

LA PIPA DEL EDITOR

I Cuando la obra era más importante que su autor¹

A propósito de Talladores, imagineros y escultores ignorados de Antioquia

La obra en dos tomos, titulada *Talladores, imagineros y escultores ignorados de Antioquia* (el primero se ocupa de los nacidos entre 1850 y 1900, el segundo de quienes lo hicieron en los cincuenta años siguientes), del historiador Aníbal Arcila Estrada, llama a ser reconocida como resultado de un trabajo de rastreo de obras y fuentes secundarias y primarias vinculadas a ellas, excepcional por el volumen del material artístico objeto de la investigación, y que abarcaba en principio tanto obras sobre las que se disponía de información sólida –respaldada documentalmente– y suficiente, minoritaria dentro del conjunto que se aspiraba a explorar, como una mayoría de trabajos insegura o insuficientemente identificados. Y también debía tenerse en cuenta lo en absoluto poseedor de identificación alguna, campo de exploración que, como era de suponer, terminó revelando un territorio sorprendentemente amplio, como esas ciudades que sacan a flote los arqueólogos cuando en principio creían haber encontrado solo una casa bajo la arena de un desierto.

Otro rasgo que acusaba el campo de investigación era su dispersión en una superficie de vastedad agobiante para la tarea: el territorio que se conoció como “Antioquia, la Grande”, que, al abarcado por el actual departamento de Antioquia, sumaba los que comprenden en este momento Caldas, Quindío y Risaralda; y angustiante

1. Título tomado del prefacio de la obra que reseñamos, y que fue escrito por Luis Fernando Múnera López, miembro de número de la Academia Antioqueña de Historia.



1 y 2. Figuras religiosas de autor anónimo, en Jericó. 3. Imagen colonial, Santa fe de Antioquia.
Fotografías: Aníbal Arcila E.

también por el lapso centenario que se quería redimir de una lamentable imprecisión historiográfica.

Tanto la presentación del libro, escrita por Alonso Palacio Botero, presidente de la Academia Antioqueña de Historia, y con mayor precisión de detalles, el prefacio, debido a Luis Fernando Múnera López, miembro de número de la misma institución, definen con justicia precisa el alcance del trabajo realizado por Arcila Estrada.

El título del prefacio, “Cuando la obra era más importante que su autor”, que no casualmente hemos tomado para titular esta nota, resume de manera inmejorable el fondo de la problemática que debía enfrentar y superar el historiador para dar cumplimiento a su proyecto, la raíz del desafío que lo retaba. Al ocuparse de las esculturas y tallas religiosas, civiles y hogareñas, que son ese pasado del arte popular y público en Antioquia, nos dice la presentación que tal labor “completó el trabajo de los arquitectos y constructores para quitarle esa frialdad de las obras civiles y dotar los espacios interiores de color, majestad, sugestión, imaginación y dramatismo” (p. 9), criterio que es complementado de forma muy significativa por el prefacio cuando destaca la marca ideológica de origen de ese quehacer que propició su olvido dificultando como nada el trabajo redentor de cualquier historiador futuro:

“Buena parte de esas obras fueron elaboradas por manos anónimas, personajes para quienes lo importante no eran ellos mismos sino su obra. Y por esta razón su nombre y el resto de sus trabajos han venido corriendo el riesgo de desaparecer, incógnitos para la memoria colectiva”.

Ese estado de cosas imponía una ineludible tarea de hormiga: “Recoger información sobre esos artistas y artesanos desconocidos y sus obras: un nombre, una firma, una fecha, una anécdota, una fotografía, un dibujo, encontrados aquí y allá sobre los lienzos, en los pedestales, en artículos de prensa, en folletos, en archivos, en museos, en conversaciones con la gente, consignados en una pequeña libreta, en un pequeño recorte, en la memoria” (p. 14), el paso a paso “benedictino”, primer dato que también podría hallar en un censo municipal o departamental, un archivo parroquial o notarial, o en un libro apenas si hojeado alguna vez por lectores escasos,

dato aunque íngrimo, ya constituía una superación del vacío inicial. Y a menudo se convertía en algo más: puerta o huella que lo condujeron a un segundo y luego a un tercer dato, hasta redondear a satisfacción lo que fue el devenir personal y artístico de ese alguien que en principio no era más que una superficie en blanco en el pedestal de una escultura nacida de sus manos y talento pero no firmada porque le había bastado con la mayor perfección posible para su obra, a la que, desde luego, no había pasado por alto bautizar en el costado del pedestal que daba el frente al espectador: “El ángel del silencio”, “Monumento a la madre”, “La negra de la pila”, “Monumento del Centenario”, “El arriero”. Lo mismo había ocurrido con cuadros al óleo, retablos, fuentes de agua en lugares públicos y privados, incontables obras en madera: tallas de imágenes religiosas, altares, púlpitos, pesebres, puertas, ventanas, aldabones, balcones, techos artesonados, muebles de sala, comedor y alcoba, mucho de ello adornado con profusa decoración de calados que evocan formas vegetales.

Ese trabajo de arqueología remplazó esas superficies en mármol, lienzo, piedra, yeso o madera, carentes de nombres autorales, por existencias históricamente verificables con nombres propios —a menudo acompañados de fotos individuales y familiares— con fechas de nacimiento y muerte, matrimonio, nombre de la cónyuge (abunda la compañía de la foto), hijos, lugares y hasta direcciones exactas de residencia y de los talleres (algunos de aquellos artesanos y escultores separaron taller y casa), ayudantes, destacando los que con el tiempo se convirtieron a su vez en maestros que continuaron y renovaron la tradición, y lo fundamental: la individualización e inventario de sus obras, registro animado por una voluntad exhaustiva a la que debió escaparse poca cosa.

