vásquez, que se ven allí mismo; compárese el San Francisco en éxtasis, propiedad del señor Urdaneta, con uno de esos San Jerónimos, mendigos sin santidad, que tanto agradaba pintar á Gutiérrez, y cuya vista nos produce la más desagradable impresión.

[93]

Cuánta crudeza en los efectos y exageración brutal en las coloraciones; cuántas disonancias violentas y chillonas en la composición. El contraste es desfavorable. La gracia, la dulzura, la elevación, el misticismo, que distinguen á nuestro artista nacional, unidos á una brillante coloración, sin efectos exagerados ni relumbrones, son cualidades que verdaderamente se han perdido en nuestra época, y se necesita remontar á los primeros maestros del renacimiento para encontrar algo semejante.<sup>16</sup>

En esta concepción, Gutiérrez no era un continuador de la tradición de las bellas artes, que en Occidente había recuperado su importancia en el Renacimiento y que, en el contexto neogranadino, había partido de la figura de Vásquez de Arce y Ceballos. Gutiérrez, en cambio, representaba la ruptura, las innovaciones injustificadas y, de una u otra forma, la irrupción de una modernidad que se consideraba inconveniente.

Quizá una de las obras expuestas, perteneciente a la colección de Alberto Urdaneta, nos permita comprender las características que en la obra del mexicano se asociaban con una ruptura de la tradición. Se trata del retrato al óleo que Felipe Santiago Gutiérrez pintó de Sofía Arboleda Mosquera de Urdaneta hacia 1873, dos años antes del prematuro fallecimiento de ella (Figura 1). Sabemos que esta obra se exhibió en la Exposición de 1886, porque aparece en la lista de obra expuestas pertenecientes a la colección de Alberto Urdaneta, por lo que podemos estudiar en ella las características que pudieron motivar los juicios negativos sobre la obra de Gutiérrez.

---

16. Manrique, "La exposición de pintura", 151-152.

Figura 1. *Sofía Arboleda Mosquera de Urdaneta*

[94]



Fuente: Museo Nacional de Colombia (reg. 3166); óleo sobre tela.

En principio, la obra parecería acudir a los esquemas de representación habituales. Se trata de un retrato de tres cuartos, el cual era más o menos habitual al terminar el periodo neogranadino. Además, se centraba evidentemente en la figura de la retratada, intentando transmitir la dignidad de un personaje perteneciente a la clase alta del país.<sup>17</sup> No obstante, hay algunos aspectos que llaman la atención, por cuanto constituyen en alguna medida novedades en el arte colombiano de la época. En primer lugar, la obra posee una cierta libertad en la pincelada, especialmente notoria en el vestido y en el fondo. No se trata en este caso de conseguir una pincelada más expresiva, sino fundamentalmente de lograr textura en esos detalles. En

---

17. No solo era esposa de Alberto Urdaneta, sino hija del poeta, político y expresidente de la Confederación Granadina, Julio Arboleda Pombo.

segundo término, la composición, que es una de las cosas más denigradas en las críticas en contra de las obras de Gutiérrez, constituye aquí una muestra del interés del pintor mexicano por establecer distancias con las formas de hacer habituales hasta ese momento. La abrupta interrupción de la silla en el costado derecho y de las flores en el costado izquierdo constituyen un gesto evidentemente interesado en que la obra no sea un universo completo y plenamente autorreferencial. En ella podemos notar la intención de resaltar la calidad pictórica de la escena y, en esa medida, abstenerse de una simple reproducción de la realidad.

[95]

**Figura 2.** *Interior santafereño*, Ramón Torres Méndez (1874)



Fuente: Museo Nacional de Colombia (reg. 2096); óleo sobre cartón.

