

ÁLVARO MEDINA

---

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

# Historiografía y ubicación de Epifanio Garay

Hay capítulos de la historia del arte colombiano que aún están por definirse. Esta indefinición no se debe a una falta de conocimientos circunstanciados de los hechos que se podrían relacionar con el tema, ni a la ausencia de documentos esclarecedores sobre el asunto por tratar sino a algo sencillo y en consecuencia incomprendible ya que es el producto de un enfoque historiográfico poco riguroso al abordar el objeto de estudio.



Autorretrato  
Carboncillo sobre papel 1895  
Propiedad del Museo Nacional.

Las dos últimas décadas del siglo XIX fueron, en la pintura colombiana, las del triunfo y consolidación del 'realismo de ascendencia académica' o 'realismo académico', denominaciones que quiero oponer en este estudio a las comúnmente utilizadas, o sea academismo y academicismo. Las denominaciones que introduzco están basadas en la tesis de que el academicismo francés a lo Bouguereau, a lo Cabanel o a lo Gérôme no fue seguido a pie juntillas en Colombia ya que entre nosotros predominó una variante que se restringió a la envoltura de corte realista que esos tres pintores franceses practicaron con esmero.

El de los realistas académicos colombianos fue el primer estilo o tendencia de origen europeo que se manifestó en el país independiente, recién nacido a las ideas republicanas y democráticas. La manera que había predominado hasta entonces, oficializada en 1828 cuando el Presidente y Libertador Simón Bolívar llamó a José María Espinosa a que hiciera su retrato, era la de los ingenuos neogranadinos, estilo pictórico de figuras frontales, dibujo de contorno cerrado, desproporción anatómica y facciones simplificadas desprovistas de rasgos psicológicos.

La retratística de los ingenuos neogranadinos presentaba particularidades que venían a ser la continuación de la que se había realizado en las postrimerías de la época colonial. Los pintores José María Espinosa y Luis García Evia acertaron en aquello de republicanizar los personajes políticos que debieron retratar, aunque en lo fundamental continuaron practicando una manera que no reñía con la de Joaquín Gutiérrez cuando el Marqués y la Marquesa de San Jorge posaron para él en 1775.

Gutiérrez, Espinosa y García Evia trabajaron al servicio de los poderosos de dos regímenes políticos diferentes, cultivando los segundos pequeñas diferencias dentro de soluciones que en lo fundamental eran casi semejantes. Por ejemplo, el pintor colonial Gutiérrez tenía un cierto gusto por la ornamentación algo recargada, propia del rococó, ornamentación que los pintores republicanos rechazaron. Si esto es así, ¿en qué coincidían? En la falta de oficio, carencia que se tradujo en contornos simples y en planos de color de gran amplitud aptos para regodeos de filigrana y no para el orgánico ondular de los volúmenes. Santafé de Bogotá no recibió, en el curso del siglo XVIII, la visita de artistas europeos de mérito que ayudaran a elevar el nivel técnico y estético de los pintores que surgieron en el período que va de 1739, año en que Felipe V restablece el abolido Virreinato del Nuevo Reino de Granada, a 1830, año en que fallece Bolívar.

## LA FUNDACIÓN DE ACADEMIAS EN AMÉRICA LATINA

Si paseamos la mirada por la América Latina, fácil es comprobar que Colombia no tuvo el privilegio que gozaron otros países del área en lo tocante a la organización de academias de bellas artes. Para esclarecer el fenómeno, basta considerar el año en que las academias o escuelas de arte comenzaron a funcionar en otras capitales, contando con el concurso de artistas europeos. En orden cronológico fueron las siguientes, no sin antes mencionar que, en la misma España, la de Sevilla se inició en 1660 y la de San Fernando de Madrid en 1752.

1781: México, Academia de San Carlos, dirigida por el español Gerónimo Antonio Gil, pintor, acuarelista y grabador en hueco formado en la Academia de San Fernando de Madrid. La Academia de San Carlos fue reconocida en 1783 por el rey Carlos III y su inauguración oficial tuvo lugar en 1785.

1791: Lima, Academia de Pintura y Dibujo, bajo la dirección del español José del Pozo, hijo de Pedro del Pozo, director de la Escuela de Pintura de Sevilla.

1797: Guatemala, Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, bajo la dirección del arquitecto, dibujante y grabador español Pedro Garci-Aguirre.

1797: Santiago de Chile, Academia de San Luis, dirigida por el italiano Martín de Petris. Fue una academia de breve duración, por lo que viene al caso mencionar la residencia en Chile, entre 1843 y 1845 y luego entre 1848 y 1858, del pintor francés Raimundo Monvoisin, Premio de Roma de 1822. Monvoisin visitó otras capitales suramericanas, dejando obra en Uruguay, Argentina, Perú y Brasil.

1816: Llega a Río de Janeiro la Misión Artística Francesa por iniciativa de Don Juan VI, que acababa de elevar al Brasil a la categoría de Reino. La misión incluía dos pintores, un arquitecto y un grabador. Posteriormente llegaron dos escultores. Trabajaron en la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios, la cual dio origen, en 1820, por voluntad de Pedro I, a la Academia de Bellas Artes.

1817: Buenos Aires, Academia del Consulado Suizo, en la que de 1817 a 1819, impartió clases el suizo José Guth, al que sucedió el italiano Pablo Caccianiga, formado en Roma. En 1820, la *sui generis* academia consular tuvo de director al francés José Rousseau. En 1821, la Universidad de Buenos Aires abrió una escuela de dibujo en la que Guth y Rousseau impartieron clases.

1818: La Habana, Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro, dirigida por el francés Juan Bautista Vernay, discípulo de David.

Las gestas de la Independencia no habían concluído cuando las ciudades mencionadas contaban ya con las academias de bellas artes que Bogotá no conocería sino a punto de comenzar el último cuarto de siglo. Ateniéndonos a los primeros años de la era republicana y más concretamente a los hechos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo, hay otros casos especiales que considerar. Son los de Venezuela, Ecuador, Paraguay, Bolivia y nuevamente Chile, con una primera referencia a Colombia.