Pero antes de entrar en su terreno específico, la descripción detallada de las obras de aquellos artistas artesanos redimidas de la excesiva voluntad de anonimato de sus creadores, el libro antecede esa lectura con una valiosa caja de herramientas conceptuales muy útil para el lector profano. Esta clase de lector, interesado, de paso o más ampliamente, en un tipo de libros como este, seguramente pasará de largo sobre nociones de las que por hábito cree poseer un conocimiento suficiente.

El libro ofrece sobre su tema definiciones de una precisión inmejorable que afinarán el criterio de los lectores sobre qué acerca y separa a **“un artesano” de “un artista”**, al **“carpintero” del “ebanista”**, al **“tallador” del “escultor”**, a qué actividad específica se denomina **“imaginería”**, **cuáles son las tareas y exigencias que trazan el camino de “aprendiz” de carpintería a “carpintero”**, de este a disponer de estatuto como **“ebanista”**, y cuál el proceso para alcanzar la condición de **“tallador imaginero” como “especialidad del arte de la escultura”**.

Pero la cartilla impartida por este libro incluye **lo que ha sido para mí una novedad todo lo contrario de desdeñable**: desglosa, y desde luego explica, las tareas que debe dominar el ebanista y cuáles tenía que agregar a su repertorio para alcanzar el carácter de “santero” o “imaginero”: “escalar”, “emplantillar”, “estofar”, “encarnar”, “esgrafiar” y “estarcir”.

Sería estulticia negar, para el caso más común de un lector promedio culto, pero no conocedor en detalle del arte de la imaginería religiosa, que, al terminar de ilustrarse al respecto en este libro, su vaga idea inicial ha saltado de la opinión, a lo que es concepto o conocimiento propiamente dicho, diferencia que, como es sabido, los antiguos griegos establecían entre lo que era la *doxa* –opinión o idea general del vulgo sobre cualquier tema– y *sophia*, sabiduría, verdadero conocimiento. Claridad intelectual que si bien no lo transforma en un experto, puesto que llegar a tal condición implicaría cierta cercanía a la práctica artesanal propiamente dicha como espectador de ella por un determinado lapso, sí ha adquirido en la lectura de esas dos páginas del libro una idea más cercana a los requerimientos técnicos y artísticos del oficio imaginero que le permitirán podrá justipreciar con mayor exactitud la dimensión del proceso cultural que el libro rescata.

En las siguientes cinco páginas establece el marco histórico y artístico en el que se originaron la escultura y la imaginería religiosa en Antioquia, que lo fue de aislamiento antes de 1850, cuando dominaba la importación de ese arte desde Europa y Quito, situación que tenía su correlato en un arte inevitablemente rústico y autodidacta basado en láminas piadosas también venidas de fuera. Ese estado de cosas habría cambiado hacia 1870 con la aparición de artistas como Tomás María Osorio y Manuel Ramírez, en Carolina del Príncipe, y Álvaro Carvajal. Y, sobre todo, con la conformación en Envigado de la “primera

escuela de escultura en Antioquia”, promovida y constituida por el padre Jesús María Mejía, que nucleó en esa población a partir de 1883 lo mejor de la imaginería religiosa, que incluía tres troncos familiares: los Carvajal, los Osorio y los Rojas, acontecimiento que hizo de tal escuela un centro de formación que superaba el horizonte autodidacta y de exportación de imágenes para otros municipios de Antioquia y aún de otras ciudades del país. Desde luego, no deja de señalar el libro en este aparte, la contribución decisiva que para la cualificación del arte religioso en la región y el país constituyó la fundación en 1910 del Instituto de Bellas Artes, donde estudiaron, por ejemplo, Constantino y Rómulo Carvajal, Ramón Elías Betancur y Alfonso Gómez, entre otros. En esa puesta al día también tuvieron también una gran incidencia la fundación en 1870 de la Escuela de Artes y Oficios durante el gobierno de Pedro Justo Berrio, y la vinculación a ella y a diferentes obras de construcción, de ingenieros, arquitectos, técnicos y artesanos de origen extranjero

A continuación, y a partir de la página 32, el libro da inicio a su cuerpo central: la narración, descripción y ubicación de las vidas y obras de ocho ebanistas y talladores notables, once santeros e imagineros, once escultores y de los imagineros envigadeños. No se trata de biografías sumarias del tipo que acostumbran ofrecer muchos diccionarios biográficos, consistente en datos escuetos presentados en un formato esquemático.

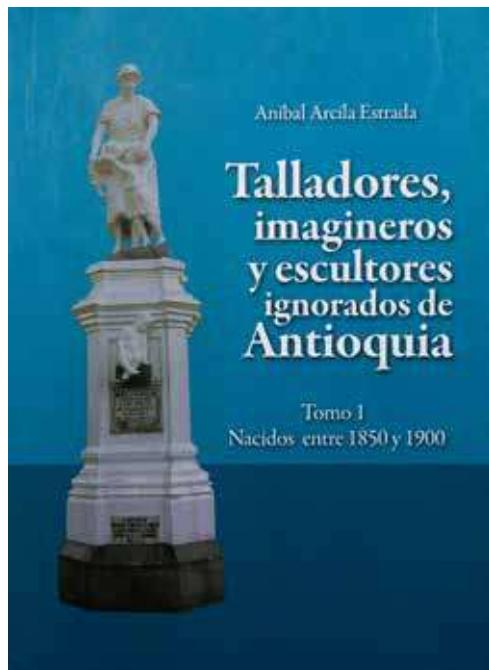


Talladores, 1909. Fondo Fotografía Rodríguez. Archivo Fotográfico

En este libro de Aníbal Arcila Estrada, las biografías, no son breves en cuanto a la cantidad de datos, ni lacónicas en sus enunciados. Cada una consiste en un relato de varias páginas, no conformado por frases del tipo de enunciados abruptos, cortados, carentes de un orden secuencial, **sino todo lo contrario: hay despliegue narrativo ordenado.**