Pero hay quizá un aspecto que, pese a no ser novedoso, constituye un punto de interés, más allá de los elementos formales anteriormente mencionados, y es el tema en el que se representa a una mujer en un espacio íntimo, el espacio del hogar, del que podemos encontrar antecedentes en el arte colombiano en pintores como Manuel Doroteo Carvajal y que tiene

[96]

desarrollos posteriores en la obra de artistas como Domingo Gutiérrez Acosta, José Eugenio Montoya, Andrés de Santamaría, Dionisio Cortes y Epifanio Garay. No obstante, además de la obra de Felipe Santiago Gutiérrez podemos destacar una escena similar titulada *Interior santafereño*, de autoría de Ramón Torres Méndez, probablemente influenciada por Gutiérrez, teniendo en cuenta que se lo ha datado en el año 1874 (Figura 2). También encontramos escenas de un carácter parecido en obras como el retrato de Rosa Biester de Acevedo, pintado por Ricardo Acevedo Bernal a principios del siglo xx (Figura 3), o las obras en las que Francisco Antonio Cano representó a Carolina Cárdenas, ya hacia la tercera década de ese mismo siglo (Figura 4).

**Figura 3.** *Rosa Biester de Acevedo*, Ricardo Acevedo Bernal (1905)



Fuente: Museo Nacional de Colombia (reg. 2119); óleo sobre tela.

**Figura 4. *Carolina Cárdenas Núñez*, Francisco Antonio Cano (1928)**



[97]

Fuente: Museo Nacional de Colombia (reg. 2129); óleo sobre tela.

En la consolidación de este tema pictórico, podemos indicar el predominio de dos características nuevas en el arte decimonónico. Por un lado, dejaba de ser fundamentalmente un instrumento de representación de valores nacionales, perdía el carácter esencialmente monumental y pasaba a dar cuenta de las formas de vida de sectores prestantes de la sociedad. Al mismo tiempo, es importante señalar que ello guardaba plena concordancia con el surgimiento de una burguesía que tenía un interés notable en nuevos valores, como la intimidad y el buen gusto personificado en los estilos de vida. En este sentido, la obra de Gutiérrez daba un paso en la nueva función que adquiriría el arte colombiano, en buena medida producto de un cambio en las condiciones sociales y culturales de la clase alta del país.

[98]

Pese a ello, es importante no exagerar las relaciones entre los gustos artísticos y los estilos de vida. Ya Ernst Gombrich ha mostrado que la relación entre estos dos aspectos es sumamente compleja, teniendo presente que cada época está poblada por gustos y estilos diversos, lo que en últimas indica que las preferencias e inclinaciones de los grupos e individuos son ampliamente variadas.<sup>18</sup> Así, pese a que la novedad en el tema pictórico tratado pueda tener relación con la importancia que empezaba a adquirir la vida privada para una burguesía colombiana en ascenso, lo cierto es que era frecuente que las mujeres y los niños de las clases altas se mantuvieran en el hogar, mientras que la calle estaba reservada esencialmente a los hombres y a las clases bajas.<sup>19</sup>

Con relación a esta división entre la clase alta (que no solo estaría integrada por la creciente burguesía) y los sectores populares, Johanna Alejandra Mora ha señalado que los comportamientos y hábitos que configuraban el llamado “bello sexo” solo hacían referencia a las mujeres de las clases altas.<sup>20</sup> No obstante, sí es importante resaltar que la preocupación por el vestuario de la señora Arboleda de Urdaneta, que resulta evidente en la obra de Gutiérrez, está directamente relacionada con la noción de distinción social que otorgaba el vestido en la sociedad santafereña de la época.<sup>21</sup>

En este sentido, podemos afirmar que el vínculo entre el arte –como factor de distinción social– y una burguesía capitalina que se empeñaba en resaltar su inclinación por la cultura, se afirmaba progresivamente en las últimas tres décadas del siglo XIX. No es gratuito entonces que las interpretaciones contrarias a la obra de Gutiérrez resaltaran justamente la poca dignidad con la que se representaba a los personajes. Particularmente la coloración de la piel fue motivo para que nuevamente Pedro Carlos Manrique rechazara con aspereza la solución pictórica del pintor mexicano:

---

18. E. H. Gombrich, “Estilos artísticos y estilos de vida”, en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (Singapur: Phaidon Press, 2011), 240-261.

