

Miladys Álvarez
mmalvarezl@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Álvarez, Miladys, "Un acercamiento a la producción escrita de Luis Alberto Acuña. Revisión del texto Alberto Durero y el arte indígena americano", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII (enero-junio 2014) núm. 26, pp. 26-37.

RESUMEN

La producción escrita del artista colombiano Luis Alberto Acuña, a diferencia de su quehacer artístico, ha sido poco estudiada. A lo largo de su carrera, Acuña se dedicó a la investigación sobre el arte colombiano, desde el periodo prehispánico, pasando por el colonial hasta arte contemporáneo. El presente artículo constituye una presentación de Acuña como historiador del arte a partir del análisis de uno de sus artículos en donde trata de la relación de Alberto Durero y Hernán Cortés con el arte indígena americano.

PALABRAS CLAVE

Luis Alberto Acuña, Alberto Durero, Hernán Cortés, historia del arte en Colombia.

TITLE

An approach to the writings of Luis Alberto Acuña: *Alberto Durero y el arte indígena colombiano*.

ABSTRACT

Unlike his artistic output, the writings of Colombian artist Luis Alberto Acuña have been studied only partially. Along his career, Acuña devoted studies to Colombian history of art, from Pre Hispanic times to the colonial period and contemporary art. This article is a presentation of Acuña as art historian from the analysis of one of his articles where he relates Albercht Durer and Hernán Cortés with Amerindian art.

KEY WORDS

Luis Alberto Acuña, Alberto Durero, Hernán Cortés, history of art, Colombia.

Afiliación institucional

Profesora Asociada. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Historiadora del arte de la Universidad de La Habana, Cuba. Magister en Historia y teoría del arte y la arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora asociada en dedicación exclusiva de la Facultad de Artes, Sede Bogotá. Su área de investigación, adscrita al Instituto de Investigaciones Estéticas, está enfocada hacia la historia del arte en América Latina, específicamente a las prácticas artísticas relacionadas con los efectos de la emigración durante el siglo XX hasta la actualidad. Ha publicado artículos y capítulos de libros relacionados con el tema, así como el libro *Redefiniciones*.

Recibido mayo 19 de 2014

Aceptado junio 26 de 2014

Un acercamiento a la producción escrita de Luis Alberto Acuña:

Alberto Durero y el arte indígena americano

Miladys Álvarez

A continuación se presenta un fragmento de una larga investigación que busca, en primera instancia, recopilar la producción escrita del artista, historiador y crítico de arte santandereano Luis Alberto Acuña (1904-1993). Unido a ello está el propósito de introducirlo en el panorama de los historiadores, ensayistas y críticos del siglo XX colombiano. Se ha puesto énfasis en hacer una selección detallada de sus escritos presentes en libros, revistas y diversos periódicos de Colombia para, posteriormente, destacar algunos de ellos con el fin de identificar qué le interesa, qué interrogantes tiene con respecto al panorama artístico de su país, qué aportes hace en esa otra faceta que combina con la de pintor y escultor comprometido con su patria, su arte y su historia.

Si bien Acuña ha sido estudiado como artista, hasta hoy no ha sido suficientemente reconocida en su país su larga y prolífera producción escrita. Con esta revisión se busca, por otra parte, reivindicar su papel en la cultura nacional en la medida en que, como artista y escritor, se esforzó desde muy joven por destacar y dar a conocer a su gente la historia y la tradición auténtica local. Los valores de la nacionalidad colombiana promovidos por el presidente Rafael Núñez desde 1886 estaban basados en la lengua, la religión católica y la tradición española. Acuña, mediante su producción, tanto artística como escrita, le da un vuelco revisionista a esta situación.