Luego de decirnos el lugar y año de nacimiento de cada biografiado, aporta datos de la genealogía familiar y de las raíces históricas de la familia en la región donde nacieron y vivieron sus años de formación; de las labores de subsistencia que les proporcionaron la sobrevivencia material; nos cuenta de precursores del arte de cada uno de ellos en el ámbito familiar o de su aprendizaje al lado de maestros artesanos extraños a ese medio; de sus continuadores sobresalientes en la familia o entre sus alumnos; de estudios académicos; del reconocimiento social que recibieron algunos de ellos en vida, representados en premios, becas o cargos públicos; de actividades paralelas de alcance social y cultural; del respaldo que les dieron sus familias en medio de existencias marcadas por la sobriedad y aun por la pobreza; del olvido que los acogió a casi todos después de morir y aun desde antes a no pocos de ellos; del equilibrio conmovedor que representaron para las tragedias de olvidos y sinsabores, acontecimientos familiares que resistían por la memoria de esos maestros preservando por generaciones obras y documentación que testimoniaban ese quehacer², y de lo que constituye la almendra de este rescate: nombre y descripción de las obras (inventarios de cada artesano artista adelantados con voluntad de que fueran todo lo exhaustivos posibles, nada de afanes); año de culminación de sus obras; del

2. En este sentido se encuentran testimonios conmovedores como el contado sobre Domingo Antonio Bohórquez Muñoz, nacido en Girardota y especialista en la construcción de altares: "Una gran parte de la información se ha extractado del manuscrito de su hija, Mercedes Bohórquez Hidrón, escrito aproximadamente en 1982, muchos años después de la muerte del maestro (1937), y por su nieto, Ramón Mejía Bohórquez, pues Domingo Antonio no dejó constancia escrita de su trabajo" (p. 55).



edificio o lugar o privado donde se encuentran (o se encontraron alguna vez, porque desaparecieron en incendios o temblores de tierra, o porque con posterioridad fueron trasladadas a otros sitios o demolido por el municipio la edificación que la albergó); motivo de su construcción: iniciativa pública o privada; de dinastías familiares de artistas y artesanos: los Vieco, los Carvajal, los Osorio, los Rojas, los Montoya (de Guarne).

Se puede decir que todos aquellos personajes lo son de una epopeya, es decir, de la del pueblo antioqueño construyendo una identidad histórica en su ámbito originario, **y que cada uno de ellos es merecedor de un libro por aparte o una novela.**

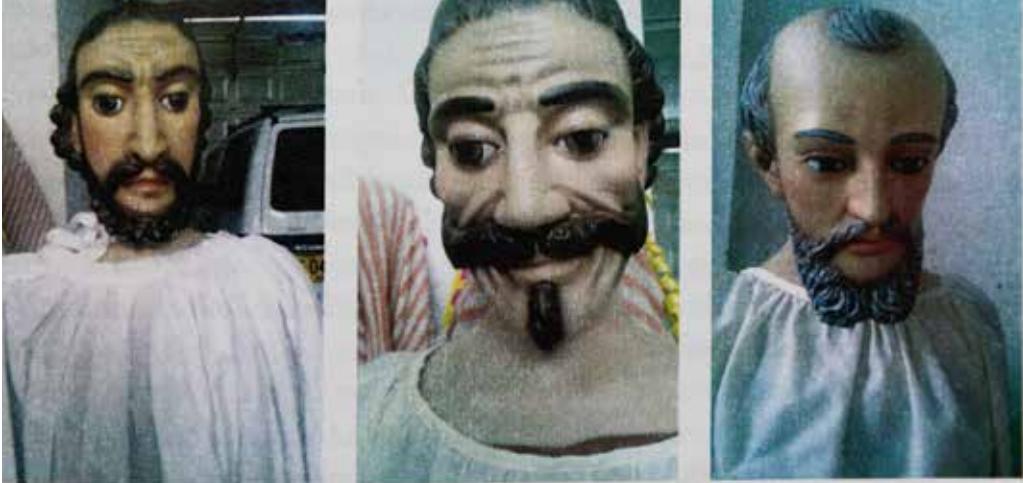
Elegido no tan al azar, destaco la figura del medellinense Gabriel Orrego (Medellín, 1862 - Manizales, 1958; quien obtuvo la Medalla de Oro por su colección de maderas en

la Exposición Industrial Nacional, en Bogotá, en 1919). Orrego realizó toda su obra en Manizales, protagonista de una parábola vital que encierra una cifra particularmentemovedora para el autor de esta nota: haber hecho parte de la llamada “Gesta de la Colonización Antioqueña del Occidente en Colombia”, puesta de manifiesto en esta anécdota: “Allí, en la todavía aldea (Manizales), colaboró en la estructuración de las calles, un problema mayor dada la estructura del terreno donde su fundaría la ciudad. Él por su cuenta hizo los banqueos para las calles 23 y 24, cerca del lugar donde luego tuvo su taller”, que el habla popular bautizaría como “El solar de Orrego” (s. n.). En otro banqueo, a una cuadra de distancia, levantaría su casa.

En el epílogo el autor advierte: **“No están todos los que son, pero son todos los que están”**. Esta reseña no remplaza la lectura del libro, pero proporciona elementos que la promueven. **Nadie dudará al leerla de lo valioso del volumen de información rescatada por el libro y las características de la exposición de ella: rigor y ambición totalizante.**

Nada se afirma arbitrariamente, todo se respalda en una amplia base documental de fuentes primarias y secundarias, comenzando por la identificación directa de las obras. Relato que cuenta con un trabajo no paralelo a la investigación sino parte sustancial de ella: el abundante acopio fotográfico, debido al autor del libro y a otras fuentes, incluyendo imágenes afectadas en la calidad de su impresión por el paso de los años o la precariedad material de las fuentes de donde se tomaron.