1835: Caracas, Academia de Dibujo y Pintura, bajo la dirección del venezolano Joaquín Sosa, un pintor sin mayor formación que nunca salió de su país. Pese a la precariedad técnica que supone tal inicio, cabe señalar que el intento contó al menos con el patrocinio gubernamental.

1840: Caracas, Escuela Normal de Dibujo, bajo la dirección del venezolano Antonio José Carranza, un pintor que tampoco conoció a los maestros europeos, carencia que suplió con tal talento que sus retratos al óleo presentan la precisión y corrección que su contemporáneo el colombiano Ramón Torres Méndez no alcanzó jamás. Siendo un niño aún, el pintor Martín Tovar y Tovar — el gran artista de temas históricos — recibió clases de Carranza, adquiriendo la formación que en 1845 le permitió seguir los estudios en la Academia de San Fernando de Madrid.

1846: En Bogotá se produce el primer intento de organizar lo más parecido a una escuela de bellas artes. Fue la llamada Academia de Dibujo y Pintura, debida a la iniciativa personal de un grupo de ingenuos neogranadinos entre los que figuraron García Evia, Ramón Torres Méndez, Narciso Garay y Simón José Cárdenas. La precaria academia tenía la finalidad de impartir enseñanza y de lograr al mismo tiempo — según documento de época —, que los docentes se perfeccionaran “teórica y prácticamente”. En otras palabras que lograran, intercambiando experiencias entre ellos mismos, el milagro de aprender lo que no sabían ni podían enseñar. Dos años después, la escuela había desaparecido por falta de auxilios gubernamentales.

1848: Santiago de Chile, Academia de Pintura, dirigida por el napolitano Alejandro Ciccarelli, que ocupó el cargo hasta 1869.

1849: Quito, Liceo Miguel de Santiago, escuela de pintura que dirigió fugazmente el francés Ernesto Charton.

1850: Quito, Academia de Escultura, dirigida por el ecuatoriano Camilo Unda.

1854: Asunción, Academia de Dibujo Lineal y Geométrico, dirigida por el arquitecto italiano Alejandro Ravizza, en la que se formaron Aurelio García y Saturnino Ríos, pintores paraguayos que en 1858 recibieron sendas becas para continuar estudios en París.

1856: El pintor boliviano Antonio Villavicencio viajó a París, donde hizo copias de David, Gros, Ingres y Declacroix. En 1858, de vuelta a La Paz,

Villavicencio asumió la dirección de la recién fundada Escuela Popular de Dibujo Lineal, nombre curioso que amalgamaba la vocación de centro destinado a la formación de arquitectos, dibujantes y pintores, como el de Asunción.

1874: Gracias a la iniciativa privada se fundó en Bogotá la Academia Gutiérrez, que en 1886 fue oficializada por el gobierno de Rafael Núñez con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes. Núñez nombró como 'primer' director al pintor bogotano Alberto Urdaneta.

Del panorama anterior queda claro que, de los países mayores de América Latina, Colombia fue el último en contar con una escuela oficial para la enseñanza de las bellas artes. A esto se agrega que, durante la colonia, en el actual territorio colombiano no se conocieron florecimientos artísticos como los que experimentaron diversos centros de México, Perú, Bolivia, Ecuador y Brasil. La cultura visual de Santafé de Bogotá era pobre, de allí que para poder pasar a un nivel superior se requiriese un empuje externo o sea la presencia de un maestro que hubiera estudiado en una buena academia, conociera perfectamente el oficio de la pintura y estuviera familiarizado con las grandes obras de arte europeo y en especial, si nos fijamos en los ideales y preocupaciones del momento en Colombia, con la pintura realizada desde el alto Renacimiento.

#### FELIPE SANTIAGO GUTIÉRREZ EN BOGOTÁ

La personalidad artística que introdujo el anhelado cambio fue Felipe Santiago Gutiérrez, pintor mexicano formado en la Academia de San Carlos, de México que en 1868 fue a Roma, donde se matriculó en la Academia de San Lucas y se relacionó con Fortuny, siguió más tarde a París y admiró allí las pinturas de Gérôme y Meissonier, concluyendo el periplo europeo en Madrid, donde trabajó con Federico de Madrazo. Gutiérrez se estableció en Nueva York en 1872. Allí conoció al poeta y crítico de arte Rafael Pombo, con el que trabó perdurables lazos de amistad. De 1855 a 1872, Pombo desempeñó el cargo de secretario de la Legación Colombiana en los Estados Unidos, cuya sede no estaba en Washington sino en Nueva York.

De regreso a Bogotá, entusiasmado con la ley que en 1873 cursaba en el Congreso, por medio de la cual se creaba la Academia Vásquez, Rafael Pombo invitó a Gutiérrez a venir a la capital colombiana para que dirigiera la nueva institución oficial. La Academia Vásquez fue aprobada oficialmente pero no vio nunca sus días, razón por la cual el poeta y el pintor fundaron la Academia Gutiérrez, financiada por Pombo. Con la presencia entre nosotros del pintor mexicano se desprovincianizó y se desprimitivizó el arte colombiano del siglo XIX.

Gracias a la corta pero intensa actividad pedagógica que alcanzó a desarrollar en Bogotá y a los modestos pero eficaces salones privados que organizó con ayuda de Pombo, salones en los que fueron galardonados Epifanio Garay y Pantaleón Mendoza, entre otros, Gutiérrez introdujo los factores que abrieron el capítulo de los realistas académicos colombianos, cuyas figuras máximas son precisamente Garay y Mendoza, más Ricardo Acevedo Bernal, el del período juvenil.

