



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Pedro Nel Gómez: una mirada al cuerpo a través del mural al fresco (1935-1954)

Julián Darío Useche Castiblanco

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia
Bogotá, Colombia
2022

Pedro Nel Gómez: una mirada al cuerpo a través del mural al fresco (1935-1954)

Julián Darío Useche Castiblanco

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Magíster en Historia

Director:

Ph.D. Hernando Cepeda Sánchez

Línea de Investigación:

Historia Cultural

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia

Bogotá, Colombia

2022

*A mamá Carmencita por su valiosísimo amor
y a papá Carlitos por su alegría y bondad.*

*En sentida memoria de las víctimas que ha dejado la pandemia del Covid-19 en el país
y de la juventud colombiana que perdió la vida movilizándose durante la legítima
protesta social de los años recientes.*

Declaración de obra original

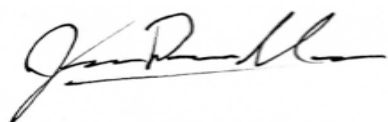
Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Julián Darío Useche Castiblanco

Fecha 20/6/2023

Agradecimientos

Especialmente doy las gracias a mi mamá Carmenza por todo su amor y apoyo a lo largo de mi vida. También le agradezco al profesor Hernando Cepeda Sánchez por su asesoría y acompañamiento en el curso de este trabajo, a la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez por la disponibilidad y al profesor Diego León Arango por compartir sus conocimientos.

Resumen

Pedro Nel Gómez: una mirada al cuerpo a través del mural al fresco (1935-1954)

Este trabajo investigativo estudia la mirada artística del muralista antioqueño Pedro Nel Gómez (1899-1984) a través de las representaciones del cuerpo presentes en sus obras entre 1935 y 1954, años que comprenden sus dos primeros grandes conjuntos muralistas tras regresar a Colombia en 1930: la serie mural del Palacio Municipal de Medellín (actual Museo de Antioquia) y aquella localizada en el Aula Máxima de la Universidad Nacional con sede en la misma ciudad. Específicamente, de los anteriores acervos pictóricos se abarca la representación correspondiente a mujeres, trabajadores rurales y trabajadores urbanos, grupos ampliamente retratados en la obra de Gómez con los cuales sostenía una particular cercanía debido a las sociabilidades producto de sus facetas como político y docente, áreas de su desempeño profesional igualmente abordadas para esta ocasión.

El análisis iconográfico e iconológico de las imágenes en los murales, se complementa con la revisión e indagación de fuentes primarias escritas que dan cuenta del autor de las obras junto con los lugares y periodos de producción detrás. Por consiguiente, se incluyen entrevistas, correspondencia, anotaciones de conferencias y demás material relacionado con Pedro Nel Gómez, asimismo, se toman de la época artículos de prensa referentes a la escena colombiana del arte y la cultura. El consecuente trabajo analítico entre fuentes visuales y documentales, permite entender la mirada muralista pedronelesca del cuerpo como un registro del pasado que refiere una preocupación por lo simbólico y su interpretación, uno de los ejes de la Historia Cultural bajo la cual se enmarca la presente investigación.

Palabras clave: Pedro Nel Gómez, Muralismo, Mirada, Representación, Cuerpo, Sociabilidad.

Abstract

Pedro Nel Gómez: a gaze at the body through the fresco mural (1935-1954)

This research work studies the artistic gaze of the Antioquian muralist Pedro Nel Gómez (1899-1984) through the representations of the body present in his work between 1935 and 1954, years that include his first two great mural groups after returning to Colombia in 1930: the mural series of the Municipal Palace of Medellín (now Museo de Antioquia) and the one located in the Aula Máxima of the National University in the same city. Specifically, from the previous pictorial collections, is taken the representation of women, rural workers and urban workers, groups widely portrayed in Gómez's work, with whom he was particularly close due to the sociabilities resulting from his facets as a politician and university professor, areas of his professional performance also addressed for this occasion.

The iconographic and iconological analysis of the images that make up the murals treated, is complemented with the review and investigation of primary written sources that account for the author of the works along with the places and periods of production behind them. Therefore, interviews, correspondence, lecture notes and other archival material related to Pedro Nel Gómez are included, as well as magazine and press articles of the time referring to the Colombian art and culture scene. The consequent analytical work between visual and documentary sources, leads to understand the muralist view of the body as a record of the past that refers to a concern for the symbolic and its interpretation, one of the central axes of Cultural History under which this research is framed.

Keywords: Pedro Nel Gómez, Muralism, Gaze, Representation, Body, Sociability.

Contenido

<i>Introducción</i>	1
<i>Capítulo I</i>	26
<i>Rutas, trazos e ideas: el camino de Pedro Nel Gómez hacia y desde el muralismo</i>	26
1.1. Formación artística y ruta personal con dirección a lo mural.	26
1.2. República Liberal años treinta: transiciones políticas, replanteamientos sociales y valoraciones culturales	47
1.3. El Cuerpo y Pedro Nel Gómez	56
<i>Capítulo II</i>	60
<i>La mirada fresquista del maestro Gómez: representaciones murales de un país a través de su pueblo</i>	60
2.1. <i>La vida y el trabajo</i> : los primeros frescos en Colombia de la mano de un muralista colombiano	63
2.2. Pedro Nel Gómez, el pintor de los andares y los contactos populares: la cercanía del antioqueño con los protagonistas de sus murales	86
2.3. El maestro Gómez y la Representación	88
<i>Capítulo III</i>	91
<i>Espacios académicos, Círculos sociales y encuentros intelectuales</i>	91
3.1. El Aula máxima y sus murales	92
3.2. Las sociabilidades tras Pedro Nel Gómez y su obra	106
<i>Conclusiones</i>	116
<i>Bibliografía</i>	119

Lista de imágenes

<i>Imagen 1. Pedro Nel Gómez, Paisaje: Anorí: 1976, Acuarela sobre papel, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.</i>	27
<i>Imagen 2. Alberto Urdaneta, Caldas marcha al suplicio: Ca. 1880, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	31
<i>Imagen 3. Ricardo Moros Urbina, La vuelta al prado: 1894, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	34
<i>Imagen 4. Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, Proyecto de escultura para conmemorar el Centenario de la Batalla de Ayacucho: 1924, Acuarela sobre papel, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.</i>	36
<i>Imagen 5. Pedro Nel Gómez, Examen de admisión para Escuela de Bellas Artes de Florencia: 1926, Acuarela, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.</i>	44
<i>Imagen 6. Pedro Nel Gómez, Homenaje al pueblo antioqueño: 1940, Mural al fresco, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.</i>	57
<i>Imagen 7. Pedro Nel Gómez, El Matriarcado: 1935, Mural al fresco, Museo de Antioquia.</i>	67
<i>Imagen 8. Epifanio Julián Garay, Teresa Ponce de León de Tanco: 1903, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	70
<i>Imagen 9. Ramón Torres Méndez, Indios pescadores del Funza: 1860, litografía, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	71
<i>Imagen 10. Pedro Nel Gómez, El barequeo: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.</i>	72
<i>Imagen 11. Pedro Nel Gómez, El minero muerto: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.</i>	75
<i>Imagen 12. Carmelo Fernández, Mineros blancos de la provincia de Soto: 1850, Acuarela, Colección Biblioteca Nacional de Colombia.</i>	78
<i>Imagen 13. Pedro Nel Gómez, Las Fuerzas migratorias: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.</i>	79
<i>Imagen 14. Francisco Antonio Cano, Horizontes: 1913, Óleo sobre lienzo, Colección Museo de Antioquia.</i>	81
<i>Imagen 15. Pedro Nel Gómez, Homenaje al trabajo: 1938, Mural al fresco, Museo de Antioquia.</i>	82
<i>Imagen 16. Pedro Nel Gómez, Explosión de la flora: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.</i>	93
<i>Imagen 17. Pedro Nel Gómez, Explosión de la montaña: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.</i>	95
<i>Imagen 18. Ricardo Borrero Álvarez, Paisaje: Ca. 1900, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	97
<i>Imagen 19. Pedro Nel Gómez, La patria: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.</i>	98
<i>Imagen 20. Pedro Nel Gómez, El espíritu de la vida (sección temática de la cúpula Homenaje al hombre): 1949-1953, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.</i>	101
<i>Imagen 21. Pedro Nel Gómez, El espíritu de la muerte (sección temática de la cúpula Homenaje al hombre): 1949-1953, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.</i>	103
<i>Imagen 22. Ricardo Acevedo Bernal, Proyecto para el techo del Teatro Municipal: Ca. 1890, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.</i>	105
<i>Imagen 23. Débora Arango, Desnudo: 1940, Acuarela, Colección Cecilia Londoño.</i>	113
<i>Imagen 24. Carlos Correa, Carnaval: Ca. 1950, Óleo sobre tela, Colección Museo de Arte Miguel Urrutia.</i>	115

Introducción

Planteamiento investigativo

El polifacético artista antioqueño Pedro Nel Gómez (1899-1984), se caracterizó por ser una importante figura tanto innovadora como refrescante dentro del arte en Colombia para el siglo XX. Su reaparición en la escena artística y cultural del país durante los años treinta, tras una estadía de cinco años en Europa (principalmente en Italia), supuso la llegada de la técnica del mural al fresco junto a un hombre comprometido con la renovación pictórica nacional. En esta medida, Gómez llegó a sumarse a un grupo joven de artistas en Antioquia y otras regiones del país que abogaban por nuevas formas de mirar a la nación y sus habitantes, planteando representaciones que se alejaban de la visión tradicional de las élites colombianas impuesta en el arte a través de la corriente del Academicismo, establecida desde 1886 con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Cabe rescatar, que además de pintor, Pedro Nel Gómez (PNG) fue ingeniero, urbanista y docente universitario, ello sin contar su paso por el ejercicio de la política, donde incursionó para la década del cuarenta como miembro del movimiento LAIN (La Izquierda Nacional) del liberalismo¹ en el Concejo Municipal de Medellín. Todas estas múltiples actividades profesionales, ponían a PNG en contacto frecuente con diferentes grupos de la sociedad rural y urbana antioqueña, desde los poderosos hasta aquellos vulnerables y oprimidos.

Por tal motivo, la mirada de este notable pintor antioqueño, sobre todo en su muralismo, se fijó en los sectores populares, marcando desde la representación corporal de los mismos una separación estética e ideológica respecto a la mencionada corriente del Academicismo, hegemónica en

¹ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. (Medellín: Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2014), 149.

Colombia para comienzos del siglo pasado. La presente investigación estudia la mirada artística de PNG y cómo esta se expresa a través de la representación del cuerpo planteada en sus murales al fresco. Tal estudio de la mirada, supone desde la Historia y las humanidades una profundización en cuanto al marco contextual y las prácticas cotidianas del observador (el autor de la obra), lo que conduce finalmente a la percepción-comprensión del objeto estético,² correspondiente al cuerpo dentro del muralismo pedronelesco en este caso.

En lo concerniente a los sujetos que exhiben los cuerpos, el trabajo se enfoca en la representación muralista de las mujeres junto con los trabajadores rurales y urbanos, grupos ampliamente retratados en la obra de Gómez desde su regreso al país en los años treinta y también en la década de los cincuenta, cuando culmina uno de sus mayores trabajos artísticos: los murales del Aula máxima en la Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

Todo lo anteriormente mencionado conduce a plantear las siguientes preguntas: ¿Cómo se presenta la mirada artística de PNG a través de su representación mural del cuerpo y qué papel desempeña dentro del arte nacional para la primera mitad del siglo XX? ¿Cuáles son las diferencias entre dicha representación mural y las representaciones corporales formuladas desde la corriente del Academicismo? ¿Cómo se estableció el acercamiento artístico y social de PNG con los diferentes sectores populares representados en sus murales? ¿Cuál fue la incidencia e impacto del ejercicio docente y los espacios de sociabilidad sobre la obra mural pedronelesca?

Pedro Nel Gómez en la historiografía

La historiografía que aborda a PNG (junto con su amplia obra artística) data primordialmente desde la década de los años ochenta, este acervo en gran parte se vio potenciado después de la fundación en Medellín de la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez en 1975 y tras la muerte del mencionado artista antioqueño en 1984. Tal conjunto de fuentes se compone esencialmente de libros y textos académicos, así como de artículos correspondientes a publicaciones seriadas dedicadas al ámbito cultural en mayor o menor medida.

² Pierre Bourdieu, "La génesis social de la mirada", *Historia y Grafía, UIA*, no. 4, Centro de Sociología Europea, (1995).

En dicho acervo bibliográfico, se encuentran diversos puntos de vista y aproximaciones frente al maestro Gómez y su trabajo artístico, sin embargo, priman dos enfoques en los acercamientos planteados: uno es el biográfico centrado en la persona y vida de PNG, y el otro es el artístico centrado en las características y ejecución de sus obras.

Dentro del marco de enfoque biográfico, el primer gran libro dedicado a la vida y obra del maestro Gómez fue el título *Pedro Nel Gómez*³ del año 1981, escrito por Carlos Jiménez en colaboración con la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez. Este libro, se esmera en presentar las distintas etapas en la vida de Gómez a la par de su extensa obra pictórica, constituye un valioso trabajo en general expositivo, pero no ahonda mayormente en cuestiones puntuales de la creación artística pedronelesca, como las representaciones de comunidades e individuos allí planteadas. Sin embargo, este título supone una prueba del reconocimiento que para la época ya había ganado el autor antioqueño, inaugurando una serie de producciones bibliográficas que se ocuparían de dar visibilidad a la persona y trabajo de PNG.

Igualmente, desde el gobierno departamental de Antioquia y el municipal de Medellín, se fomentaron e impulsaron publicaciones relacionadas con la vida del maestro Gómez en sus distintas facetas artísticas, para la muestra está el artículo “Pedro Nel Gómez: pintor”⁴ de Lylia Gallo De Bravo, publicado por la Secretaría de Educación y Cultura de Medellín en 1986, un texto que aborda la vida de Gómez como pintor, en especial partiendo del regreso a su natal Antioquia. Este tipo de fuentes posteriores a la muerte del autor antioqueño patrocinadas por instituciones oficiales, rescatan sus aportes artísticos e intelectuales al enriquecimiento cultural de la región, limitándose en gran medida al ámbito departamental.

Por la misma década de los ochenta, se publicó el artículo de Darío Ruíz titulado “La obra del maestro Pedro Nel Gómez es la historia de nuestros conflictos”⁵, uno de los primeros textos en ir más allá de la biografía del pintor antioqueño para abordar los temas sociales presentes en varios

³ Carlos Jiménez, *Pedro Nel Gómez*. (Medellín: Villegas Editores y Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1981)

⁴ Lylia Gallo De Bravo, “Pedro Nel Gómez: pintor”, Secretaria de Educación y Cultura de Medellín, no. 000600510, Medellín, (1986).

⁵ Darío Ruíz, “La obra del maestro Pedro Nel Gómez es la historia de nuestros conflictos”. *Revista SAI* 1, no. 6, Medellín, (1984).

de sus trabajos pictóricos, como las manifestaciones obreras o la situación de pobreza y precariedad que enfrentaban los mineros en Antioquia. Artículos como este comenzaron a profundizar en las nociones personales del artista en cuanto a la sociedad y la política colombiana de su tiempo, exponiendo otros paradigmas igualmente valiosos en el estudio de la persona y el arte de PNG.

La producción bibliográfica referente al maestro Gómez enmarcada en el enfoque artístico también presentó un repunte similar para la época, en tal medida se publicaron a nivel nacional distintos artículos por esta línea, como lo son los trabajos de Eduardo Marceles Daconte: “Pedro Nel Gómez se toma a Bogotá”⁶ y “Pedro Nel Gómez, precursor del muralismo en Colombia”⁷, publicados en 1981 y 1982 respectivamente. El primer artículo hace referencia a la primera exposición pictórica de Gómez fuera de Antioquia (una muestra principalmente de acuarelas), la cual tuvo lugar a finales de 1923 en la capital de la república, ciudad donde vivió aproximadamente dos años antes de viajar a Europa. Por su parte, el segundo artículo remarca la llegada de la técnica del mural al fresco al país y su posterior desarrollo gracias a la iniciativa del pintor antioqueño. Cada artículo va a denotar la expansión y trascendencia de la obra pedronelesca por fuera del ámbito regional, asunto que atrajo la atención de algunos investigadores más allá de Antioquia, como es el caso del autor de ambos textos.

En este mismo sentido, el crítico de arte e historiador barranquillero Álvaro Medina incluye a PNG entre los artistas estudiados en su destacable libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*⁸, específicamente para el capítulo IV “Pedro Nel Gómez, acuarelista y pintor de caballete” y el capítulo VI “El muralismo en Medellín y Bogotá”. En cada capítulo se analiza de manera general el trabajo del pintor antioqueño desde una faceta artística diferente (como acuarelista y pintor al óleo para el primero y como muralista para el segundo), rescatando su aporte en los cambios que experimentó el arte en Colombia para esas dos décadas.

⁶ Eduardo Marceles Daconte, “Pedro Nel Gómez se toma a Bogotá”. *Revista Nueva Frontera*, Bogotá, (noviembre 23 de 1981).

⁷ Eduardo Marceles Daconte, “Pedro Nel Gómez, precursor del muralismo en Colombia”. *Diario del Caribe*, Barranquilla, (7 de marzo de 1982).

⁸ Álvaro Medina, *El Arte colombiano de los años veinte y treinta*. (Bogotá: Tercer mundo Editores, 1995)

Explorando artística y biográficamente el paso de PNG por el viejo continente, se destaca el libro *Pedro Nel Gómez: Los años europeos*⁹ de Jesús Gaviria Gutiérrez, obra centrada en la vida y trabajo artístico de Gómez durante su estancia en Europa, particularmente en la ciudad italiana de Florencia. En este libro, Gaviria Gutiérrez sostiene que el pintor antioqueño presentó ya una obra consolidada y madura en aquellas tierras foráneas, específicamente respecto a las técnicas del óleo y la acuarela. A la par, el autor señala a Florencia como la ciudad donde PNG se instruye y permea en la técnica del mural al fresco. El trabajo de Jesús Gaviria resulta relevante en la medida en que rescata el proceso de formación de Gómez por Europa, pero a la vez plantea el bagaje artístico e intelectual que el antioqueño ya traía desde antes de salir del país.

Aquel año de 1999, mismo en que se publicó el libro de Jesús Gaviria Gutiérrez, aparece también el artículo de Alberto González Rodríguez titulado “Pedro Nel Gómez: entre la academia y el Magisterio”¹⁰, un trabajo que aborda la docencia universitaria de Gómez en la ciudad de Medellín, más específicamente en la sede de la Universidad Nacional en la capital antioqueña. Este artículo constituye un valioso aporte, siendo de los pocos en explorar y señalar otro campo profesional ampliamente desarrollado por Gómez, rescatando su labor en la enseñanza superior de la ingeniería y la arquitectura en Antioquia.

Para el 2003, acercándose el aniversario número 20 de la muerte del maestro Gómez, la Editorial Universidad de Antioquia en colaboración con la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, comenzaron un proyecto para publicar tres libros diferentes sobre el autor antioqueño, cada uno dedicado a un campo artístico particular desarrollado prolíficamente por Gómez: el muralismo, la acuarela y la escultura.

El primer libro producto de esta iniciativa fue *Pedro Nel Gómez Muralista*¹¹, a cargo de Fabiola Bedoya de Flórez y David Fernando Estrada Betancur, el cual está centrado (como su título indica) en la producción mural del artista, haciendo un recuento de su trabajo como muralista por Antioquia

⁹ Jesús Gaviria Gutiérrez, *Pedro Nel Gómez: Los años europeos*. (Medellín: Editorial EAFIT, 1999)

¹⁰ Alberto González Rodríguez, “Pedro Nel Gómez: entre la academia y el Magisterio”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 257, Medellín, (1999).

¹¹ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2003)

y el resto del país, destacando el proceso de composición detrás de los murales, su compleja técnica, los lugares de emplazamiento y las principales temáticas abordadas. Este libro se constituye en una importante guía para recorrer el muralismo pedronelesco en toda su dimensión.

Tres años después, se publicó *Pedro Nel Gómez Acuarelista*¹², esta vez con autoría de Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango. Para esta ocasión el enfoque aproximativo hacia Gómez se sitúa desde su amplia obra acuarelistica, muy presente a lo largo de la carrera pictórica del antioqueño; en este sentido, los autores del libro ven la acuarela como una técnica extensamente trabajada por PNG, la cual permite entender su desarrollo artístico incluso desde etapas muy tempranas de su formación, a la vez que sirvió de puente para conectarlo con otros pintores colombianos e impulsarlo hacia la exploración de otras técnicas (como el mural al fresco).

Al año siguiente, en 2007, fue publicado el tercero de estos libros: *Pedro Nel Gómez Escultor*¹³, nuevamente bajo autoría de Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango. Esta obra escrita nos plantea a la escultura como una técnica en donde mayormente se refleja la madurez artística de Gómez, ya que, si bien el antioqueño exploró la escultura a lo largo de su vida, fue entre la década de los cincuenta y el año 1973 cuando más se dedicó a desarrollar y realizar proyectos escultóricos, recogiendo la experticia y sabiduría ganada con los años en otras áreas de su trabajo creativo. Conjuntamente, estas tres obras suponen un detallado y cuidadoso estudio de las facetas artísticas quizá más desarrolladas por el maestro Gómez, presentan un análisis compositivo, pero también temático de cada una de ellas.

En materia bibliográfica alrededor de PNG y la obra pedronelesca, es pertinente destacar los aportes de Diego León Arango (investigador y profesor de la Universidad de Antioquia), que además de participar en las dos obras anteriormente mencionadas, ha colaborado en múltiples investigaciones e igualmente publicado otros artículos y libros de su autoría sobre el tema a lo largo de las últimas décadas.

¹² Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Acuarelista*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2006)

¹³ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Escultor*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2007)

Entre estas publicaciones se encuentra el artículo “Pedro Nel Gómez y el realismo”¹⁴, donde Arango profundiza en las interpretaciones sociales y contenidos ideológicos que identifica como características formales de lo que va a denominar el “realismo pictórico” de PNG, que se constituye en una crítica sociopolítica regional y nacional a través de la pintura del antioqueño. A su vez, Arango plantea que aquella visión crítica pedronelesca resulta una expresión valiosa de la modernidad haciendo presencia en el arte de Colombia para el siglo XX.

Por otra parte, el título *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del Arte con la historia*¹⁵, cuenta también con la participación de Álvaro Morales Ríos, y fue publicado por el Museo de Antioquia a manera de una concisa y rigurosa guía por las obras de Gómez presentes en esta institución museística y repartidas por la capital antioqueña. Es de remarcar en este libro el cuidadoso análisis multifocal que enlaza el artista, la obra y su contexto respecto al patrimonio cultural de Medellín y Antioquia.

Así mismo, se destaca especialmente el texto *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*¹⁶, publicado por la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez con base en la tesis doctoral de Diego León Arango, un serio y detallado trabajo que recoge los varios años de investigación y estudios del profesor Arango con respecto a PNG y su producción como artista. En específico, esta obra ahonda en los conceptos estéticos e ideológicos que sustentan las variadas creaciones e inquietudes artísticas del antioqueño, enriqueciendo considerablemente el análisis intelectual y teórico en cuanto a un autor tan complejo como lo fue Gómez.

Para el 2014, mismo año que se publicó la obra anteriormente mencionada, la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional sede Medellín también lanzó el libro *Pedro Nel Gómez El Maestro*¹⁷, con autoría del profesor Luis Fernando Gonzáles. Este título constituye un medio por el cual se discute al PNG académico, centrándose puntualmente en sus aportes a la docencia como arquitecto, urbanista y pintor, a la par desarrolla esta temática abordando la historia de Gómez en

¹⁴ Diego León Arango, “Pedro Nel Gómez y el realismo”. *ARTES La Revista* 3, no. 6, Medellín, (julio-diciembre de 2003).

¹⁵ Diego León Arango y Álvaro Morales Ríos, *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del Arte con la historia*. (Medellín: Museo de Antioquia, 2006)

¹⁶ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. (Medellín: Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2014)

¹⁷ Luis Fernando Gonzáles, *Pedro Nel Gómez El Maestro*. (Medellín: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014)

la Universidad Nacional de Colombia. De este modo, la obra de Luis Fernando Gonzáles viene a complementar trabajos como los de Alberto González Rodríguez (“Pedro Nel Gómez: entre la academia y el Magisterio”), dedicados a la faceta docente y trayectoria universitaria del artista antioqueño, enfoques escasos dentro de la bibliografía referente al mismo.

Otra publicación relacionada que vio la luz durante la última década, fue “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”¹⁸, artículo de Juan Carlos Gómez publicado en la Revista *Historelo*, trabajo en el cual, se analiza y entrelaza la decoración muralista del Palacio Municipal de Medellín a cargo de PNG con el regreso al país de los gobiernos liberales en los años treinta, quienes promovieron que nuevos artistas se hicieran presentes en espacios públicos y oficiales. En tal medida, el texto busca comprender los murales presentes en el Palacio Municipal como fuentes que expresan el pensamiento político del artista, denotando una afinidad con el ideario liberal emergente del momento.

Al recapitular este balance de las publicaciones escritas referentes a PNG, es posible evidenciar (gracias a las fuentes antes señaladas) el marcado enfoque biográfico que prima en los estudios dirigidos al mencionado creador antioqueño y su obra. Por otro lado, está el plano artístico, centrado en la creación estética, donde la persona del autor pasa a un segundo lugar.

Analizando en su conjunto los textos de orientación biográfica, cabe destacar que los autores de los mismos señalan en su mayoría la amplitud artística presente en la vida profesional y el trabajo creativo de Gómez, es decir, remarcan y exponen la actividad del antioqueño en el vasto campo de la plástica explorando diferentes técnicas, sin embargo, esta característica es apenas presentada para formular un plano general de la vida de PNG dentro de la historia cultural del país.

Por otra parte, con los textos enfatizados en la obra de arte pedronelesca (donde si aparecen publicaciones dedicadas a expresiones estéticas puntuales) sucede todo lo contrario, al observarlos conjuntamente se puede aseverar que en este caso la vida y persona de Gómez son factores complementarios apenas tenidos en cuenta para lograr una visión más amplia de dicha obra, o

¹⁸ Juan Carlos Gómez, “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”. *Revista Historelo* 5, no. 10, Medellín, (julio-diciembre de 2013).

entender algún trabajo artístico de su autoría en particular. En todo caso, ambas aproximaciones temáticas se complementan y prevalecen dentro de la bibliografía concerniente a este relevante autor colombiano.

Partiendo de todo lo anterior, es posible afirmar que: primero, el interés por la polifacética vida de PNG ha impulsado las perspectivas investigativas de buena parte de los autores que han escrito sobre el antioqueño. Segundo, la notoriedad a nivel nacional que logró la obra creativa pedronelesca, más que todo desde la segunda mitad del siglo XX, no permite que el nombre de este artista pase desapercibido en la historiografía dedicada al arte nacional, la cual recoge trabajos críticos y apreciativos respecto a sus murales, óleos, acuarelas y esculturas, obras que pueden ser exaltadas o atacadas más nunca ignoradas.