Primeros intereses de Acuña por el arte y la historia

Desde muy temprano Acuña fue reconocido en el país gracias a una de las monografías¹ de arte colombiano más interesantes producidas en la primera mitad del siglo XX, dedicada por el ucraniano radicado en Colombia desde 1926 Juan Friede (1901-1990). Friede, quien ya formaba parte de la nueva generación de historiadores colombianos, era un profundo admirador de los muralistas locales y del indigenismo, así como del período colonial. Se dice que fue el primer *marchand* de Bogotá, pues había creado en 1940 una de las primeras galerías de arte en el país donde coleccionaba y promocionaba las obras de los llamados Bachués. Asimismo, había fundado junto a Luis Duque Gómez y Blanca Ochoa de Molina el Instituto Indigenista de Colombia en 1942. Había publicado libros² y películas³ sobre San Agustín, debido a su interés por el mundo prehispánico. Por ello no es de extrañar que sea el autor de esta monografía de 1946, dedicada a Acuña, quien ya se desatacaba por su labor pictórica y escultórica. No únicamente estudia su personalidad y su obra (al final de esa publicación se reproducen 23 piezas de Acuña), sino la estrecha relación de esta última con las condiciones sociales de Colombia, como él señala: “coordinando su evolución artística con las pulsaciones vitales de la sociedad”⁴.

Del mencionado libro surge una anécdota muy interesante relacionada con los orígenes del apellido Acuña. En un poblado denominado La Aguada, en Santander, desde 1647 la mayoría de las familias llevaban el apellido Acuña, “desde el mendigo que tiende la mano pidiendo limosna, hasta el hacendado dueño de tierras y montes”, todos eran Acuñas. Miguel Acuña era el dueño de un extenso territorio en los alrededores de la Ciudad de Vélez. Sus esclavos, los indios, la servidumbre y los hijos legítimos, como señala Juan Friede, “de noble linaje español”, todos llevaban el apellido Acuña. “Su apellido cobija, según costumbre, a todo lo que nace y se cría en los dominios del señor feudal”⁵.

El siglo XX colombiano que arranca con la presencia de la guerra civil de los Mil Días, ve nacer en 1904 al artista. Al nacer, su padre, el general Isaías Acuña tenía setenta años y su madre diecinueve. Tuvo dos hermanos que murieron siendo aún niños.

Desde muy pequeño, cuando aún Acuña estudiaba en el internado del Colegio Universitario de la Ciudad de Vélez ya realizaba algunos dibujos y caricaturas que lo alejaban del

¹ Juan Friede; *Luis Alberto Acuña pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*; Bogotá: Editorial amerindia; 1946; p. 7.

² En 1943 Friede publicó el libro *Los indios del Alto Magdalena. Vida, luchas y exterminio (1609-1931)*, Bogotá: Editorial Centro, 1943

³ En 1942 Friede filmó la película *San Agustín 1942. 16 mm*; Archivo, Patrimonio Filmico Colombiano.

⁴ Friede, *Luis Alberto Acuña pintor colombiano...*, p. 7.

⁵ Friede, p. 12.

interés por las asignaturas del colegio. Sus padres le impidieron volver a esas clases y Acuña decide escapar del pueblo. Esa fue la razón fundamental por la que sus padres lo envían a Bogotá a continuar sus estudios en el Instituto Técnico Central, a cargo de los Hermanos Cristianos, donde tiene plena libertad para dibujar y donde realiza sus primeras esculturas. Además hace poesía, toca algunos instrumentos musicales y participa en teatro.

A partir de su presencia en esta institución se forma su lealtad a la iglesia católica que nunca abandonó. Luego estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, entre 1922 y 1923.

Acuña nace en una Colombia regida por la Constitución de 1886, que parte del proyecto regenerador del presidente Rafael Núñez. Nace en un país que tiene el soporte de un estado liberal moderno, como lo plantea la constitución, donde es fuerte la unidad nacional, la libertad religiosa, la estabilidad y la autoridad del Estado sobre los nacientes departamentos, con lo cual iba desapareciendo el federalismo y el poder de las regiones de provincia, aunque todavía sea Colombia un país de regiones, que respeta las diferencias y las identidades muy propias de cada una de ellas. Pero al mismo tiempo que se proclama la libertad religiosa, en el país se habían reestablecido las relaciones con la iglesia, al punto que iniciando el siglo XX la iglesia católica controlaba un porcentaje muy alto de la educación. La iglesia era formadora de la moral de la sociedad colombiana. Esta es la formación que recibe Acuña durante su infancia y primera juventud.

Acuña desde un principio estuvo fuertemente impresionado con las obras religiosas que veía en las iglesias de Bogotá, toda esta formación contribuyó a sus conocimientos del arte colonial colombiano, de lo que dio cuenta en 1932 cuando publicó su libro *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá*⁶.