La nueva tendencia no tardó en florecer, dando inicio a un capítulo que contó con el concurso del pintor y promotor Alberto Urdaneta, que en 1865 había viajado a Europa, convirtiéndose en el primer pintor colombiano en conocer obras de los grandes maestros. El empuje del realismo académico recibió el aporte teórico y crítico de los escritores Rafael Pombo y Rafael Espinosa Guzmán, conocido este último como Reg. Urdaneta y Pombo habían vivido en París y Nueva York respectivamente. Reg, había tenido la oportunidad de visitar ambas ciudades. Los tres estuvieron entre los primeros intelectuales colombianos que tuvieron contacto con el gran arte de todos los tiempos.

En Garay, Mendoza y Acevedo, el modelado es preciso, la luz justa, las proporciones exactas y el espacio representado no se aparta de la verdad retinal, estética sin antecedentes en el territorio nacional que Urdaneta inició con timidez y Gutiérrez consolidó técnicamente. Es el realismo que encontramos en *Colón ante los Reyes Católicos* (1850) del mexicano Juan Cordero, en *El habitante de la Cordillera* o *El alfarero* (1855) del peruano Francisco Laso, en *Río San Juan* (1865) del cubano Federico Fernández Cavada y en la obra del argentino Carlos E. Pellegrini, fallecido en 1875 cuando el ciclo se iniciaba apenas en Colombia. Los cuatro eran aplicados seguidores del realismo de corte académico que se instauró en Francia a fines del siglo XVIII. Así entendido, el realismo fue una derivación del método en que se formaron David, Ingres Delacroix, Gericault y Courbet, para no citar sino a unos pocos, no obstante lo cual ninguno de estos franceses practicó el academicismo tal y como este raro 'ismo' era entendido en 1883, cuando abrió en París la *Exposition nationale triennale*, postrer manifestación pública con apoyo oficial de la ya agotada y siempre discutida tendencia.

En el caso concreto de Colombia, fue con Garay, Mendoza y el primer Acevedo que se hizo presente una corrección, una sobriedad y un rigor que ignoraban la profusión del barroco, la tendencia ornamentalista del rococó y la seductora "incompetencia" de los ingenuos neogranadinos. Con la obra de estos tres pintores bogotanos se produjo de modo consciente un relevo generacional y estético, relevo de ideas que desde entonces se plasmó en formas que el artista dominaba a cabalidad, quedando atrás una larguísima etapa de ideas que las formas limitaban por carencias técnicas.

## ALGUNOS AVATARES DE LA HISTORIA

Luego de gozar de prestigio, el realismo académico se eclipsó por completo bajo el empuje de las tendencias modernas. Para Eugenio Barney Cabrera, en texto publicado en 1971, a los artistas colombianos de fines del siglo XIX no les importaron “los factores de la intemporalidad, el anacronismo, la medianía o la desuetud de los estilos”, que según el respetado historiador ellos adoptaron y practicaron sin que les desvelara “el hecho de que ya, para entonces, otros avatares estéticos entraban en vigencia”. Las estéticas que entraban en vigencia eran las de Manet y Monet, que cierto es que no interesaron a nuestros pintores, pero resulta que ellos en sí y por sí representaban en el medio colombiano — no en el francés, porque no era en París donde ellos actuaban — el cambio más importante de nuestro arte desde que en residencias de Tunja y Bogotá, a fines del siglo XV y albores del XVI, se hicieron decoraciones murales a la manera italiana con las que quedaron atrás, superadas para siempre, las maneras americanas o precolombinas.

Si Barney Cabrera se fijó en la diacronía de estilos que había entre Francia y Colombia (diacronía que fácil es comprobar que subsiste de seguir utilizándose un paralelismo así de mecánico y desilusionador), Mario Rivero sopesó en 1972 un aspecto que es como un resumen o síntesis del enfoque con que —según él— trabajaron los realistas académicos. Refiriéndose a Garay, Rivero afirmó que el realismo del pintor bogotano era un “esquemita endulzado con el peor de los sentimentalismos”. Quizás sin proponérselo, la apreciación riverana fue refutada por Marta Traba al considerar en 1975 que la de Garay era “una apariencia mesurada, muchas veces tildada de fría y distante”. La conocida crítica escribía la página más demoledora que se ha publicado contra Garay, al que le reprochó su “ningún propósito de modernismo”, coincidiendo a grandes rasgos con las tesis de Barney Cabrera.

Pero, ¿se podía ser modernista en Colombia, uno de los países latinoamericanos más atrasados artísticamente, cuando la noción de modernidad no existía aún en las artes plásticas del resto del continente? Por supuesto que no, pero sí se podía intentar al menos ser un antiacademicista resuelto, embrión de las muchas modernidades que posteriormente se forjaron. Pues bien, si nos fijamos en los contemporáneos latinoamericanos de Garay será fácil comprobar que ninguno de ellos adivinó las proyecciones históricas que tendrían los salones de rechazados que se hacían en París, ni las exposiciones individuales de abierta rebeldía que Courbet y Manet tuvieron en 1855 y 1867 respectivamente, mucho menos la serie de exposiciones que los impresionistas organizaron a partir de 1873, manifestaciones todas de rechazo a las arbitrarias imposiciones de los pintores academicistas, esos academicistas que los pintores latinoamericanos, cuando llegaban a París, anhelaban tener de

maestros. Mencionemos entre dichos pintores, teniendo en cuenta que Garay nació en 1849 y murió en 1903, a los argentinos Ángel Della Valle (1852-1903), Reinaldo Giudice (1853-1921) y Graciano Mendilaharsu (1857-1894), al brasileño Pedro Américo (1843-1905) y a los chilenos Cosme San Martín (1848-1906) y Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909). Ninguno de ellos ensayó ni la más tímida de las variantes antiacademicistas durante el período en que el pintor colombiano estuvo activo.