En consecuencia, el amplio legado artístico de PNG, así como su figura personal en sí misma, siguen siendo campo para el debate y materia abierta a la labor investigativa. Como bien se ha mencionado, la historiografía correspondiente arroja avances significativos respecto al estudio biográfico del autor y en cuanto al reconocimiento de su trabajo artístico señalando la amplitud de sus obras pictóricas y escultóricas. Sin embargo, también es preciso indicar algunos vacíos presentes que dan pie en efecto a profundizar y ampliar la investigación alrededor.

Una de estas cuestiones comprende el estudio de las representaciones propuestas a través de la obra pedronelesca; aparte del trabajo del profesor Diego León Arango, pocos autores se detienen en ese asunto y puntualmente resulta escaso el acercamiento frente al cuerpo y lo corporal representados en la faceta muralista del maestro Gómez, eje fundamental en el desarrollo de la presente investigación.

Otro de los vacíos identificados yace en la aproximación a la expresión artística de Gómez partiendo de su trabajo docente y vinculación universitaria. En efecto, se comentó previamente que los textos de Alberto González Rodríguez y Luis Fernando Gonzáles figuran en los contados casos donde se abarca concretamente dicha faceta profesional, no obstante, en ambas publicaciones puede quedar de lado un análisis más detallado relacionado con los aportes del quehacer universitario a la creación estética del autor antioqueño.

Finalmente, vale la pena comentar que el grueso de la producción bibliográfica referente a la obra y vida de PNG proviene de la ciudad de Medellín, salvo excepciones como los textos de Eduardo Marceles Daconte y Álvaro Medina, aportes que resultan valiosos pero exiguos frente a un artista como lo fue el maestro Gómez, cuyas creaciones estéticas lograron trascender y posicionarse a nivel nacional, pero a pesar de ello sigue siendo primordialmente estudiado desde su natal Antioquia por autores coterráneos en su mayoría. Por consiguiente, es preciso continuar proponiendo investigaciones al respecto que provengan de otras partes del país, ampliando por fuera de la región antioqueña el reconocimiento de este artista que supo innovar y contribuir dentro de la historia del arte en Colombia, generando controversia y fascinación por igual.

Conforme a los avances y vacíos que arroja el anterior balance, los objetivos de este trabajo investigativo se plantean de la siguiente forma:

Objetivo general

Analizar la mirada artística de Pedro Nel Gómez a través de las representaciones corporales presentes en su obra mural ejecutada entre 1935 y 1954, ello con el fin de comprender la propuesta estética que trajo el pintor antioqueño al escenario formal del arte en Colombia para la época.

Objetivos específicos

- Establecer las diferencias entre las representaciones muralistas planteadas por Gómez a partir de la instauración de la República Liberal con respecto a las representaciones locales formuladas desde un Academicismo que respondía al régimen anterior de la Hegemonía Conservadora.
- Abordar el acercamiento tanto artístico como social de este autor antioqueño con los diferentes sectores populares representados en sus murales.
- Identificar la incidencia e impacto del ejercicio docente y político de Gómez en su obra mural considerando también la cercanía del antioqueño con el liberalismo.

Referentes conceptuales y teóricos

La Representación y el Cuerpo constituyen las categorías analíticas centrales bajo las cuales se rige esta investigación, a ellas se suma la Sociabilidad como una categoría que explica la conexión de los contextos y las relaciones sociales con la construcción del artista y su obra. Estas tres categorías se hacen presentes a lo largo del trabajo complementando a modo teórico el análisis conjunto de Gómez y sus murales.

Por su parte, la aproximación al concepto de Representación se basa en los postulados de autores como Roger Chartier, Henri Lefebvre y Stuart Hall entre otros, quienes a través de un diálogo interdisciplinar permiten entender la importancia de esta categoría desde el valor metódico de la misma junto con la pertinencia de su estudio.

La Representación puede entenderse como la construcción de imágenes, figuras o ideas que se superponen a la realidad; está compuesta por una operación transitiva y una operación reflexiva, operando a modo de un dispositivo de doble dimensión (según lo entiende Chartier), por medio del cual se logra hacer presente aquello que está ausente.¹⁹ La operación transitiva abarca el porqué se representa, de qué forma el sujeto ausente se va a hacer presente mediante la representación y lo que se denomina como las prácticas del ver. Estas últimas comprenden el lugar y punto de vista desde donde se mira la representación, factores externos a la misma que por igual desempeñan un papel muy importante en su configuración. Por su parte, la operación reflexiva contempla el cómo se representa, comprende la materialidad detrás de la representación, por lo cual se entiende la técnica y los medios físicos que son empleados para lograr la acción de representar, en ese sentido, nos conduce a las estrategias, formas y estilo que siguen los dispositivos de representación.

De este modo, al representar se está llevando a cabo una acción interpretativa de considerable complejidad y valor, que implica tener plena conciencia de las razones y fines que movilizan la representación además de los mecanismos estéticos, culturales o sociológicos aplicados para ejecutar la misma. En sentido complementario, autores como Ivan Karp comentan que el poder de la representación se relaciona con su capacidad para reproducir estructuras de creencias y

¹⁹ Roger Chartier, *Escribir las prácticas*. (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996), 80.

experiencias²⁰, bien sean del artista representador o de los propios sujetos representados, de esta manera, actuaría también a modo de un mecanismo conector entre representados y representador para finalmente alcanzar al espectador. Por esta línea, Chartier igualmente afirma que la representación implica el acercamiento y la exhibición de una presencia, supone la presentación pública de una cosa o una persona, constituyéndose en un instrumento de conocimiento mediato que hace visible al objeto ausente.²¹

La representación ciertamente va de la mano con la interpretación, y de hecho Stuart Hall la entiende a manera de un valioso medio para interpretar diversos contenidos, lo cual conlleva el uso de signos, imágenes e incluso del lenguaje.²² De la misma forma, Hall comenta que este sistema interpretativo basado en la representación conduce a la producción de sentidos; tanto por parte del representador, quien crea códigos mediante esta acción, como por parte del observador de las representaciones, que los decodifica a partir de su propia interpretación.²³ Por todo ello, cuando se está representando también se está elaborando una transmisión de significado determinado, operación que se completa mediante la apreciación del espectador que a la vez actúa como receptor interpretador.

Finalmente, está el objeto (o los objetos) producto de la representación, lo que vendría siendo “la obra” para Henri Lefebvre, un referente final del representar y complementario a dicha acción. Según este autor francés, la obra esclarece las representaciones porque las atraviesa, utiliza y además supera, mientras que la representación conduce a la obra remitiendo a su concepción, práctica y su consecuente creación.²⁴ De este modo, al hacer presente lo ausente gracias al proceso representativo, se produce nuevo contenido que no es propiamente aquello que en un principio iba a ser representado (bien sean personas, lugares, momentos históricos, etc.), el resultado es un

²⁰ Ivan Karp, *Museums and communities: the politics of public culture*. (Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1992), 2.

²¹ Roger Chartier, *El mundo como representación*. (Barcelona: Gedisa Editorial, 1992), 57.

²² Stuart Hall, “El trabajo de la representación”. En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (Londres: Sage Publications, 1997), 15.

²³ Stuart Hall, “El trabajo de la representación”. En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 21.

²⁴ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983), 27.

reflejo mediado por las mentalidades e interpretación del autor representador, supone la obra como tal según la entiende Lefebvre. En esa medida, destacando el valor de la creación resultante, el filósofo y sociólogo afirmaba lo siguiente: “la obra se sitúa más allá de las representaciones. No es imposible que la obra resulte ser la piedra angular y forma superior de la práctica social, a través de las representaciones pero más allá.”²⁵

Al tratarse de una investigación basada en la apreciación y reproducción artística de lo corporal durante la transición entre dos periodos históricos específicos de Colombia, y principalmente desde la perspectiva de un artista en particular (Pedro Nel Gómez), la Representación supone una categoría fundamental que condiciona todo el trabajo y a su vez sirve de base para abordar las siguientes categorías (sobre todo la de Cuerpo). En relación a este valioso concepto teórico que encierra el representar, cabría mencionar que los autores previamente expuestos ofrecen un acercamiento y comprensión al respecto con toda la amplitud que amerita el caso, brindan desde campos como la Historia, la Sociología o los estudios culturales en general, un extenso panorama que comprende los distintos perfiles de la Representación en cuanto a los mecanismos que sigue para su operación, los actores involucrados, los roles que estos desempeñan y los productos resultantes de todo el procedimiento.

Frente a la categoría del Cuerpo en el trabajo investigativo, esta se formula a partir de la mentalidad particular de PNG frente a lo corporal, la cual emerge desde su acercamiento con varias de las personas y comunidades representadas por sus obras. En tal sentido, el Cuerpo se constituye en un concepto central que atraviesa los lugares de producción de dichas obras y al mismo tiempo el imaginario del autor, además resulta una categoría esencial para delimitar las representaciones donde se identifican las particularidades de la mirada artística del antioqueño expresada en su muralismo.

Ahora bien, una aproximación de mayor amplitud al Cuerpo es fundamentada desde los trabajos del antropólogo y sociólogo francés David Le Breton y la antropóloga colombiana Zandra Pedraza, autores que destacan la dimensión cultural y sociológica del cuerpo humano, profundizando en la complejidad detrás de la elaboración de imágenes y percepciones corporales. Este respectivo

²⁵ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 28.

acercamiento desde el enfoque sociocultural que privilegian ambos académicos, resulta ideal considerando el tratamiento que Gómez da a la corporalidad en función de manifestar problemáticas políticas, luchas sociales, expresiones culturales y rasgos étnicos presentes en las comunidades retratadas.

Propiamente, comenzando por Pedraza, la autora habla de una construcción social del cuerpo que guía la percepción de su condición física, en esa medida, la antropóloga entiende una corporalidad dinámica cuyas cualidades y valores físicos son exaltados o no dependiendo de determinados discursos y significados sociales. Por ende, el cuerpo resulta culturalmente maleable, y sin embargo, generalmente a este se le atribuye una carácter fijo e inalterable: “Todo en el cuerpo ha sido cincelado y, paradójicamente, se lo juzga como la manifestación personal menos modificable. [...] se ve en el cuerpo la representación por excelencia del ser recóndito, de la naturaleza del individuo.”²⁶

En efecto, Pedraza propone una visión del cuerpo como constructo social y cultural, el cual está sujeto a sistemas simbólicos y significaciones variadas que denotan su existencia individual y colectiva según lo considerado también por David Le Breton.²⁷ Este sociólogo por su parte, contempla que dicha división en la existencia corporal, constituye también un eje en las relaciones externas; es decir, por medio del cuerpo, bien sea pensado de manera individual o colectiva, podemos plantarnos e interactuar con el mundo que nos rodea, así el cuerpo configura un medio primario por el cual el ser humano se manifiesta y relaciona con los demás:

A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia. Lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión. Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural.²⁸

Por consiguiente, el cuerpo y la acción de representar el mismo, figuran dentro de las realidades cambiantes de las sociedades, al no ser estáticos responden a diferentes percepciones,

²⁶ Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. (Bogotá: CORCAS Editores, 1999), 15.

²⁷ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 7.

²⁸ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 8.

conocimientos, ritos y signos de cada momento.²⁹ Más allá de su condición anatómica y fisiológica, el cuerpo ha trascendido el campo de la medicina para calar hondo en los estudios de las humanidades y el ámbito cultural, consolidándose en una vasta estructura simbólica abierta a diversas aproximaciones, interpretaciones e imaginarios.

A través del entendimiento del Cuerpo como un valioso medio expresivo cargado de significaciones culturales, formulaciones sociales y moldeamientos físicos, es posible visualizar su inmensa capacidad para comunicar y representar, algo que tenía muy claro el maestro Gómez en el frecuente uso que hacía de lo corporal en su muralismo, posicionando así la imagen protagonista de los cuerpos en uno más de los elementos característicos de la obra pictórica del antioqueño, un componente decisivo a la hora de retratar sucesos, comunidades o individuos. Siguiendo esta línea, Le Breton y Pedraza resultan autores que refuerzan ese trasfondo multifocal y pluridimensional de la corporalidad presente tanto en la mirada artística pedronelesca como en los estudios de las humanidades al respecto:

el cuerpo ha sido auscultado recientemente por la historia de las mentalidades, la antropología histórica, la sociología de la cultura y la crítica cultural: la apertura de fronteras a que incita ofrece un ámbito nuevo y cómodo para la especulación hermenéutica. [...] el cuerpo ha pasado a ser uno de los ángulos desde los cuales explorar nuevas facetas de las disciplinas humanas y reescribir la historia.³⁰

En cuanto a la tercera categoría de Sociabilidad, esta es comprendida mediante el sociólogo Georg Simmel y los aportes del historiador Willian Alfredo Chapman al estudio teórico sobre la obra del mencionado pensador alemán, igualmente se tienen en cuenta las nociones del también sociólogo Georges Gurvitch respecto al papel de las sociabilidades dentro del marco de la socialización en general. En esta medida, académicos como Chapman y Gurvitch (estudiosos de Simmel), rescatan el marco contextual e histórico de las relaciones sociales a modo de elemento fundamental para entender la forma en que se desenvuelve la interacción entre los actores involucrados en las

²⁹ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 30.

³⁰ Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*, 13.

mismas. De esta manera, dicho relacionamiento e intercambio social entre los individuos contribuye a la formación particular de sus respectivas mentalidades.

Haciendo un enfoque directamente desde Simmel, el autor entiende por Sociabilidad una forma específica de socialización, en la cual la interacción y asociación de los individuos partícipes está estrechamente ligada al deleite de estar reunidos, al contacto entre personas con afinidades entre sí, se da de manera libre y por la propia voluntad de todos los concurrentes; para Simmel constituyen formas de existencia social que: “se convierten en ejercicio libre de todas las raíces materiales, que se efectúa puramente por sí mismo y por el atractivo que irradia esta libertad; este fenómeno es el de la sociabilidad.”³¹ De igual modo, Simmel ilustra con este hecho la naturaleza comunal y democrática que atribuye a la Sociabilidad, pero a la vez el alemán remarca lo limitado de la misma al darse pocas veces en comparación a otras formas de socialización más frecuentes. Por ello, la Sociabilidad, aunque real, también puede verse como un mundo artificial, una abstracción de la socialización que se realiza dándole un carácter de arte o de juego a esta última.³²

Frente a estos postulados de Georg Simmel sobre la Sociabilidad, Willian Alfredo Chapman complementa lo siguiente: “El concepto de Simmel se puede entender como una dinámica esencial de la realidad social, es decir, algo puro que no se delimita o relaciona a intereses materiales, constituyéndose en un aspecto espontáneo del individuo”,³³ en consecuencia, supondría el meollo a la hora de socializar, una habilidad fundamental para la vida en comunidad sujeta a la asociación voluntaria entre pares. Así mismo, Chapman destaca que la Sociabilidad para Simmel se convierte en una esencia del ser sociable, ello debido a que conforma un accionar espontáneo de la sociedad atravesado por la reciprocidad, supone el encuentro de individuos que buscan relacionarse sin mayores propósitos materiales pero mediados por un bien común.³⁴ Dicho de otra manera, resulta la figura más básica (pero a la vez primordial) de la vida social, producto del mutuo interés y

³¹ Georg Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*. (Barcelona: Gedisa, 2018), 82.

³² Georg Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*, 89.

³³ Willian Alfredo Chapman, “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”. *Investigación & Desarrollo*, vol. 23 no. 1, Barranquilla, (enero-junio de 2015): 5.

³⁴ Willian Alfredo Chapman, “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”: 6.

acuerdo de las personas, una valiosa expresión particular que da paso a fenómenos sociales más amplios según lo entendía Gurvitch.

En efecto, el sociólogo ruso-francés Georges Gurvitch sostenía que la socialización humana se estructura en macrocosmos de agrupaciones sociales, a los cuales denominaba *Sociedades globales*, constituidas a su vez por microcosmos elaborados que funcionan gracias a espacios limitados pero sustanciales para socializar, allí entra en juego la Sociabilidad como un componente simple pero irreductible de aquellas *Sociedades globales*.³⁵ Consecuentemente a los planteamientos de Gurvitch, Chapman y sobre todo Simmel, es posible comprender la enorme importancia que juega la categoría de Sociabilidad en el estudio de un artista como PNG, un hombre de gran recorrido y contacto social, cuya obra se vio considerablemente enriquecida por la constante comunicación y aprendizaje que implicaban las muchas tertulias y reuniones joviales al lado de colegas pintores junto con otros intelectuales de diferente índole, configurando así sociabilidades que corresponden a espacios y situaciones sumamente frecuentes a lo largo de la vida de este autor antioqueño.

Las tres categorías anteriormente presentadas se constituyen en el andamiaje bajo el cual se estructura la investigación, cada una de ellas enmarca uno de los ejes que conducen este trabajo, teniendo al Cuerpo como un objeto investigado, a la Representación como el medio transmisor de ese objeto (también permite asimilarlo), y a la Sociabilidad como trasfondo relevante del maestro Gómez encargado de representar los cuerpos y dotarlos de sentido mediante esta acción. Al final, es la conjunción entre todas las categorías lo que brinda ese piso teórico que sirve de sustento para el análisis y el desarrollo investigativo.

Planteamiento metodológico

Este trabajo investigativo sobre el muralismo de PNG y las formas representativas del cuerpo allí propuestas, está enmarcado en los campos de la Historia del Arte y sobre todo de la Historia Cultural, puesto que una parte de las fuentes primarias consultadas se compone de diferentes obras pictóricas y a partir de ellas se plantea un análisis histórico de la representación, la percepción y

³⁵ Georges Gurvitch, *Las formas de la sociabilidad: ensayos de sociología*. (Buenos Aires: Losada, 1941), 13.

los imaginarios, todos elementos relevantes en la configuración de la cultura a modo de un complejo sistema simbólico según lo entendía Clifford Geertz,³⁶ una noción que apuntalaba tales cuestiones teóricas junto con otros asuntos culturales como temas válidos dentro de la investigación y el oficio del historiador.

En cuanto a la Historia del Arte, el historiador Ernst Gombrich enfatiza en caracterizarla como los diversos métodos de investigación artístico-histórica enfocados en las artes como registro del pasado,³⁷ y precisamente, este trabajo investigativo se vale en gran medida de los murales del pintor antioqueño para dar cuenta de procesos pasados no sólo en el arte sino también en la realidad nacional, lo que a su vez conduce a adentrarnos en uno de los ejes centrales de la Historia Cultural: la preocupación por lo simbólico y su interpretación,³⁸ una cuestión que determina y abre una puerta a todo un cúmulo de posibilidades y enfoques novedosos dentro de la Historiografía, expandiendo significativamente sus horizontes analíticos y campo de acción.

Tras la Historia Cultural surge la Historia de la mirada, otro referente fundamental en la comprensión de esta investigación. Los aportes del francés Pierre Bourdieu al respecto, señalan que todas las aproximaciones analíticas desde las humanidades hacia los productos culturales (pinturas y demás expresiones artísticas entre otros) integran su contextualización y temporalidad, los cuales confluyen en la mirada del autor creador que se encarga de recoger tales elementos externos junto con su propia mentalidad para formular finalmente la obra, dicha producción cultural supone también un valor propiamente estético,³⁹ el cual está estrechamente ligado con las circunstancias y momentos canalizados a través de la mirada bajo la que fue concebida.

A su vez, los lugares y periodos de producción detrás del muralismo pedronelesco, constituyen elementos clave en la problematización del mismo como una evidencia histórica de carácter artístico y cultural. Por lo tanto, de manera integral el trabajo analítico incluye dichas cuestiones intrínsecas a toda obra de arte que finalmente permiten entenderla en su conjunto, lo que supone una revisión e interpretación a la par de fuentes primarias escritas. Para este caso, se cuenta con

³⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. (Barcelona: Gedisa Editorial, 1990)

³⁷ Ernst Gombrich, *La historia del arte*. (Nueva York: Phaidon Press, 2011), 961.

³⁸ Peter Burke, *¿Qué es la Historia Cultural?* (Barcelona: Paidós, 2006)

³⁹ Pierre Bourdieu, "La génesis social de la mirada": 6.

entrevistas, correspondencia, registro escrito de conferencias y demás material de archivo relacionado con PNG, igualmente se incluyen artículos especializados de revista y prensa de la época referentes a la escena artística y cultural colombiana en general. Este proceder metodológico que entrelaza registros escritos con productos visuales, conlleva para la restauradora y académica Helena Wiesner un diálogo entre diferentes lenguajes, el cual permite finalmente arrojar posibles respuestas frente a las interrogantes que encierra en sí misma la obra de arte: “Desde mi perspectiva, la indagación sobre las producciones simbólicas implica asumirlas dentro de una historia cultural y social del arte, que pone en diálogo distintos lenguajes, entre ellos los textos y las imágenes visuales”⁴⁰.

Entre las fuentes primarias empleadas por la presente investigación, figuran la serie de entrevistas del maestro Gómez con su amigo y alumno Carlos Correa publicadas bajo el título *Conversaciones con Pedro Nel*⁴¹; el artículo escrito por el propio Gómez para la *Revista Progreso* titulado “Noticia sobre el arte colombiano”⁴²; los distintos documentos recogidos por el centro de documentación de la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, donde se encuentran textos como “La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez”⁴³ y “Las paredes hablan al pueblo”⁴⁴. Para el tratamiento de todas estas fuentes escritas se emplea el análisis crítico del discurso en las tres dimensiones comprendidas por el académico Norman Fairclough: lo que conlleva un análisis textual, sociocultural y una revisión de las prácticas discursivas.⁴⁵ Este proceso analítico se da con el fin de evidenciar e indagar el pensamiento y razonamiento del autor, que para el caso del maestro Gómez, conduce a las suposiciones, motivos e intenciones detrás de la ejecución de su obra pictórica, algo crucial para el abordaje y entendimiento del muralismo pedronelesco, conjunto

⁴⁰ Helena Wiesner, *Murales Capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*. (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2014), 18.

⁴¹ Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura del Departamento de Antioquia, 1998)

⁴² Pedro Nel Gómez, “Noticia sobre el arte colombiano”. *Revista Progreso*, no. 27, Medellín, (16 de junio de 1928).

⁴³ Pedro Nel Gómez, “La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez”, documento 6-477, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1965.

⁴⁴ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, documento 6-104, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1966.

⁴⁵ Norman Fairclough, *Critical discourse analysis. The critical study of language*, (Londres: Longman, 1995)

artístico que especialmente requiere de algún soporte escrito relacionado si se pretende desentrañar en toda su complejidad.

El consecuente desarrollo que sigue este trabajo investigativo se enfoca primeramente en atender ese trasfondo de producción inherente a toda obra de arte; ello implica para el caso que me atañe entender los murales como el resultado de un imaginario en particular propuesto por el autor, pero también de un proceso cultural e histórico que los sitúa en un determinado contexto. Además, cabe señalar que el artista resulta un sujeto social, el cual crea su representación partiendo siempre desde el lugar de producción en el que se encuentra inmerso, donde la obra mural termina siendo una notable huella de aquel entorno.⁴⁶

Si se quiere tener una comprensión más amplia de la representación muralista del cuerpo plasmada en las obras del pintor antioqueño, es pertinente partir desde el propio PNG. En sí mismo, el autor constituye un puente que conecta el contexto y los lugares de producción con el contenido implícito de la pieza artística; entender la formación del artista, indagar en sus posturas ideológicas e inquirir en su círculo intelectual y creativo, son los mecanismos que se emplean para cruzar dicho puente.

La segunda fase de este acercamiento analítico al muralismo pedronelesco se centra propiamente en el contenido y la expresión de las imágenes, para lo cual se trabaja conjuntamente con obras pertenecientes a dos de las series murales quizá más notables del maestro Gómez: el conjunto mural denominado *La vida y el trabajo*, concebido en la segunda mitad de la década del treinta para decorar las instalaciones del Palacio Municipal de Medellín (actual Museo de Antioquia), y los murales del Aula máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín, elaborados durante la primera mitad de los años cincuenta.

Ahora bien, para una lectura analítica de cada mural a tratar, se apela a la interpretación iconográfica de la imagen, la cual Erwin Panofsky identifica como aquella relacionada con el contenido temático, la composición y el reconocimiento de símbolos en la obra, tal aproximación

⁴⁶ Helena Wiesner, *Murales Capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*, 15.

resulta esencial en la medida en que permite identificar especificidades presentes en cada pintura.⁴⁷ A su vez, desde la iconografía se debe proseguir a la interpretación iconológica, que estudia la imagen a modo de una configuración simbólica más compleja, profundizando en los símbolos previamente identificados para dar con el respectivo *significado intrínseco* de la misma.⁴⁸

Peter Burke define tal *significado intrínseco* como “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica,”⁴⁹ expresados a través de la iconología. En tal medida, el análisis iconográfico e iconológico de los murales, resulta fundamental a la hora de una aproximación y exploración simbólica de estas obras pictóricas; ya que en el fondo, según lo entendía Gillian Rose, constituye un elaborado análisis del discurso y un recurso semiótico altamente estructurado.⁵⁰

En cuanto a los grupos sociales objeto de esta representación corporal muralista, se apunta a dos de los más expuestos por el muralismo del maestro Gómez, presentes tanto en *La vida y el trabajo* como en los murales del Aula máxima; estos son las mujeres junto con los trabajadores rurales y urbanos por igual. Así mismo, para comprender y descifrar la separación estética e ideológica que supuso este acervo mural frente al Academicismo en Colombia, el trabajo tiene en cuenta también las representaciones que desde dicha corriente artística se formularon sobre los sectores sociales anteriormente mencionados. El contraponer ambas formas de representar la corporalidad, resulta en el camino que directamente permite plantear al muralismo pedronelesco como un punto renovador y destacable dentro del arte y la cultura del país para el siglo XX.

Propuesta de contenido

Este trabajo escrito consta de tres capítulos.

El primer capítulo del trabajo se enfoca en atender los lugares y momentos de producción tras el muralismo objeto de la investigación, en consecuencia, se hace énfasis en el propio autor de los

⁴⁷ Helena Wiesner, *Murales Capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*, 18.

⁴⁸ Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*. (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 13.

⁴⁹ Peter Burke, *Visto y no visto*. (Barcelona: Crítica, 2005), 45.

⁵⁰ Gillian Rose, *Visual Methodologies*. (Londres: Sage Publications, 2001), 147.

murales (Pedro Nel Gómez) como principal eje conector entre el contexto y los lugares de producción de las obras con el contenido implícito de las mismas. Por ende, buena parte del capítulo está pensado para desenvolver aquel trasfondo primigenio del muralismo pedronelesco a través de su creador, ello teniendo en cuenta determinados elementos del recorrido vital, artístico e intelectual del maestro Gómez.