A los diecinueve años Acuña entra al colegio San Bartolomé, donde tiene como profesor de dibujo a Roberto Pizano (1896-1931) quien, además, le estimula en la investigación del arte colombiano, específicamente del arte colonial. Luego, cuando Pizano viaja a París, Acuña le sustituye en sus clases en el colegio. Ya en ese momento dibujaba y modelaba en barro.

Desde el punto de vista artístico, América Latina arranca el siglo XX con una corriente académica de artistas formados bajo estos parámetros y otra variante que se va a Europa a buscar las nuevas formas de plantearse el arte. Acuña parte en 1924. Era muy difícil para un artista colombiano viajar en ese momento, hay referencias que recogen que Acuña fue al viejo continente con una beca del gobierno colombiano, él mismo dijo que fue pensionado por la Asamblea del Departamento de Santander⁷. Una parte considerable de los que habían viajado años antes ya estaba de vuelta en sus países de origen y participaba de lo que acá sería un cambio sin precedentes en el arte: los movimientos modernos como

⁶ Luis Alberto Acuña, *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá*, Bogotá: Editorial Cromos, 1932.

⁷ Santiago Martínez Delgado, "Una hora con Luis Alberto Acuña (entrevista)", *El Gráfico*; Núm. 915; Año XVIII, Bogotá, 16 de febrero de 1929, p. 2065.

el muralismo mexicano o el modernismo brasilero. Pero Acuña no insistió en pertenecer ni involucrarse con los movimientos modernistas europeos del momento, como el cubismo, sino que sus fuentes fueron otras.

Prefirió viajar en 1926 a Alemania. Conocía por referencias en libros las obras de Alberto Durero (1471-1528) a quien admiraba, pero él va detrás de un artista de la segunda mitad del siglo XIX llamado Anselm Feuerbach (1829-1880) probablemente su segunda influencia importante, tras su maestro colombiano Pizano. Feuerbach fue un nazareniano fuertemente religioso que rechazaba la herencia neoclasicista y renacentista, y se inspiraba en el arte prerrenacentista. Tal vez de él tomó el equilibrio y apacibilidad que caracteriza toda su obra posterior, señalaría Friede.

De su estadía en Alemania destaca Acuña:

Hice allí las copias de varios cuadros y algunos originales. El ambiente es impropio, porque a pesar de tener extraordinario movimiento, es frío y muy poco sensitivo en el fondo. Fui a Múnich, el centro del arte en Alemania, donde hice también algunos trabajos.⁸

Luego Acuña viaja a Francia. Allí se matriculó en escultura en *L'Ecole Nationale de Beaux Arts*, dirigido por artistas clasicistas. En París, donde estuvo por casi tres años, lo recibió su antiguo maestro y amigo Roberto Pizano. De manera que su primera formación fue como escultor, técnica en la que se sentía a gusto, probablemente teniendo en cuenta sus trabajos de estudiante en Colombia. Luego entró a la academia *La grand Chaumiére* y allí cambió la escultura por la pintura. Envío algunas obras a exposiciones y salones y luego viajó por algunas ciudades italianas donde lo que más le interesaría sería la etapa del *quattrocentto*.

También pasó España. Su estadía en la península fue muy importante en cuanto a las influencias que, como artista, recibiría Acuña. A la pregunta de cuáles serían sus maestros, que le hace el artista Santiago Martínez Delgado a su regreso a Colombia, Acuña responde:

Solamente tuve uno de carne y hueso: Victorio Macho, el gran escultor español. En pintura lo fueron los lienzos monumentales de Velásquez, del Greco, de Goya, de Ribera, de Zurbarán. El Museo del Louvre tiene una maravillosa colección de cuadros célebres, pero el Museo del Prado, en Madrid, tiene la mejor y más completa selección. Fue allí, en el silencio de las salas, ante las obras regias, donde recibí de los muertos mis lecciones de pintura.⁹

Acuña regresó a París en 1928, donde tuvo la oportunidad de mostrar sus obras en una exposición individual en una galería llamada Marck. De esa muestra realizaron comentarios positivos el artista mencionado por Acuña, Victorio Macho, y el crítico Jules de St-Hilaire

⁸ Martínez , p. 2065.

⁹ *Ibid*

en la publicación *Revue du vrai et du beau* quien lo catalogó de un pintor moderno expresivo y profundo¹⁰.

Es importante volver a repasar este recorrido de Acuña por Europa pues es poco conocido y aquella primera monografía que de él hace Juan Friede se ha agotado.