19. James D. Henderson, *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2006), 26.

20. Johanna Alejandra Mora Ramos, “El lugar de lo femenino en la Regeneración. Una mirada crítica a la situación de las mujeres en la educación en Bogotá entre 1886 y 1910”, en *La Regeneración revisitada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, editado por Leopoldo Múnica Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez (Medellín: La Carreta / Universidad Nacional de Colombia, 2011), 285-324.

21. Henderson, *La modernización en Colombia*, 28.

En cualquier parte, y con la luz más propicia, las carnaciones del señor Gutiérrez no dejarán de ser exageradamente rojas, las medias tintas aparecerán siempre sucias, las sombras carecerán de transparencia, y sus modelos permanecerán mudos. En resumen, alumbrados con la mejor luz perpendicular, y aun cuando el espectador haga uso de la escala de tijera que le aconseja el señor Pombo, aquellos retratos allí reunidos no dejarán de parecernos los miembros de una misma familia alemana de bebedores de cerveza.<sup>22</sup>

[99]

Esta situación es notable no solo en el retrato de Sofía Arboleda de Urdaneta, sino aún más en el que hizo de José María Espinosa, también exhibido en la Exposición (Figura 5). Desde luego, la crítica, que es aplicable a ambos casos, está vinculada con la sensación en el crítico de que la obra estaba elaborada con sucias manchas. Sería razonable pensar que mientras Gutiérrez comenzaba a preocuparse por utilizar recursos pictóricos que resaltaran el carácter realista de sus modelos, sus críticos seguían asumiendo que la función primordial del arte era enaltecer la realidad, disimulando aquellos aspectos realistas que asociaban con la vulgaridad en el arte.

**Figura 5. José María Espinosa Prieto, Felipe Santiago Gutiérrez (1873)**



Fuente: Museo Nacional de Colombia (reg. 2251); óleo sobre papel.

---

22. Manrique, “La exposición de pintura”, 151.

[100]

Al apreciar el retrato de Espinosa, sin embargo, lo que más llama la atención es que sea la coloración de la piel el aspecto que más se resalte en los retratos de Gutiérrez. Más allá de eso, es interesante que el pintor acuda a una iluminación con la que solo es posible percibir la cabeza del personaje y el cuello de su camisa. Los hombros y el pecho, así como el entorno en el que se encuentra, se pierden en la penumbra. Esta forma de resaltar el personaje por encima del contexto también constituía una nueva mirada en el arte colombiano, que en el fondo recuperaba algunos recursos del claroscuro que había predominado en la pintura neogranadina del siglo XVII. El aire introspectivo con el que se representa al personaje, al margen de cualquier consideración psicológica que se pueda hacer al respecto, parece indicar también la presencia de una nueva consideración del retrato, ya no como glorificación del hombre público, sino como representación de lo íntimamente humano que se conserva en él.

### La noción de la historia en la Exposición

Que la figura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos sea una referencia central en la Primera Exposición de Bellas Artes no constituye ninguna sorpresa. Es bien conocido el hecho de que la obra y la figura de Vásquez fueron una referencia constante del arte académico, que lo entendía como un verdadero hito de las artes en el país. Sin embargo, en este caso no fueron solo las numerosas obras del pintor neogranadino expuestas lo que ocupó la atención de los comentaristas de la Exposición. Más allá de ello, la valoración de Vásquez involucraba también una valoración de la época colonial e, incluso, suponía una consideración de los vínculos entre la obra de arte y el entorno cultural en la que ella tiene origen.