Inicialmente el capítulo propone una revisión y recuento de la prolongada trayectoria formativa de PNG, esto a modo de mecanismo que posibilita abarcar y explicar asuntos de mayor complejidad alrededor del autor y la concepción de su propuesta mural, lo anterior hace referencia al cambio en las tendencias artísticas del país o el alejamiento de los pintores colombianos con la hegemonía del arte europeo.

A la vez, este recorrido planteado va a desarrollar puntualmente tres elementos claves frente a la interacción de: Lugares de producción – Autor, dinámica que en general enmarca el capítulo en su conjunto, dichos elementos son: I) el incipiente interés y los primeros acercamientos de PNG con el muralismo, en específico con la técnica del mural al fresco. II) su afinidad con la obra de otros artistas tanto colombianos como extranjeros, teniendo en cuenta su primera etapa de formación artística en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, su paso por Bogotá y posteriormente los cinco años de estancia en Europa. III) la postura de Gómez respecto a la corriente del Academicismo en Colombia, destacando la visión crítica del pintor antioqueño sobre la misma pero también los reconocimientos a ella.

A parte de las fuentes primarias mencionadas con antelación, el capítulo se apoya en las anotaciones personales, declaraciones a la prensa y conferencias académicas del maestro Gómez recopiladas en “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”⁵¹, compilación investigativa realizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en cabeza de Gladys Lucía Ramírez.

⁵¹ Gladys Lucía Ramírez (Investigadora principal). “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”, compilación final de investigación, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2006.

Cabe señalar también que, PNG recibió una formación dentro de la corriente del Academicismo (al igual que todo artista nacional de comienzos del siglo XX que optara por el camino del aprendizaje formal), y a partir de esta experiencia también formuló su respuesta estética e ideológica en el marco de la renovación pictórica que experimentó Colombia desde los años veinte y treinta. La instauración y desarrollo de esta corriente artística en el país, así como el periodo político en el cual se enmarca, son abordados en el capítulo a partir de los autores Miguel Huertas⁵², Álvaro Medina⁵³ y el maestro Jaime Jaramillo Uribe⁵⁴ entre otros.

Por otro lado, este primer capítulo igualmente dedica una sección a explorar la manera en que se fue configurando la visión particular del maestro Gómez con respecto al Cuerpo dentro del plano artístico, denotando el valor que alcanzó la corporalidad para su obra mural. En este sentido, la percepción corporal planteada por Gómez en sus trabajos murales puede rastrearse incluso antes de la ejecución de los mismos y a la vez resulta crucial para entenderlos, nos presenta para la época formas alternas de mirar e interpretar a los sujetos representados.

Con respecto a esta apropiación artística del Cuerpo, la sección se ocupa de revisar la forma en que Gómez usó la corporalidad en su muralismo para visibilizar y destacar ciertas cualidades de los personajes y comunidades allí presentes, en esa medida, tal apropiación resulta una herramienta clave que emplea el artista antioqueño para proponer otras maneras de concebir a las poblaciones representadas y dotarlas de nuevos significados, indagar en estos aspectos permite entender el Cuerpo como un elemento más que enriquece y distingue la representación mural del maestro Gómez.

Entrando al segundo capítulo, este se dedica en buena parte al análisis propuesto del muralismo pedronelesco abarcado en la investigación, comenzando por varias de las obras ejecutadas en los muros del Palacio Municipal de Medellín pertenecientes al conjunto mural *La vida y el trabajo*, desarrollado en la década de los años treinta. Dentro de estas obras se encuentran los siguientes

⁵² Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*. (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014)

⁵³ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*. (Bogotá: Colcultura, 1985)

⁵⁴ Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, 2017)

títulos: *El matriarcado* de 1935; *El barequeo*, *El minero muerto* y *Las fuerzas migratorias*, todas tres de 1936; y también el tríptico *Homenaje al trabajo* de 1938.

Los anteriores murales al fresco sugeridos constituyen piezas artísticas que prestan especial atención a diversos sectores populares con los cuales tuvo contacto PNG, como mineros, campesinos y colectivos femeninos, denotando su acercamiento artístico hacia la representación de los mismos además de plantear importantes diferencias respecto al tratamiento que dichos sectores recibían por parte del arte academicista en el país, asunto donde la imagen corporal juega un rol significativo.

En conexión a este acercamiento artístico del maestro Gómez frente a los sectores comentados, está igualmente el acercamiento social a ellos, es decir, su interacción y relacionamiento con las comunidades directamente en el terreno, singularidad suya que lo destacaba de entre muchos otros artistas colombianos del momento, algo estrechamente ligado a su propia experiencia vital y desarrollo como profesional en otros campos del saber, asuntos que marcaron en particular su fijación y cercanía con las gentes humildes del país pero sobre todo de su región.

Partiendo de esta premisa, el segundo capítulo se desenvuelve en dos sentidos: I) desde el acercamiento artístico del autor con los sujetos representados en su obra, cuestión que se expresa en la composición de los murales. II) desde su acercamiento social a los mismos, factor que se evidencia en el trabajo de campo que el antioqueño llevó a cabo con las comunidades, muchas veces impulsado por preocupaciones e inquietudes propias de naturaleza política y educativa, algo que se desprende de la también destacable faceta docente de PNG. Por consiguiente, se precisa revisar el paso de Gómez por la docencia universitaria junto con su trayectoria a través de la política regional, dos vocaciones que explican intereses y afinidades tan presentes como distintivos en el muralismo pedronelesco.

Finalmente, el capítulo tercero se ocupa del conjunto mural localizado en el Aula máxima de la Facultad de Minas, para ello trae a cuenta el análisis de murales específicos donde la corporalidad de los sujetos cobra especial protagonismo. En este sentido, figuran los frescos *Explosión de la flora*, *Explosión de la montaña* y *La patria*, todos tres elaborados entre 1952 y 1954; también están

El espíritu de la vida junto con *El espíritu de la muerte*, ambas secciones temáticas de la cúpula del Aula máxima culminadas en 1953.

Igualmente, este capítulo empalma el trabajo analítico referente a los murales y sus contenidos con la influencia y el enriquecimiento artístico/intelectual que supuso para Gómez el constante roce social e intercambio de ideas con otros autores y artistas de su época, enmarcando un círculo intelectual y creativo dentro del cual se movía el antioqueño desde los años veinte, que a su vez fue variando con las décadas. Este espacio de interacción y retroalimentación del cual fue partícipe, constituye otra pieza crucial en el entendimiento de su obra y propuesta mural no sólo desde el marco biográfico del maestro Gómez, sino también desde la Sociabilidad como categoría.

Así mismo, este conjunto de espacios y relaciones posicionó a Gómez en la búsqueda de caminos alternos en el arte nacional, ya que él entendía que sólo a través del trabajo mancomunado y la mutua colaboración era posible lograr una apertura artística hacia nuevos enfoques temáticos y representaciones estéticas.

En efecto, el capítulo además de tratar los frescos del Aula máxima aborda los círculos sociales entendidos como campos de disertación, discusión y apoyo entre pares, elementos sumamente constructivos para lo que fue la obra creativa del autor antioqueño, algo que a la vez el maestro Gómez retribuyó con su contribución personal en la formación por aquel entonces de jóvenes promesas de la pintura en Antioquia, donde se destacaba el nombre de Débora Arango por mencionar algunos.

Considerando el importante rol que juegan en las sociabilidades de PNG sus capacidades docentes junto con sus preocupaciones e intereses humanistas, este tercer capítulo presenta por igual un enfoque en el legado innovador y formativo del autor para abrir caminos a otras personas en el arte nacional, destacando la huella e influencia que dejó Gómez en sus dos alumnos más famosos, Débora Arango y Carlos Correa, para lo cual se tiene en cuenta su cercanía hacia ellos como amigo y mentor integral, constituyendo así un maestro que no solamente procuraba instruirlos en la técnica artística, sino también en el pensamiento crítico y la conciencia social.

Capítulo I

Rutas, trazos e ideas: el camino de Pedro Nel Gómez hacia y desde el muralismo

Las rutas que transitó PNG en su trayectoria de formación artística e intelectual junto con los trazos que lo llevaron a comprender la técnica del mural al fresco, constituyen una serie de experiencias que resultaron fundamentales para sentar las bases de su pensamiento estético, medio por el cual logró establecer una representación propia de la corporalidad referente a los varios sujetos retratados en su obra. Tales aspectos esenciales impulsan este primer capítulo, el cual hace énfasis en la figura de Gómez entendiendo al autor como principal eje que conecta el contexto y los lugares de producción de los murales con el contenido allí implícito. Así mismo, el capítulo identifica y discute el caso del Academicismo en Colombia, corriente artística predominante en su momento, de la cual se alejó el maestro Gómez en beneficio de proponer otros caminos para el arte nacional.

1.1. Formación artística y ruta personal con dirección a lo mural.

De Anorí a Medellín

El 4 de julio del año 1899 nació PNG en el municipio rural de Anorí, localizado en el nordeste de Antioquia, si bien venía de una tradicional y numerosa familia antioqueña (era el sexto de nueve hermanos), también procedía de un poblado humilde alejado de la gran ciudad, caracterizado por la actividad campesina y minera en medio de una vasta naturaleza. La cotidianidad rural antioqueña, de campesinos en la siembra y de barequeros a orillas del río, fue otra constante en su infancia junto con la profunda inmensidad del monte, un espacio natural de lo más exuberante, donde pululaban mitos y leyendas tan variadas como las criaturas que allí moraban. Todo aquello, cautivó desde muy temprano al joven e inquieto Pedro Nel, alimentando su imaginación y creatividad, lo que finalmente condujo a una pasión autóctona por la pintura y las artes, con musas muy locales.

Sobre sus orígenes y profunda conexión con la tierra que lo vio nacer, Gómez compartía la siguiente reflexión:

Así vine a esta vida, con una voluntad férrea ligada a una paciente confianza nada confusa menos soñadora, sino realmente segura de mis capacidades herencia de padres, abuelos y más lejanas personas -habitantes de estas monumentales moles, de estas selvas tropicales increíbles y salvajes de ineludible mestizaje, tal vez mi razón de ser artística. [...] Puedo considerarme hijo de las selvas de la América tropical, y del mar caribe, en el centro de la Colombia Andina, de los grandes ríos Porce, Bagre, Nechí y Cauca. De un mundo arcaico, ya indígena: El caserío, un pequeño pueblito. Se llama ANORI.⁵⁵



Imagen 1. Pedro Nel Gómez, Paisaje: Anorí: 1976, Acuarela sobre papel, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.

Por otra parte, estaba la familia y el arraigado apego de la misma a marcados valores populares y regionales de aquel entonces, lo que condicionaba el camino al que debería ceñirse Gómez en un comienzo si quería emprender la ruta de las artes y la formación pictórica. En ese sentido, una figura fundamental fue el padre, don Jesús Gómez Gonzáles, que aceptó la vocación artística de su hijo con la condición de que también ingresara a la Escuela de Minas de Medellín para estudiar la

⁵⁵ Pedro Nel Gómez, “Autobiografía”. En “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”, compilación final de investigación, (Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2006), 215.

carrera de Ingeniería civil en primer lugar. Como otros jóvenes artistas colombianos de la época, PNG estaba en la obligación de empalmar el arte con algún otro oficio en orden no solamente de subsistir, sino también para ganar el beneplácito paternal.

Siguiendo la voluntad de su padre, el joven Pedro Nel ingresó a la Escuela de Minas de Medellín para comenzar sus estudios de ingeniería en febrero de 1917, paralelamente continuó con su aprendizaje artístico (que ya venía en forma autodidacta desde sus 11 años) asistiendo de manera nocturna al Instituto de Bellas Artes⁵⁶, donde recibió lecciones en dibujo, óleo y acuarela bajo la tutela de maestros como Humberto Chávez y Gabriel Montoya. Al respecto el propio Gómez comentaba:

En Medellín estudié con dos maestros, Humberto Chávez y Gabriel Montoya que me enseñaron lecciones de dibujo, color y composición. Pero los modelos académicos, la Venus de yeso, los ejercicios meramente escolásticos y puramente repetitivos merecieron desde siempre mi rechazo, aquí y en la escuela de Florencia. Aspiraba a la expresión de un mundo personal por medios igualmente propios.⁵⁷

Para las primeras décadas del siglo XX, el Academicismo implantado por la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1886, seguía siendo en Colombia la corriente estética imperante, una tendencia donde aspectos como el cuidado en la composición y la armonía cromática eran los elementos centrales en la obra de arte.⁵⁸ En consecuencia, la enseñanza formal pictórica que se impartía en el país estaba regida por dichos lineamientos y respondía a la visión formativa de los academicistas. En un comienzo PNG se instruyó según los estándares de la escuela academicista, por lo que conocía muy bien sus parámetros y cualidades, pero a la vez se mostraba reacio a convertirse en otro estricto pintor del Academicismo, sobre todo teniendo en cuenta las carencias y limitaciones

⁵⁶ Luis Fernando Gonzáles Escobar, *Pedro Nel Gómez El Maestro*. (Medellín: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014), 20.

⁵⁷ Pedro Nel Gómez, "Palabras de Pedro Nel Gómez", documento sin clasificar, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f.

⁵⁸ Amada Carolina Pérez, "Imágenes sobre la cotidianidad de los campesinos del altiplano central. Colombia, 1910-1940". *La nación en América Latina: de su invención a la globalización neoliberal*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, (2006): 297.

que el antioqueño le encontraba a esta corriente a la hora de representar e integrar determinados elementos del país junto con su compleja realidad nacional.

La ruta formativa de Gómez pasa por el Academicismo en esta primera etapa transcurrida en su natal Antioquia, y antes de continuar con las siguientes donde marca distancia con la misma al expandir sus horizontes y enriquecer sus perspectivas, se debe ahondar en la comprensión de dicha corriente artística.

La corriente del Academicismo y su instauración en Colombia

En el eurocéntrico mundo de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no era de extrañar que las costumbres, las maneras e ideas del viejo continente prevalecieran como referentes a emular y alcanzar por parte de la nación colombiana, y el campo de las artes por supuesto no fue la excepción en tal sentido, por lo que se privilegiaban los cánones europeos a la hora de consolidar instituciones artísticas propias para formar a los nuevos pintores colombianos. Conforme a lo anterior, es pertinente comprender los fundamentos y la sólida instauración de la corriente del Academicismo en el país para comienzos de la Hegemonía Conservadora.

La mencionada corriente artística del Academicismo puede entenderse como la rama académica del Clasicismo, es decir, se constituye en un movimiento soportado en el arte que sigue las normas “Clásicas” instituidas por alguna academia de artes, siendo la Academia de Bellas Artes francesa, fundada en París en 1816, la principal referencia a nivel mundial y el modelo decimonónico por excelencia. Gracias a su herencia clasicista perfilada en una búsqueda constante de la belleza, el Academicismo en Occidente se hizo con el gusto de las burguesías y el favor de las élites políticas, ganando así prestigio y fuentes constantes de financiamiento; por otro lado, tan distinguido apoyo era retribuido mediante una pintura comprometida con los intereses de aquellos sectores social y políticamente dominantes.⁵⁹

Como se había mencionado previamente, el Academicismo llegó a Colombia con la Escuela Nacional de Bellas Artes fundada por Alberto Urdaneta en 1886, mismo año en que se imponía la “Regeneración” de Rafael Núñez con una nueva Constitución nacional de orden conservador,

⁵⁹ Manuel García Guatas y Pedro Navascués, *El Arte en el Siglo XIX*. (Madrid: Editorial Promolibro, 2003), 10.

dando inicio al periodo conocido como la Hegemonía Conservadora, 44 años consecutivos del Partido Conservador Colombiano en el poder, lapso en el cual se pretendió reorganizar y reformular el Estado nacional, tarea en la que las academias (incluyendo la de arte) jugaban un papel muy importante: “La constitución de las academias corre paralela a la construcción de los estados nacionales y hace parte del mismo proceso; de hecho, la legislación sobre su naturaleza es asunto de Estado. Puesto que la idea de nación exige una identidad común (de idioma, raza, religión, costumbres, etcétera)”⁶⁰.

En efecto, la organización de la Escuela Nacional de Bellas Artes tuvo también una concepción política desde un primer momento, se pensó como una institución que hacía parte de un proyecto civilizador enfocado en buscar la tan esquivada unidad nacional, lo que significaba en última instancia la misión esencial del Estado frente a la consolidación de las jóvenes repúblicas americanas.⁶¹ Para el caso colombiano, tal unión tenía que girar en torno a los ideales del conservadurismo gobernante, donde las artes debían servir a la nación en su correspondiente configuración simbólica.

El paradigma academicista a seguir en Colombia ciertamente fue el francés, no únicamente por su prestigio y por estar a la vanguardia a nivel internacional, sino también debido a la formación artística de Alberto Urdaneta que pasó por la Academia en París:

Por varias razones podemos asegurar que el modelo que tenía en mente Alberto Urdaneta, el fundador de la Escuela de Bellas Artes, fue la Academia francesa. Por un lado, estudió en dos ocasiones en París (1865-1868, con Paul Cesare Gariot, y 1878-1880, en el estudio de Jean-Louis Ernest Meissonier, reconocido por la Academia como uno de los grandes pintores de historia)⁶².

Otra influencia considerable en la formación nacional de los academicistas colombianos fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, localizada en la capital española, Madrid. Esta distinguida institución podría catalogarse como la segunda academia referente para

⁶⁰ Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*. (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014), 25.

⁶¹ Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, 2017), 460.

⁶² Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*, 33.

Hispanoamérica después de la francesa, considerada el modelo principal a seguir mundialmente reconocido.

Al igual que en Europa, muchas de las obras pictóricas dentro del Academicismo en Colombia pretendían constituirse en representaciones oficiales de la historia patria, apuntaban a lograr una pintura histórica de carácter narrativo: “El término <<pintura histórica>> abarca en un sentido amplio la representación idealizada o realista de temas mitológicos, religiosos o literarios. De esta manera, se trata de un tipo de representación que narra sucesos.”⁶³



Imagen 2. Alberto Urdaneta, Caldas marcha al suplicio: Ca. 1880, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.

⁶³ Olga Isabel Acosta, “Representación pictórica de sucesos históricos de la independencia durante la primera mitad del siglo XX”. *Historias de un grito. 200 años de ser colombiano*, Bogotá, (2010): 167.

Estando estrechamente relacionado con las élites en el poder, el Academicismo colombiano suponía un notorio enaltecimiento de la Familia y la Iglesia al ser dos de las instituciones más valoradas por el régimen conservador nacional⁶⁴ (de ahí la proliferación de retratos familiares y temas religiosos), así mismo, pretendía reflejar en su arte los ideales de estética y nación propios de la Regeneración:

En artes plásticas, el gusto de las clases altas colombianas, que en esto no tuvieron divergencias, se manifestó en una total identificación con el ideal que planteaba la Academia con su verismo, su solemnidad, sus afeites y su idealismo empenachado, una concepción cuya presencia en el ámbito nacional coincidió con el triunfo de la Regeneración.⁶⁵

Entre los pintores academicistas en Colombia se cuentan Felipe Santiago Gutiérrez, Ricardo Acevedo Bernal, Pantaleón Mendoza y Epifanio Julián Garay, este último ampliamente considerado como el más grande academicista colombiano de todos los tiempos.⁶⁶ Tales artistas, siguiendo la línea academicista, concebían que el arte debía apuntar a lo verídico mediante una composición cuidadosa y el seguimiento de reglas estrictas.⁶⁷

De igual modo, consideraban que era menester del arte conservar las tradiciones, comprender la manera de ser de la naturaleza nacional y buscar la armonía junto con el orden estético.⁶⁸ En lo que refiere a cuestiones sociales, para los academicistas el arte era más una forma de distinción, exclusión y diferenciación entre clases que un medio de identidad e integración colectiva,⁶⁹ por ende, las élites gobernantes veían un beneficio en la promoción del Academicismo al resultar un recurso cultural que mantenía y validaba la verticalidad del orden social establecido.

⁶⁴ Jaime Jaramillo Uribe, *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, 454.

⁶⁵ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*. (Bogotá: Colcultura, 1985), 52.

⁶⁶ Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*, 41.

⁶⁷ Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*.

⁶⁸ Rafael Tavera, "Notas de arte". *Cromos*, no. 243, Bogotá, (29 de enero de 1921).

⁶⁹ Ricardo Malagón Gutiérrez, "Hacia una historia cultural del academicismo en Colombia entre 1880 y 1930". *Memorias. XIX Congreso Colombiano de Historia, Armenia 1 al 4 de octubre de 2019. Mesa 28*, Asociación Colombiana de Historiadores, (2021): 15. <https://asocolhistoria.org/wp-content/uploads/2021/02/28.-MCH2019-S6-HCC.pdf>

Paulatina y hasta paradójicamente, el Academicismo en el país se fue haciendo más rígido con el pasar de las décadas, sobre todo para comienzos del siglo XX según lo señalan autores como Miguel Huertas: “el canon academicista se endureció en las primeras décadas del siglo XX porque la Escuela dio muestras de flexibilidad en el siglo XIX.”⁷⁰ Con respecto a dicha flexibilidad, el autor complementa: “se percibe una capacidad de adaptación a nuevas formas, miradas y temáticas, siempre y cuando se adaptaran a sus principios mediante una puesta en regla.”⁷¹

En el año de 1920 se fundó el Círculo de Bellas Artes, una asociación privada que de la mano del Academicismo buscó promover las artes plásticas en Colombia: “proclamaban la necesidad de estimular la actividad artística mediante la realización de exposiciones anuales; abrir espacios para el arte y estudiar las obras de los maestros del pasado como Vásquez y Ceballos y Torres Méndez.”⁷²

El pintor Roberto Pizano, uno de los miembros fundadores del Círculo de Bellas Artes junto con Coriolano Leudo, declaraba en el discurso de inauguración correspondiente a dicha institución que: “fomentar, en una palabra, por todos los medios, el cultivo de las bellas artes para desarrollar con su estudio el sentimiento de lo bello, serán las nobilísimas labores a que los miembros de este Círculo se consagran”.⁷³

Se debe reconocer, que asociaciones y proyectos como el Círculo de Bellas Artes fomentaron en los años veinte el crecimiento de espacios dedicados al arte y demás eventos culturales en las principales ciudades del país, algo que aprovecharon nuevos artistas (como el caso de PNG) para darse a conocer y también exponer propuestas artísticas diferentes al Academicismo, apuntando a señalar cuestiones sociales y sectores poblacionales que previamente contaban con limitada o poca visibilidad dentro del grueso del arte nacional.

⁷⁰ Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*, 46.

⁷¹ Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la Academia*, 49.

⁷² Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la Modernidad en el Arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000), 201.

⁷³ Roberto Pizano y Álvaro Francisco Sánchez, citado por Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, 147.

En este sentido, la representación de campesinos y demás pobladores rurales que ofrecían los academicistas (por dar un ejemplo) estaba fuertemente ligada a la percepción de las élites sociales y políticas, en lo que consideraban era la cotidianidad de estos segmentos de la población, se plasmaba en ellos un aire de melancolía y cierta pasividad, donde los conflictos sociales parecían no existir.⁷⁴



Imagen 3. Ricardo Moros Urbina, La vuelta al prado: 1894, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.

En este aspecto, PNG se encontró con un campo interpretativo y representativo considerablemente limitado, un área que podía ser cubierta a través de otras aproximaciones tanto artísticas como ideológicas, para explorar esas opciones, el joven pintor de Anorí tendría que emprender caminos propios más allá de Antioquia y posteriormente más allá de Colombia.

⁷⁴ Amada Carolina Pérez, “Imágenes sobre la cotidianidad de los campesinos del altiplano central. Colombia, 1910-1940”: 304.

Bogotá la capital, nuevas afinidades y nuevas posibilidades

Impulsado por los aires de renovación artística que podían intuirse para los años veinte, Gómez decidió en 1923 trasladarse a la ciudad de Bogotá, había culminado todas sus asignaturas en la Escuela de Minas de Medellín un año antes, más aún no tenía el título de ingeniero debido a que le faltaba presentar su trabajo de grado, no obstante, partió hacia la capital de la república en compañía de su hermano mayor el ingeniero Marco Tulio Gómez.

Si bien Gómez no había abandonado por completo sus aptitudes para la ingeniería (se graduaría finalmente de ingeniero civil en 1939) o la arquitectura, otra área que cautivaba su intelecto, ahora priorizaría su crecimiento como artista; en especial se había centrado en la acuarela por aquellos años, de hecho, en 1921 tuvo lugar en Medellín su primera exposición artística de acuarelas, la cual repetiría más tarde en Bogotá para diciembre de 1923.⁷⁵

Una de las experiencias más valiosas y singulares de su permanencia en la capital fueron las tertulias en el renombrado Café Windsor, espacio preferido para el encuentro y tertulia de intelectuales, artistas y bohemios, donde se debatían temas de arte, política, filosofía, poesía, economía y sociología, entre otros. Se exponían las ideas más vanguardistas en todos los campos, y en ellas participaban varios antioqueños.⁷⁶

Efectivamente, en la urbe bogotana PNG compartió ideas con otros jóvenes e innovadores artistas de su región que también buscaban expandir sus horizontes en la capital de la república, tal es el caso de Eladio Vélez, colega con quien mantuvo una importante amistad y al que se lo cruzaría frecuentemente en el futuro fuera y dentro del país. De hecho, ya en 1924 ambos artistas participaron de una exposición colectiva organizada por Roberto Pizano, también se presentaron conjuntamente a distintos concursos escultóricos para la creación de monumentos históricos en la ciudad, como lo fue el proyecto del monumento dedicado a la Batalla de Ayacucho celebrando el centenario de la misma.⁷⁷ Sin embargo, las condiciones en Bogotá para los advenedizos artistas

⁷⁵ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Acuarelista*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2006), 13.

⁷⁶ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2003), 4.

⁷⁷ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 59.

regionales no eran fáciles, y ese mismo año de 1924 el joven Pedro Nel escribió a su padre para comentarle sus dudas y temores acerca de no poder viajar al extranjero para continuar su formación: “No sé hoy propiamente qué es lo que busco ni sé cuánto tiempo permaneceré en esta capital. Se me hace muy difícil el viaje al exterior a completar mis estudios”⁷⁸.



Imagen 4. Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, Proyecto de escultura para conmemorar el Centenario de la Batalla de Ayacucho: 1924, Acuarela sobre papel, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.

Por encima de aquellas incertidumbres, Bogotá implicaba para PNG espacios de crecimiento artístico y personal, en esa medida, el Café Windsor, localizado en el centro capitalino, se volvió un lugar de suma importancia para el intercambio y debate intelectual del cual se nutrió Gómez, allí se codeó con personajes de la talla del poeta León de Greiff además de los escritores Jorge Zalamea, José Eustasio Rivera, Rafael Maya y Tomás Carrasquilla por mencionar algunos. Sobre el impulso artístico e intelectual que los ilustres encuentros del Café Windsor provocaban en Gómez, el antioqueño comentaba:

⁷⁸ Pedro Nel Gómez a Jesús Gómez Gonzáles, marzo 23, 1924, documento sin clasificar, (Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Sala Antioquia).