Un antiacademicista resuelto fue el bogotano Andrés de Santa María (1860-1945), que en 1885 firmó *Los fusileros*, pintado bajo el signo de Manet, arresto que se debe a que Santa María residía en Europa desde los 3 años de edad y por lo tanto su contexto cultural no correspondía al de la Colombia que, en la época, apenas empezaba a conocer y a apreciar una opción que nada tenía que ver — ¡al fin! — con los ingenuos neogranadinos. Hay atisbos antiacademicistas en los venezolanos Cristóbal Rojas (1858-1890) y Arturo Michelena (1863-1898). El primero en *El bautizo* (1890) y el segundo en *Escena de circo* (1891), pero esos son ensayos que la muerte prematura de ambos pintores impidió que desembocaran en posturas artísticas completamente nuevas.

En el caso del chileno Pedro Lira (1845-1912) se produjo una aproximación al impresionismo en su última etapa. El argentino Eduardo Sívori (1847-1918) vio la pintura de los impresionistas y su técnica adquirió soltura, sin llegar a practicarla al modo de Monet o Pissarro. El peruano residente en Chile Carlos Baca-Flor (1867-1941) osciló de manera ecléctica entre el realismo académico riguroso y una pintura sugerente, empastada y libre. Lira, Sívori y Baca-Flor experimentaron, ya en el siglo xx, una evolución semejante a la que en Colombia conoció Acevedo Bernal bajo la influencia de Santa María. En definitiva, la actitud de Garay era la preponderante en el continente cuando agonizaba el siglo que lo vio nacer.

## MARTA TRABA y EPIFANIO GARAY

La crítica Marta Traba disparó artillería del más grueso calibre cuando escribió lo que sigue:

Epifanio Garay es la más alta cifra académica en un lugar donde no hay academia; retrata a la burguesía cuando ningún cambio económico ni político nos autoriza a hablar de burguesía; depones cualquier intento de expresar las tremendas tensiones de una sociedad caótica, precisamente cuando esa sociedad hubiera necesitado la válvula del intelecto en libertad, para conocer sus contradicciones; convierte una comunidad en formación en una agrupación estática, complacida en su propia apariencia.

Y más adelante: “El arte encubre, en lugar de revelar; aparece como cómplice en el veloz proceso de mixtificaciones y tergiversaciones que convertirán a las tres primeras décadas del siglo xx en un período eminentemente anticrítico”.

A pesar del aprecio que merece Marta Traba por sus innegables aportes teóricos y críticos al arte colombiano de su tiempo, hay que admitir que su aproximación histórica a Garay fue un simple anacronismo.

En primer lugar, juzgó la modernidad colombiana de fines del siglo xix con los cánones de las modernidades propias de los movimientos vanguardistas europeos del siglo xx. Cabe recordar que no se le pueden aplicar a Antoni Gaudí los cánones de Mies van der Rohe, ni a Brahms los de Stravinsky, ni a Maupassant los de Joyce. (Y a propósito, cuando hablo de modernidades en plural, me acojo a los planteamientos de Lyotard cuando se refiere al concepto de “modernidad, cualquiera sea la época de su origen” y cuando aclara que “no es una época sino más bien un modo”). Se puede concluir que Marta Traba midió las expresiones artísticas decimonónicas de un país atrasado como Colombia con la regla que sólo sirve para medir las que en el siglo siguiente tuvieron los países desarrollados.

En segundo lugar, la pintura colombiana viva de las tres primeras décadas del siglo xx no se desarrolló bajo la influencia de Garay y demás realistas académicos. Gracias a la presencia de Andrés de Santa María en Colombia, sobre todo cuando dirigió la Escuela de Bellas Artes de 1903 a 1911, el realismo decimonónico finiquitó en Bogotá. El capítulo se cerró históricamente porque Pantaleón Mendoza dejó de pintar hacia 1896 por razones de salud mental, Epifanio Garay murió en 1903 y Ricardo Acevedo Bernal dejó la rigidez propia de su etapa juvenil cuando pintó, en 1906, el *Retrato de Rosa Biéster de Acevedo*, su esposa, inicio de un período ecléctico y en general bastante incoherente.

Como se puede comprobar en cualquier historia del arte colombiano, en las tres primeras décadas del siglo xx predominó el paisaje, que ninguno de nuestros realistas académicos practicó con dedicación, así que mal puede hablarse de un arte cómplice de mixtificaciones y tergiversaciones. Cuando en la segunda década del siglo se produjo la reacción conservadora contra las enseñanzas de Santa María, el intento consistió en volver al costumbrismo que se hallaba vigente a la llegada del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez y no de reinstaurar el decantado realismo de Garay. Puede estudiarse el curioso viraje en cuadros de Coriolano Leudo, Miguel Díaz Vargas y Ricardo Gómez Campuzano, y en los que Roberto Pizano firmó de 1918 a 1924. Los cuatro pintores están asociados a la visión adjetiva de los españoles Zuloaga y Romero de Torres, no a la sustantiva de Mendoza y Garay.

Epifanio Garay pintó desde muy joven ya que su padre, el pintor Narciso Garay, le dio clases de dibujo cuando era apenas un niño. En la juventud de Epifanio predominó la vocación musical, que cultivó de 1866 a 1880. En 1874 fue a Nueva York a estudiar canto. En 1881 se desentendió de la música y se entregó de lleno a la pintura. En 1882 viajó a Francia, a perfeccionar su técnica pictórica. Su etapa de madurez se inicia con *La llavecita o Recreación*, de 1885, exhibido ese mismo año en el Salón de París. Fue en la Academia Julien donde Garay aprendió a dominar su *métier*. De vuelta a Colombia en 1885, la renovación estética que implicaba su arte fue oficializada por el reciente triunfo de la Regeneración, lo cual explica que haya recibido los encargos de retratar a los presidentes Rafael Núñez, Carlos Holguín y Manuel Antonio Sanclemente y que Miguel Antonio Caro posara para Felipe Santiago Gutiérrez.