De allí que la comparación entre el contexto colonial y el que vivían los artistas decimonónicos estuviera a la orden del día. Al respecto, algunos textos, como los de Luis Mejía Restrepo, resaltaban el desfavorable clima para las artes durante el siglo XIX:

Empero, no es probable que si Vásquez hubiese nacido en este siglo hubiera encontrado más estímulos y mayor protección; quizá nada hubiera producido, porque esta atmósfera en que hasta ahora hemos vivido es quizá menos propicia para el arte que aquella en que Vásquez se crió.<sup>23</sup>

---

23. Luis Mejía Restrepo, "Vásquez y su obra", *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 15 de diciembre de 1886, 152.

Desde luego, otras posturas afirmaron justamente lo contrario: que Vásquez se enfrentó a un clima cultural poco propicio para el desarrollo de su obra. Sin embargo, lo que en este caso nos interesa señalar es que en esta época ya se incluía la reflexión sobre el contexto cultural como un factor central a la hora de comprender el desarrollo de las artes. Este aspecto, que parece una forma común de análisis de las esferas artísticas, era de hecho una novedad en ese momento.

[101]

Es necesario revisar la figura de Hipólito Taine para comprender la extensión y la importancia de estas consideraciones. Las reflexiones que sobre el arte presentó Taine en su *Filosofía del arte* se fueron extendiendo rápidamente en la segunda mitad del siglo XIX (la obra se había escrito entre 1865 y 1869). En su texto definía tres niveles de análisis de la obra de arte: en el primero la obra se consideraba como una parte de la producción general de un determinado artista; en el segundo se consideraba la producción del artista como parte del arte de la época, comparándola con la producción de otros artistas contemporáneos; en el tercero se consideraba que los artistas pertenecían a una época y una cultura.<sup>24</sup>

Desde luego, la forma en que este proceder puede contribuir a la comprensión de las obras es mucho más compleja, pues el esquema resulta ser dinámico. Así, cada obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos debe entenderse como parte de su producción pictórica, la que a su vez ha de ser comparada con las obras de otros artistas neogranadinos del siglo XVII, lo que en este caso conduciría a resaltar la originalidad de la obra de Vásquez; finalmente, es imprescindible entender que el ambiente del siglo XVII neogranadino podía resultar propicio o no para el desarrollo de las artes.

No obstante la importancia de las ideas de Taine para la reflexión sobre las artes, ello no implicó el abandono de la noción de genio artístico, como una de las explicaciones privilegiadas para analizar el medio artístico de distintas épocas. Así, en el caso de Vásquez, se resaltaba una vocación autodidacta que le permitió no solo desarrollar una sensibilidad sin igual, sino descubrir procedimientos técnicos que no se encontraban a su disposición en el medio artístico en el que trabajaba: “Vásquez no ignoraba regla alguna de composición. De exquisito gusto, y habiendo nacido pintor, como Bolívar guerrero y José Eusebio Caro poeta, descubrió por sí mismo principios y procedimientos que su adocenado maestro no pudo enseñarle”.<sup>25</sup>

---

24. Hipólito Taine, *Filosofía del arte* (Barcelona: Iberia, 1946), 8-11.

25. Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, 154.

[102]

Pese a ello, para los conocedores de la época, la obra de Vásquez constituía una muestra destacable de la cultura colonial y, en ese sentido, se vinculaba con el entorno de la época. Una muestra de que la relación entre la obra de arte y el contexto adquiriría creciente interés en la reflexión artística en el país está en el hecho de que los *Anales de la Instrucción Pública* se ocuparan de publicar un artículo del cubano José Silverio Jorrín en el que buscaba “inquirir *si las bellas artes reflejan ó nó el carácter de la civilización de los pueblos*”.<sup>26</sup> No es gratuito que la respuesta fuera afirmativa y que, en general, el artículo constituyera una aguda reflexión en la que se destacaba no solo que las artes guardan una estrecha relación con el contexto, sino que además hacen parte del progreso civilizatorio de las sociedades.