¿y el impulso para el arte? ¿de dónde surge? ¿nace? No, se agita, crece en aquel legendario Café Windsor de Bogotá, lleno de humo, de olor al buen vino compañero de las artes grandes, como los vinos toscanos. Lugar aquel de amistad, momento creativo extraño, 1923, 1924, 1925: José Eustasio Rivera, Carrasquilla, Leo, Rendón, Tejada, Pablito de la Cruz, Nito, Maya, los Restrepo Riveras, el pianista T. Vargas⁷⁹.

En general, el movido ambiente cultural de la ciudad de Bogotá fue un disparador para las inquietudes artísticas de PNG, contribuyendo por igual a su formación intelectual y a su crecimiento personal. En este aspecto, la capital junto con las amistades y encuentros que allí tuvieron lugar siempre ocuparían un sitiopreciado en la memoria del antioqueño: “Realmente Bogotá avivó profundamente mi agitación artística, en las reuniones (en el Windsor) con Rendón, el poeta León de Greiff, Jorge Zalamea, José Eustasio Rivera, Rafael Maya y tantos jóvenes literatos y políticos”⁸⁰. En más de una entrevista, Gómez destacó su amistad con tan notable grupo de intelectuales, departiendo asiduamente alrededor de la bebida en las tardes y noches capitalinas: “Yo era amigo del grupo en donde estaban León de Greiff, Jorge Zalamea, el caricaturista Ricardo Rendón; fui el pintor del grupo. Nos reuníamos siempre en el Café Windsor.”⁸¹

El marcado rumbo autónomo y personal que fue tomando en Bogotá la formación artística de Gómez, contribuyó notablemente al gradual alejamiento frente a la enseñanza academicista que había recibido en Antioquia, su postura se hizo más crítica con respecto a los academicistas formados en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuyas obras conoció de primera mano en la capital de la república: “en términos de destreza técnica, no hay nada que envidiar a estos artistas, porque los criterios estéticos que rigen sus obras son pasadistas y nada nuevo proponen, nada de riesgo o posibilidad ofrecen”⁸².

⁷⁹ Pedro Nel Gómez, “Palabras de Pedro Nel Gómez”, 2.

⁸⁰ Pedro Nel Gómez, citado por Jesús Gaviria Gutiérrez, *Pedro Nel Gómez Los años europeos*. (Medellín: Editorial EAFIT, 1999), 112.

⁸¹ Pedro Nel Gómez, “Entrevista con Eduardo Marcelos Daconte”. En “Pedro Nel Gómez se toma a Bogotá”. *Revista Nueva Frontera*, Bogotá, (noviembre 23 de 1981).

⁸² Pedro Nel Gómez, citado por Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 62.

A la par de las reuniones junto con las tertulias intelectuales dentro del Windsor, la continuación de los estudios pictóricos, las exposiciones artísticas y los proyectos escultóricos al lado de Eladio Vélez, PNG debió desempeñar varios trabajos en orden de mantenerse y subsistir en la capital de la república. En dicha faceta laboral, sus conocimientos sobre arquitectura y su formación en ingeniería le abrieron más de una puerta al antioqueño, llevándolo a emplearse en campos que van desde la enseñanza universitaria auxiliar (específicamente dictando pequeños cursos de dibujo técnico para ingenieros en la Universidad Nacional) hasta la asistencia en planeación de obras civiles y proyectos de infraestructura municipal. En este ámbito, es de remarcar su trabajo como dibujante de planos para el arquitecto Pablo de la Cruz en lo que sería parte del diseño correspondiente al tramo Lenguazaque-Chiquinquirá del Ferrocarril del Norte, una experiencia que a menudo el propio Gómez señalaba con respecto a su estancia bogotana: “en Bogotá entonces, con el arquitecto Pablo de la Cruz trabajé luego en el Ferrocarril del Norte, un enriquecedor proyecto de construcción.”⁸³

Dentro de la ruta formativa de PNG, el paso por Bogotá significó la orientación de su trabajo artístico en pro de encontrar una expresión propia, fue un desligarse de la tradición academicista para responder a la búsqueda de una renovación en el arte nacional, cuestión muy viva en el ambiente intelectual de aquel momento, presente sobre todo en las discusiones y tertulias de los cafés capitalinos, que tanto le aportaron al joven Pedro Nel desde la variedad de sus participantes y libertad en las disertaciones.

Pedro Nel recoge las banderas del grupo que enarbolaban un compromiso frente al país, la renovación artística, la búsqueda de una identidad nacional y la expresión universal de la materia regional, por medio del arte. [...] Pedro Nel reconoce estar en el camino cierto y comprende que la más importante formación que un artista pueda tener es la de su universo solitario, pleno de reflexiones, acompañado por la poesía, la literatura, la historia y las ciencias.⁸⁴

⁸³ Pedro Nel Gómez, “Autobiografía”. En “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”, 219.

⁸⁴ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Acuarelista*, 15.

Esta enriquecedora participación de Gómez en aquella escena artística y cultural bogotana de comienzos de la década del veinte, alimentó todavía más las aspiraciones del antioqueño por continuar con un recorrido formativo que se ajustara a sus inquietudes y necesidades personales; ese camino debía proseguir en el extranjero fuera del país, más en específico, los planes de PNG apuntaban al continente europeo para pulir sus habilidades pictóricas y adquirir nuevas técnicas.

El paso por Europa, contacto e interés por la técnica del mural al fresco

Durante los años transcurridos en Bogotá, como se mencionó previamente, PNG trabajó en el diseño de proyectos urbanísticos municipales dibujando los planos y bocetos correspondientes, así mismo ejerció la docencia ocasional en dibujo técnico para la facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional.⁸⁵ Gracias a los ahorros producto de estos trabajos, más el apoyo de amistades que creyeron en su capacidad y talento, Gómez reunió el dinero que le permitió viajar con dirección al viejo continente en febrero del año 1925. Inicialmente llegó a los Países Bajos, en Ámsterdam permaneció aproximadamente una semana, en la cual se dedicó a visitar distintos museos de arte que albergaban obras de Rubens, Van Dick y Rembrandt, en especial este último le despertaba un gran interés:

Una de las experiencias más significativas es su detenido acercamiento a la obra de Rembrandt. La reflexiva y sensible observación de la producción artística de este gran maestro fue importante para Pedro Nel, básicamente en lo relativo al virtuosismo de su trabajo con la luz y a la sencillez de los personajes que representaba, donde lo cotidiano es el tema central.⁸⁶

El siguiente destino en su recorrido europeo fue la ciudad de París, en la capital francesa PNG asistió a galerías y exposiciones artísticas dedicadas a múltiples expresiones pictóricas, lo que le permitió al antioqueño conocer más en profundidad el arte de las vanguardias europeas, especialmente sobre el Impresionismo: “De los impresionistas recibe la lección de la pintura al aire

⁸⁵ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Acuarelista*, 14.

⁸⁶ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 4.

libre, la luz y el color como elementos configuradores de la obra de arte, cuya plena captación exige gran sensibilidad, agudo sentido de observación y rapidez en la pincelada.”⁸⁷

Sobre su primera visita a París, Gómez le comentó a Eladio Vélez: “De París únicamente te digo, no es una ciudad para estudiar sino más bien para exhibirse cuando ya uno está formado; [...] por otra parte, hay tal cantidad de exhibiciones de pintores de todas partes, que más bien hacen daño.”⁸⁸

De acuerdo a esta particular percepción que le dejó al joven Pedro Nel la capital de Francia, el antioqueño prosiguió su recorrido por el viejo continente esta vez rumbo a Italia, país en el cual, sí encontraría el ambiente ideal para continuar su formación, y por ende se establecería en el mismo durante el resto de los 5 años que permaneció en Europa. Más en específico, se radicó en la ciudad de Florencia, a donde llegó el 10 de mayo de 1925 después de pasar por Génova el día 7 del mismo mes.⁸⁹ Se podría decir que Florencia fue la ciudad europea clave en el crecimiento artístico, personal y sentimental de Gómez; en aquella urbe conoció a Giuliana Scalaberni, su futura esposa, madre de sus ocho hijos y coequipera en importantes proyectos: “allí conocí a esa dama a la que debemos tanto el artista sus hijos, y también nuestro país. Prácticamente fue ella la fundadora y creadora conmigo de esta Casa Museo.”⁹⁰

El primer artista con el que se relacionó en la capital toscana fue el grabador y pintor Alberto Zardo, en cuya academia particular de artes PNG se inscribió al poco tiempo de haberse instalado en Florencia. En un principio se sintió menospreciado en sus conocimientos y habilidades pictóricas, le creían un neófito aprendiz sin mayores capacidades, pero a fuerza de aptitud y un más que dedicado trabajo les demostró a sus compañeros junto con el profesor Zardo que se equivocaban: “A los pocos días de llegado me matriculé en una academia particular y me creyeron más pendejo

⁸⁷ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 4.

⁸⁸ Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, diciembre 29, 1925, documento sin clasificar, (Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Sala Antioquia).

⁸⁹ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 69.

⁹⁰ Pedro Nel Gómez, “Autobiografía”. En “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”, compilación final de investigación, 220.

de lo que parecía, pero desde el primer dibujo les mostré que hacía las cosas con un poco más de talento.”⁹¹

Y es que precisamente, autores como Jesús Gaviria sostienen que Gómez ya en Italia presentó una obra sólida en cuanto al óleo y la acuarela (entre otras técnicas), producto de los años previos de estudio en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y el trabajo práctico por Bogotá; pese a todos los prejuicios que podían recaer sobre un pintor llegado de Colombia en la Europa de la época, el Pedro Nel de la etapa florentina mostró ser un artista riguroso y autosuficiente.⁹² En este sentido, la presencia de Gómez en la academia de Alberto Zardo puede entenderse como un mecanismo del antioqueño para conocer desde adentro el funcionamiento de estas instituciones en Florencia, lo que le permitió tener unas mejores perspectivas para el resto de su estancia en aquella ciudad.

En marzo de 1926, un Pedro Nel encantado con la obra de Giotto y Masaccio (grandes muralistas italianos), opta por ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Florencia, esto persiguiendo un fin en especial que particularmente capturaba su inquietud artística para ese momento: aprender sobre la técnica del fresco empleada por dichos muralistas e instruirse en su ejecución. Dentro de sus apuntes de estudio para entonces, Gómez hace mención de la relevancia de Giotto entre otros pintores europeos cuyo valor venía estudiando:

En el primer ciclo que se indicó para la pintura partimos prácticamente de Caravaggio, Goya, Magnasco, quienes realmente abandonan el Barroco e inician la apertura de la creación llamada “moderna”, en la pintura, la escultura, y también la arquitectura 1640-1800. El segundo ciclo o período definido y de clara agitación hacia un cambio, hacia un tipo nuevo de “Hombre” necesariamente se inicia con Giotto, pintor de tablas y muralista florentino. [...] quien trabajó en Venecia, con los maestros del mosaico que intervinieron en las decoraciones de San Marcos [...] y quien ejecutó en Florencia la decoración de la cúpula del Baptisterio⁹³.

⁹¹ Pedro Nel Gómez a Juvenal Gómez, agosto 10, 1925. En *Correspondencias*, núm. 1-251, (Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez)

⁹² Jesús Gaviria Gutiérrez, *Pedro Nel Gómez Los años europeos*. (Medellín: Editorial EAFIT, 1999)

⁹³ Pedro Nel Gómez, “Documentos manuscritos”, documento sin clasificar, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f.

Fue así que PNG se sumergió en el estudio del arte del *Buon Fresco*, término con el que los italianos renacentistas se referían a dicha técnica mural, cuyas raíces en esas tierras se remontan a la antigua Roma pese a ser perfeccionada entre los siglos XIV y XVI después de Cristo. De la mano del propio Giotto di Bondone, Miguel Ángel Buonarroti o el mismísimo Leonardo da Vinci (a quien se le atribuye la autoría del mural perdido *La Battaglia di Anghiari*), el fresco encontró su afinamiento artístico y más alta expresión, comenzando a ser reconocido como un arte pictórico de alto nivel y brindándole a los fresquistas el estatus como los pintores más laboriosos y capaces del momento.⁹⁴

Entre las notables obras al fresco de tan afamados creadores, se encuentran los murales de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina del Vaticano o los trabajos de Giotto para la capilla de los Scrovegni en la ciudad de Padua, teniendo en cuenta aquellos referentes de la pintura renacentista en general, el Pedro Nel fresquista va a mantener una afinidad por el recurso a formas dinámicas entrelazadas, fundidas y envueltas en un tono escultórico⁹⁵, y es que el antioqueño, de por sí consideraba al fresco una escultura en colores, la cual siempre precede a la escultura tridimensional.⁹⁶

La fascinación que adquirió Gómez por la expresión, complejidad e imponentes dimensiones logradas por la técnica del mural al fresco, se complementaba con sus ideales modernos por alcanzar un verdadero arte de temática nacional, en ese sentido, el pintor antioqueño remarcó en sus propias palabras el objeto que desde un principio impulsó su interés por trasladarse hacia el continente europeo, señalando también el valor que ganó la ciudad de Florencia con relación al mismo:

Nosotros no venimos a Europa a descubrir nuevos mundos, sino a buscarnos a nosotros mismos, luchando con las necesidades y tratando de hacer ver nuestra personalidad [...] esta es la ciudad donde podemos encontrarnos a nosotros mismos y donde nos enseñan, los antiguos, a pintar

⁹⁴ Jorge González, "Historia de la pintura al fresco y de los pigmentos utilizados en ella". *Tamayo*, México, (febrero de 2019).

⁹⁵ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 97.

⁹⁶ Pedro Nel Gómez, "1ª Conversación. Octubre de 1955". En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*. (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura del Departamento de Antioquia, 1998), 35.

nuestra brillante tierra y nuestros gigantescos cóndores de los Andes; a mirar la naturaleza con el espíritu y a amar más y más lo propio que tenemos.⁹⁷

Gracias a su talento y dedicación, acompañados por una marcada inquietud por adquirir las habilidades necesarias para dominar la técnica del mural al fresco, PNG llamó rápidamente la atención de los maestros fresquistas en la Escuela de Bellas Artes florentina, incluyendo la de Felice Carena, quien por entonces oficiaba como director de la institución además de ejercer la docencia artística. Gómez se instruyó en la asimilación de aquella técnica bajo las enseñanzas de Carena y la propia iniciativa autodidacta del antioqueño, siempre con la convicción de ponerla al servicio de un muralismo personal que contribuyera a la renovación del arte nacional; un arte cuyo contenido temático lo debía integrar mayormente la patria colombiana, tanto en lo humano como en lo geográfico.⁹⁸ En este sentido, aquel Pedro Nel aprendiz del arte fresquista no buscaba emular a sus maestros italianos al pie de la letra, sino adaptar las enseñanzas dadas y los conocimientos técnicos adquiridos a su sentir colombiano profundamente arraigado:

Toda esa riqueza de adoctrinamientos le abrían al artista antioqueño mil perspectivas creadoras. Le entregaban técnicas, le suministraban recursos en nuevas posibilidades pictóricas. Su paleta, se llenaba de matices antes desconocidos [...] Sin embargo, lo fundamental de su vida de hombre de arte, lo llevaba de aquí, de su Colombia entrañable. Él, por cierto, no quiere pintar mejor o igual que sus modelos. A lo que aspira, con sabiduría crítica, es a aprisionar lo que le sugieren.⁹⁹

⁹⁷ Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, diciembre 29, 1925.

⁹⁸ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 5.

⁹⁹ Otto Morales, "Grafías sobre Pedro Nel", Medellín: Centro de documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f., 27.



Imagen 5. Pedro Nel Gómez, Examen de admisión para Escuela de Bellas Artes de Florencia: 1926, Acuarela, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.

Igualmente, a lo largo de esos años por Italia, Gómez siguió desempeñándose en sus facetas de acuarelista y pintor al óleo, también viajó en más de una oportunidad por otras ciudades italianas, destacándose su visita a la decimoquinta Bienal de arte de Venecia en julio de 1926 y la exposición que llevó a cabo en Roma junto a otros artistas latinoamericanos en 1928 (la primera que realizó fuera del país). Al observar las obras expuestas de los artistas internacionales en dicha Bienal veneciana, PNG pudo constatar su vigencia y valor como acuarelista, así se lo hizo saber a su amigo y colega Eladio Vélez en una misiva que le envió en enero de 1927:

En julio pasado asistí a Venecia, a Pavía, pude ver además de las venecianas, la exposición internacional de pintura, de los franceses hasta los rusos y un salón dedicado a Segantini, tal vez el más grande pintor italiano del siglo; sí es un artista. [...] Créeme que tú y yo no hemos perdido el tiempo con nuestras luchas acuarelísticas, todos estos grandes pintores y la pintura moderna lo

busca, procedían en sus lienzos como verdaderos acuarelistas, mezclaban los colores sobre la tela, sus pinturas son como grandes acuarelas. Alégrate, ya tenemos mucho adelantado¹⁰⁰.

Si bien en Italia PNG también tuvo conocimiento de vanguardias como el Abstraccionismo y el Futurismo, su marcado carácter de humanista lo llevó a expresar sus ideas modernas y temáticas nacionales a través de una técnica renacentista como lo era el mural al fresco, en esa medida, la formación europea de Gómez produjo un fresquista de concepción moderna:

En Pedro Nel convive una conciencia moderna del arte, que entiende como forma de comunicación y expresión, con una visión ideal renacentista del arte como medio de conocimiento. Las imágenes del hombre como centro y medida de todas las cosas, y del artista como genio intelectual que, desde las múltiples perspectivas posibles, enfrenta la comprensión y explicación de la realidad, están profundamente arraigadas en su pensamiento y en su trabajo; se siente heredero de aquella tradición humanística¹⁰¹.

Varios años después, Gómez le comentaría a su alumno y confidente Carlos Correa sobre aquel favorecimiento de un enfoque humanístico particularmente reacio a este tipo de vanguardias: “Yo he resuelto no hacerle caso al tal abstraccionismo. [...] Los problemas del hombre, de la perspectiva, del color, nos siguen inquietando; para que los abstractos pretendan acabar con todo ello en un día...”¹⁰²

Para el año de 1930, un Pedro Nel ya casado y a cargo de una familia decidió retornar a Colombia; en parte empujado por las dificultades económicas para subsistir en Italia bajo su nueva condición de padre cabeza de hogar, pero sobre todo consiente de que su consolidación artística y especialmente como muralista estaba en Colombia y apuntaba a los colombianos. Otro aspecto importante a tener en cuenta frente a su decisión de volver al país, es la creciente hostilidad hacia los extranjeros (sobre todo hacia los suramericanos) que se fue agudizando en Italia a partir de la instauración del régimen fascista en el poder a comienzos de esa misma década de los años veinte,

¹⁰⁰ Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, enero, 1927. En *Correspondencias*, núm. 1-161, (Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez)

¹⁰¹ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Escultor*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2007), 21.

¹⁰² Pedro Nel Gómez, “15ª Conversación. Septiembre de 1961”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 122.

ya desde 1925 Gómez le expresaba a su hermano Juvenal las dificultades para hallar trabajos estables en Italia por su condición de extranjero: “En cuanto a ganarse la vida aquí es más difícil de lo que parece, [...] son muy nacionalistas y no dejan entrar con toda facilidad a un extranjero.”¹⁰³

Sin duda alguna, los cinco años de recorrido vivencial en Europa y particularmente en Italia, más allá de todas las dificultades, resultaron fundamentales en el desarrollo integral de PNG: sentimentalmente se comprometió con Giuliana Scalaberni, el amor de su vida y madre de sus hijos; su personalidad y carácter se fortalecieron exponencialmente gracias a las difíciles condiciones que implicaba ser un inmigrante colombiano en la complicada Italia de los años veinte; y claro está, en su evolución artística (la razón primordial de su viaje a Europa) incorporó los saberes y habilidades para trabajar la técnica del fresco, a la vez que entró en contacto con las propuestas, ideas y preocupaciones modernas que presentaban para el momento los artistas europeos:

Por supuesto la estadía en Europa facilitó grandes progresos en el desarrollo técnico de su obra, afianzó su vocación y conocimientos artísticos e implantó el germen de nuevas ideas estéticas y políticas que implicarían grandes cambios en su manera de pensar el arte, la sociedad y la cultura, cuyos frutos madurarían tiempo después en Colombia.¹⁰⁴

Para Gómez, el regreso a Colombia venía acompañado de algunas dudas respecto al país que se encontraría de vuelta, ello en cuanto al apoyo para los artistas y la recepción a propuestas pictóricas alternas; oficialmente el Estado colombiano no les había prestado ninguna ayuda a los pintores nacionales en el exterior, algo que padeció el antioqueño y su amigo Eladio Vélez, a quien le compartía dichas incertidumbres sin perder el ánimo por llevar de nuevo su obra a la tierra natal de ambos:

Quedan todas las fundaciones hechas para el futuro de mi luchada carrera artística. [...] estamos demasiado endurecidos ante las dificultades y la indiferencia colombiana pero siempre más y más

¹⁰³ Pedro Nel Gómez a Juvenal Gómez, agosto 10, 1925.

¹⁰⁴ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 101.

colombianos. ¿Será posible ejecutar nuestros cuadros? Yo creo cosa difícil, pero cosa que se hará, [...] la Colombia nacionalista liberal de hoy será otra muy distinta de la que yo dejé hace 6 años.¹⁰⁵

En efecto, la Colombia a la cual volvería PNG era un país de transformaciones y cambios notables en el marco de una significativa transición en la historia nacional: el fin de la Hegemonía Conservadora y la vuelta al poder del Partido Liberal Colombiano en lo que se denominaría la “República Liberal”, un periodo de reformulaciones ideológicas respecto al modelo social, político y cultural que debería seguir el país, proceso del cual se vio beneficiado Gómez y su propuesta muralista en el ámbito de una apertura estatal a nuevas manifestaciones artísticas.

1.2. República Liberal años treinta: transiciones políticas, replanteamientos sociales y valoraciones culturales

El regreso del joven pero curtido Pedro Nel a Medellín se dio a finales de agosto del año 1930, el día 7 del mismo mes se había posesionado como presidente de la república el liberal Enrique Olaya Herrera (1880-1937) tras salir vencedor de las elecciones democráticas del 9 de febrero, marcando así el final de la famosa Hegemonía Conservadora y sus 44 años de gobierno ininterrumpido por parte del Partido Conservador en Colombia.

Con la presidencia de Olaya Herrera comienza la República Liberal, que se extendería hasta 1946 con cuatro presidentes liberales gobernando consecutivamente el país. El proceso de traspaso del poder entre conservadores y liberales se vivió a nivel nacional de forma relativamente pacífica, con escasos episodios violentos en comparación a la gran violencia bipartidista que tomaría lugar entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta.¹⁰⁶

No obstante, para los primeros años de la década del treinta, continuó la agitación y el descontento popular que venía incrementándose en los últimos años de la Hegemonía Conservadora, lo que condujo a una mayor organización de la clase obrera en pro de la pugna por la reivindicación de sus derechos, lo cual se manifestó en la expansión de movimientos sindicales como la Central de Trabajadores de Colombia (CTC) y la creación del Partido Comunista Colombiano (PCC) el 17 de

¹⁰⁵ Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, julio, 1930. En *Correspondencias*, núm. 1-166, (Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez)

¹⁰⁶ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. (Bogotá: Planeta, 2007), 263.

julio de 1930. Pese al cambio de administración en el país, las fuerzas estatales mantuvieron una actitud hostil respecto a la protesta ciudadana, llegando incluso a utilizar el ejército para reprimir a los trabajadores, algo que no distaba mucho de lo que hacían los gobiernos conservadores antes de la llegada del liberalismo al poder.¹⁰⁷

La efervescencia social y el desarrollo del movimiento ciudadano reivindicativo, se mantuvieron constantes a lo largo de los años treinta, constituyéndose en un factor relevante de la República Liberal que caracterizaría aquel periodo en la historia colombiana: “aparecieron sindicatos de trabajadores y fue inevitable plantearse el tema de la ampliación de los derechos políticos y sociales. Sindicalismo y derechos sociales habrían de ser cuestiones nacionales de primer orden durante la llamada república liberal, 1930-1946.”¹⁰⁸

Por ende, ya desde esta primera administración nacional del Liberalismo se gestarían importantes logros para los derechos de los trabajadores colombianos, como el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas, el reconocimiento legal de las organizaciones sindicales o la instauración del decreto oficial que posibilitaba el grado bachiller femenino, abriéndole las puertas de la educación universitaria a las mujeres del país.

La economía nacional que recibió de los conservadores el gobierno Olaya Herrera, se había visto golpeada por la Gran Depresión de 1929, lo que se tradujo en reducciones del comercio exterior y en la desaceleración de la producción industrial colombiana. Todo aquello afectó considerablemente el sector laboral del país, sobre todo en las urbes más grandes como Medellín y Bogotá, propiciando así la migración de población desempleada desde la ciudad hacia el campo donde podía ser reincorporada al trabajo rural y apoyar la producción agrícola.¹⁰⁹ Sin embargo, durante los años treinta se mantuvo también en ambas ciudades el desarrollo de proyectos para vivienda popular, destacándose en el caso de Medellín la urbanización de la comuna Castilla con el propósito de albergar trabajadores de Fabricato, Coltejer o el matadero municipal; mientras que

¹⁰⁷ Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia*. (Bogotá: Editorial Norma, 2003), 143.

¹⁰⁸ Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 385.

¹⁰⁹ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 264.

en la capital, se dio el asentamiento progresivo de barrios obreros hacia el suroriente de la ciudad, como lo fue la barriada de Pueblo Quieto poblada por albañiles casi en su totalidad.¹¹⁰

La crisis económica de 1929 también llevó a una reestructuración general de la hacienda nacional por parte del entrante gobierno liberal a comienzos de los años treinta, así mismo, la administración Olaya Herrera optó por devaluar el peso e imponer controles cambiarios con el fin de reajustar aranceles y mantener un comercio competitivo en la medida de lo posible.

Las políticas económicas de esta primera presidencia de la República Liberal, continuaron la orientación nacional en cuanto a alinearse con los intereses de Estados Unidos en la región, ello respondía a la disposición de los gobiernos de turno por congraciarse con Washington y de este modo mantener el beneplácito estadounidense, fundamental para conservar y ejercer el poder en Colombia. Ciertamente, la injerencia norteamericana en los asuntos internos nacionales se mantuvo igual sin importar el cambio partidista de gobierno con la vuelta del liberalismo al poder, en tal sentido, el presidente Olaya Herrera se mostró servil a las exigencias de la Casa Blanca sobre todo en materia económica:

Olaya Herrera mantuvo el servicio de la deuda externa, incluso a expensas de los programas domésticos y los salarios de los empleados del gobierno. De igual manera, se afaná por resolver las controversias sobre el estatus de las compañías norteamericanas en Colombia, y lo hizo esencialmente bajo las condiciones que ellas imponían. Lo más chocante -aunque no se conoció públicamente en su momento- fue que, cuando llegó el momento de designar un nuevo ministro de industrias, posición que tenía que ver tanto con el petróleo como con el banano, el presidente colombiano consultó con el embajador de los Estados Unidos para cerciorarse de que el nombramiento le resultará aceptable.¹¹¹

Tal nivel de intervención extranjera y control estadounidense sobre la política del país, era causa de gran malestar entre la incipiente izquierda nacional y el movimiento obrero en general, quienes

¹¹⁰ Mauricio Archila, *Ni amos ni siervos. Memoria obrera de Bogotá y Medellín (1910-1945)*. (Bogotá: Controversia, 1989), 51.