Ya en 1928, Acuña es recibido en Colombia con la mejor crítica. Uno de esos elogios viene del reconocido poeta y crítico del momento Max Grillo.

Ha sabido mantenerse dentro de un justo medio, sin dejarse dominar por el prestigio de los principios de la pintura académica pero, también, sin entregarse a las orgías del modernismo que, ansioso de una originalidad anárquica, va desorientado camino del caos.¹¹

En 1929 se le encarga la rectoría del Centro de Bellas Artes de Bucaramanga. Venía de Europa, como muchos de nuestros artistas, con el ansia de reevaluar su cultura, por ello intenta crear una escuela original e independiente. Los críticos como Grillo reconocían en él que no se había enlodado con el modernismo de moda en París, y que había recogido lo mejor de España e Italia.

Un año después se establece en Bogotá y en 1931, en la Exposición Nacional, recibe el primer premio de escultura. A pesar de eso no logra sobrevivir con esta técnica y se dedica, entre otras actividades, a realizar ilustraciones para revistas y periódicos. La década del treinta constituye el inicio de la producción escrita de Acuña. Aún involucrado en esas otras manifestaciones del arte, no abandona su interés de revalorizar lo autóctono desde la investigación y la escritura, teniendo en cuenta que se enfrenta a una sociedad que, como diría Friede, rechaza ese pasado prehispánico y todo lo que provenga del indio menos sus piezas en oro.

De manera que ese interés por transformar no solo el arte sino la sociedad de su tiempo ocupó las primeras décadas del artista de vuelta a su país. Su naciente interés por el pasado prehispánico no iba en contravía del interés histórico por el arte colonial, que nunca abandonó. Con la pintura *Retablo de los dioses tutelares chibchas*, de la Colección del Museo Nacional de Colombia, realizada en 1935, Acuña pretende elevar las creencias del mito fundacional muisca y darlo a conocer a través de una obra de arte de gran formato que contribuyera a educar a esa sociedad desinteresada y apática hacia estos temas.

Durante la década del treinta Acuña mantiene una activa producción escrita relacionada con sus investigaciones sobre la escultura y orfebrería de los indios colombianos que publica en revistas locales como *Senderos*. Acuña no únicamente escribía en la prensa sobre el arte de su época y participaba en interesantes discusiones con otros críticos, sino que luego en

¹⁰ *Ibid*

¹¹ Max Grillo, *Pintores colombianos. Luis Alberto Acuña, Cromos*, Núm. 640; Bogotá, diciembre 22 de 1928, pp. 14-15.

las *Lecturas dominicales* del periódico *El tiempo* aparecían revisiones históricas suyas sobre determinadas épocas o manifestaciones artísticas en Colombia.

Al comenzar la década del cuarenta, cuando Friede escribe sobre Acuña, el artista se encontraba en México, desde 1939 hasta 1941. Allí desempeñó el cargo de Agregado Cultural de la Embajada de Colombia. En 1940 exhibió en la Galería de la Universidad Autónoma de México (UNAM) pinturas que presentaron una definida inclinación hacia el simbolismo.

Allí, refiere Friede, fue duramente criticado por la prensa:

Acuña es un buen pintor a pesar de la falta de emoción directa, de matices de movimiento, de proceso sentimental que hay en cada uno de sus cuadros. Lo es, porque dibuja con pureza y precisión raras (...) Los cuadros académicos de los dioses chibchas son exponentes de una insinceridad casi total y de una autolimitación estética, que se traduce lo mismo en la composición monótona de las figuras que en el egoísmo sentimental. uso de los colores, de tonos exorbitantes.¹²

Su estadía e investigación en México del pasado prehispánico se evidencia años después cuando escribe uno de los artículos más interesantes de su producción, durante la década del cuarenta, relacionado con dos figuras fundamentales de un período muy estudiado por él, pero que no necesariamente eran colombianos: Alberto Durero (1471-1528) y Hernán Cortés (1485-1547). Por ello se escoge este texto para su análisis, pues constituye una especie de excepción dentro de su producción escrita durante esos años, referida fundamentalmente al contexto histórico local.

Alberto Durero y el arte indígena americano¹³.