La coalición política de liberales independientes y conservadores que bajo la dirección de Núñez y Caro se denominó Regeneración, fue el movimiento político que le puso punto final al caos y a la casi anarquía que introdujo un régimen federalista mal concebido que fragmentó al país y trajo como consecuencia las guerras civiles que GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ menciona en *Cien años de soledad*. Si Garay quiso pintar el orden restablecido, la verdad es que no lo hizo mal. Se puede refutar, eso sí, que ese hubiera sido su verdadero propósito.

En América Latina, hasta entonces, el arte carecía de intención política consciente y directa, o sea que no se concebía al servicio del “intelecto en libertad”, como pretendía Marta Traba siguiendo a sus contemporáneos Jean-Paul Sartre y Franz Fanon, mucho menos con propósito de subversión. Por el contrario, tendía a ser factor de estabilidad y reconocimiento institucional. Es lo que procuraron, entre otros, el venezolano Martín Tovar y Tovar en las monumentales batallas de la gesta bolivariana instaladas en el Salón Elíptico del Palacio Federal de Caracas (1885-1887), el uruguayo Juan Manuel Blanes en *Juramento de los 33 Orientales en la Playa de la Agraciada* (1878) y en *La revista de Río Negro del general Roca y su ejército* (1891), el argentino Ángel Della Valle en *La vuelta del Malón* (1892) y el venezolano Arturo Michelena en *Miranda en la Carraca* (1896).

Salta a la vista que la actitud política de Garay fue idéntica a la de sus contemporáneos en el resto de América Latina. No obstante, cabe señalar que no pintó cuadros históricos, ni concibió batallas, ni hizo comercio con los héroes. Lo más próximo al asunto es la copia que hizo hacia 1890 de un cuadro que había pintado su padre, Narciso Garay, a partir de un original de José María Espinosa. El de Epifanio se conoce bajo el título de *La Pola en capilla* y es más un retrato que un cuadro monumental y heroico. El tema

considera el momento que precedió al fusilamiento de la mártir nacional, condenada y ejecutada por los españoles en 1817.

### REPLANTEAMIENTO Y VALORACIÓN

A fines de los años setenta, y como consecuencia de la exposición titulada *Academia y figuración realista* que en agosto de 1975 tuvo lugar en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, se inició un proceso de revisión de la academia decimonónica. La muestra de nuestro museo universitario fue concebida para poder ver en paralelo, entre otros, a Felipe Santiago Gutiérrez, Pantaleón Mendoza, Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal, por un lado, y, por el otro, a realistas de nuevo tipo tales como Santiago Cárdenas, Alfredo Guerrero, Darío Morales y Mariana Varela.

Entre las obras de Garay y las de Santiago Cárdenas mediaban ocho décadas de quehacer artístico y teórico. Cárdenas representaba una tendencia que en la época relacionábamos (veo hoy con claridad que equivocándonos todos), con el hiperrealismo. Mucho más cercanos de esta tendencia eran Guerrero, Morales y Varela. Años más tarde, en 1979, el poeta y crítico Mario Rivero escribió:

El rescate de Epifanio Garay, en el momento exacto del auge del hiperrealismo o advenimiento de la segunda Academia, muestra el acierto de sacarlo del panteón del olvido y retrotraerlo a la consideración de las generaciones actuales. Cualquiera que sea nuestra posición artística, no podemos ignorarlo, ni desconocer su puesto de primer orden dentro de la historia plástica del país.

Rivero comentaba la retrospectiva de Garay que se hiciera ese mismo año en el Museo Nacional, de modo que si el lector de estas páginas vuelve sobre la breve frase de Rivero que he citado casi que al principio de este estudio, comprobará que se había producido un considerable cambio de opinión, cambio para aplaudir y no para censurar porque nos aproximaba a la verdad histórica.

En un segundo artículo, publicado también en 1979, Rivero proclamó que Garay era “más importante, más homogéneo y de mayor ambición estilística que Acevedo Bernal”. Rivero tildó de “progresismo” el hecho de que Acevedo Bernal perteneciera a las filas del partido liberal (concretamente, a las del ala radical, enemiga de la Regeneración), introduciendo así un contrapunto político basado en el hecho de que Garay había pertenecido a las filas del partido conservador y gozado de favores oficiales. No obstante, cuando analizó la obra de Acevedo Bernal con el fin de hacer comparaciones, Rivero planteó que “con su paleta brillante y viva” es “un tanto provinciano y local, frente a esa ‘universalidad’, con la cual a falta de mejor denominación puede caracterizarse a Garay”.

Rivero acertaba una vez más. La pintura del “reaccionario” Garay iba más lejos que la del “progresista” Acevedo Bernal. Dicho esto, salta de inmediato una pregunta fundamental: ¿En qué podía residir la universalidad de un pintor que Marta Traba había criticado con dureza? Aquí retomo el asunto aquel de los calificativos de académico y academicista, que desde siempre se han utilizado para clasificar a estos pintores, tergiversando el análisis histórico y la apreciación crítica justa.

Academicistas eran los franceses Baudry, Bonnat, Bouguereau, Boulanger, Cabanel, Constand, Delaroche, Gérôme, Gleyre, Laurens y Meissonier, para no recordar sino a unos pocos. La casi totalidad de los pintores latinoamericanos que después de 1850 estudiaron en París, fueron discípulos de estos pintores. El mejor de todos, el peruano Francisco Laso, fue discípulo de Gleyre. Arturo Michelena y Cristóbal Rojas también venezolano, estudiaron con Laurens, al igual que el argentino Eduardo Sívori. El brasileño Rodolfo Amoêdo lo hizo con Cabanel y Baudry. El argentino Graciano Mendilaharsu asistió a clases de Bonnat y el peruano Ignacio Merino a las de Delaroche. Mención aparte merecen el puertorriqueño Francisco Oller, discípulo de Courbet, y el brasileño Pedro Américo, discípulo de Ingres. Por su parte, Garay contó con la guía de Bouguereau, Boulanger y Constand.