¹¹¹ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 265.

tenían muy presente que una empresa norteamericana como la United Fruit Company estuvo involucrada en la execrable y por entonces reciente masacre de las bananeras de 1928.

El conflicto armado con el Perú fue otro hecho relevante acontecido durante el primer cuatrienio de la República Liberal, en septiembre de 1932 la ciudad de Leticia fue invadida por fuerzas peruanas en una acción militar que respondía a los intereses económicos y expansionistas de las empresas caucheras operantes en la Amazonía de Perú, la confrontación bélica con el país vecino se prestó de excusa para que el gobierno Olaya Herrera avalara un incremento en el endeudamiento público pese a los tiempos de crisis, aumentando así el gasto estatal en pro del esfuerzo militar.

Las hostilidades entre ambas naciones finalizaron el 25 de junio de 1933, Colombia logró hacer retroceder a los invasores y recuperar Leticia en una contraofensiva que resultó siendo favorable al lado colombiano, llevando a que posteriormente se ratificara por las dos partes el Tratado Salomón-Lozano de 1922, que fija hasta la actualidad los límites entre los dos países y reconoce a Leticia como pleno territorio colombiano. Aquella contienda internacional terminó en parte beneficiando a las maltrechas finanzas nacionales posteriores a la gran recesión mundial, pero sobre todo a la imagen del presidente Olaya Herrera: “El conflicto militar con el Perú en la Amazonia (1932-1933) facilitó un manejo presupuestal deficitario y fortaleció en todos los planos la figura presidencial.”¹¹²

Las cambiantes dinámicas políticas, sociales y económicas de los años treinta, suponían para el liberalismo colombiano (ya con las riendas del Estado) la necesidad de plantear nuevas formas de acercarse y relacionarse con la ciudadanía nacional, ello con el fin de mejorar la gobernabilidad y a la vez promover la idea de un pueblo moderno y participativo que dejó en el pasado su imagen de masa ignorante y maleable:

Atrás debería quedar la noción de “masas pastoriles” simplemente al uso para el sermón, para la contienda electoral o para el enfrentamiento bélico. Se trataba ahora, por el contrario, del “pueblo” como “sujeto activo” -aunque desde luego siempre un “pueblo niño” por educar y guiar- objeto de deberes, pero también de derechos, verdadera encarnación del futuro, paradójicamente,

¹¹² Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*, 536.

en la medida en que representaba el pasado, pues por una cierta fórmula alquímica difícil de descifrar, en él había quedado concentrado algo como la “quintaescencia” de una nación¹¹³.

Por lo tanto, se debía promover la educación de la población colombiana y también fomentar nuevas políticas que le facilitaran al Estado una mejor aproximación a la sociedad nacional, en ese sentido, los gobiernos liberales entendían el valor de la cultura como un poderoso instrumento de interés público, el cual le permitía a la clase gobernante acercarse al pueblo e incluso transformarlo moral y políticamente.¹¹⁴ Dichas nociones se fortalecerían notablemente durante el siguiente periodo presidencial de la República Liberal, a cargo de uno de los dirigentes más emblemáticos del liberalismo en el siglo XX.

Para 1934 asumió la presidencia de la república sin mayor oposición Alfonso López Pumarejo (1886-1959), vencedor de unas elecciones en las que únicamente enfrentó al candidato indígena Eutiquio Timoté, ya que los conservadores alegaron no tener garantías de una contienda justa y por ende se abstuvieron de presentar un candidato oficial a las mismas.¹¹⁵

La administración López Pumarejo se caracterizó por emprender varias de las políticas económicas, sociales y hasta culturales proyectadas por el liberalismo al retomar el poder en la década del treinta, enfatizando en el carácter conciliador que el gobierno liberal debía proponer frente a los trabajadores nacionales, reconociendo sus derechos y legítimas reclamaciones como lo estipula por ejemplo el programa de gobierno del año 1935 en su punto noveno: “IX. El partido liberal reconoce el derecho al trabajo. El partido liberal lucha por el establecimiento de una legislación que determine los derechos del trabajo transformando las actuales relaciones sociales, con un sentido de protección en favor de los trabajadores.”¹¹⁶

Otro aspecto a destacar de aquella presidencia liberal, fue el compromiso oficial con el bienestar de la mujer colombiana, manifestando la voluntad del Ejecutivo para salvaguardar la integridad

¹¹³ Renán Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. (Medellín: Editorial Lealon, 2005), 24.

¹¹⁴ Catalina Muñoz, *A Fervent Crusade for the National Soul. Cultural Politics in Colombia, 1930–1946*. (Prince George: Lexington Books, 2022)

¹¹⁵ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 266.

¹¹⁶ “Programa liberal de gobierno 1935”. En Alfonso Romero Aguirre, *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano*. (Bogotá: Iqueima, 1949), 20.

femenina, así como para promover el cuidado de la salud maternal: “XIII. El Estado emprenderá la defensa colectiva de la mujer, y se propone movilizar los recursos legales, científicos y económicos necesarios para disminuir los peligros y enfermedades de la maternidad mal atendida, a la vez que se proteja la dignidad de la mujer y los derechos de su descendencia.”¹¹⁷

Sin embargo, la bandera política más representativa del gobierno López Pumarejo fue ciertamente la renombrada Revolución en marcha de 1936; programa gubernamental que respondía a las problemáticas asociadas con la distribución de tierras y la marcada inequidad socioeconómica en el país. Esta ambiciosa “Revolución en marcha” (denominada así por el mismo mandatario) se destacó por presentar la primera ley de reforma agraria adoptada en territorio colombiano (Ley 200 de 1936), enfocada en regular la explotación y repartición de terrenos al mediar entre campesinos y terratenientes, proponiendo además condiciones de trabajo justas para pequeños y medianos agricultores.

Tales medidas impulsadas por la administración López Pumarejo, denotaban el valor que aquel presidente liberal le daba al manejo de los asuntos agrarios nacionales junto con las problemáticas que involucraban a diversos sectores del campo colombiano, así mismo, se atendieron los reclamos de los trabajadores urbanos, dándole igual importancia y atención a las demandas sociales de las ciudades del país: “Con un hábil manejo el gobierno solucionó huelgas en ferrocarriles y transportes, en las petroleras, en las principales fábricas de Bogotá, en las trilladoras caldenses de café.”¹¹⁸ En retribución a dichas preocupaciones del Ejecutivo, movimientos obreros como la CTC se manifestaron a favor de la política reformista liberal, llegando inclusive a apoyarla en las marchas del primero de mayo.¹¹⁹

El presidente López dio a entender mediante la ejecución de la Revolución en marcha que reconocía la complicada situación social que venía encarando toda Colombia, por lo cual implementó con

¹¹⁷ “Programa liberal de gobierno 1935”. En Alfonso Romero Aguirre, *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano*, 21.

¹¹⁸ Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia*, 152.

¹¹⁹ Mauricio Archila, *Ni amos ni siervos. Memoria obrera de Bogotá y Medellín (1910-1945)*, 132.

suma urgencia un plan de gobierno que actuó en consecuencia sin ser propiamente una revolución como tal, de aquellas violentas, contra la institucionalidad y por fuera de ella:

Como presidente, entonces, López Pumarejo fue testigo del comienzo de problemas sociales potencialmente graves. Intentó hacer algo al respecto antes de que la situación se volviera realmente crítica y adoptó un programa que, con cierta grandilocuencia, denominó la “revolución en marcha”. A pesar de su uso del término revolución -que en América Latina tiende a ser un cliché que significa cualquier cantidad de cosas-, López no tenía en mente ningún tipo de violencia y sin duda ningún deseo de desmontar el sistema social y político existente. Solamente quería ayudar a los colombianos más pobres para que alcanzaran una mayor participación en los beneficios del sistema¹²⁰.

No obstante, y como era de esperarse, la política de la Revolución en marcha enfrentó una oposición férrea desde el conservadurismo y una buena parte de los grandes hacendados colombianos, quienes finalmente frenaron la posibilidad de establecer con éxito una reforma agraria sólida y duradera en el país. A pesar del complicado ambiente de obstrucción y profundo desacuerdo político hacia sus iniciativas gubernamentales, la primera presidencia de López Pumarejo (volvería a ocupar el cargo en 1942) logró sobresalir como un mandato donde primó la preocupación por la situación del campesinado y la clase trabajadora; en esa medida, su aporte dentro de la República Liberal consistió sobre todo en haber visibilizado las necesidades y problemas populares para la clase dirigente colombiana: “La principal contribución de López Pumarejo no consistió en haber entregado unos beneficios concretos a las masas, sino más bien en haber hecho que Colombia se enfrentara por primera vez a sus problemas sociales. Incluso aquellos que rechazaban las políticas y métodos de López ya no podrían ignorar tales problemas.”¹²¹

A la par que se trabajaba en la política socioeconómica enmarcada en la Revolución en marcha, el Ejecutivo también fomentó por igual el fortalecimiento y desarrollo del sistema educacional comprendiendo todos los niveles de formación, siguiendo esa línea se buscó la ampliación de la red nacional de escuelas y se adoptó un método educativo más enfocado en comprender las

¹²⁰ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 269.

¹²¹ David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, 273.

necesidades de niños y jóvenes, como lo proponía Ovide Decroly, renombrado pedagogo belga que años atrás había visitado la capital de la república para dictar una serie de conferencias en el colegio Gimnasio Moderno, evento que atrajo a educadores de todo el país.¹²² Igualmente, desde el gobierno se dictó la Ley Orgánica de la Universidad Nacional de Colombia (Ley 68 de 1935), por la cual se daba aval a la creación del campus de la Ciudad Universitaria de Bogotá para unificar y albergar las facultades de la universidad dispersas por la ciudad, las obras para el campus universitario empezaron en 1937 bajo la planeación y supervisión del arquitecto alemán Leopoldo Rother (1884-1978), invitado al país por el propio presidente López.

No solo escuelas y alfabetización debían llegarle a la población rural colombiana, junto a la escolarización básica la presencia de la cultura se hacía necesaria por igual, y así lo entendía López Pumarejo y su gobierno, administración que consideraba escaso el contacto que sectores populares tenían con expresiones culturales como la literatura o las artes plásticas, situación que compartían comunidades humildes del campo, pero también de la ciudad:

La decisión del gobierno liberal seguía siendo la de difundir la cultura, la de extender la cultura, particularmente en el mundo campesino y aldeano, del cual ellos pensaban con justas razones que había sido secularmente mantenido por fuera de todo beneficio cultural, aunque tal afirmación podría hacerse, seguramente con matices, respecto de los pobladores pobres de las ciudades, aun en el caso de Bogotá.¹²³

Dentro de las medidas en materia cultural se destaca el papel de intelectuales liberales como Daniel Samper Ortega (1895-1943), director de la Biblioteca Nacional de Colombia entre los años 1931 y 1938, este escritor y educador bogotano se encargó junto al gobierno López de establecer fondos bibliográficos para escuelas, colegios y universidades de todas las regiones del país, componiendo así, un considerable esfuerzo bibliotecario y pedagógico en pro de llevar a cabo la tentativa de integración nacional de la Revolución en marcha por medio de la cultura y la educación.¹²⁴ Por otra parte, se promovió también con vehemencia la renovación y construcción de espacios físicos

¹²² Aline Helg, *La educación en Colombia: 1918-1957. Una historia social, económica y política*. (Bogotá: Plaza & Janés Editores, 2001), 121.

¹²³ Renán Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, 172.

¹²⁴ Aline Helg, *La educación en Colombia: 1918-1957. Una historia social, económica y política*, 14.

dedicados a albergar actividades culturales y a fomentar la cultura en general, tales como teatros, galerías o bibliotecas; de hecho, el 20 de julio de 1938 se inauguró una nueva edificación para acoger la Biblioteca Nacional (actual sede de la entidad), esto gracias a las gestiones de su director Samper Ortega apoyado por el Ejecutivo.

En efecto, el auge que experimentó la República Liberal durante la década de los años treinta, especialmente bajo la administración de López Pumarejo, puede catalogarse como un periodo extraordinario dentro de la historia de Colombia hasta aquel momento, donde se prestó gran empeño gubernamental en el establecimiento y expansión a nivel nacional de instituciones educativas y políticas culturales.¹²⁵ Aquel ambiente sumamente favorable a la modernización ideológica y al desarrollo sociocultural del país, resultó idóneo para artistas como PNG, que se beneficiaron de esta apertura estatal hacia propuestas creativas contrarias a lo que imponía el Academicismo conservador, más cercanas a la visión que compartía el liberalismo en cuanto a los cambios que requería el país y el camino modernizador que debería seguir: “Pedro Nel Gómez, afín al ideario liberal, enarbola las banderas de la modernización de la sociedad colombiana [...] Para el espíritu de la época, en el ineludible e inaplazable camino de la industrialización, se fincaba la redención nacional y la confianza por un futuro mejor.”¹²⁶

Consecuentemente, es durante los cuatro años de la primera presidencia López que se llevó a cabo la elaboración del conjunto mural denominado *La vida y el trabajo*, introducción del mural al fresco en Colombia de la mano de Gómez tras su regreso al país; la ejecución de dicha obra fue auspiciada por las autoridades regionales en Medellín, quienes siguiendo este enfoque liberal respecto a las artes y la cultura en general, le dieron al antioqueño la oportunidad de realizar y exponer su creación artística en los muros de una edificación oficial como lo era el Palacio Municipal.

¹²⁵ Renán Silva, *República Liberal, intelectuales y cultura popular*, 63.

¹²⁶ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 121.

Así como la Revolución en marcha replanteó la sociedad nacional en cuanto a su estructura y funcionamiento, los murales del maestro Gómez replanteaban el papel de los actores que interactuaban dentro de esa sociedad, tal reformulación podía notarse en la representación corporal de los mismos, por lo que el cuerpo se constituía en un factor significativo para la construcción de los personajes allí retratados.

1.3. El Cuerpo y Pedro Nel Gómez

PNG concebía al cuerpo como un elemento fundamental en la personificación de los individuos presentes en su obra pictórica, entendía que a partir de la representación corporal es posible perfilarlos y caracterizarlos de un modo u otro. Precisamente, el antropólogo y sociólogo David Le Breton entiende la corporalidad humana como un fenómeno social y cultural de gran contenido simbólico, desde allí surgen las significaciones que constituyen la base de la existencia individual e incluso también colectiva.¹²⁷

Por lo tanto, la imagen corpórea planteada en la obra pedronelesca nos remite a un imaginario que se viene estructurando desde la misma infancia del autor, cuyo marco sociocultural se distinguía por una cercanía a la ruralidad y a los pobladores del campo entre quienes creció Gómez. En ese sentido, el riguroso trabajo minero y agrario tan común en varios municipios antioqueños definía una corporalidad colectiva muy marcada en la región, donde las férreas jornadas laborales extrayendo metales preciosos de las minas o labrando la tierra, moldeaban los cobrizos y recios cuerpos de los trabajadores locales. A partir de tal referente, Gómez enaltece en su obra aquella corporalidad ligada al trabajo, reflejo del entorno y las condiciones de vida.

¹²⁷ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 7.



Imagen 6. Pedro Nel Gómez, *Homenaje al pueblo antioqueño*: 1940, Mural al fresco, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez.

En muchos frescos de Gómez se destaca la desnudez en los cuerpos de hombres y mujeres, tal es el caso del mural *Homenaje al pueblo antioqueño*, localizado en la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez (antiguo lugar de residencia del propio artista). La obra en particular, sirve de ejemplo para resaltar el uso de la corporalidad que el autor emplea con el fin de señalar determinadas cuestiones de gran importancia dentro de su temática artística regular, como lo son las luchas y reivindicaciones que perseguían los actores sociales referenciados en su trabajo muralista. Puntualmente, este fresco rescata las siguientes contiendas colectivas que dieron forma a los cuerpos y al tiempo se expresan por medio de los mismos: I) la lucha por la subsistencia, manifestada en la mujer que se inclina para recoger pescado (lado inferior izquierdo de la obra). II) la lucha por roturar la tierra, aludida en los dos hombres que trabajan el terreno de las colinas con sus manos (lado superior centro derecho). III) la lucha contra la muerte, bien sea a causa de la enfermedad o la violencia, representada en los hombres que se reúnen alrededor de una calavera envuelta en mantas (lado inferior centro derecho). A su vez el mural refiere las luchas intestinas del pueblo, divisoras y perjudiciales para su propio progreso, estas se escenifican mediante las dos mujeres que pelean una agarrándole los brazos levantados a la otra en igual condición de desnudez (lado centro izquierdo).

Todas las anteriores interacciones sociales marcadas a través de los cuerpos derivan en una gran corporalidad colectiva, denotando otro elemento valioso que rescataba Le Breton respecto a la composición social del cuerpo: la importancia de la relación con el otro en el moldeado corporal.¹²⁸

Ya entrando en materia estética, la pululación de cuerpos en este mural, así como en otros frescos del maestro Gómez, respondía también a las concepciones del artista sobre la técnica empleada; el pintor antioqueño consideraba al fresco una escultura en colores, que de cierto modo precedía a la escultura física tridimensional¹²⁹, en esa medida, retomaba a su estilo uno de los modelos clásicos de la escultura universal: el cuerpo humano.

Otro aspecto importante a tener en cuenta son los escenarios dentro de la obra pedronelesca en donde la corporalidad hace presencia, generalmente comprenden entornos naturales y rurales fuera de intramuros y demás espacios urbanos, por ende, los cuerpos retratados estarían liberados de las ataduras conductivas y estéticas propias de lo urbano; frente a esto, la antropóloga Zandra Pedraza comenta que la urbanidad vigila, controla y determina dos facetas esenciales del cuerpo: su apariencia y su conducta¹³⁰, por ende, al retirarlo de dicho espacio es posible explorar más profundamente perfiles físicos alternos y comportamientos corporales disidentes.

Así mismo, este tratamiento del cuerpo que Gómez presenta en sus murales, supone evidenciar relacionamientos y sociedades funcionales por fuera de la civilidad conservadora promovida por el Academicismo, dicha civilidad no solamente actúa a modo de mecanismo regulador en el comportamiento del cuerpo, también pauta su manejo comunal:

La razón de ser de la civilidad es dotar de una forma peculiar al comportamiento, dado que cada acto es un trasunto de la condición moral del individuo. La percepción social del cuerpo es la figuración a la vez que el medio para enjuiciar una conducta ideada con el propósito de modelar la convivencia social sobre la base de principios impuestos al individuo sin miramientos por su conveniencia personal.¹³¹

¹²⁸ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 68.

¹²⁹ Pedro Nel Gómez, "1ª Conversación. Octubre de 1955". En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 35.

¹³⁰ Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*, 59.

¹³¹ Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*, 69.

La corporalidad expresada por medio de la obra de PNG (sobre todo en los murales), se constituye en un eje de suma importancia a la hora de representar sectores populares como lo son el campesinado y los mineros; donde sus cuerpos expuestos denotan la vigorosidad y acción características del continuo trabajo al cual debían responder en orden de subsistir.

En los próximos frescos analizados dentro de los siguientes capítulos, reluce un Gómez que prestaba suma atención a la capacidad expresiva y simbólica de los cuerpos, basando además la caracterización corporal de los personajes exhibidos en las duras realidades que tuvieron que enfrentar muchos de ellos: “Pedro Nel Gómez se ha decidido por la búsqueda del carácter de sus personajes, como rasgo esencial de su identidad, y finca en una estética que prescinde de lo bello para beber en las fuentes de la más cruda realidad.”¹³²

¹³² Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 137.

Capítulo II

La mirada fresquista del maestro Gómez: representaciones murales de un país a través de su pueblo

Para los años treinta, PNG se convirtió en el primer pintor colombiano en trabajar y desarrollar dentro del país la técnica del mural al fresco, venía de Italia donde había estudiado directamente la obra fresquista florentina y, por ende, trajo a Colombia una propuesta muralista ligada artísticamente a la tradición renacentista, pero pensada para adaptarse temática y discursivamente a las necesidades del nuevo arte nacional que perseguían Gómez y otros artistas colombianos. De este modo, el muralismo pedronelesco constituyó en el país un caso particular, genuino y singular respecto a otras expresiones murales en América Latina: “En esta forma se logró que Colombia, no por imitación de lo que estaba ocurriendo en Méjico, sino por directa inspiración florentina e italiana, nacieran en 1934 los primeros frescos.”¹³³

Antes de la llegada en propiedad del fresco a Colombia, los antecedentes de la pintura mural a gran escala en el territorio nacional databan desde la época colonial, cuando el pintor Angelino Medoro (1567-1631) se encargó de decorar los interiores de la capilla de los Mancipe (dentro de la actual Catedral Basílica de Tunja) en la ciudad de Santiago de Tunja, principal urbe española durante el siglo XVI en la Nueva Granada y epicentro local de la pintura religiosa granadina donde se enmarcan los murales coloniales, obras que en su mayoría se situaban en recintos eclesiásticos y consistían en representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento.¹³⁴

Entrado el siglo XIX, ya en la Colombia republicana, se destacó el sacerdote jesuita y pintor autodidacta Santiago Páramo (1841-1915) en continuar la obra mural con motivos religiosos, que se mantuvo como una temática general en los murales decimonónicos colombianos, los cuales

¹³³ Enzo Carli, “Pedro Nel Gómez: pintor del trópico americano”, artículo manuscrito, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, s. f. (escrito entre 1955 y 1956)

¹³⁴ Rodolfo Vallín Magaña, “La pintura mural contemporánea en Colombia”. *Crónicas*, no. 14, México D.F, (17 de marzo de 2011): 113.

mayormente se elaboraban empleando pigmentos de óleo directamente sobre el muro previo a un dibujo en carboncillo, procedimiento que adoptó Páramo en su labor artística para producir trabajos como los trípticos *Esperanza, Muerte de José, Bienaventuranza* u *Obediencia, Huida a Egipto, Paciencia*, ambos de 1878.¹³⁵

Para la primera mitad del siglo XX, la pintura mural se convirtió en el medio ideal por el cual jóvenes artistas colombianos con proyectos innovadores podían expresarse, darse a conocer y llegar a un público más amplio, ello gracias al gran formato del muro que exige salir de las galerías para instalarse en edificaciones de mayores dimensiones o inclusive en espacios al aire libre. Lo anterior se vio considerablemente potenciado por el regreso del liberalismo al poder en la década de los años treinta, ya que el fin del gobierno conservador ligado artísticamente con el Academicismo, suponía una apertura de la nueva administración liberal hacia la renovación pictórica nacional que se avecinaba con fuerza y que además les era cercana ideológicamente.

Dentro de los pintores que componían tal renovación, se encontraban dos agrupaciones con fuerte presencia y labor plástica (incluyendo claro el trabajo mural) para la época, por un lado estaban los autodenominados “Bachué”, colectivo indigenista fundamentalmente activo en Bogotá y el centro del país, quienes buscaban por medio del arte propiciar una nueva manera de percibir la historia y la realidad nacional, haciendo énfasis en los pueblos originarios y el pasado precolombino, persiguiendo por ende un sentido de lo propio basado en el reconocimiento y la apropiación de la identidad nativa así como en una preocupación por el porvenir cultural.¹³⁶ Desde la perspectiva de los “Bachué”, en esas raíces indígenas se encontraba el corazón de la nación, allí había que buscar el verdadero sentido de la patria.¹³⁷

El principal muralista del colectivo Bachué (movimiento que toma su nombre de la diosa primigenia Muisca) fue posiblemente Luis Alberto Acuña (1904-1993), pintor de las imponentes obras *Los dioses tutelares de los chibchas* y *Chiminigagua, dios todopoderoso de los chibchas*, de

¹³⁵ Claudia Umaña, “Santiago S.J. Páramo”. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo 9 *Biografías*. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1991).

¹³⁶ Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la Modernidad en el Arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000), 212.

¹³⁷ Ávaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, 46.

los años 1935 y 1937 respectivamente. Ambos trabajos de Acuña exploraban con orgullo el pasado aborigen desde el reconocimiento a su cosmogonía originaria, constituyendo muestras de aquella filosofía de los Bachué que apuntaba a promover nuevos temas y formas de expresión propias, ello para contrarrestar el excesivo elogio a lo foráneo y la tradición ajena que venían primando en las artes plásticas colombianas.¹³⁸

Por otra parte, estaban los artistas antioqueños y entre ellos los dos grandes muralistas del departamento: Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970) y claro está, Pedro Nel Gómez Agudelo (1899-1984). Ambos se vieron beneficiados del cambio en el panorama político colombiano con la llegada de Enrique Olaya Herrera a la presidencia, pero Gómez Jaramillo fue directamente becado por el gobierno liberal para viajar a México en 1936 con el fin de estudiar la pintura del muralismo mexicano¹³⁹, movimiento artístico pionero en Latinoamérica, reconocido desde 1923 dentro y fuera del país norteamericano por su conciencia social y apoyo popular. PNG por su parte, llegó desde Italia en 1930 y no tendría contacto con los muralistas mexicanos hasta décadas más tarde en los años cincuenta, por lo tanto (como lo decía Enzo Carli), los murales que le ofreció a la República Liberal procedían de su aprendizaje florentino con maestros fresquistas italianos, pero todo adaptado a la Colombia natal del pintor anoricense.

Es así, que mediante el mural al fresco se manifiesta la expresión artística donde mejor se expone la mirada humanista de Gómez Agudelo, su sensibilidad, visión nacional y sentido social. En los frescos del Pedro Nel muralista yace su obra quizá más fructífera en el arte nacional, desde la cual buscó representar las vicisitudes de un pueblo colombiano reflejado en la imagen corporal de sus gentes. El presente capítulo abarca murales pertenecientes a *La vida y el trabajo*, el primer conjunto mural realizado por Gómez durante la década del treinta, de igual modo, el capítulo contempla el acercamiento social del autor con las distintas comunidades protagonistas de sus murales, asunto donde juega un rol muy importante la faceta docente y política del antioqueño.

¹³⁸ Christian Padilla, "Una vanguardia". *El Tiempo*, Bogotá, (29 de octubre de 2013).

¹³⁹ Rodolfo Vallín Magaña, "La pintura mural contemporánea en Colombia": 114.