Entonces, la reflexión sobre las artes estaba relacionada con las preocupaciones de Taine, quien escribió su *Filosofía del arte* después de que Jorrín dio su discurso en Cuba, pero influido sobre todo por las ideas estéticas sostenidas algunas décadas antes por el filósofo G. W. F. Hegel. Una frase concreta del texto de Jorrín demuestra su conocimiento de los planteamientos que el pensador alemán había expresado en las lecciones sobre estética: “En una palabra, señores, muerta la tesis de la civilización oriental *de lo infinito*, y muerta también su antítesis griega *de lo finito*, apareció sobre el horizonte para ponerlas en fecunda armonía *la síntesis* suprema del Cristianismo”.<sup>27</sup>

En este sentido, es posible afirmar que el impacto del positivismo en el pensamiento colombiano finisecular resultaba también notorio en el caso de las artes, especialmente por la concepción de que el desarrollo artístico estaba estrechamente ligado con las condiciones ambientales, idea ampliamente desarrollada por Taine en su análisis sobre el arte italiano y de los Países Bajos. Esta subordinación de la cultura a las condiciones ambientales se resume bien en la llamada por el mismo Taine “ley de producción del arte”:

Tras haber examinado ante vosotros la naturaleza de la obra de arte, nos falta estudiar la ley de su producción. Esta ley, a primera vista, puede enunciarse así: La obra de arte está determinada por el conjunto resultante del estado general del espíritu y las costumbres ambientes.<sup>28</sup>

---

26. José Silverio Jorrín, “Filosofía del arte. Discurso pronunciado en el Liceo de Guanabacoa en agosto de 1861”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia* (Bogotá), agosto de 1886, 323. El texto de este discurso se había publicado con anterioridad en la *Revista Cubana*, de la cual los *Anales* lo reproducían.

27. Jorrín, “Filosofía del arte”, 344.

28. Taine, *Filosofía del arte*, 37.

Al mismo tiempo, la concepción teleológica de Hegel se insertaba bien en el paradigma civilizatorio que las élites del país intentaban implementar durante la segunda mitad de la centuria. Esta concepción, que es notoria en la reflexión sobre el ejercicio de las bellas artes, resulta evidente también en el ámbito de la recepción de las obras.

Los organizadores de la Exposición, así como buena parte de los sectores cultos santafereños, comprendían que el desarrollo de la alta cultura en el país suponía la constitución de un medio que garantizara la adecuada recepción de las obras. Así, resulta comprensible que Luis Mejía Restrepo expresara su preocupación, más que por el talento de los artistas neogranadinos, por la escasa valoración que sus obras hubieran alcanzado, en un contexto en el que difícilmente el talento de artistas destacados resultara debidamente apreciado:

[103]

Pero ¿de qué habría servido que Rafael hubiese sido nuestro y hubiese nacido en ésta ó en aquella época? ¿Habríamos, por fortuna, entendido y apreciado su Escuela de Atenas ó su Transfiguración? Seguramente no, y estos célebres cuadros arrinconados se hallarían hoy en alguna vieja sacristía, ó habrían sido llevados á otra tierra por manos menos inocentes que las nuéstras. Tenemos que confesar que muy pocas veces hemos comprendido y apreciado los talentos con que Dios nos ha favorecido, ni hemos sabido hacerlos florecer; los genios á cada paso tratan de brotar; mas son como fuegos fatuos, lucen y se apagan sin dejar rastro ni huella de su paso.<sup>29</sup>

En principio, supondríamos que estas apreciaciones nos dan una idea de la percepción que se tenía de la cultura colonial a finales del siglo XIX. Sin embargo, este es solo uno de los puntos de vista que se elaboraron al respecto. Desde otra perspectiva, la Colonia tuvo una importancia trascendental en el cambio de los paradigmas civilizatorios:

Cuando la gran civilización española tocó sus dianas entre los verdes bosques de América, aquí no tenía el arte más muestras que las de los pocos adelantos alcanzados por la nación Chibcha: sus ornamentaciones primitivas, sus volutas y sus grecas, sus toscos soles de oro y sus imperfectos ídolos de barro.<sup>30</sup>