En este remate sería imperdonable no señalar la raíz que dio origen y sostuvo la continuidad necesaria para dar fin a la



Rostros de las imágenes de dos judíos (izquierda y centro) y San Pedro. Fotografías del libro de Aníbal

realización satisfactoria de la ambiciosa empresa histórica contenida en el paralelogramo de estas 211 páginas: la admiración y respeto profundo por su tema, la obra de aquellos talladores, imagineros y escultores olvidados. Admiración y respeto que se revela como amor cuando se hace poesía al decir en la página 66 y a propósito del artista marinillo José Calixto Villegas Hernández: “Con la escofina, el formón y la media caña, herramientas para tallar, iba sacando del

cedro, su elemento preferido, la belleza que dormía en el tronco”.

Y las diez páginas de referencias bibliográficas que cierran este primer volumen, constituyen una muestra de ese respeto, expresado en reconocer a todos aquellos en los que encontró apoyo previo y obviamente de diferente alcance para su tarea, a la vez que proporciona fuentes a continuadores probables de su tarea.

Talladores, imagineros y escultores ignorados de Antioquia. Aníbal Arcila Estrada. Medellín: Academia Antioqueña de Historia, 2023.



II

Adelfa Arango Jaramillo por fin en libro

Este fue el último libro editado por Jairo Osorio Gómez como director del Fondo Editorial Unaula¹. Reúne ocho textos sobre arte escritos por Adelfa Arango Jaramillo y publicados en la revista medellinense *Sábado*, entre 1922 y 1923, y cuya compilación se debe a la iniciativa del escritor Óscar González Hernández.

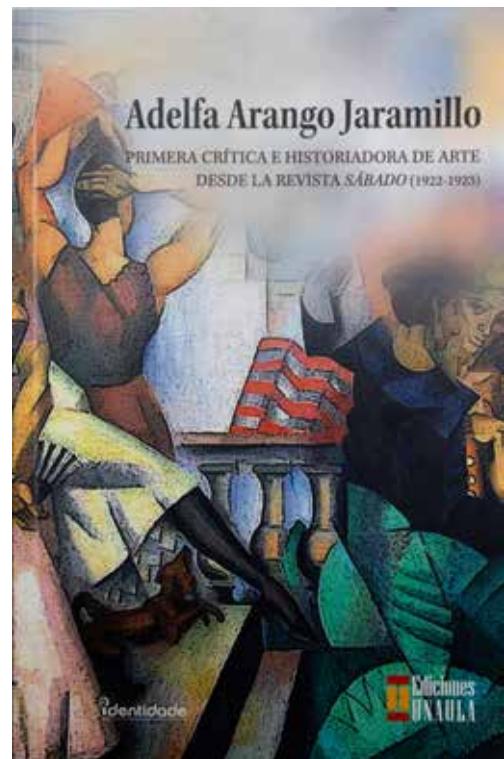
Aunque en textos de diferentes épocas que la mencionan ninguno precisa su año de nacimiento, aquellos dos años permiten por lo menos adscribirla a la generación de escritoras antioqueñas de la que hicieron parte María Cano, María Eastman y Sofía Ospina de Navarro, entre las más reconocidas. En sus primeras apariciones públicas como autoras cultivaron géneros literarios como la prosa poética, el cuento y la literatura para niños.

Adelfa Jaramillo Arango se diferenció de todas ellas por haberse ocupado exclusivamente de las artes plásticas en condición de historiadora y crítica, particularidad notable para entonces, y no solo en relación con las escritoras sino también con la nueva generación de escritores antioqueños que desde hacía unos años irrumpía entonces en diferentes medios, y aun con los de la anterior, con la excepción sobresaliente del pintor Francisco Antonio Cano, quien se vio obligado, por las limitaciones del medio, a doblarse de crítico, tarea que se centró en el arte colombiano de su tiempo (Adelfa Arango también se ocupa, aunque de paso, de los pintores colombianos Borrero, Zamora, Otálora y Peña) y que cumplió con una eficacia que despertó el interés nacional². Al respecto, no sobra anotar, de paso, dos elementos en los que se apartan el pintor F. A. Cano y Adelfa Arango en su tarea crítica: pertenecientes a generaciones diferentes,

1. Desde que fue fundada, y hasta el mes de enero de 2025, cuando renunció, luego de quince años de dirigirla, Jairo Osorio Gómez publicó bajo el sello Fondo Editorial Unaula alrededor de 500 títulos en las diferentes colecciones que lo constituyeron, incluyendo las revistas institucionales. Este breve libro históricamente es un cierre de lujo de su labor en la editorial. Se imprimió el 6 de enero del presente año, en Panamericana Formas e Impresos S.A (Bogotá), para el Fondo Editorial Unaula, de Medellín.

2. El lector que aspire a conocer en detalle la tarea crítica de Francisco Antonio Cano debe consultar el libro *Notas artísticas, Francisco Antonio Cano. Compilación, selección y prólogo de Miguel Escobar Calle*. Medellín, Extensión Cultural Departamental, 1987. Colección Breve, 3.

el artista yarumaleño se vio abocado a examinar principalmente la pintura colombiana de su tiempo, mientras que nuestra primera crítica de arte lo hizo sobre el arte europeo que le era contemporáneo, y estimulada en lo inmediato por la exposición de arte francés moderno presentada en 1922 en el Club Unión; la segunda diferencia se manifestó en la discrepancia sobre lo que era el arte contemporáneo en los comienzos de la tercera década del siglo XX, y específicamente sobre el cubismo y el impresionismo (ver página 129 del libro citado en la nota de pie de página número 4, donde Cano se expresa con desdén indudable sobre el tema). También llama la atención, y mucho, que después de esos dos años no haya vuelto a publicar nunca nada sobre arte, ni sobre ningún otro tema, hasta donde estamos enterados. Lo conocido, estos ocho artículos que recoge el volumen que comentamos, por su extensión un opúsculo (p. 83), aseguran hipotéticamente que probables textos posteriores habrían sido agregados con total justificación.