Luego de su permanencia en México, Acuña escribe un artículo titulado *Alberto Durero y el arte indígena americano*, que apareció en la Revista *Universidad Nacional de Colombia* en 1947. La publicación, de diez páginas y sin imágenes, da cuenta de la importancia que Acuña le otorga al arte indígena americano, en términos generales, en la medida en que revisa y relaciona dos personajes tan distantes y dispares como Durero y Cortés a partir de elementos en los que otros no verían una relación clara y directa.

Acuña, en un breve ensayo, establece un curioso paralelo entre quienes él considera que son dos figuras plenas del renacimiento en apariencia contrarias. Por un lado el artista alemán Alberto Durero y por otra parte el conquistador español Hernán Cortés. La relación que establece Acuña entre ambos tiene que ver con el gusto y admiración de ellos por lo que él llama “la prodigiosa orfebrería amerindia”¹⁴.

¹² *Ibid.*; p. 48.

¹³ L.A. Acuña, “Alberto Durero y el arte indígena americano”, Revista *Universidad Nacional de Colombia*; vol.4, Núm. 8; Bogotá; enero-marzo de 1947, pp. 113-122.

¹⁴ Acuña, “Alberto Durero y el arte indígena americano”, p.114.

Acuña los relaciona de la siguiente forma:

Uno y otro logran la general admiración y la fortuna y ya, en el declive de la vida, ambos tórnanse meditativos y desengañados y entonces un común sentimiento los invade hondamente: la melancolía. Lo que uno logra con su espada y su coraza lo consigue el otro con su buril y sus pinceles.¹⁵

Acuña los relaciona además a partir de una fecha: septiembre de 1521. El mundo se había dividido, según él, en dos épocas cronológicas y en dos mitades geográficas. Es el año en que Durero entra en Amberes y Cortés en Tenochtitlán. Con respecto a éste último nos presenta una imagen controversial:

Después de noventa y tres días de un sitio infernal en que las más inconcebibles proezas de valor y de astucia se han realizado, Cortés entra vencedor en México, la agresiva y populosa ciudad de los aztecas; pero penetra por entre una doble hilera de cadáveres; por entre una ancha calzada negra de sangre y sembrada de escombros; a su paso los vencidos le miran con un extraño complejo de supersticioso respeto y de odio infinito. Despacio y en silencio penetran en Tenochtitlán estos caballeros de la muerte, vencedores del espléndido y multitudinario imperio de Moctezuma; es un desfile angustioso, que en medio de un silencio expectante, henchido de fatales presagios, inicia Cortés en persona, seguido de su diezmada legión de feroces, heroicos e invencibles guerreros.¹⁶



FIGURA 1. Doña Marina (Malinche) y el conquistador Hernán Cortés. Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, c. 1576, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica¹⁷.

¹⁵ *Ibíd.*, p.114.

¹⁶ Acuña, *Alberto Durero y el arte indígena americano*, p.115.

¹⁷ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Ms. f. 202. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>

La manera como Acuña describe al conquistador nacido en Medellín, España, y quien había sido ya alcalde en Santiago de Cuba, donde había llegado en 1511 formando parte de la expedición y conquista junto a Diego de Velázquez no es la más realista ciertamente. Al salir de Cuba Cortés emprende una larga travesía hasta llegar a Tenochtitlán, guiado en buena parte de ese recorrido por una indígena llamada Malinche, que luego sería su esposa. Esa travesía estuvo llena de sangrientas batallas y masacres, como la de Cholula, donde murieron más de cinco mil hombres y cuya ciudad fue incendiada por órdenes de Cortés antes de llegar a Tenochtitlán.

La historia de Cortés llega al historiador colombiano a través de los estudios que realizara, probablemente durante su estadía en México, de los biógrafos López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo. Para Acuña, si Hernán Cortés fue inmisericorde, lo fue

En la justa medida en que se lo imponía lo tremendo de las circunstancias... No, Hernán Cortés no fue uno de tantos sinvergüenzas como a esta parte del mundo vinieron, sino un ser en verdad extraordinario, uno de los tipos más característicos de su época.¹⁸

Por otra parte Alberto Durero, quien además era orfebre, en ese mismo año había llegado a Flandes. Durero descubre en Bruselas la orfebrería prehispanica que había llegado al rey como obsequio, y he aquí la más directa conexión de parte de Durero hacia América. Según su diario Acuña cita:

Nada he visto en los días de mi vida que sea tan de mi gusto. Al admirar estas obras de oro tan perfectas quedo asombrado de la habilidad y del ingenio sutil de los hombres de aquellos países lejanos.¹⁹

Luego de describir a Cortés, muy apegado a la biografía que de él hace el historiador Bernal Díaz del Castillo, Acuña pasa a informarnos la cercanía del conquistador con la orfebrería prehispanica.