#### LA ACADEMIA Y SUS CARACTERÍSTICAS

La pintura de Francisco Laso es más fluida que la de Garay, pero en los ideales estéticos no difieren. Ambos son pintores veristas de dibujo preciso y paleta sobria dominada por las tierras. Vistos individualmente, o sea personaje por personaje si estos aparecen en grupo, los retratos de Laso y Garay comparten con los del francés Fantin-Latour (1836-1904) un mismo sentido del color, del espacio, del volumen y del aplomo, consideración esta última que no tiene en cuenta jamás la crítica de arte.

Camarada de Manet, Whistler, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Vincent d'Indy, a quienes retrató en solemnes y estáticos grupos, Fantin-Latour fue uno de los rechazados en los salones organizados por los academicistas. No obstante lo anterior, su pintura careció de la soltura que se aprecia en Manet y en Degas, aunque era cuatro años menor que el primero y dos menor que el segundo. Quienes le reprochan a Garay el haber permanecido en París de 1882 a 1885 sin haber sentido curiosidad por el impresionismo, bien podrían estudiar el caso de Fantin y llegar a la conclusión de que el colombiano y el francés coincidieron en eso de ser aislados, hieráticos y austeros.

En breve pero sustancioso estudio sobre lo que en general y desde siempre ha sido la academia, el crítico norteamericano Thomas B. Hess identificó las características siguientes: a) se basa en una doctrina que “supone

el concepto de progreso hacia la perfección”; *b*) las escuelas de arte que aparecieron en Europa en el siglo xvi y se multiplicaron en el xvii, “se llamaron a sí mismas ‘Academias’ como signo de la modernidad de sus propuestas”; *c*) los “académicos del Alto Renacimiento dieron inicio a un currículo que primero enseña conceptos y luego métodos”; *d*) de esta manera, a fuer de “intelectual, el arte debe ser sistemático” y por lo mismo es “divisible en categorías lógicas”, lo cual lleva a Hess a explicar: “Un orden o rango fue establecido con la pintura histórica en lo alto y el bodegón en la parte baja de la escala”; *e*) los aprendices “no estudiaban cualquier nariz o pie, sino la nariz y el pie perfectos”; *f*) con “convicción mística”, los académicos aspiraban a la perfección de los griegos, a la inspirada convicción de la música, a la probidad o perfección de la línea y al color puro, entendida esta pureza en términos de tonos armónicos y no de colores primarios como se plantearía más tarde, ya en el siglo xx.

Según Hess, lo anterior desembocó en el “culto de la belleza ideal”, que iba a generar, en el xix, el culto de la doctrina o “dependencia de la doctrina” o sea la tendencia a convertir en hito estético de carácter inmanente lo que no era sino una serie de preceptos no universales y por lo tanto de validez limitada. Nace así el academicismo, el ‘ismo’ que le iba a hacer la vida imposible a Courbet, Manet, Fantin y los impresionistas porque eran los academicistas los que manejaban los salones, decidían quiénes eran los jurados y determinaban qué artistas y cuáles obras se ajustaban a la belleza ideal dictaminada por ellos.

La ambición máxima del academicista era la pintura de tema histórico o, en su defecto, la pintura que ilustraba pasajes tomados de obras literarias. Jacques-Louis David se acoge a ese ideal en *El juramento de los Horacios* y en *Leónidas en las Termópilas*. Ingres es perfectamente academicista en 1801, cuando gana el Premio de Roma con un cuadro cuyo título lo dice todo: *Los embajadores de Agamenón enviados a pacificar a Aquiles, a quien encuentran en su tienda con Patroclo ocupado en contar las hazañas de Hero*. En la decadencia del movimiento, Meissonier tendrá la preocupación de pintar acontecimientos de historia contemporánea, que se refleja en óleos tales como *1814*, que representa al ejército napoleónico en Rusia, y *Napoleón III en Solferino*.

¿Qué tanto caló en América Latina la jerarquía temática de los academicistas franceses? Para determinarlo, basta enumerar someramente a los pintores de los temas que siguen: *a*) cuadros relacionados con hechos de la antigüedad clásica o con pasajes de la literatura universal; *b*) cuadros bíblicos *c*) cuadros de historia antigua; *d*) cuadros de historia contemporánea; *e*) simples academias. A la clasificación anterior cabe agregar el cuadro de género de

asunto noble y sentido social, abordado con sentimiento romántico y mirada realista.

Al repasar las escuetas listas que se presentan a continuación, el lector no debe perder de vista los temas y las obras mencionadas previamente a lo largo de estas páginas.

*Cuadros de temas clásicos y literarios.* Pedro Américo, del Brasil, *Sócrates y Alcibiades* (1864), Ignacio Merino, del Perú, *Hamlet* (1872) y Cristóbal Rojas, de Venezuela, *Dante y Beatriz en el Paraíso* (1889).

*Cuadros bíblicos.* Rodolfo Amoêdo, del Brasil, *El sacrificio de Abel* (1878) y *La partida de Jacob* (1884).

*Cuadros de historia antigua.* El tema presenta dos vertientes, ambas relacionadas con episodios acontecidos en América. La primera vertiente alude a la época prehispánica y la segunda a la conquista. En la primera vertiente tenemos obras de dos mexicanos: José Obregón, *El descubrimiento del pulque* (1869) y Rodrigo Gutiérrez, *El Senado de Tlaxcala* (1875). En la segunda cabe mencionar a Luis Montero, del Perú, *Los funerales de Atahualpa* (1866), Nicolás Guzmán, de Chile, *Los últimos momentos de Pedro de Valdivia* (1878), Graciano Mendilaharsu, de la Argentina, *La muerte de Pizarro* (1886) y Leandro Izaguirre, de México, *El tormento de Cuauhtémoc* (1893).