La solapa de cubierta trae una síntesis biográfica que, aunque breve, da información suficiente sobre sus primeros años: **bachiller normalista de la Escuela Normal Superior de Señoritas de Medellín (no aparece el año del grado), disciplinas de las que fue profesora (pintura, inglés, francés) e instituciones en las que ejerció la enseñanza (colegios de enseñanza femenina de Medellín)**. De su labor profesional solo se da una fecha precisa: "En 1915 estaba como profesora en la Normal de Señoritas".

Se menciona un viaje a Cuba "en el desempeño de su labor académica", sin precisar año, duración ni alcance claro de esa misión. La nota concluye con esta información: "Dejó los apuntes para publicar los libros *La enseñanza del dibujo al natural* y una *Historia del Arte*". El volumen trae a continuación los ocho artículos que constituyen el testimonio de su fugaz pero esplendorosa tarea crítica, aparecidos en la revista *Sábado* durante los años ya mencionados. Luego el silencio... absoluto. Ni en esta edición de *Unaula*, ni en ninguna otra fuente a las que recurri, incluido el texto de Jorge Alberto Naranjo sobre escritoras antioqueñas de comienzos del

siglo XX publicado en la Revista de la Unal, Sede Medellín, año 2002, se encuentra dato nuevo alguno sobre su vida ni ningún otro texto posterior a 1923, cuando no llegaba a los cuarenta años de edad, según lo permiten afirmar, por lo menos aproximadamente, los datos escasos de las fechas a mano. Algo no funciona ahí en esa carencia de información, a menos que haya tenido una vida muy breve, lo que no hubiera dejado de ser un hecho notable en el mundo cultural medellinense de entonces por el lugar sobresaliente como "oficiante, único y solvente" de la historia y la crítica de arte en ese Medellín de comienzos del siglo XX.

Ya en el primer texto incluido en el libro, "Algo sobre las modernas escuelas de pintura", se constata línea a línea —cada una de ellas portadora de información precisa— la posesión de un criterio personal decantado en las muchas lecturas y en la repetida observación de obras de arte.

La anemia de conocimientos sobre su vida no permite afirmar ni negar la realización de viajes a Europa. Sin embargo, la lectura atenta y entre líneas, de "Fresco" (p. 59) y "La disputa del Santísimo Sacramento" (p. 67) inclina la balanza del lector ducho a estar casi seguro de una visita a la Basílica de San Pedro y a la Capilla Sixtina. Lo sugieren así la prolífica, apasionada, erudita y técnica descripción de los frescos, principalmente de Rafael (por quien a admiración es sobresaliente), paso a paso por las salas, galerías y cúpulas del Vaticano cuya decoración le encargaron dos Papas; también lo insinúan así la abundancia de datos sobre las múltiples áreas del Vaticano, que indican, eso sí, un documentado estudio previo de lo que iba a recorrer, y una apropiación personal que prescinde de la asistencia de un guía probable, cuya labor, se sabe, acostumbra ser a las volandas y esquemática; y, finalmente, lo hacen más probable, expresiones propias no del que sacó aquello de libros y revistas, sino *del que estuvo ahí*, como estas frases: "En la primer capilla de la derecha hay unos frescos del parmesano Lanfranco (...) Sobre la puerta de la Sacristía hay también un lindo fresco de Romanelli..." (p. 74). La forma de indicar el lugar donde se encuentran los frescos *habla* de encontrárselos en un recorrido, y el adjetivo "lindo" disuelve toda duda.

La única constancia histórica de conocimiento de obras de arte originales observadas personalmente, es la de las expuestas en el Club Unión de Medellín en ese 1922, muestra que incluyó impresionistas, postimpressionistas y de escuelas posteriores como el

fauvismo y el cubismo. Es importante precisar que los más de treinta artistas expuestos fueron epígonos, figuras de segundo orden en los movimientos de los que hicieron parte, y de pronto hasta de tercera línea. Creo incluso que no pocos de ellos han sido ya olvidados, como se infiere de la lectura de reconocidas obras críticas contemporáneas de historia del arte sobre aquellos movimientos pictóricos, como compruebo en uno de los libros de mi biblioteca tomado al azar: *El impresionismo* (incluido en Ediciones Destino, Barcelona, 1991, 24 años después de la edición original en inglés), obra de Phoebe Pool, historiadora del arte inglesa (1913-1971), libro que "tuvo un éxito de público". Casi la totalidad de los pintores convocados en la exposición del Club Unión son una ausencia en las páginas de Phoebe Pool. Los únicos que conservaron un lugar de primer orden en la historia del arte hasta el día de hoy, con diferencias entre ellos, desde luego, y de los que los medellinenses pudieron conocer obras en esa exposición, fueron Picasso y Francis Picabia.

Es el momento de señalar un aspecto sobresaliente de los ocho artículos de Adelfa Arango Jaramillo: el compás de conocimientos del arte moderno mostrado en ellos evidencia una amplitud que va mucho más allá de los artistas incluidos en aquella exposición, pues su primer ensayo sobre el arte moderno se remonta a pintores que desde una perspectiva panorámica, prefiguraron el impresionismo, especialmente Corot, sobre quien escribe:



Club Unión, 1942. Fotografía de Manuel A. Lalinde. Archivo Fotográfico BPP.

Pero el poeta más grande de esta pléyade fue Camilo Corot [...] más después de contemplar las obras de Constable cambió de técnica y fue del academismo hasta los confines del impresionismo, pintando al aire libre, con luz y con sol, y teniendo por única guía a la naturaleza. Fue un acierto notable este señalamiento de la historiadora del arte antioqueña, acerca del lugar que el pintor inglés Constable [agrega el nombre de Bonington, pintor de la misma nacionalidad, quienes expusieron en el Salón Nacional en 1804, en El Louvre] jugó en el surgimiento del impresionismo francés, a través del cambio operado en la pintura de Corot, y del surgimiento de un grupo de artistas seducido por la pintura al aire libre propuesta por Constable, la llamada “Escuela de Barbizón” (p. 21).