Fuéronme presentadas asimismo unas obras de orfebrería y platería tan preciosas que, oponiéndome yo a que fuesen fundidas, las tomé por más de cien mil ducados para poderlas ofrendar a Vuestra Alteza Imperial. Son estos objetos de una extrema belleza.²⁰

Este es uno de los artículos más interesantes de la producción escrita de Acuña durante la década del cuarenta, antes de escribir su obra más reconocida que fue su investigación sobre la escultura en Colombia publicada en *La historia extensa de Colombia*²¹, donde se resume su labor como historiador y crítico del arte colombiano.

¹⁸ Acuña, "Alberto Durero y el arte indígena americano", p. 119.

¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²¹ Acuña, *La escultura en Colombia en Historia extensa de Colombia*; vol. XX, tomo 3, Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

En este artículo Acuña, a partir de un estudio detenido de la vida de cada uno de esos dos personajes establece unas relaciones temporales, artísticas y sentimentales muy pertinentes. Finalmente, vuelve a la melancolía como último eje de sincronía entre ambos.

Cortés al final de sus días ha caído en desgracia luego de que el rey le haya despojado de sus altos cargos y múltiples títulos que poseía. Por su parte, Durero en su vieja casa de Nuremberg y en su estudio solitario nos presenta en aguafuerte “la figura simbólica de una mujer alada, joven y fuerte y de extraña hermosura, que en su mano derecha tiene un compás y su cabeza parece circundada de laureles; el amor, en figura de niño, le hace compañía y a su derredor hay múltiples instrumentos representativos de las ciencias, las artes y los oficios. Pero aquella mujer potente y hermosa, en el apogeo de la juventud, se halla acongojada; una tristeza sin fin se adivina en la cansada expresión de sus grandes ojos que miran desconsoladamente; y toda la figura se recoge, sentada en un rincón, abatida por el peso de su propia impotencia; solo un pájaro ambiguo y siniestro despliega su vuelo de triunfo sobre esta estampa de misteriosa amargura y en sus alas diabólicas se lee una palabra fatal: melancolía.²²

Su análisis de la *Melancolía I* de Durero, de 1514, difiere de cualquiera de las múltiples interpretaciones por las que ha pasado la obra. Su revisión parte de un estado de ánimo, de un estado psicológico, más que en revisar la iconografía compleja y el alto simbolismo de la obra.



FIGURA 2. *Melancolía I*, 1514. Grabado. Galería Nacional de Arte, Karlsruhe, Alemania.

²² *Ibid.*, p.121.

En 1943 se había publicado en Europa la obra de Erwin Panofsky *Vida y obra de Alberto Durer*²³, donde aparece el análisis de *Melancolía I*. No se sabe si Acuña conocía el texto pero resulta muy significativo el uso de esta obra para el propósito de su artículo.

El texto de Panofsky constituye un exhaustivo análisis de la mencionada obra. Para lograrlo, el autor se apoya en el estudio del comportamiento tradicional del término *melancolía* y en un estudio iconográfico de cada uno de los componentes de la obra cuya técnica es grabado al buril.

Panofsky se refiere al concepto que conocemos de melancolía en relación con un estado de ánimo mental. Pero esta definición no es exactamente la significación real que encierra el grabado del artista alemán. Realmente la melancolía, en época de Durer, se asocia a la presencia de los llamados cuatro humores. Según plantea Panofsky, estos son: los cuatro vientos, las cuatro estaciones, las cuatro horas del día y las cuatro fases de la vida. Al respecto se hace necesario analizar, primeramente, la definición del término *humor*. El mismo aparece relacionado con la medicina, traduce impurezas que alteran o vician la sangre. En este sentido Panofsky lo emplea reiteradamente en la lectura con el sinónimo *temperamento sanguíneo*. Según los planteamientos de aquella época, al presentarse un desequilibrio en uno de estos cuatro comportamientos el hombre enfermará y hasta es posible que muera, en este sentido la definición se acerca mucho más a la manera como aborda Acuña la melancolía.