*Cuadros de historia contemporánea.* A los ya mencionados en páginas anteriores, firmados por Martín Tovar y Tovar, Juan Manuel Blanes, Ángel Della Valle y Arturo Michelena, cabe agregar uno más del uruguayo Blanes, *Alegoría del pronunciamiento del General Urquiza contra Rosas* (1851) y el de Reinaldo Giudice, de la Argentina, *La presentación de San Martín al Congreso de 1808* (1899).

*Academias.* Lo más próximo de la academia ortodoxa, de conformidad con la variante temática que Cabanel y Bouguereau practicaron en 1863 y 1879 respectivamente, con sendos cuadros que llevaron ambos por título *El nacimiento de Venus*, verdaderos alardes de técnica con el pretexto del desnudo femenino perfecto, bello y sensual, son cuadros como *Moema* (1865) del brasileño Víctor Meirelles, *Marabá* (1882) de Amoêdo, también brasileño, *Náyade* (1884) y *Magdalena* (1895) del chileno Alfredo Valenzuela Puelma, el óleo abocetado *Leda y el cisne* (1887) del venezolano Michelena y *La cazadora de los Andes* (1891) de Felipe Santiago Gutiérrez, cuadro este último que perteneció a la colección de Rafael Pombo. A tales obras cabe agregar una más, anterior a las de Cabanel y Bouguereau, como es *La Venus dormida* (1860) del chileno Luis Montero.

*Cuadros de género.* Juan Banuel Blanes, de Uruguay, *La fiebre amarilla* (1871), Pedro Lira, de Chile, *Carta de amor* (1882), Giudice, de Argentina, *La sopa de los pobres* (1884), Sívori, de Argentina, *La lever de la bonne* (1887), Michelena, de Venezuela, *El niño enfermo* (1886) y *La caridad* (1888),

Cristóbal Rojas, de Venezuela, *El violinista enfermo* (1888), De la Cárcova, de Argentina, *Sin pan y sin trabajo* (1894), José Joaquín Tejada, de Cuba, *La lista de lotería* (1893) y Amoêdo, del Brasil, *Malas noticias* (1895). A la lista hay que añadir las varias *Pascanas* o campamentos de indios que pintó Francisco Laso, del Perú, en diversas ocasiones.

## CONCLUSIÓN

La valoración de Garay debe partir entonces de dos consideraciones fundamentales. La primera de ellas no puede ignorar que nuestro más conocido pintor de formación académica surgió tardíamente, pero dentro del período en que la academia tenía vigencia y justificación. La segunda, que en su caso particular hubo una definición temática que le permitió centrarse en un asunto específico, con lo que evitó caer en tentativas y divagaciones que en algunos de sus colegas resultaron de menguada fortuna.

La primera consideración la ilustra el hecho de que durante la misión diplomática que se encomendó a Tomás Cipriano de Mosquera en Lima y Santiago de Chile, capitales que frecuentó de finales de 1842 a principios de 1845 (año este último en que fue elegido por primera vez a la Presidencia de Colombia), Mosquera posó para el francés Raimundo Monvoisin, cuyo discípulo chileno más destacado, Francisco Javier Mandiola, participó en la fundación de la Academia de Pintura que abrió en Santiago en 1848, veinticinco años antes que la Academia Gutiérrez, prueba fehaciente de que en otras capitales suramericanas se podía apreciar en la década de los cuarenta lo que Bogotá no llegó a conocer sino en la década de los setenta.

En cuanto a la segunda consideración, relativa a los temas tratados, basta atenernos a la obra de Garay que hoy conocemos (obra que bueno es advertir que todavía no ha sido repertoriada en su totalidad), para comprobar que el bogotano pintó un solo cuadro de tema histórico, el ya considerado *La Pola en capilla* y un solo cuadro de tema bíblico que, por su desnudo femenino, se acerca a las academias: el titulado *La mujer del levita* (1899). Firmó dos cuadros de género, *La llavecita*, conocido también como *La recreación*, ya mencionado antes, y *Chocolate, pan y queso* (ca. 1882). Garay no pintó temas mitológicos clásicos, ni pasajes literarios, ni batallas, ni temas de historia antigua. Si su dedicación al retrato es atípica con relación a la época, verdad es que despreció — como los academicistas puros — el bodegón, género 'menor' que según parece el bogotano ignoró por completo.

En Colombia, el salón que resumió el quehacer de nuestros realistas académicos fue el que se realizó en 1899. Garay exhibió cuarenta y siete lienzos, de los cuales solamente tres eran *composiciones*, rótulo que de una manera general definía el tipo de obra (de suyo ambiciosa y compleja), que

implicaba la realización de un cuadro de tema histórico o literario. Si se considera en su globalidad la participación nacional, en el desordenado e impreciso catálogo del salón se pueden identificar solamente cuatro óleos bajo la etiqueta de “pintura de academias”, tres de Enrique Recio y uno de Eugenio Zerda. Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, ACADEMIA es el “estudio de una figura entera y desnuda, tomada del natural y que no forma parte de una composición”, tipo de imagen que es característico de las sesiones de estudio con modelo vivo. La breve definición permite establecer que el asunto no tuvo verdaderos cultivadores en Colombia.

El óleo de Acevedo Bernal titulado *Bautizo de Jesús*, hoy en la Catedral de Bogotá, mereció el premio de composición de primera clase en el salón del 99, en reñida competencia con *La mujer del levita*, de Garay. La de Acevedo Bernal es una pintura bastante suelta que muy poco tiene que ver con el academicismo ortodoxo. *La mujer del levita* es pues la única obra academicista en su sentido estricto que los historiadores han considerado, analizado e incorporado al acervo patrimonial en el lapso de casi cien años que han mediado desde que Garay la pintó.