Y aunque sería un despropósito atribuirle a su planteamiento sobre la ruta Constable –Corot– impresionismo una condición precursora en términos absolutos, sí fue de una lucidez y seguridad sin medias tintas, como en cambio sí se pueden señalar en otros críticos, como veremos que le ocurrió a la ya mencionada Phoebe Pool. También cabe destacar que críticos muy notables y posteriores, como el italiano Lionello Venturi, coincidirían con ella veinte o cuarenta y cinco años

después (de paso, queremos recordar que Marta Traba fue alumna suya).

Al ocuparse de las raíces del impresionismo en el libro ya señalado, la crítica Phoebe Pool propone en las primeras líneas de su texto una tesis que el lector lee con asombro por su arbitrariedad y descontextualización histórica: “Los pintores impresionistas (...) crearon el impresionismo en el acto mismo de pintar y la evolución de sus estilos se vio indudablemente influida, en cierta medida, por oscuros instintos que ellos mismos no sabían identificar o analizar” (pp. 7-8). Es obvio que “oscuros instintos” pasan por alto que se trataba de artistas que desde la niñez estuvieron familiarizados con la pintura del pasado y el presente en museos, residencias y salas de exposiciones, y de manera sobresaliente en el Salón Anual de El Louvre. En vías de comenzar a poner los pies en la tierra luego de ese yerro inicial, escribe: “También tiene importancia el ambiente cultural, social y político de mediados del siglo XIX que afectó a los pintores de diversas maneras nuevas: por ejemplo, las comunicaciones, que eran más fáciles, la vida de café...” (p. 8). En un tercer momento su argumentación se aproxima al blanco y concluye por dar en él, al coincidir con el señalamiento hecho por Adelfa Arango cuarenta y cinco años antes:

Conviene recordar que muchas de las ideas y prácticas que los impresionistas cohesionaron y transformaron eran ya incipientes en los primeros años del siglo XX. Incluso pintores neoclásicos [...] que inspiraron a Corot, hicieron minuciosos estudios al óleo al aire libre [...] un legado más concreto y directo (que los impresionistas reconocieron en su madurez) fue el que transmitieron al grupo admirados predecesores y consejeros, en particular Constable, Delacroix, los paisajistas flamencos, Corot, los artistas que trabajaban cerca de la pequeña ciudad de Barbizon (pp. 8-9).

En 1941 Lionello Venturi escribió: “Neoclasicismo, romanticismo. realismo, impresionismo, es decir, las principales tendencias del gusto en el siglo XIX, convergen, en armonía y no obstante sus recíprocas divergencias, en el estilo de Corot...”. Que esto lo escriba promedian- do el siglo XX una figura europea vigente entonces y reconocida en los campos de la crítica y la historia del arte, como Venturi con los museos, las salas de exposición, bibliotecas, publicaciones especiali- zadas en arte y demás recursos a la mano, amén de toda su obra precedente, es una cosa; otra, que lo hiciera³ veinte años antes una joven maestra antioqueña en el aún muy aislado Medellín de comien- zos de los años veinte del mismo siglo, sin pergamino alguno previo como historiadora del arte, en unos artículos donde “entra en liza” en ese territorio, y que lo hiciera basada en una información que sorprende por lo actualizada y vasta, en un conocimiento suficiente de la materialidad vinculada al oficio pictórico que le proporcionaban su condición de pintora y profesora de pintura y de historia del arte, y por su lucidez y precisión conceptual admirables.

El artículo sobre la exposición de arte francés moderno en el Club Unión de Medellín, fue precedido por cuatro textos sobre arte moder- no europeo, con énfasis, como es comprensible, en el francés. Luego del ya reseñado sobre las raíces y precursores del impresionismo, los siguientes pasan revista a lo que fue el esplendor del movimiento en cabeza de Manet, Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro, Seurat, Signac y Cézanne, y a los movimientos que surgieron luego como el fauvismo, el dadaísmo y el cubismo. Es necesario precisar ese “pasan revista”, pues en absoluto se trata de ir “a vuelo de pájaro” sobre la riqueza y complejidad de una etapa de la pintura que dio grandes maestros a la historia y que la dividió en dos: antes y después del impresionismo. Aunque en enunciados breves, la definición de los rasgos diferencia- dores del impresionismo es de una agudeza y precisión sobresalientes, e igualmente ocurre al ocuparse de las características de la obra de sus representantes más destacados.

Entre las páginas 24 a 28 leemos

Este procedimiento de aire circundante está basado en la perpe- tuación artística de un instante fugaz, no se preocupa del detalle [...] desdeña lo que la visión sintética no puede ofrecer [...] la na- turaleza tal como se ve bajo la impresión de un momento. De aquí se deduce que para emplear este procedimiento se requiere una gran justeza de golpe de vista [...] Como la escuela académica no había conocido sino una distribución artificial de la luz, una luz

3. El compilador, Óscar Jairo González Hernández, precisa estos rasgos en la página 12, que nosotros hemos querido redactar de manera diferente.

de taller, los impresionistas la analizaron, aislando sus elementos para aumentar su vibración [...] y gracias a ellos la pintura se ha hecho pintura [...] la generación actual hace esfuerzos para que la pintura no consista en la propia copia del artista, sino en un medio de disponer sobre el lienzo formas y colores (p. 44).

Las dos últimas frases hubieran sido muy del agrado de Marta Traba, aunque es por completo dudoso que tal cosa haya ocurrido. Altamente improbable que alguien en la capital le hubiera sugerido leer una revista de provincia de aproximadamente treinta años antes del momento en que la crítica argentina llegó al país.