---

29. Mejía Restrepo, “Vásquez y su obra”, 153.

30. L. M. G., “Primera exposición anual”, 224.

[104]

Lejos de constituir una narrativa unificada sobre el pasado artístico del país, la Exposición de Bellas Artes fue el escenario para expresar las diversas apreciaciones sobre el desarrollo de la cultura. Sin embargo, tanto en la concepción que apreciaba el arte colonial como un momento de desarrollo importante de las artes y la alta cultura, como en aquella que consideraba el medio artístico colonial como un ambiente aún frágil, eran los modelos de comprensión elaborados por Taine y por Hegel los que servían como punto de partida para la interpretación de los fenómenos histórico-artísticos.

Así, la debilidad del medio artístico colonial era comprensible, en la medida en que las condiciones ambientales no favorecían el desarrollo de la alta cultura en el país, asunto que la evolución de la sociedad colombiana permitía comenzar a compensar a finales del siglo XIX. De igual modo, si se consideraba ese medio artístico colonial como un elemento fundamental del desarrollo de las artes en el país, ello se debía a la superación de las barreras propias del mundo precolombino, en donde aún no se había trascendido el ámbito de la artesanía, y al dominio del medio ejercido por la implantación de las sociedades hispánicas en el Nuevo Continente, que permitió que se transformara el arte y se iniciara el proceso de consolidación de una nueva sensibilidad en el territorio neogranadino.

En ambos casos, además, la Exposición de Bellas Artes hacía parte del proceso civilizatorio asociado a las artes del país. Bien fuera como un elemento que permitía consolidar un ambiente artístico inicialmente fortalecido en el período colonial, bien fuera generando las condiciones apropiadas para la recepción de obras que, en otro ambiente sociocultural, habrían sido pasadas por alto y contado con pocas posibilidades de ser valoradas en su justa medida.

## Bibliografía

### I. FUENTES PRIMARIAS

#### Publicaciones periódicas

*Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia.* Bogotá, 1886-1887.

*Anales de la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia.*  
Bogotá, 1873.

*Papel Periódico Ilustrado.* Bogotá, 1886-1887.

**Otros**

- Acevedo Bernal, Ricardo. “Rosa Biester de Acevedo”. 1905. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Cano, Francisco Antonio. “Carolina Cárdenas Núñez”. 1928. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Gutiérrez, Felipe Santiago. “José María Espinosa Prieto”. 1873. Óleo sobre papel. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Gutiérrez, Felipe Santiago. “Sofía Arboleda Mosquera de Urdaneta”. 1873. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Torres Méndez, Ramón. “Interior santafereño”. 1874. Óleo sobre cartón. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

[105]

**II. FUENTES SECUNDARIAS**

- Gombrich, E. H. “Estilos artísticos y estilos de vida”. En *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. 240-261. Singapur: Phaidon Press, 2011.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- Malagón Gutiérrez, Ricardo. “El catálogo de la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes como documento e indicio histórico”. *Artes La Revista* 15, n.º 22 (2016): 92-123. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/337711>.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia. 1810-1930*. T. I. Bogotá: Universidad de los Andes / Laguna Libros, 2014.
- Mora Ramos, Johanna Alejandra. “El lugar de lo femenino en la Regeneración. Una mirada crítica a la situación de las mujeres en la educación en Bogotá entre 1886 y 1910”. En *La Regeneración revisitada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, editado por Leopoldo Múnica Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez. 285-324. Medellín: La Carreta / Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Nochlin, Linda. “El criminal realista y la ley abstracta”. En *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*, editado por Isabel Valverde. 63-87. Madrid: Akal, 2020.
- Pombo, Rafael. *Poesía. Inédita y olvidada*. T. II. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014.
- Taine, Hipólito. *Filosofía del arte*. Barcelona: Iberia, 1946.