2.1. *La vida y el trabajo*: los primeros frescos en Colombia de la mano de un muralista colombiano

Desde los últimos años de su estancia en la nación italiana, PNG venía manifestando su interés por ver en suelo colombiano la aparición del mural al fresco, una técnica que desde su valor y monumentalidad tenía mucho que ofrecer en el enriquecimiento del arte nacional. En un artículo suyo que envió para la *Revista Progreso* de la ciudad de Medellín, el pintor antioqueño se expresaba con respecto a este asunto: “La pintura mural, hija y hermana al mismo tiempo de la arquitectura, no considerada desde el punto de vista técnico, sino como creación monumental, no existe entre nosotros. Abrigamos la esperanza de ver en Colombia en este siglo alguna iniciativa en este difícilísimo y grandioso campo.”¹⁴⁰

Habiéndose establecido en la capital antioqueña tras regresar a su departamento natal en 1930, Gómez comenzó a dar clases en la Escuela de Pintura de Medellín y al año siguiente organizó la primera exposición pública del trabajo de sus alumnos, en la que también participó con pinturas al óleo y acuarelas de su autoría. Rápidamente empezó a sonar su nombre en el escenario artístico local, perfilándose como uno de los artistas plásticos antioqueños del momento, del cual se exaltaba su preparación y cualidades pictóricas por parte de críticos como Jaime Barrera Parra. Tales reconocimientos calaron en la Alcaldía y el Concejo de Medellín, quienes en 1932 encomendaron a PNG la decoración del nuevo Palacio Municipal, edificación próxima a ser la sede gubernamental regional.¹⁴¹

Para la ejecución de los frescos que estarían en los muros de aquella instalación municipal, el contrato suscrito entre Gómez y las autoridades locales estipulaba que el contenido de las obras debía enfocarse en “temas alusivos al trabajo, a las fuerzas vitales del Estado, a nuestras costumbres, nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc. Y a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política”.¹⁴²

¹⁴⁰ Pedro Nel Gómez, “Noticia sobre el arte colombiano”. *Revista Progreso*, no. 27, Medellín, (16 de junio de 1928).

¹⁴¹ Enzo Carli, “Pedro Nel Gómez: pintor del trópico americano”, 1.

¹⁴² Concejo de Medellín, Artículo 1 del Acuerdo 9, citado por Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 28.

Siguiendo el requerimiento de la administración regional y valiéndose de estos temas, el maestro Gómez buscaría manifestar mediante los frescos el arduo pero digno trayecto popular en la historia colombiana hasta el momento, señalando logros, pero también tribulaciones, o en sus palabras trasladando a los muros “los dolores de la patria y de sus gentes”.¹⁴³

En 1934, tras una detallada planeación, Gómez da inicio a la ejecución de las obras que compondrían el conjunto mural denominado *La vida y el trabajo*, creación artística que inauguraría desde Antioquia la técnica del fresco para toda Colombia: “Son estos frescos las primeras pinturas con esta técnica milenaria que se ejecutaron en la República [...] Así que esta Región estaba llamada a producir, por primera vez en el país, el fresco.”¹⁴⁴

Evidentemente, para la realización y el proceso creativo detrás de cada mural, PNG se apegó al procedimiento fresquista italiano que había estudiado con tanta dedicación y rigurosidad en la ciudad de Florencia, de igual modo, supo empalmar su amplio manejo de la pintura en acuarela con su aptitud como dibujante al carboncillo para llevar a cabo los bocetos y calcas que necesariamente requiere cualquier fresco en su formulación inicial.

Por supuesto, la composición preparatoria del fresco pasa de manera preliminar por una fase de planeación pictórica donde el trabajo de bosquejos es fundamental para proyectar la configuración del mural final. En esa medida, los modelos en acuarela (aquellos empleados por Gómez) son importantes herramientas que le permiten al artista comprobar en una instancia primaria los aspectos de la luz, el color y la disposición interior para la obra mural, a partir de ahí se toman las correspondientes decisiones para que se proceda al dibujo con carboncillo en cartón de grandes dimensiones, que constituirá la calca definitiva que se imprimirá en el muro.

La fase de calcado también resulta crítica, pues la superficie del muro donde se van a fijar los cartones con los carboncillos debe contar con una preparación previa y es necesario que se esté presionando constante y cuidadosamente el cartón además de una fina capa de papel carbón en el

¹⁴³ Pedro Nel Gómez, citado por Carlos Jiménez, *Pedro Nel Gómez*. (Medellín: Villegas Editores y Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1981)

¹⁴⁴ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, documento 6-104, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1966, 1.

medio, solo este proceso de calcado podía tomar varios días, ello dependía de la destreza y pericia del grupo de obreros que asistieran al maestro Gómez.

A su vez, la preparación del muro para recibir la calca constituye otra tarea de gran importancia y complejidad dentro de la consecución del fresco. En primer término, la superficie del muro totalmente limpia tiene que ser pulida hasta llegar al ladrillo, en seguida debe colocarse una delgada malla de alambre sujeta a la pared con clavos y tornillos, esta será el soporte para la primera capa de mezcla húmeda (son tres en total de 2cm de grosor en sus primeros niveles), sustancia por la cual deviene el nombre de Mural al Fresco.

Esta mezcla se compone de cemento blanco, cal apagada, fibra de cabuya y arena de mármol, ingredientes que se remojan y revuelven todos juntos diariamente durante 8 días. La segunda capa de tal combinación se conoce como *Arriccato*, ya posee una textura homogénea y su superficie es totalmente plana debido a que entrará en contacto con los cartones para la acción del calcado. Después de este punto, se procede a aplicar el *Intonaco*, la tercera y última capa, esta apenas cuenta con 3mm de espesor y en ella se aplica el color. Durante dicha aplicación, se requiere de suma exactitud y agilidad puesto que la capa se seca en unas horas y el hidrato de calcio presente en la mezcla se convierte en carbonato de calcio, esto implica que la superficie final se torne áspera y se solidifique por completo, haciendo que la pintura de color ya no se adhiera propiamente. Por su parte, las pinturas utilizadas para colorear el fresco constituyen una preparación homogénea de rápido secado, elaborada con agua destilada y pigmentos macerados sobre vidrio.¹⁴⁵

Todo el intrincado y laborioso proceso detrás de la técnica del fresco, le merecía a PNG su máximo respeto y dedicación, de ahí su apego y rigurosidad por mantener en este encargo oficial el proceder fresquista italiano que estudio con tanto empeño al otro lado del Atlántico; un arte mural por el que guardaba especial cariño: “Probablemente no existe en la historia del arte una pintura tan gloriosa y célebre como la pintura al fresco [...] Un mural al fresco es un poema.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 24.

¹⁴⁶ Pedro Nel Gómez, “Palabras de Pedro Nel Gómez”, 1.

En su totalidad, la elaboración del conjunto mural para el Palacio Municipal finalizó en 1938, componiendo una exhibición de 240 metros cuadrados y constituyéndose en la primera muestra nacional del mural al fresco dentro del territorio colombiano. En las próximas décadas, los murales del maestro Gómez llegarían a abarcar 2200 metros cuadrados en espacios públicos y privados de ciudades como Medellín, Bogotá y Cali.¹⁴⁷

Los siguientes murales objeto de mi análisis, son producto de la minuciosa ejecución y rigurosa planeación que siguió *La vida y el trabajo* como obra inaugural de la técnica del fresco en suelo nacional, reflejan la dedicación de un autor que veía en los frescos un poderoso medio comunicacional y de expresión emocional:

¿Y cómo es posible entonces un mural? El fresco no ha sido nunca una improvisación. Nace el mural, muchos días y meses en el pintor antes de trazar la primera línea, la primera mancha sobre la maqueta a un décimo de escala o más amplia. Esa gestión siempre se ha presentado, lleva en sí la frescura y espontaneidad del pintor. [...] levantan las emociones en el sentido monumental, en el sentido arquitectónico espacial y en las dimensiones del muro.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 27.

¹⁴⁸ Pedro Nel Gómez, "La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez", documento 6-477, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1965.

El Matriarcado



Imagen 7. Pedro Nel Gómez, El Matriarcado: 1935, Mural al fresco, Museo de Antioquia.

“Las maternidades serán para Pedro Nel Gómez un motivo central y reiterado de su producción artística [...], que encarna una fuerte significación psicológica, sociológica, biológica y religiosa.”¹⁴⁹ A partir de una fuerza matriarcal que se compone de la maternidad como valor esencial para la humanidad, el maestro Gómez va a plantear un fresco que presenta un homenaje a la mujer nacional entendida a manera de cimiento familiar y por lo tanto también social. Este mural culminado en 1935, con unas dimensiones de 2.38 metros de alto por 3.80 metros de ancho, presenta de modo general una exaltación a la composición del matriarcado expuesto: abuelas y madres junto a hijas y nietas, todas rodean a los niños que representan la vida, especial símbolo de ello son los bebés mellizos tendidos en el suelo que actúan de núcleo para la escena matriarcal en

¹⁴⁹ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 91.

su conjunto: “La composición es rítmica, varias madres al pie de unos niños, entre ellas un par de mellizos, símbolo biológico.”¹⁵⁰

A su vez, la figura del cuerpo femenino lactante toma especial importancia en la representación matriarcal del mural, refiere a la mujer como dadora de la vida humana; puede observarse en el costado inferior izquierdo del fresco a la esposa del maestro Gómez (Giuliana Scalaberni) amamantando a uno de sus hijos, directamente el autor incorpora su propia familia en la diversa configuración de este matriarcado, que integra mujeres de todas las capas de la sociedad. Por ende, en el lado derecho de la obra se encuentra otra mujer también dándole pecho a un niño, en este caso es una madre campesina que recoge por igual la valiosa imagen de la progenitora, compartiendo con la señora Giuliana el reconocimiento a las madres sin importar estratos sociales.

Dentro del matriarcado que se plantea en este mural confluyen mujeres del campo y la ciudad; Gómez reúne en una misma escena a las ciudadinas señoras blancas (incluyendo su esposa italiana) con aquellas trigueñas campesinas de la ruralidad, ambas son partícipes del aporte matriarcal en la construcción de una sociedad y en la consolidación antioqueña como tal.

Precisamente, la reunión femenina retratada en el fresco tiene de fondo un montañoso y accidentado paisaje donde pueden divisarse unas casas junto a lo que aparentemente son terrenos para sembradíos, aludiendo a ese componente rural antioqueño que sirvió de trasfondo para el desarrollo y progreso del departamento, PNG destaca la presencia de las mujeres en dicho proceso, al que contribuyeron no solamente con las labores del hogar, sino también con el trabajo de la tierra donde prestaron la misma dedicación maternal.

Particularmente en este mural, los elementos concernientes a la imagen femenina rompen con el esquema decimonónico que venía siguiendo el Academicismo nacional respecto a la representación de las mujeres, donde primaba el retratar a las señoritas y señoras de las élites colombianas entendidas como el “Bello sexo”:

¹⁵⁰ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, 4.

Esfuerzos oficiales y privados promovieron la formación de un modelo idealizado de mujer, que se cristalizó en las mujeres pertenecientes a las clases altas que pertenecían a las élites urbanas a las que también se les denominó el <<Bello sexo>>. Las virtudes que se impulsaron en estas mujeres fueron las cualidades de la virgen madre que consistían en la inmaculada concepción, la sumisión y el sufrimiento.¹⁵¹

De manera contraria, las madres congregadas en *El Matriarcado* evocan cierta unidad y presencia activa en el escenario regional, de allí que el encuentro señalado en la obra tenga lugar en exteriores campestres y no en algún recinto cerrado que remarque sumisión al hogar o limitaciones a los quehaceres domésticos; la maternidad es la idea central, claro está, pero ese rol lo comparten mujeres que se desempeñan en el campo y en la ciudad, todas involucradas en la expansión de las familias responsables del poblamiento de gran parte del país.¹⁵²

Por otra parte, el ideal de mujer apegado al concepto del Bello sexo puede observarse en retratos como el de Teresa Ponce de León realizado por Epifanio Garay en 1903, pintura en la que se representa a la mujer de la alta sociedad bogotana, una esposa devota de su marido y fiel a las tradiciones conservadoras, exhibe un porte altivo además de un cuerpo embellecido por ropajes y ornamentos, que aunque pequeños resaltan especialmente por el brillo con el cual fueron registrados en la obra (sus aretes y las sortijas de la mano izquierda), en sí la imagen ostenta la alta moda de la época y presenta a la mujer como un símbolo más de estatus.

¹⁵¹ Luz Adriana Hoyos, “Mujeres visibles-Mujeres invisibles. Representaciones de la mujer en el arte colombiano 1868-1910”. (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012), 44.

¹⁵² Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 30.



Imagen 8. Epifanio Julián Garay, *Teresa Ponce de León de Tanco*: 1903, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.

Otros géneros como el Costumbrismo y el Neocostumbrismo, de gran relevancia en el panorama artístico colombiano del siglo XIX y comienzos del XX, exhibían también representaciones de mujeres campesinas con distinta extracción social, sin embargo, tales imágenes femeninas se mantenían sujetas a la pasividad que se le atribuía al mundo rural, del mismo modo era frecuente que estuvieran en compañía del marido u otro personaje masculino dentro del cuadro, este es el caso de la litografía *Indios pescadores del Funza* (de Ramón Torres Méndez) por dar un ejemplo.

En este sentido, la línea costumbrista suponía construcciones idealizadas y embellecidas de los tipos sociales, ello con el fin de exaltar las costumbres de los mismos dejando de lado el carácter instructivo.¹⁵³



Imagen 9. Ramón Torres Méndez, Indios pescadores del Funza: 1860, litografía, Colección Museo Nacional de Colombia.

¹⁵³ Amada Carolina Pérez, “Imágenes sobre la cotidianidad de los campesinos del altiplano central. Colombia, 1910-1940”: 299.

El barequeo



Imagen 10. Pedro Nel Gómez, *El barequeo*: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.

Murales como *El barequeo* o *El minero muerto*, fueron elaborados por el maestro Gómez teniendo en mente desde un comienzo que el sitio donde se albergarían dichas obras sería una gran sala de reuniones.¹⁵⁴ En ese sentido, la locación de los frescos apuntaba a darles la mayor visibilidad posible frente a los visitantes y empleados del Palacio Municipal, se pretendía dirigir la atención de ciudadanos y autoridades locales por igual hacia aquellos pobladores regionales alejados de la

¹⁵⁴ "Antiguo Palacio Municipal", registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez. Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s. f., 41.

presencia estatal: “Se trataba aquí de reclamar al señor alcalde la atención sobre los grandes problemas que tenían el departamento y el país.”¹⁵⁵

El fresco titulado *El barequeo* fue culminado en 1936, consta de unas dimensiones de 2.70 metros de alto por 3.40 metros de ancho y presenta esencialmente un reconocimiento al trabajo de los barequeros; aquellas personas dedicadas a extraer el oro de los ríos tamizando los granitos del metal precioso de entre los otros minerales fluviales utilizando un gran platón redondeado, labor que por cierto era muy común entre las poblaciones rurales antioqueñas cercanas a ríos o zonas mineras.

Propiamente, la actividad del barequeo (también conocida popularmente como mazamorreo) suponía una forma frecuente de minería artesanal, en ocasiones ilícita, a la que recurrían pequeños mineros informales y humildes pobladores rivereños para ganarse la vida buscando oro en el río y sus orillas.¹⁵⁶

Partiendo de la jornada común de barequeo representada en el fresco, Gómez va a remarcar varios puntos en general, empezando por destacar la participación popular y rural en la minería regional, fundamento esencial de la economía del departamento. Por consiguiente, el autor enfatizaba el involucramiento elemental (aunque muchas veces ignorado) de estos hombres y mujeres que obtenían el oro a fuerza de tesón y de trabajo.¹⁵⁷

Así mismo, el conjunto de barequeros comparte la desnudez parcial a modo de “uniforme” laboral que resalta aún más la informalidad de su precaria situación; especialmente relucen los cuerpos acondicionados al trabajo y entorno del campo, razón por la cual abarcan el grueso de la escenificación. El barequeo entonces, y así la minería, se posibilitan gracias a las gentes que aportan su cuerpo y esfuerzo físico en primer lugar.

Por otra parte, el mural en su composición trae también alusiones directas e indirectas de notables problemas que afectaban a estas comunidades humildes dedicadas al barequeo; en el costado izquierdo de la obra se muestra frontalmente un grupo de barequeros aquejados por alguna clase

¹⁵⁵ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, 4.

¹⁵⁶ Juan Carlos Gómez, “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”. *Revista Historelo*, vol. 5 no. 10, Medellín, (julio-diciembre de 2013): 72.

¹⁵⁷ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 30.

de dolor (físico o emocional), dos mujeres socorren a un hombre que yace en el suelo con su platón al lado mientras otro parece lamentarse cruzado de brazos. A través de dichas imágenes se representan unas duras condiciones vitales, además de vulneraciones a los derechos de la salud y el trabajo digno de los colombianos más necesitados, en este caso arrojados al oficio del barequeo sin mayor reconocimiento.

Igualmente, al costado derecho del fresco se encuentran muy sutilmente, casi que escondidos, dos hombres de traje y sombrero quienes reciben de las manos de los barequeros el producto de su extracción en el río, indirectamente el maestro Gómez apunta en la obra a los responsables de la explotación a mineros formales y barequeros informales por igual: aquellos empresarios y políticos vinculados al sector minero, representados por esos dos hombres que además son los únicos que ocultan sus cuerpos con atuendos de ciudad en una escena netamente riverense y rural.

En efecto, el paisaje que contiene a los barequeros con todas sus vicisitudes, se ve ajeno a esos dos misteriosos personajes, es un entorno natural que remite a la Antioquia agreste, conquistada por el pueblo trabajador y campesino, en esta ocasión presente mediante los abnegados barequeros, moradores autóctonos cuyas pequeñas casas en la obra colindan con la montaña cruzando el río.

La obra *El barequeo* en sí misma, junto con los demás murales del Palacio Municipal, son muestra de las capacidades del fresco como técnica monumental pensada para la amplia captación de públicos provenientes de cualquier estrato social, de allí el interés del autor por ubicar su pintura mural en las zonas más concurridas posibles de aquel edificio gubernamental: “Pedro Nel recurre al fresco porque estima que es el medio idóneo para dar forma plástica a ideas y motivos de una realidad histórica y colectiva, que él concibe como monumental. Considera que el fresco encierra la posibilidad de la comunicación con amplios públicos”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 144.

El minero muerto



Imagen 11. Pedro Nel Gómez, *El minero muerto*: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.

Como se había mencionado previamente, el mural *El minero muerto* comparte recinto dentro del Palacio Municipal con la obra *El barequeo*, se trata de un salón de reuniones que en los años ochenta incluso albergó el despacho del alcalde hasta el año de 1987¹⁵⁹, espacio ideal para localizar frescos referentes a una problemática social que debía ser visibilizada por las autoridades que allí oficiaban además de los ciudadanos visitantes, gentes que no acostumbraban ver este tipo de representaciones sociales y mucho menos con el protagonista de los sectores populares:

¹⁵⁹ “Antiguo Palacio Municipal”, registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez, 41.

Las elites locales estaban acostumbradas a un estilo pictórico en el cual se representaban los episodios más sobresalientes de la historia; no uno en el que se realizara una representación de la miseria humana. Así, con Gómez los próceres perdieron relevancia y fueron los hijos de los obreros los que aparecieron pintados¹⁶⁰.

El minero muerto con sus 2.70 metros de alto y 3.30 metros de ancho, es un fresco enfocado en el padecimiento, dolor y duelo del proletariado minero provocado por la explotación laboral a la cual se ha visto sometido, un largo proceso ligado a la extracción minera que se impuso en Antioquia desde el periodo colonial, y que se fue afianzando en la región con el pasar de las décadas. La minería, por lo tanto, se convirtió en una opción para muchos pobladores humildes (sobre todo rurales) que buscaban ganarse la vida, lastimosamente las condiciones y peligrosidad de esta actividad económica implicaban una altísima mortalidad para los trabajadores mineros, realidad que este mural trae a cuenta en “el tema más trágico y recurrente de la producción artística de Pedro Nel Gómez”¹⁶¹.

Ciertamente, el fresco centra la escena alrededor del cadáver de un minero que está siendo velado por su familia y compañeros, los cuales se distinguen por andar en su mayoría semidesnudos y portando en sus cabezas las gorras y protecciones propias de su oficio; el mismo difunto yace con el torso desnudo, no hay espacio para galas o ceremonias muy solemnes.

La vida y muerte de los mineros está consumida por la precariedad de su trabajo (que al mismo tiempo se refleja en sus cuerpos descubiertos), de ahí también que Gómez sitúe el acto funerario en medio de instalaciones relacionadas con la minería, resultando así en un entorno mucho más opacado, oscurecido por la polución del carbón y las minas.

Sin embargo, del lado izquierdo de la obra, la tragedia del minero fallecido se ve acompañada por el desahogo de sus colegas a través de la bebida, el afrontar las penas mediante la tertulia y el

¹⁶⁰ Juan Carlos Gómez, “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”: 63.

¹⁶¹ Diego León Arango y Álvaro Morales Ríos, *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del Arte con la historia*. (Medellín: Museo de Antioquia, 2006), 23.

alcohol se destaca como un característico e importante símbolo de la resiliencia del pueblo colombiano, y en especial de sus sectores más vulnerables.

Por otra parte, del lado derecho del mural, otros mineros continúan con sus labores, prestando su concentración y dedicación a una cuidadosa búsqueda por metales preciosos; ni siquiera la muerte logra frenar el exigente ritmo de la explotación minera, que absorbe la existencia de aquellos mineros sin retribuirles mayor beneficio.

En su conjunto, este fresco recurre a la tragedia que supone la muerte del minero como una forma de evocar la miseria a la cual estaba sometida esta comunidad,¹⁶² se trata de un fallecimiento acontecido en las minas, precarizado por los inclementes rigores de esa abrupta minería y además aglutina una fuerza de trabajo golpeada pero indispensable para la labor extractiva; los mineros se congregan en torno a su propia desdicha, lo hacen desde la entrega al trabajo pero también desde el consuelo y refugio que brinda el trago.

Del mismo modo que la minería consume grandes cantidades de agua llegando a secar casi por completo más de una fuente hídrica, la muerte de aquel minero concentra en el fresco un dolor colectivo que, en palabras de Gómez, “se ha tornado en algo profundo, silencioso, que ahoga y seca las fuentes de la vida”¹⁶³.

La severa y crítica visión que presenta PNG en el fresco *El minero muerto* sobre la minería y las condiciones de los mineros en especial, dista mucho de aquella ofrecida previamente por el Academicismo o el Costumbrismo al respecto, donde mayormente se le atribuía a la minería la misma apacibilidad propia de la agricultura, el pastoreo u otras actividades campestres, en esa medida, los mineros integraban otra pieza más de aquella labor económica, por lo que se representaban ejerciendo su faena extractiva con poca o nula expresividad en sus rostros, cediendo el protagonismo a la actividad minera como tal, manifestación de lo que se consideraba (o se considera) el progreso nacional.

¹⁶² Diego León Arango y Álvaro Morales Ríos, *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del Arte con la historia*, 23.

¹⁶³ Pedro Nel Gómez, citado por Juan Carlos Gómez, “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”: 63.

Acudiendo a un ejemplo, la acuarela *Mineros blancos de la provincia de Soto*, realizada por el pintor Carmelo Fernández para la Comisión Corográfica, presenta cuatro mineros de esa región santandereana, a diferencia de aquellos presentes en el muralismo pedronelesco, todos están vestidos de cuerpo completo, con camisa, pantalón largo y sombrero, ninguno de ellos da la cara, con excepción del hombre de perfil que está hablando con el patrón, cuya presencia sobresale especialmente mientras que la imagen empequeñecida de los mineros trabajadores es relegada a un segundo plano.

Igualmente, el título mismo de la acuarela supone otra particularidad en este caso, les atribuye a los mineros de la zona una identificación racial en concreto: habla de “mineros blancos”, entrando en directo contraste con la composición mayoritaria de las poblaciones dedicadas en el país a la minería desde el periodo colonial, donde priman las comunidades rurales mestizas y los afrocolombianos.

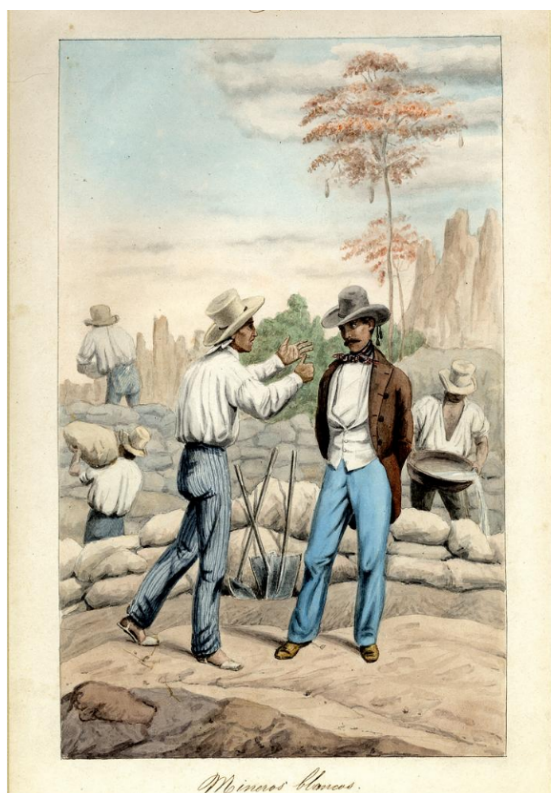


Imagen 12. Carmelo Fernández, *Mineros blancos de la provincia de Soto*: 1850, Acuarela, Colección Biblioteca Nacional de Colombia.

Las Fuerzas Migratorias



Imagen 13. Pedro Nel Gómez, Las Fuerzas migratorias: 1936, Mural al fresco, Museo de Antioquia.

En *Las Fuerzas migratorias*, un mural de 2.70 metros de alto por 3.40 metros de ancho, el maestro Gómez destaca el proceso de la famosa Colonización antioqueña, que se extendió especialmente hacia el territorio que hoy conforma la región del eje cafetero, compuesto por los departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda. El señalamiento de aquella migración en el fresco, remarca la determinación y el trabajo de los campesinos en su arrojo por la búsqueda de esas nuevas tierras que traían consigo nuevas oportunidades. Sin embargo, tal éxodo de considerable magnitud también respondía al desplazamiento forzado generado por la violencia constante que afectaba Antioquia (así como otras regiones del país) ya desde el siglo XIX, producto de las constantes guerras civiles acontecidas a lo largo de esa centuria. Por lo tanto, este fresco constituye un

reconocimiento a desplazados y colonos por igual, abordando las dos caras de una misma y compleja migración:

Las diferentes violencias que han surgido en el país han motivado el desplazamiento de los campesinos, pero fenómenos sociales como la colonización de tierras también generó el interés de ciertos hombres por partir hacia otros lugares. Sea por alguna de estas dos características, la historia de colonos y desplazados apareció en escena pública en 1936, y de manera particular en el Palacio Municipal de Medellín.¹⁶⁴

Arrojados contra la rocosa y desafiante montaña, aparecen en la parte superior del mural los campesinos y demás viajeros que desafían las adversidades y obstáculos naturales que presenta la travesía emprendida, los pies descalzos con que atraviesan el empedrado camino, sumado a los torsos desnudos de algunos hombres, denotan la precariedad que los acompaña en su recorrido, una vez más se emplea el cuerpo expuesto a los elementos para exaltar la condición humilde y trabajadora de los individuos; en esa medida, el arduo trabajo en el campo constituye otro espacio (por fuera de las disciplinas deportivas) donde la lucha por la profesionalización coincide con la lucha por el acondicionamiento físico,¹⁶⁵ la aptitud corporal resulta un requisito fundamental frente a la cotidianidad campesina o su agreste migración como lo propone el mural.