Vista así, la pintura académica colombiana pierde los contornos que hasta hoy han dibujado los historiadores, repuntando la personalidad de Garay, ese Garay que al decir de Marta Traba “pinta sin errores, con una gran finura, una manera exquisita de amortiguar el color y una neutralidad que no se agrieta jamás”. La contradictoria apreciación fue formulada para concluir que esas particularidades situaban al pintor en la “atonía” y en la “inercia”. En verdad, la “manera exquisita” hizo del bogotano uno de los pintores latinoamericanos más sólidos y coherentes de su siglo, mérito que comparte con el mexicano José María Velasco y el peruano Francisco Laso. Si Garay fue ante todo el afortunado retratista de los bogotanos, Velasco fue el riguroso paisajista de México y Laso el pintor obsesionado con el marginamiento que en su época padecía el indio peruano. En definitiva, los tres presentan la particularidad de haber sido pintores de un tiempo y un espacio concretos, del espacio y del tiempo que supieron vivir y mirar de frente, al margen de las idealizaciones propias del mito y de la historia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADES, DAWN, 1989, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven and London, Yale University Press. (Otros textos de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin y Rosemary O'Neill).
- Arturo Michelena: Intimidad y esplendor de su genio* [s.f.] Catálogo de exposición, Caracas, Galería de Arte Nacional. (Textos de Bélgica Rodríguez, Mariano Picón Salas, Lucila Anzola, Susana Benko y Laura Cotterli Montenegro).

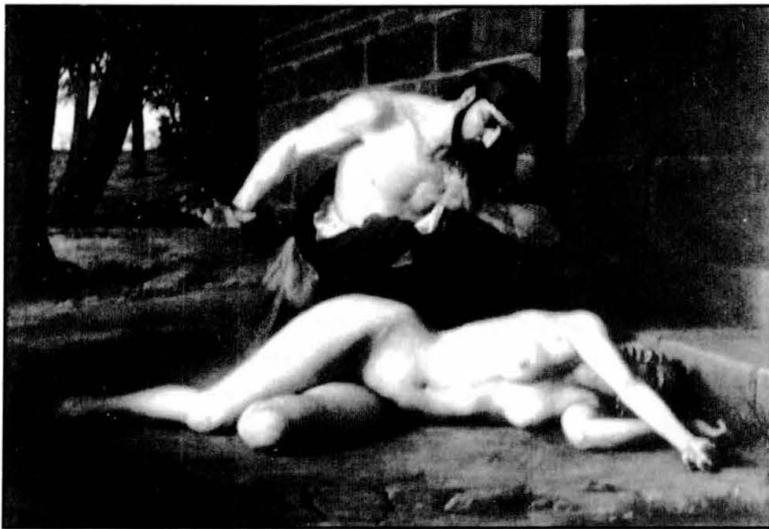
- BARNEY CABRERA, EUGENIO, 1970, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- CALZADILLA, JUAN, [s. f.], "Martín Tovar y Tovar", en *Pintores venezolanos*, tomo I, Caracas, Ediciones Edime.
- CAMPOFIORITO, QUIRINO, 1983, *História de Pintura Brasileira no Século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek. (Prefacio de Carlos Roberto M. Levy).
- CATLIN, STANTON LOOMIS y TERENCE GRIEDER, 1966, *Art of Latin America since Independence*, Catálogo de exposición en The Yale University Art Gallery y en The University of Texas Art Museum.
- JUAN, ADELADA DE, 1968, *Introducción a Cuba: Las artes plásticas*, La Habana, Instituto del Libro.
- Enciclopedia del Arte en América*, 1968, 5 vols. Buenos Aires, Bibliográfica Omega.
- GARAY, 1979. Catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional. (Textos de Gloria Zea, Nohra Haime, Francisco A. Cano, Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara, Narciso Garay, Antonio Gómez Restrepo, Coriolano Leudo, Gabriel Giraldo Jaramillo y Marta Traba).
- HESS, THOMAS B. y JOHN ASHBERY, 1968, *Academic Art*, London, Collier-MacMillan.
- José María Espinosa: *abanderado del arte y de la Patria*, 1994, Catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional. (Textos de Elvira Cuervo de Jaramillo y Beatriz González).
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 1995, *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- MAINARDI, PATRICIA, 1993, *The End of the Salon - Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MEDINA, ÁLVARO, 1978, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, COLCULTURA.
- , 1996, "El arte de los tiempos de Silva", *Gaceta*, Bogotá.
- México - Splendors of Thirty Centuries*, 1990, Catálogo de exposición, New York, The Metropolitan Museum of Art. (Introducción de Octavio Paz).
- NAVARRO, J. G., 1945, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Polcarpa 200*, 1996, Catálogo de exposición, Bogotá, Museo Nacional. (Textos de Elvira Cuervo de Jaramillo y Beatriz González).
- RIVERO, MARIO, 1972, *Introducción a la historia del arte en Colombia*, Bogotá, Compañía Central de Seguros.
- 1979, "Epifanio Garay", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, vol. XVI, núms. 11 y 12.
- 1979, "Epifanio Garay resucitado", en *Nueva Frontera*, núm. 263, (Bogotá, 24 de diciembre de 1979).
- ROMERA, ANTONIO R., 1951, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico.
- ROMERO, MARIO GERMÁN, 1983, *Rafael Pombo en Nueva York*, Bogotá, Academia Colombiana de la Lengua, Editorial Kelly.
- ROUJON, HENRI, [s. f.], *Meissonier*, Paris, Pierre Lafitte et Cie. Editeurs.
- TIBOL, RAQUEL, 1975, *Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea*, t. I, México, Editorial Hermes.



Joaquín Gutiérrez  
*Retrato de la Marquesa de San Jorge*  
óleo sobre tabla, 1775



José María Espinosa  
*Retrato del Libertador Simón Bolívar*  
óleo sobre tela, c. 1840



Epifanio Garay  
*La Mujer de Levita*  
óleo sobre tela, 1899



Epifanio Garay  
*Retrato de Ricardo Carrasquilla*  
óleo sobre tela, 1897