Como anotamos, sobre cada uno de los grandes protagonistas del impresionismo particulariza, con gran poder de síntesis, elementos diferenciadores que no tendría sentido reproducir parcialmente aquí, pero sí resaltar que sigue una línea de argumentación cuyo punto de partida es señalar los componentes de la obra de Monet, considerado, por decirlo así, el más radical en representar los instantes de una primera impresión visual, para continuar con lo que cada impresionista sobresaliente encarnó como contribución individual a la afirmación y evolución de la escuela, que contó con el puntillismo de Pissarro, Seurat y Signac como una de sus variantes renovadoras, y que en Cézanne tuvo, lo señala Adelfa Arango, con su búsqueda por recuperar la forma, los contornos de lo representado en los cuadros, que el impresionismo habría dejado de lado en aras de capturar la fugacidad de la primera impresión, un lugar de renovación del arte contemporáneo influyente hasta el día de hoy, y del que la historiadora del arte antioqueña alcanzó a registrar movimientos como el fauvismo y el cubismo, cuya base conceptual resume de manera personal, muy aguda y precisa en los siguientes términos: “Los cubistas acumulan a menudo los ejes, es decir, los puntos que indican los centros de división o de rotación en los cuales aparecen los objetos y colocan sobre planos casi verticales las formas cuya posición en el espacio es perfectamente horizontal” (pp. 34-35).

Aunque obviamente en menor escala que la ofrecida por la lectura completa del libro, al lector de este comentario las citas traídas a cuenta le serán suficientes para que le surja

la misma inquietud que me salió al paso:
¿realizó la autora viajes al exterior donde
conoció personalmente obras originales?

Parece sugerirlo así el entusiasmo, vivacidad, propiedad y abundancia de detalles de comentarios suyos sobre obras que no se conocieron en Medellín ni en ninguna otra ciudad del país.

Al ocuparse de aspectos como el tema la composición y el tratamiento del color en cuadros cuyos originales nunca llegaron al país,

el horizonte de lo que escribe es el mismo del que dejó constancia en sus artículos sobre los cuadros expuestos en el Club Unión. Pero al momento no se han encontrado referencias documentales de viajes al exterior, con

excepción del que hizo a Cuba. Y se encuentran en sus textos giros verbales (“se dice”, “dicen algunos”, “dicen otros”) que apuntan claramente a lecturas de libros y revistas.

Obviamente viaje y lecturas siempre se han complementado; y si insistimos en el punto es porque para la época viajar a Europa era otra cosa que ahora, **y también porque en materia de crítica e historia del arte, el nivel de Adelfa Arango sobresalía en el medio medellinense, y no de cualquier manera, como lo prueba la solicitud de la revista Sábado para que escribiera sobre arte moderno en sus páginas, con el objetivo claro y a corto plazo de preparar al público de Medellín que asistiría a la exposición de arte moderno francés.**

Para el momento (1922-1923), *Sábado*, como están enterados los lectores de *Escritos desde la Sala*, era la publicación periódica cultural y periodística más destacada entonces en Medellín. Colaboraba en ella el grupo generacional que la fundó y dirigió, y al que pertenecieron escritores como Ciro Mendía, José Restrepo Jaramillo, Adel López Gómez, Romualdo Gallego, entre otros; pero la revista le abría sus páginas a autores de la generación anterior, como Tomás Carrasquilla, Efe Gómez y Antonio J. Cano, para nombrar solo unos cuantos; a renombrados escritores españoles y de otras lenguas europeas, y se hizo vínculo con la generación que le era contemporánea de escritores costeños, liderada por el escritor catalán Ramón Vinyes, director de la famosa revista *Voces*, a quienes también se les publicaban artículos con relativa frecuencia. Los elementos que acabamos de reseñar en este párrafo ilustran más que bien el reconocimiento del medio intelectual ciudadano que implicaba asignarle un espacio para que ilustrara al público en general sobre lo que era el arte moderno entonces, lo que aparejaba una ruptura con el gusto predominante, adormecido en el clasicismo, lo que era más que explicable.

En entredicho los viajes a Europa y sin documentación que respalte la posibilidad muy real de estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, fundado en 1910 –aunque no de unas muy probables clase de pintura

con un profesor particular–, en otras palabras, limitado el campo de los seguro a las nociones que sobre el tema se podían alcanzar en los estudios de secundaria que recibió, queda a la mano como opción, esa sí indudable, de un esfuerzo personal autodidacta paralelo a la academia y a lo largo de su vida, que comprendió conocimiento de idiomas, sobre todo del francés, condición común en las capas cultas del Medellín de la época, lo que le dio acceso a la lectura de libros y, sobre todo, de revistas de arte que le posibilitaban estar al día y disfrutar de excelentes reproducciones a color de las obras originales estudios de artes plásticas, que le permitieron enseñarlas, además de pintar.

Y la pintura iba en lo que escribía sobre ella como lo que le era poesía del mundo, como la conexión más honda y plena con la vida, con la realidad. No escribía en frío, la crítica de arte no le era esgrima intelectual, aridez conceptual.

Así lo transparentan frases y expresiones aquí y allá a lo largo de los ocho artículos:

“Pero el poeta más grande de esta pléyade fue Camille Corot (...) Para él los paisajes eran ‘la materia de que estaban hechos los sueños’” (p. 21), “Jean Francois Millet, un realista idílico, que por ser hijo de un aldeano, supo pintar los robustos campesinos de Francia con una elocuente expresión, pues el sentimiento commovedor y fraternal que muestra en sus obras revela la preocupación por los humildes y los pobres” (p. 22), “La pintura abierta al aire libre es una rebelión contra el trabajo ejecutado en el taller, con esas sombras que la luz abierta no produce” (p. 26), “... en su cuadro todo es rojo; es rojo el puente, son rojos los árboles y las montañas, rojo el lecho del río y roja el agua que tiene un tal sello de verdad, que al acercarse el espectador al cuadro siente la impresión de que moja” (p. 46). Fusión de pasión y pensamiento crítico, de razonamiento y sensibilidad, de pasión por el arte, se encuentran imágenes que debieron ser deleite y admiración para todos, como el párrafo que encontramos cuando se ocupa de la pintura al fresco: “Los buenos pintores de la antigüedad pintaban muy rara vez al fresco porque no querían dejar a la discreción de las llamas obras irreparables, y más bien se dedicaban a pinturas portátiles que, en caso de incendio podían llevar de un lugar a otro, y era lo primero que sacaban en momentos de alarma” (p. 60). ¿Qué fresco reproducido en una revista le desataría esa visión de verlo ardiendo en medio de un ataque bárbaro, y a su dueño, un patricio romano, herido por la impotencia ante el desastre, pero contento al ver que sus esclavos ponían a salvo las “pinturas portátiles”?