Panofsky retoma el análisis histórico del término melancolía. El mismo posee significados diferentes tanto en la medicina como en los libros que trataban la mencionada teoría de los cuatro humores, específicamente calendarios manuscritos o impresos. En medicina la palabra, que se origina del griego, significa mucho más, a saber: *melagholia*: *Melas*-negro, *cholee*-bilis, o sea, a una patología. En los libros teóricos estaba asociada a un tipo específico de naturaleza humana con unas características muy definidas²⁴.

Hasta la obra de Durer el tema de la melancolía en la plástica había sido tratado a partir de una variedad descriptiva y conceptual. A veces representada por una mujer, otras por un hombre, otras por una pareja, y siempre los elementos que les acompañan dentro del espacio pictórico son diferentes. En la representación de su obra Durer deja de lado las actitudes tradicionales, o sea, el manejo convencional del tema y presenta una integración en su grabado de ambos significados (el de la medicina y el de los calendarios).

A Panofsky le llama especialmente la atención el protagonista de su obra que es un ser pensante sobre el que cae una sombra alejándose un poco de la fisonomía tradicional con que se representaba hasta el momento al ser melancólico, con la piel oscura, haciendo respetar el significado médico del término melancolía. Por lo tanto, su melancolía es más artística. En el renacimiento lo melancólico pasa a ser una categoría asociada al genio y caracterizadora

²³ Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid: Editorial Alianza, 1982, p. 484.

²⁴ Panofsky, p. 173.

de las principales figuras de la pintura o de los pensadores en la literatura. En este sentido, la obra de Durero igualmente estará en correspondencia con el pensamiento renacentista.

Por otra parte, Panofsky expone detenidamente su consideración en relación a la presencia del *I* después de la palabra melancolía en el título del grabado. Realmente en este punto el autor plantea una posible implicación de una escala de valores ideal, de la imaginación, basado en algunos planteamientos del texto de Cornelius Agrippa *De occulta Philosophia*. Para Panofsky la melancolía de Durero tipificaría la forma primera del ingenio humano.

Acuña escoge como ejemplo la obra de Durero buscando o reconociendo lo autobiográfico en la misma, pero sobre todo su importancia y trascendencia en la historia del arte universal. Este valor radica en lo que puede definirse como el replanteamiento de un término tradicional llevado al arte, no solo en cambios de contenido sino en el aspecto formal. Acuña, como también hizo Panofsky, asocia con cierta libertad, elementos presentes en la obra con la personalidad de Durero, ejemplificando con las sombras y el estado de ánimo del artista, justificados por la reciente pérdida de la madre de éste.

Acuña al final de su artículo nos presenta muy simbólicamente, como parte de esa melancolía que conecta a ambos personajes al final de sus días, los últimos momentos de Cortés, quien muere en España, específicamente en Castilleja de la Cuenca, en Castilla, esperando volver a sus posesiones en el nuevo mundo, pues vivía en México pero había ido a España citado por un juicio y allá lo sorprendió la muerte.

Cortés, serenamente en sus postrimetrías; hundida la noble cabeza en la palma de su mano diestra, sus ojos cansados contemplan largamente una simbólica estampa grabada al aguafuerte por un maestro alemán cuyo monograma allí aparece formado por una D debajo de una A.²⁵

La mayor parte de los textos escritos por Acuña constituyen una reflexión acerca de sus investigaciones en función del arte y la historia de las diferentes culturas o de las piezas de estudio. Acompañada siempre esta exhaustiva revisión de una mirada crítica, fundamentalmente cuando se trata del arte o los artistas contemporáneos a él. Pocos textos suyos contienen tanta poesía y tanto simbolismo como éste, sin abandonar, claro está, la permanente rigurosidad en el estudio de las fuentes y tanta sabiduría para conectar dos personajes de la historia, aparentemente tan distantes y contradictorios.

Este artículo en particular, con esa conexión final entre ambos personajes, cargada del más puro romanticismo a partir de una obra como *Melancolía I*, se erige entonces, más que como una revisión crítica, como un trabajo de carácter investigativo e histórico, pues por estos años la investigación de la historia local es la fuente fundamental para el desarrollo y auge de su obra pictórica y escultórica.

²⁵ Panofsky, p.122.