Del lado izquierdo, se concentran los aglomerados migrantes cargados con sus animales y pertrechos, listos a emprender ese viaje tras el sueño de un mejor porvenir, escena que puede apreciarse en el centro de la obra; un grupo de campesinos duerme a los pies de dos mujeres recostadas y desnudas, el cuerpo de aquellas mujeres funciona como alegoría de las inexploradas y fértiles tierras que aguardan por el campesinado que encarna las fuerzas migratorias. Reforzando esta noción de exuberancia y riqueza natural, se presentan unas orquídeas en la esquina inferior derecha del mural, justo al lado de una de las mujeres. En este fresco, confluyen dos visiones corporales para integrar la escenificación en su conjunto; por una parte se arrojan los viajeros en el éxodo, varios de ellos con sus cuerpos descubiertos simbolizando la exigencia física que requiere su empresa, por la otra parte, les esperan sueños de prosperidad representados en una vital

¹⁶⁴ Juan Carlos Gómez, "En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín": 65.

¹⁶⁵ Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*, 245.

corporalidad femenina. Frente a la composición del mural el maestro Gómez mencionaba lo siguiente: “Se optó este tipo de composición en curvatura y en ascenso, el hombre nuestro y la montaña. Los desnudos están medidos desde el punto de vista de relación plástica para definir lo viviente con lo no viviente”.¹⁶⁶

A partir de la valoración del esfuerzo colectivo, *Las Fuerzas migratorias* constituyen un fresco donde la población campesina y trabajadora cobra especial protagonismo; en la obra se hacen presentes siendo impulsores de la historia nacional, cuya iniciativa y arrojo llevó a la consumación de la Colonización antioqueña entre otros procesos que contribuyeron al desarrollo interno del país. El homenaje pedronelesco a los actores de esta hazaña aparece también en el registro de sus cuerpos, ya que por medio de estos trabajan la tierra y se ganan el sustento, además exponen su integridad física en el recorrido migratorio bordeando los peñascos. En consecuencia, aquellos campesinos y labriegos podrían entenderse como hombres producto directo del vigor y el sacrificio físico que se marca en el cuerpo¹⁶⁷, allí se reflejan la actualidad y el pasado de los mismos.

En contraposición a la visión de PNG, está la afamada pintura *Horizontes* de su coterráneo el pintor Francisco Antonio Cano, que aborda desde el Academicismo la misma temática de las migraciones antioqueñas junto con los campesinos que las llevaron a cabo, lo que supone claramente una aproximación y enfoque totalmente distintos.



Imagen 14. Francisco Antonio Cano, *Horizontes*: 1913, Óleo sobre lienzo, Colección Museo de Antioquia.

¹⁶⁶ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, 9.

¹⁶⁷ David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, 17.

Como puede apreciarse, Cano acude a una soleada y apacible escena para representar de modo bucólico la Colonización antioqueña; aparece en la imagen una emblanquecida familia campesina, todos los miembros (incluso el bebé) apuntan la mirada hacia aquellos horizontes que señala con su dedo el padre, por su expresión puede intuirse que aguardan por un futuro promisorio en esa dirección. La pasividad de aquella espera contrasta notoriamente con los campesinos que se lanzan a cruzar la montaña en *Las Fuerzas migratorias*, si bien el mural de Gómez representa en una de sus secciones la ilusión y el sueño por alcanzar las bondades de las nuevas tierras, el fresco también señala el empeño que se requiere para cumplir dichas añoranzas, lo cual implica sacrificio y riesgos, que a su vez son asumidos por ese campesinado activo y decidido, empoderado dentro de la obra pedronelesca para atravesar la senda migratoria.

Tríptico Mural *Homenaje al trabajo*



Imagen 15. Pedro Nel Gómez, Homenaje al trabajo: 1938, Mural al fresco, Museo de Antioquia.

El único tríptico elaborado para *La vida y el trabajo*, consta de dos paneles laterales de 4.52 metros de alto por 1.50 metros de ancho, y un panel central de 4.52 metros de alto por 3 metros de ancho. Las tres piezas en conjunto constituyen un mural que abarca el proceso industrializador por medio del cual se transformó la sociedad antioqueña y colombiana en lo que iba del siglo XX, cabe destacar que en este fresco como en buena parte de sus murales, el maestro Gómez toma partida desde instancias regionales para luego extenderse al marco nacional.

Partiendo del título del fresco, la exaltación primordial del mural apunta a los trabajadores detrás del empuje laboral que mueve a una sociedad, más que un homenaje al trabajo es un reconocimiento a las mujeres y hombres detrás del mismo, integrantes de una fuerza popular cuyo sacrificio y tesón hacen posible el desarrollo y la propia industrialización.

El panel izquierdo del tríptico recibe el título *De la bordadora a los telares eléctricos*, señalando aquel paso entre los tejidos elaborados de forma manual y el afianzamiento de la maquinaria textil, las mujeres aparecen como principal mano de obra empleada por el sector industrial de las telas; en un primer plano se destaca una mujer realizando un bordado con sus manos, mientras que en la parte posterior de la imagen se observa un grupo de mujeres operando los telares mecánicos, el trabajo femenino en este ámbito se traslada del hogar a las grandes fábricas, tránsito necesario en dicha senda industrializada hacia el progreso:

Una muchacha borda sobre el telar domestico; elogio a la dignidad del trabajo de la clase media. En la parte superior el telar mecánico, el tejido tecnificado, el trabajo seriado que ha sacado a aquella muchacha de su hogar en la lucha por la vida, implacable lucha frente al avance inexorable del progreso y de la máquina.¹⁶⁸

Por su parte, el panel central, titulado *El problema del petróleo y la energía*, enfatiza en la problemática nacional alrededor de los hidrocarburos y su conexión con los trabajadores colombianos, al componer el centro de la obra, resulta ser el panel más complejo de los tres incorporando el mayor número de referencias y elementos en la imagen.

¹⁶⁸ Pedro Nel Gómez, "El Trabajo". En "Antiguo Palacio Municipal", registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez, 70.

La corporalidad se hace especialmente presente en este panel, están los cuerpos esforzados de los trabajadores, su anatomía expuesta representa la fuerza de trabajo del proletariado, pero también refleja el sacrificio y maltrato producto de la explotación laboral; una vez más aparece el cadáver semidesnudo de un trabajador, despojado tanto en vida como en la muerte. En la parte superior del panel se levantan tres figuras corporales importantes: I) la República en su alegoría femenina, esa imponente mujer de gorro rojo que se recuesta en el horizonte para observar el complejo panorama. II) el brazo gigante ennegrecido entre las torres petroleras, extendido apretando el puño en señal de la resistencia obrera. III) la enorme mano del empresariado con la palma abierta, obtiene las ganancias y presiona por resultados. Frente a las anteriores figuras que hacen presencia en la obra, se menciona lo siguiente:

En la parte superior, El Trabajo, simbolizado en un brazo gigante presidiendo la composición. Se extiende hasta el centro del mural en actitud de airada protesta, mientras otra mano de no menor dimensión, recibe el dinero del negociado. Este tema de tono subversivo, perfila sobre un fondo gris, donde las torres de petróleo se yerguen, con sus negras armaduras de acero. Sobre el horizonte, la esperanza: La REPUBLICA. Está simbolizada en una gran figura de mujer que toma todo el ancho del mural. Serenamente observa, fiscaliza y espera ansiosa el desenlace del drama del petróleo nacional en manos extranjeras. Debajo del brazo gigante, una cadena insinúa que el presente, pasado y futuro del país está hipotecado.¹⁶⁹

Otras particularidades que se destacan dentro del panel, son las alusiones en la parte inferior del mismo al desarrollo de los medios de transporte, impulsados por los combustibles fósiles de la industria petrolera, especialmente se referencian los automóviles, que empezaban a hacerse frecuentes en las grandes ciudades, también se hace presente la aviación por medio del motor de pistón que sobresale con sus hélices, lo acompañan del lado derecho entre otros el aviador antioqueño Germán Olano Moreno (fallecido en 1935 a causa de un accidente aéreo) y Ernesto Samper Mendoza, piloto y cofundador de la aerolínea SACO, muerto también en 1935 durante el mismo siniestro que le costó la vida al famosísimo cantante argentino Carlos Gardel. La movilidad

¹⁶⁹ Pedro Nel Gómez, "El Trabajo". En "Antiguo Palacio Municipal", registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez, 69.

vehicular junto con las conexiones interdepartamentales que fomenta, son distinguidas como producto de la industrialización que a la vez se sostiene en el trabajo popular:

En la parte inferior, el avión trae la comunicación entre ciudades y aldeas, hasta hace poco tiempo desvinculadas entre sí por abismos y montañas. Es un homenaje póstumo a los heroicos aviadores muertos: Olano y Samper. Al centro del mural, escenas de la producción urbana industrial, caracterizados por la aparición del automóvil como otro elemento de comunicación entre los pueblos.¹⁷⁰

Finalmente, el panel derecho de la obra se titula *El trabajo y la maternidad*, confluyen nuevamente las mujeres y madres a las cuales se les suman las referencias a la industria y la generación hidroeléctrica de energía. En la zona alta del panel se retratan los transformadores eléctricos que se alimentan de las turbinas impulsadas por las aguas fluviales, la disposición escénica del fresco es descendente; debajo de los transformadores aparecen los trabajadores que operan la planta generadora y conducen la electricidad hacia los hogares colombianos, donde a su vez es consumida por los electrodomésticos utilizados en las labores cotidianas de las mujeres. Ya en la sección inferior del panel, dicha electricidad hace presencia en la bombilla que ilumina el recinto donde una mujer se encuentra entrando en trabajos de parto, el maestro Gómez plantea así un doble alumbramiento, el de la luz eléctrica a través del progreso energético y el de la nueva vida a través de la mujer y su capacidad procreativa:

En la parte superior vemos un transformador eléctrico, presencia una vez más de lo industrial y tecnológico; energía que roba las aguas del Salto de Guadalupe, y las devuelve transformadas en electricidad que desciende hasta los hogares que la utilizan en su jornada cotidiana y hogareña. En un pequeño taller de planchado de la clase media, una mujer deja la plancha del sufrido menester para apretarse el vientre ante los primeros amagos del parto. La sacrificada maternidad en las clases humildes y trabajadoras [...] Es el sentido vital en el cósmico momento del alumbramiento,

¹⁷⁰ Pedro Nel Gómez, "El Trabajo". En "Antiguo Palacio Municipal", registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez, 69.

hecho que se hace por partida doble: Alumbra la energía, alumbra la mujer para empujar el desarrollo de una república incipiente.¹⁷¹

2.2. Pedro Nel Gómez, el pintor de los andares y los contactos populares: la cercanía del antioqueño con los protagonistas de sus murales

Como se ha venido observando, en el muralismo pedronelesco hacen notable presencia la afinidad e interés del autor por los sectores populares de la sociedad, en especial por mineros, campesinos y obreros, esta fijación tan distintiva del artista antioqueño se debe en buena parte a su trabajo en la docencia universitaria y trayectoria por la política regional, dos facetas a las cuales Gómez prestó suma dedicación después de regresar al país tras sus años por Europa, y que a la vez lo pusieron de vuelta en contacto cercano con las comunidades rurales y urbanas por igual.

PNG ingresó como docente a la Universidad Nacional de Colombia en febrero de 1931, menos de un año después de su retorno desde Italia en agosto de 1930, inició en la Escuela de Minas dando la clase de Dibujo a pulso lineal para el pregrado de Ingeniería, primera de muchas asignaturas que enseñó a lo largo de 42 años ejerciendo la docencia dentro de la Universidad, específicamente en las carreras de Ingeniería, Arquitectura y Artes, donde dictó entre otras las materias de Dibujo preparatorio, Dibujo topográfico, Dibujo artístico al carbón, Perspectiva, Teoría de las Artes y Urbanismo.¹⁷²

Desempeñándose como urbanista y educador en ingeniería de la Universidad Nacional sede Medellín, el maestro Gómez recorrió toda la capital antioqueña y sus alrededores del Valle de Aburrá, conociendo de primera mano muchas de las necesidades de la comunidad. Dentro de las obras públicas en las que trabajó para la ciudadanía, se cuentan la necrópolis del Cementerio Universal de Medellín y la urbanización del barrio Laureles localizado en la misma ciudad, conglomerado residencial que rompió con el cuadriculado criterio arquitectónico sobre la vivienda

¹⁷¹ Pedro Nel Gómez, "El Trabajo". En "Antiguo Palacio Municipal", registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez, 70.

¹⁷² Luis Fernando Gonzáles Escobar, *Pedro Nel Gómez El Maestro*, 29.

urbana pensada como un gigantesco tablero de ajedrez,¹⁷³ privilegiando contrariamente un trazado urbano curvilíneo que armonizara con las montañas que rodean dicha urbe.

Evidentemente, la labor profesoral y académica de Gómez trascendió las aulas y demás espacios formales, su vocación pedagógica lo empujaba constantemente al terreno donde podía poner sus conocimientos al servicio de la gente, siempre dispuesto a escucharlos y a contribuir en el avance colectivo.

El siguiente paso de Gómez en este trabajo tan cercano con la comunidad, fue la llegada a la política regional, donde incursionó justo después de culminar el conjunto mural *La vida y el trabajo*. Fue de la mano del movimiento LAIN (La izquierda nacional) del liberalismo que el pintor antioqueño arribó al Concejo Municipal de Medellín para la década de los años cuarenta, dicho movimiento político se había creado en la capital antioqueña en 1938, mantenía una cercanía con la izquierda desde la ideología liberal y entre sus fundadores se contaban intelectuales como el filósofo Fernando Gonzáles, el médico Rubén Uribe Arcila y el propio Pedro Nel.¹⁷⁴

Desde el escenario político Gómez emprendió otras empresas en planeación urbana y acción social para distintos poblados de la ciudad, es de destacar su participación en los proyectos destinados a la creación de la Cooperativa de Vivienda del barrio San Javier y la construcción de la Avenida del Río junto con el puente San Juan. Como miembro de la corporación edilicia de Medellín, especialmente entre los años de 1941 y 1943, el maestro Gómez también participó de importantes debates concernientes a grandes obras para el desarrollo antioqueño, incluyendo la ejecución de la hidroeléctrica de Río Grande, la ampliación de las redes de transporte municipal y la canalización de la quebrada Santa Elena.¹⁷⁵

La actividad política del movimiento LAIN continuó hasta 1949, año en que finalmente se desintegra tras los cada vez más frecuentes episodios de inestabilidad y violencia partidista que le siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril del año anterior. Dentro del plano regional, LAIN se destacó por la marcada preocupación frente a la reorganización urbana y el

¹⁷³ Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 33.

¹⁷⁴ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 149.

¹⁷⁵ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 155.

mejoramiento en las condiciones de hábitat para los sectores populares, tal enfoque en particular, pudo deberse en gran medida a la figura del mismo PNG en su formación académica desde la ingeniería y la arquitectura, dos significativos intereses que contribuyeron al ejercicio político del autor antioqueño encaminándolo en la búsqueda de un desarrollo urbano con sentido social a partir del servicio público.

El compromiso de Gómez con el desarrollo académico, cultural, urbanístico y comunitario de su región, se vio considerablemente reflejado en la múltiple labor profesional que asumió el antioqueño a lo largo de su vida, de igual forma, el desenvolverse activamente en diferentes campos del saber determinó y también enriqueció su trabajo artístico junto con su manera de representar y entender el ejercicio de la representación.

2.3. El maestro Gómez y la Representación

Para PNG el problema de la representación artística en el país se relacionaba con una cuestión de educación, este no concebía que hubiese artistas nacionales pretendiendo vivir profesionalmente del oficio y aun así ignorasen fundamentalmente lo que era su región, su país y hasta su continente,¹⁷⁶ en ese sentido, no se educaban en cuanto al componente primario a representar: el lugar que habitaban y las gentes allí presentes, los cuales, a modo de ver del pintor antioqueño, requerían conocimiento y estudio previo para ser debidamente representados.

Por consiguiente, la representación resulta un fenómeno que responde tanto a la conciencia individual como también a la social,¹⁷⁷ ya que refleja inquietudes y preocupaciones de carácter personal y a la vez puede guardar relación con mentalidades formuladas de manera colectiva. En ese orden de ideas, y para el caso del maestro Gómez, el autor va a sobreponer su experiencia previa en el entorno local y su contacto directo con los sujetos a representar, dejando de lado ideas preconcebidas sobre los mismos de manera general, estipuladas por el conservadurismo colombiano desde el marco político-social y por el Academicismo desde el marco sociocultural.

¹⁷⁶ Pedro Nel Gómez, “2ª Conversación. Octubre de 1955”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 40.

¹⁷⁷ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 23.

De cierta manera, esta concepción singular de Gómez a la hora de representar, dando preponderancia al trabajo en el terreno y al acercamiento humano, puede entenderse en el plano artístico como una reinención de la técnica del fresco siguiendo características muy particulares y propias del pintor junto con su ambiente,¹⁷⁸ por tanto, se configura en una adaptación de la pintura fresquista al medio colombiano y a la comprensión pedronelesca del mismo.

Definitivamente, el desempeño laboral de PNG por fuera del arte en campos tan cercanos al trabajo con las comunidades como la política y la docencia universitaria, se constituyó en un factor de suma importancia que jugó notoriamente a favor del enriquecimiento en la profundidad de sus representaciones, las cuales ganaban significado por medio de la interacción con los sujetos ausentes pretendidos para ser representados, una experiencia posible gracias al compromiso del autor con su función en ambas áreas profesionales. Este componente multidisciplinar además proporciona otros conceptos e imágenes que, en consideración de Stuart Hall, fortalecen la estructura de un correcto sistema de representación.¹⁷⁹

En efecto, los sistemas de representación para Hall son fundamentales en la medida que construyen un sentido al establecer códigos que el representador comparte con los espectadores de su obra, quienes van a descifrar (de un modo u otro) dichos códigos partiendo de interpretaciones personales o comunales. Consecuentemente, la representación y el proceso para plantearla, terminan siendo una elaborada red de comunicación sociocultural además de una valiosa fuente para la producción de conocimiento social.¹⁸⁰

Considerando tales características que dotan a la representación de un mérito significativo en el aspecto educativo, vale la pena destacar el interés del maestro Gómez por explorar las potenciales capacidades formativas correspondientes al trabajo artístico del representar, una labor desde la cual era posible ilustrar otras perspectivas acerca de la población y la realidad del país, cuyas complejidades eran en la opinión del propio Gómez desconocidas hasta por la alta dirigencia

¹⁷⁸ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 143.

¹⁷⁹ Stuart Hall, "El trabajo de la representación". En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 17.

¹⁸⁰ Stuart Hall, "El trabajo de la representación". En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 42.

nacional: “¡No saben cuatro o cinco pendejos con corbata que viven en nuestras ciudades qué cosa es este país! Millones y millones de colombianos viven en las llanuras sin límites geográficos; viven en los despeñaderos más espantosos, o en los ríos y las selvas, [...] han hecho reservas morales, biológicas y espirituales de increíble magnitud.”¹⁸¹

Precisamente, a ojos de Gómez, la representación debía esforzarse en comprender y dar a conocer la esencia de los pueblos retratados, un atributo que residía en sus valores éticos y perfiles étnicos, pero también en su conexión con las tierras que habitaban, nexos sumamente arraigados en la identidad de estos. Claramente, para alcanzar tal nivel representativo se requería de un conocimiento serio sobre los sujetos representados, de un contacto y hasta empatía con los mismos, condiciones para las que PNG estaba más que capacitado como político, académico y humanista; el antioqueño se valió de la experiencia proporcionada por cada una de estas facetas, para representar y sintetizar en su muralismo la compleja existencia de sus connacionales: “Un mural al fresco es una síntesis de la vida secular de una nación. El muralista lleva a su obra las victorias, los anhelos, las derrotas y dolores de su pueblo y de su patria.”¹⁸²

¹⁸¹ Pedro Nel Gómez, “4ª Conversación. Septiembre de 1956”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 49.

¹⁸² Pedro Nel Gómez, “La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez”, 3.

Capítulo III

Espacios académicos, círculos sociales y encuentros intelectuales

Tras una pausa aproximada de diez años en materia muralista, el maestro Gómez retomó los grandes proyectos al fresco con la elaboración del conjunto mural destinado a decorar el Aula máxima de la Facultad de Minas en la Universidad Nacional sede Medellín, un trabajo donde también estaría muy presente su aproximación al pueblo desde la concepción de los cuerpos. Así mismo, esta gran obra muralista ubicada en un recinto académico, pretendía consolidar un balance entre la arquitectura de la edificación con la plástica de los frescos y esculturas que decorarían su interior: “El conjunto se diseñó en unidad de creación, buscándose una integración plástica real, dimensional, donde la arquitectura, la pintura al fresco y la escultura, ocuparon y hallaron su función”.¹⁸³

Esta búsqueda dedicada y constante por el equilibrio que conjugara las artes plásticas con la arquitectura y la academia, resulta un fiel reflejo del carácter polifacético de PNG, cualidad que tanto enriqueció la obra de este pintor, escultor, arquitecto, urbanista y docente. La correspondencia entre los múltiples roles que a lo largo de su vida asumió Gómez, se conecta directamente con el círculo relacional en materia artística e intelectual que integró el antioqueño en el transcurso de su trayectoria profesional. Este tercer capítulo tiene su punto de partida en la obra mural elaborada para este gran trabajo fresquista del Aula máxima, profundizando posteriormente en los contactos y espacios de sociabilidad que determinaron aquel círculo de relaciones interpersonales tan enriquecedor ideológica y creativamente para el autor de los frescos.

¹⁸³ Pedro Nel Gómez, citado por Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 41.

3.1. El Aula máxima y sus murales

Con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia se llevó a cabo el mencionado proyecto mural destinado al Aula Máxima de la Facultad de Minas en la ciudad de Medellín, la institución superior no desaprovecharía la oportunidad de ataviar sus instalaciones con las creaciones artísticas de PNG, docente en funciones del centro educativo para la época, destacándose en la enseñanza de la ingeniería y la arquitectura.

Para el caso en concreto de la mencionada aula en la Facultad de Minas, los frescos del maestro Gómez fueron pensados para localizarse no solamente en los muros de la edificación, sino también en la cúpula que corona el techo del recinto, una circunferencia con 16 metros de diámetro construida en una bóveda de ladrillo, superficie porosa ideal para la pintura al fresco, que en total ocupa más de 200 metros cuadrados dentro de aquel lugar académico.

Respecto a la integración de arte y arquitectura en los espacios de enseñanza dispuestos en el campus del barrio Robledo al noroccidente de Medellín, donde se encuentra el Aula Máxima, Gómez agregaba el siguiente comentario refiriéndose a la idoneidad de la técnica del fresco para alcanzar dicha composición artístico-espacial: “Pintura de carácter monumental, de espíritu arquitectónico ligada en todo punto de su creación con los espacios arquitectónicos, las grandes superficies, la creación rítmica de los espacios y creada cuando alcanza su más alta expresión al movimiento del espectador”¹⁸⁴.

Los frescos a continuación forman parte de este destacable acervo muralista concebido por PNG para el Aula Máxima, declarada patrimonio cultural de la nación en el año de 1994, galardón oficial que recibió en reconocimiento del trabajo artístico y arquitectónico detrás de esta instalación consagrada a la educación superior pública en Antioquia.

¹⁸⁴ Pedro Nel Gómez, “La pintura mural al fresco. *Il gran fresco*”, documento manuscrito, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1963.

Explosión de la flora



Imagen 16. Pedro Nel Gómez, Explosión de la flora: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

Con 5.50 metros de alto y 4.40 metros de ancho, el mural *Explosión de la flora* es uno de los frescos verticales que se ubican en las paredes del Aula Máxima acompañando la obra de la cúpula en esta misma edificación. Esta pintura en particular, emplea la corporalidad femenina para representar la

fuerza y exuberancia de las selvas americanas dentro de la naturaleza del continente en general, los cuerpos de aquellas mujeres desnudas se integran a la escena silvestre como las hojas y flora que brotan del árbol donde se encuentran suspendidas, para Gómez simbolizan esa belleza primitiva que yace en los bosques vírgenes y demás parajes naturales recónditos, invitan a una reconciliación con la madre naturaleza para lograr la comunión con ella.¹⁸⁵

En las ramas del mismo árbol donde se encuentran las mujeres, se posan también cinco aves (entre ellas una guacamaya) remarcando la presencia de la fauna que integra igualmente la riqueza natural del país, por su parte, en la parte inferior del fresco aparecen varios árboles que exhiben una frondosa y verde copa a diferencia del palo en el cual surgen las figuras femeninas, donde estas remplazan a las hojas como se había mencionado previamente. En concordancia con el título del mural, la escena en su conjunto está pensada para resaltar aquella explosión y apertura floral compuesta por mujeres en lugar de pétalos.

Con *Explosión de la flora* y su complemento *Explosión de la montaña* (mural que a continuación será tratado), se plantea un uso y significación del cuerpo ahora enfocado en simbolizar la exuberancia de la naturaleza colombiana y su relación con los seres humanos; por lo tanto, todas las mujeres protagonistas de ambos frescos presentan en su desnudez una corporalidad correspondiente a los pobladores originarios del territorio nacional, sobresalen los rasgos indígenas y las pieles cobrizas producto del clima y hábitat tropical, en ese sentido, las etnias autóctonas del país también hacen parte de esa explosión natural y se conectan con la biodiversidad de la misma.

Concretamente, PNG emplea estos frescos para llevar a los muros del Aula Máxima una visión propia sobre la vida del pueblo colombiano,¹⁸⁶ enfatizando en este caso las marcadas raíces indígenas del país, que a su vez están intrínsecamente relacionadas con los entornos ecosistémicos y las condiciones naturales.

¹⁸⁵ Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 48.

¹⁸⁶ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 144.

Explosión de la montaña



Imagen 17. Pedro Nel Gómez, Explosión de la montaña: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

El fresco *Explosión de la montaña* no solo comparte las dimensiones de 5.50 por 4.40 metros con *Explosión de la flora*, también es una obra que mantiene aquella tónica de la simbología corporal en conexión con el enaltecimiento de la naturaleza. Desde la parte inferior del mural, en medio de las imponentes montañas, se alzan varios cuerpos femeninos que en su conjunto evocan otra cumbre de los montes que componen el paisaje, levantándose incluso por encima de todos estos;

es la estructura corporal conformada por las mujeres el centro de la escena, la explosión montañosa que se eleva hasta el firmamento complementando “el relieve andino, recurso natural de enorme potencialidad y riqueza.”¹⁸⁷

Teniendo en cuenta que, la dupla compuesta por *Explosión de la flora* y *Explosión de la montaña* se localiza en un espacio académico empleado principalmente para la enseñanza de la ingeniería, estas obras contribuían a dirigir la atención del público estudiantil hacia el potencial y las riquezas que ofrece la naturaleza en Colombia, un vasto campo en el cual la academia puede orientar sus conocimientos en pro del desarrollo y bien común.