Es muy diciente que no haya sido Tomás Carrasquilla el encargado de escribir sobre la exposición, un momento en que su autoridad, reconocimiento y preeminencia como primera figura de la literatura antioqueña se encontraba en lo más alto, y él por demás en plena actividad creadora (*Ligia Cruz, El zarco*, y tres años después de los artículos de Adelfa publicaría *La marquesa de Yolombó*) y periodística.

Se lo debieron solicitar a él antes que a nadie, pero los directores de *Sábado* (...) debieron estar seguros de que Carrasquilla mismo les diría lo que todos sabían, incluido él, desde luego, y a la cabeza: que era Adelfa Arango quien más sabía sobre arte moderno en Medellín.

Además, él, con su habitual suspicacia y reserva para todo lo nuevo —quién no tendría fresco el recuerdo de su polémica sobre el Modernismo con Max Grillo y Abel Farina, principalmente—, y ya en el territorio específico de las artes, cuál podría ser su criterio sobre al arte francés moderno, se puede inferir del único texto que se le conoce sobre la pintura, escrito aproximadamente a sus sesenta años de edad, cuando ya poco cambiarían sus criterios estéticos en general, publicado en Bogotá, en la segunda década del siglo XX, sobre una exposición en la que los únicos artistas participantes fueron los pintores Pedro Alcántara Quijano y Ricardo Gómez Borrero. Lo que dice se enmarca en el gusto de la época: el academicismo que apunta

a la recreación verista de su motivo como eje para obtener la solidaridad y emoción del espectador. Consciente en el fondo de que esa era la situación, de que los tiempos y con ellos el arte igualmente había cambiado y él ya no tenía tiempo ni interés particular en ocuparse del asunto como si lo venía haciendo Adelfa Jaramillo Arango, tuvo la lucidez y generosidad intelectual de darle paso a para que fuera ella la encargada de poner al día al público medellinense con el arte contemporáneo en esos años 1920.

Carrasquilla la menciona en su correspondencia⁴ con Max Grillo, en carta que le escribe desde la mina de Sanandrés (Argelia, Antioquia) el 29 de octubre de 1906: “No hace un año, una primita mía, llamada Adelfa Arango⁵, muy recitadora y entusiasta de rimas y prosas misteriosas...”. Es palpable el sesgo cariñoso y a la vez irónico de estas palabras, pero a la vez constituyen un reconocimiento de alguien joven con inquietudes intelectuales en la grey familiar, una muchacha a la que le llamaban la atención cosas distintas al matrimonio. Para entonces, y teniendo en cuenta que su padre había muerto dieciséis años antes, Adelfa pasaría apenas algo de los veinte de edad. Los artículos que nos ocupan fueron publicados entonces cuando frisaba entre los treinta y siete o treinta y ocho años de edad.

Sin que se conozcan artículos anteriores a los reseñados, se deduce que su prestigio como conocedora del arte moderno había sido construido en décadas de trabajo magisterial en diferentes centros de enseñanza secundaria femenina, y muy posiblemente en conferencias ocasionales para públicos más amplios. Y que tenía que ser muy amplio y sólido el prestigio de su conocimiento especializado en el medio medellinense, lo demuestra su designación comautoridad única para ocuparse del tema en una publicación cuyo nivel describimos, y donde colaboraban los más reconocidos escritores colombianos de esos años y firmas de prestigio internacional. Y que fue por completo consciente de la tarea de fondo que cumplía, y que estaba en condiciones de hacerlo, lo hace palpable este párrafo que la ennoblece, donde se cruzan inextricablemente lucidez, seguridad y modestia:

En resumen: para visitar una de las exposiciones modernas, hay que saber valorar, lo cual significa, no tratándose del color, que la cultura guíe nuestros ojos naturales. Así, pues: la obra de las escuelas extremistas debe mirarse no como vana pretensión de hacerse notar por su extravagancia, sino como un noble afán de abrir nuevos horizontes a la representación de la naturaleza... (p. 41).

4. Este dato lo debo a la investigadora Leticia Bernal, experta en la vida y obra de Tomás Carrasquilla, como también el del año de la muerte (1890) del padre de Adelfa Arango, Nacianceno, y de la condición de hermano de este con Claudio Arango, esposo de Isabel Carrasquilla, hermana del escritor.

5. La palabra “primita” tiene aquí una carga de trato familiar extraña a la estricta del parentesco, aclarada en la nota anterior.

En perspectiva, ese grupo de textos resplandece como un acontecimiento cultural único por su carácter vanguardista de modernidad excepcional, de alcance nacional, insular, sin antecedentes ni continuadores inmediatos, una verdadera epifanía intelectual, independientemente de qué tanto caló su mensaje en el gusto promedio del público interesado en el arte.

Pasarían décadas para que la crítica de arte en Colombia se pusiera al día con el arte contemporáneo, actualización que no vino exclusivamente del lado del grupo de crítica argentino nucleado alrededor de la revista *Ver y estimar*, vía Marta Traba, así ella lo pensara de esa manera, como llegó a expresarlo cuando se refirió a la crítica de arte que encontró en Colombia al llegar como “periodismo literario”. Es claro que así Marta Traba no hubiera conocido los textos aquí comentados, lo que es lo más probable, históricamente el epíteto no le va a Adelfa Arango Jaramillo.