Si *Explosión de la flora* constituía una apología a la rica vegetación colombiana mediante la corporalidad, *Explosión de la montaña* hace lo propio respecto a una geografía nacional atravesada por la cordillera de los Andes, en ambos casos los cuerpos protagonistas guardan especial relación con el entorno natural, bien sea integrándose a una exuberancia climática y floral o exhibiendo la robustez y condición física que demanda un terreno elevado y montañoso.

Por otro lado, la aproximación a la naturaleza desde el Academicismo se limitaba regularmente a las tradicionales pinturas paisajistas, que se enfocaban en captar la belleza de los parajes naturales desde una cuidada composición estética, sin embargo, pese a la diversidad ecosistémica y geográfica del país, los paisajes a menudo retratados no distaban mucho de las escenas campestres europeas a las que acudían pintores extranjeros, perdiéndose así la oportunidad de acentuar las particularidades del territorio colombiano y remarcar por este medio una identidad en el arte nacional. Tal aspecto puede apreciarse en más de una obra del pintor huilense Ricardo Borrero Álvarez, afamado paisajista de comienzos del siglo XX que incluso ocupó el cargo de director en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.

¹⁸⁷ Pedro Nel Gómez, citado por Fabiola Bedoya de Flórez y David Estrada Betancur, *Pedro Nel Gómez Muralista*, 48.



Imagen 18. Ricardo Borrero Álvarez, Paisaje: Ca. 1900, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.

Desde su arraigado carácter humanista, PNG incorpora al ser humano en su exaltación de la naturaleza, distinguiendo mayormente la profunda conexión que veía entre ambos; por ende, los cuerpos resultan una expresión más de las condiciones naturales que implica un determinado entorno y a la vez pueden emplearse para representarlo, como lo hace el maestro Gómez mediante vegetación arbórea y formaciones rocosas construidas antropomórficamente a través de la corporalidad femenina en estos casos.

En consideración de lo anterior, se puede decir que los paisajes contemplados dentro del muralismo pedronelesco están frecuentemente mediados de un modo u otro por la presencia corporal, cuya integración al medio natural en la representación, realza el marcado componente social y humano de la propuesta pictórica de Gómez para la renovación del arte nacional.

La patria

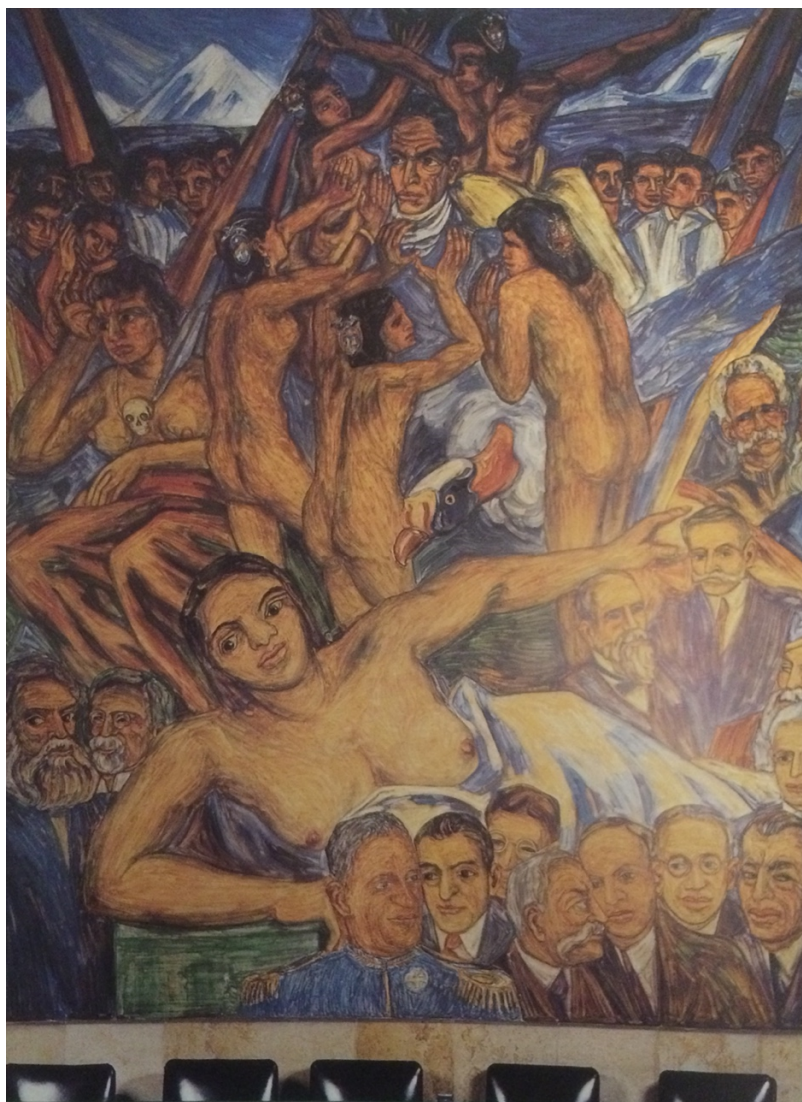


Imagen 19. Pedro Nel Gómez, La patria: 1952-1954, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

Levantándose imponente en la parte central del Aula Máxima utilizada como escenario para actos oficiales, aparece el mural *La patria* con sus dimensiones de 5.50 metros de alto por 4.44 metros de ancho, una obra que expone varios conceptos del Estado nacional además de momentos y personajes importantes en la historia política colombiana,¹⁸⁸ todo ello junto a la simbología corporal y femenina característica de Gómez.

¹⁸⁸ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 156.

Dentro del Aula Máxima, *La patria* es el único fresco especialmente dedicado a tratar esta temática nacionalista tan particular, para lo cual presenta una escenificación compuesta por tres importantes etapas históricas nacionales junto con algunos de sus respectivos protagonistas:

Primeramente, en la parte superior del mural, se referencia la independencia de la nación, donde el centro va a recaer en un Simón Bolívar cercado por cinco mujeres desnudas, quienes representan las repúblicas libertadas bajo su liderazgo y se identifican por los escudos nacionales que adornan el cabello de cada una de ellas. De entre las mujeres y el Libertador aparece un cóndor presto a extender sus alas, sobresale la cabeza y el ala izquierda del ave andina, emblemática por igual para todas las naciones bolivarianas. Atrás de Bolívar, el cóndor y aquel círculo femenino, acompaña el pueblo liberado que enarbola unas cuantas banderas colombianas, complementa el trasfondo el mar y las montañas como presencia de la naturaleza.

En segundo lugar, a nivel medio del fresco, se alude a las constantes guerras civiles que aquejaron al país a lo largo del siglo XIX, otra de las etapas abordadas en *La patria*. Por el lado derecho hacen presencia Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López, presidentes liberales que combatieron en varios de aquellos conflictos intestinos. Por su parte, del lado izquierdo se encuentra la muerte que inevitablemente acompaña toda guerra, personificada también a través de una figura femenina, la cual lleva en sus piernas una túnica rojiza además de usar una calavera colgada al cuello.

Finalmente, a partir de la parte inferior de la obra, se aborda el devenir político de Colombia en lo que iba del siglo XX, la patria se manifiesta como una mujer adulta, yace de costado y a su vez se ve rodeada por diferentes personajes de la vida política nacional. Justo por delante de la nación personificada en forma femenina, se asoman recientes referentes políticos de aquel momento, como Gustavo Rojas Pinilla que ocupaba la presidencia por entonces o Alfonso López Pumarejo y Enrique Olaya Herrera entre otros expresidentes de la república. Al lado izquierdo, donde se reclina la mujer, se presentan Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, los responsables de la Constitución de 1886 vigente en esos tiempos, completan el cerco del lado derecho los exmandatarios José Manuel Marroquín y Rafael Reyes Prieto, ambos de comienzos de siglo.

Concretamente, *La patria* se constituye en un valioso libro abierto que desde los muros del Aula Máxima enseñaba a alumnos y maestros sobre el recorrido histórico político de Colombia y su pueblo: “Un fresco permanece siempre como el patrimonio de una sociedad en un momento dado. Un mural es un libro abierto ante un pueblo que lo leerá todos los días aun sin percatarse, vivirá con él y lo llenará de esperanza.”¹⁸⁹

La mirada que brinda PNG sobre estos distintos lapsos de la historia patria se ve notablemente enriquecida por el uso de la corporalidad femenina, los cuerpos que ocupan el centro de la escenificación y sobresalen por sobre los personajes políticos presentes en la obra, denotan el reconocimiento que el autor anoriceño daba a la imagen indígena y mestiza colombiana, componentes por igual de un pueblo nacional que entra en tensión con sus próceres y presidentes; así mismo, todas las mujeres retratadas ostentan rasgos físicos muy distintivos de aquellos perfiles étnicos, y a la vez representan el país junto a las demás repúblicas bolivarianas suramericanas, de este modo, la comunidad originaria y autóctona se hace partícipe de este homenaje fresquista a la nación de Colombia y su ajetreada historia.

“En el crisol de los siglos se multiplicó la biología y se cruzaron las sangres: mestizos, mulatos y zambos devinieron en robusta floración, para que todas las tesis y antítesis raciales del globo estallaran en la ecuménica síntesis: ¡El hombre de América!”¹⁹⁰

Esencialmente, el hombre de Colombia (entiéndase por hombre el género humano) constituye un hombre de América, por lo tanto, el mural *La patria* no solo presenta la variedad política a lo largo de la historia del país, también cruza las fronteras para enaltecer la emancipación de los pueblos bolivarianos celebrando la riqueza étnica nacional, transandina y por consiguiente americana.

¹⁸⁹ Pedro Nel Gómez, “La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez”, 3.

¹⁹⁰ Pedro Nel Gómez, “El Ambiente”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 17.

El espíritu de la vida



Imagen 20. Pedro Nel Gómez, El espíritu de la vida (sección temática de la cúpula Homenaje al hombre): 1949-1953, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

Coronando lo más alto de esta notable instalación académica, adorna la cúpula del Aula Máxima el trabajo circunferencial titulado *Homenaje al hombre*, una obra que abarca al ser humano en su complejo recorrido existencial, el cual siempre inicia con el parto maternal e inexorablemente termina en un mismo final signado por la fatalidad. Precisamente, las dos secciones temáticas extraídas de la cúpula y abordadas a continuación, están centradas en representar respectivamente

mediante la corporalidad el principio y el fin de ese camino vital, comenzando por el alumbramiento que sirve de directa inspiración para el presente panel denominado *El espíritu de la vida*.

Ocupando aproximadamente 6.80 metros de largo por 3.35 metros de ancho dentro de la cúpula, esta sección celebra la vida humana en su origen biológico por medio del nacimiento, en primer plano se sitúa una pareja reclinada estableciendo contacto a través de la unión de sus manos, una referencia al acto de la concepción que se da a partir del encuentro entre el hombre y la mujer. Teniendo como base dicha alusión, el panel va desarrollando su núcleo temático de manera ascendente; justo en el nivel superior a la pareja de amantes se retratan copiosas maternidades, destacándose por el centro la imagen de una mujer lactante, figura recurrente en el muralismo pedronelesco, a su lado derecho se encuentran dos mujeres meciendo en la cuna a un niño y otra madre acurrucada también amamantando al hijo, del lado izquierdo otra mujer a los pies de su bebe. Por encima de todo dos infantes recién nacidos culminan la escena, se mecen entre el viento impulsados por dos brazos levantados.

En *El espíritu de la vida* la mujer y los cuerpos cobran una vez más suma importancia simbólica, son las mujeres quienes dan alimento a los neonatos y cuidadosamente se encargan de sus cuidados, portan y a la vez posibilitan ese espíritu vital que Gómez encuentra en el parto y su fruto humano. Sin embargo, el pintor antioqueño también comprende el valor de la educación de la mujer y su formación personal dentro de este cuantioso y significativo aporte femenino a la vida de la especie humana, en ese sentido, el autor incluye en su homenaje pictórico de la vida al ejercicio de la lectura, presente con las dos mujeres del lado derecho del panel, quienes además de mecer al niño leen un libro que sostienen entre sus manos.

Por su parte, los cuerpos expuestos parcialmente desnudos acaparan el centro de la sección configurando la estructura temática ascendente: en la base se sitúa la unión corporal ligada a la procreación, prosiguiendo hacia la lactancia como alimento primigenio del flamante retoño y terminando con los bebes que en su desabrigo se elevan a la aventura de vivir.

Tal espíritu de la vida humana se manifiesta mediante el cuerpo como su vehículo por excelencia, y es que precisamente, según lo afirmaba el propio Gómez, en su pintura fresquista “es lo humano lo que cuenta.”¹⁹¹

El espíritu de la muerte



Imagen 21. Pedro Nel Gómez, El espíritu de la muerte (sección temática de la cúpula Homenaje al hombre): 1949-1953, Mural al fresco, Aula máxima Facultad de Minas de la Universidad Nacional sede Medellín.

¹⁹¹ Pedro Nel Gómez, “1ª Conversación. Octubre de 1955”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 36.

En contraposición a *El espíritu de la vida* y culminando temáticamente la circunferencia que compone el trabajo *Homenaje al hombre* en la cúpula del Aula Máxima, se localiza la sección denominada *El espíritu de la muerte*, panel dedicado al punto final de la vida el cual comparte las mismas dimensiones con su contraparte dedicada al principio de la misma.

En esta ocasión la base central de la escena recae en el difunto alrededor del cual se congregan los dolientes, junto a ellos por el lado izquierdo se destaca el autorretrato del propio PNG, presente como un asistente más de la ceremonia funeraria. Sobre el cadáver y sus afligidos acompañantes se posicionan las imágenes de otros tres cuerpos inertes, a su vez, en lo más alto se alza una figura en espiral si se quiere espectral, denotando, por así decirlo, la presencia de un plano metafísico tras la finitud del plano material que conlleva la partida física de este mundo terrenal.

La muerte es vista como una condición que iguala a todos los seres humanos sin importar clases sociales, etnias y un largo etcétera, resulta ser ese destino inevitable donde terminan todos los caminos de la existencia, un hecho universal cuyo carácter igualitario es acentuado por el maestro Gómez en este particular panel temático. A diferencia de frescos como *El minero muerto*, que también aborda la muerte y contempla el duelo correspondiente desde el acto funerario, en esta oportunidad quienes se lamentan junto al cadáver no son trabajadores rurales semidesnudos, sino individuos debidamente vestidos de porte ciudadano, hasta la imagen del mismo autor se hace presente en la obra; indiscriminadamente, la defunción aplica para todos y la mortalidad es algo inapelable para cualquier ser humano. Con esta escena funeraria Gómez enmarca el plano físico del fallecimiento humano, refiriéndose a la muerte biológica.

Continuando con los planos que propone la sección, inmediatamente por encima del funeral se localizan tres difuntos más, todos desnudos y contenidos dentro de una clase de auras circunferenciales, estos cuerpos desarropados expresan el despojamiento con el que dejamos este mundo, se completa el ciclo vital con la misma desnudez que se comenzó. En esa medida, aquella corporalidad evocada se sitúa en un plano transicional, simbolizando el paso del mundo material a uno espiritual, concepción que diferentes culturas comparten sobre la muerte.

Carlos Correa, pintor y alumno del maestro Gómez, veía en la pintura al fresco aquella región artística donde el espíritu pedronelesco volaba con absoluta libertad,¹⁹² una esencia humanista que se valía de la expresividad y monumentalidad de los frescos para exponer de forma elocuente diferentes aspectos y etapas cruciales del ser humano, como en este caso lo es la mortalidad.



Imagen 22. Ricardo Acevedo Bernal, Proyecto para el techo del Teatro Municipal: Ca. 1890, Óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Colombia.

En Colombia, la pintura decorativa para bóvedas y cúpulas de edificaciones públicas o privadas, se ajustaba mayormente a la concepción academicista en cuanto al planeamiento y distribución de este tipo de proyectos artísticos, donde regularmente se ocupaba todo el espacio circunferencial para elaborar una singular e imponente escena pictórica general, como es el caso ilustrado en *Proyecto para el techo del Teatro Municipal* realizado por Ricardo Acevedo Bernal.

¹⁹² Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 24.

En esta imagen se plantea la propuesta artística del pintor bogotano para la decoración del domo perteneciente a la cubierta de dicho espacio cultural capitalino, la cual propone una escenificación situada en el firmamento aprovechando la posición superior que tendría la obra sobre las cabezas de los espectadores, en ella la bandera colombiana se alza entre las nubes impulsada por una columna angelical que eleva el emblema tricolor de frente a unas portentosas siluetas aladas, las cuales resplandecen gracias a la dorada luz solar que brilla a sus espaldas, conformando así un enaltecimiento de la patria nacional al nivel de un plano religioso.

Contrario a esta configuración grandilocuente que primaba en la decoración pictórica de estructuras arquitectónicas cupulares, donde se privilegiaban este tipo de imágenes alegóricas con la bóveda celeste de trasfondo, PNG presenta un domo dividido en segmentos temáticos de un conjunto mural que se aleja de lo divino para centrarse en lo mundano, ofreciendo una reflexión respecto al camino de la existencia terrenal, cuya esencia comprende la vida y la muerte del ser humano, temas correspondientes a los dos paneles murales que se acaban de abordar.

3.2. Las sociabilidades tras Pedro Nel Gómez y su obra

Desde la época de las enriquecedoras tertulias intelectuales en el Café Windsor de Bogotá, y los prominentes encuentros interdisciplinarios que allí tenían lugar, PNG se vio particularmente beneficiado por los espacios y situaciones de sociabilidad, campos de intercambio y relacionamiento social que se dan por mutuo consenso y afinidad entre los individuos involucrados, contribuyendo a la complejización y desarrollo intelectual de todas y cada una de las partes; por consiguiente, la sociabilidad en sí misma supone una configuración formativa pero también lúdica de la socialización.¹⁹³

Este afable entorno alrededor de la sociabilidad en el cual se sumergió Gómez durante los años veinte en Bogotá, marcó en adelante su disposición para trabajar, aprender y aportar a los demás, una retroalimentación que se mantendría constante durante el resto de su vida tanto artística como profesional.

¹⁹³ Georg Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*, 84.

De manera consecuente, la sociabilidad permea el trabajo creativo del autor antioqueño al entablarse círculos sociales con pares artístico intelectuales que resultaron considerablemente constructivos para la obra pedronelesca, sobre todo desde su regreso a Colombia en los años treinta, donde va a ejecutar sus grandes conjuntos murales.

Igualmente, las sociabilidades se reproducen en la retribución gustosa del maestro Gómez al participar activamente en la enseñanza y tutela de jóvenes pintores en formación para el momento, caso concreto que se presenta en su relación con alumnos destacados como Carlos Correa y Débora Arango.

Para empezar, cabe decir que PNG percibía y reconocía el Academicismo colombiano también desde un determinado círculo de artistas, es decir, entendía los logros y limitaciones academicistas a partir de la obra y el trabajo común de unos pintores específicos que supieron sobresalir y a su vez mantener la línea de la academia europea:

Citamos luego a Epifanio Garay, en el Siglo XIX uno de los pintores colombianos más completos, al maestro Francisco A. Cano, a Ricardo Acevedo Bernal. [...] De estos pintores no queremos juzgar si en sus obras más notables se han o no libertado de la educación recibida en Europa, si siguen sus observaciones de la naturaleza tropical, rica y primitiva, u olvidan su país húmedo y tempestuoso.¹⁹⁴

Del mismo modo, este recorrido general que ofrecía Gómez en su artículo escrito para la *Revista Progreso* sobre la producción artística colombiana y sus creadores, también tiene en cuenta la incursión de un joven grupo de pintores que por entonces venía a conformar un nuevo círculo, ávidos por formular en el arte su propia concepción del pueblo y la naturaleza nacional, pero a la vez estudiosos de los autores europeos:

Terminamos con el grupo de los jóvenes de 25 a 35 años, muy numeroso; pintores, escultores, arquitectos, dibujantes, entre los cuales muchos tienen una personalidad saliente y original. Nótese en todos el deseo de encontrar su expresión de la naturaleza y de la vida del País, estudiando, sin

¹⁹⁴ Pedro Nel Gómez, "Noticia sobre el arte colombiano". *Revista Progreso*: 425.

embargo, quién a los grandes maestros españoles, quién a los venecianos, quién a los impresionistas.¹⁹⁵

Ahora bien, el mismo Gómez se incluía en dicho grupo de artistas pese a estar fuera del país para la época (el artículo se publicó en 1928), y solo era cuestión de volver a instalarse en su región natal para integrarse a este círculo y desarrollar desde tal sociabilidad una amplia labor artística y académica.

El contacto que PNG mantuvo en la ciudad de Bogotá y posteriormente en Europa con el también artista antioqueño Eladio Vélez, puede considerarse como la semilla de esta asociación pictórica que floreció una vez ambos se encontraron de vuelta en territorio nacional. Técnica y estéticamente los unía una marcada pasión por la Acuarela, la cual continuaron estudiando en el viejo continente para posteriormente llevarla a un siguiente nivel regresando a Colombia:

A Pedro Nel, junto con Eladio Vélez, se atribuye, por ejemplo, el mérito de hacer de la acuarela en Antioquia y en Colombia un medio idóneo para la expresión artística y no un simple auxiliar de la arquitectura o de la pintura, y de introducir en la historia republicana y moderna del país, la pintura mural al fresco, de colorido brillante, temática realista, monumental y mítica¹⁹⁶.

En efecto, el potenciar la Acuarela localmente implicaba también abrir una puerta más para la llegada al país del Mural al fresco, ya que este se sustenta siempre sobre obras acuarelísticas que le sirven de bocetos para plantear la futura distribución y configuración que seguirá en los muros. Aquella voluntad por un fortalecimiento acuarelístico concreto, se tradujo en la creación de la Escuela de Acuarelistas de Antioquia, instaurada en la década de los años treinta por PNG y Eladio Vélez siguiendo la profunda vocación educativa y el carácter innovador de los dos. Pese a que años más tarde ambos pintores se distanciarían considerablemente, su labor conjunta en la promoción de la enseñanza y exploración artística perduraría en el tiempo más allá de cualquier diferencia personal, ello gracias al empeño que compartieron por establecer verdaderos semilleros del arte en su departamento.

¹⁹⁵ Pedro Nel Gómez, "Noticia sobre el arte colombiano". *Revista Progreso*: 426.

¹⁹⁶ Carlos Arturo Fernández y Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez Acuarelista*, 3.

Junto a Vélez y el maestro Gómez, se destacaron dentro de aquel innovador círculo regional creativo otros pintores como Ignacio Gómez Jaramillo y los ya mencionados discípulos Carlos Correa y Débora Arango, formados en la susodicha Escuela acuarelista antioqueña con una cercana tutela pedronelesca.

Del pintor Ignacio Gómez, se puede destacar especialmente su incursión en el muralismo luego de viajar a México en 1936 para estudiar el arte muralista de ese país, caso muy distinto al del propio Pedro Nel que conoció a fondo el Mural al fresco en Italia y sólo entró en contacto con los muralistas mexicanos hasta mediados de los años cincuenta, cuando viajó por primera vez al país norteamericano. De este viaje le quedaron las siguientes impresiones sobre los exponentes de la pintura mural mexicana José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros:

Yo hice un viaje de varios miles de kilómetros a Guadalajara, porque creí encontrar en Orozco la gran revelación contemporánea, algo superior en potencia creadora a todo lo presente... Pero me desilusioné: no es la concepción fresquista más grande de América, ni del mundo, como esperaba. [...] Diego es mucho más cuidadoso en su técnica, pero no tiene discípulos capaces de continuar su obra. Siqueiros se equivocó al combatir las técnicas de sus colegas. ¿Por qué tanto odio al fresco? Me da la sensación de que no lo ha estudiado a fondo. Quién sabe qué irá a pasar con esos “mosaicones” que están haciendo en Méjico.¹⁹⁷

Sin embargo, pese a las discrepancias estéticas que pudiera tener frente a estos artistas, PNG compartía con ellos una visión social y políticamente activa del muralismo (algo que en particular lo acercaba a Rivera y Siqueiros), el cual ciertamente debía integrarse a un arte nacional comprometida con las causas populares y que expusiera problemáticas realistas.¹⁹⁸

En México, el movimiento muralista venía desarrollándose vigorosamente desde principios de la década de los años veinte, cuando se vio beneficiado por la asistencia y fondos que destinó el gobierno de Álvaro Obregón (entre 1920 y 1924) para promover las artes en esa nación, específicamente, en 1921, la recién creada Secretaría de Educación Pública se ocupó de comisionar las obras en emplazamientos oficiales para los primeros murales a cargo de Roberto Montenegro,

¹⁹⁷ Pedro Nel Gómez, “2ª Conversación. Octubre de 1955”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 39.

¹⁹⁸ Diego León Arango, *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, 15.

Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot y los ya mencionados Orozco, Siqueiros y Rivera.¹⁹⁹ A causa del fomento y apoyo oficial recibido, el grueso de los pintores beneficiados acompañó desde el arte las iniciativas gubernamentales y las importantes reformas de la administración Obregón, más que todo en materia de repartición de tierras y asistencia social al campesinado mexicano primordialmente.

El primer presidente de la República Liberal en Colombia, Enrique Olaya Herrera, había viajado a México durante la presidencia Obregón, y por lo tanto conocía de esta valiosa retroalimentación entre políticas públicas y acción artística, interrelación por la cual las instituciones ganan reconocimiento mientras que las artes ganan recursos y espacios para su crecimiento. La conciencia sobre esta productiva asociación en el caso mexicano, llevó a que Olaya buscara emularla en suelo colombiano promocionando la formación de pintores nacionales en el muralismo de aquel país (caso de Gómez Jaramillo), pero también abriendo las puertas a conocedores y autores doctos en la pintura mural sin que necesariamente hubieran pasado por enseñanza mexicana alguna (caso de PNG).²⁰⁰

En este sentido, el marco político favoreció en ambas naciones la consolidación de muralistas comprometidos con el papel social que puede desempeñar el arte, los cuales apuntaban a contenidos americanistas y enaltecedores de las luchas populares correspondientes. Sin embargo, la implementación de la técnica pictórica junto con las interpretaciones estéticas podían variar de manera significativa entre unos y otros, inclusive dentro de los mismos mexicanos no se daba una homogeneidad en este asunto, cuestión positiva ya que remarca que no existió un parámetro creativo determinado que se les impusiera a los artistas desde el Estado, algo que les permitió gozar de libertad expresiva y plástica, lo que a su vez suponía una riqueza en propuestas visuales.²⁰¹

Por encima de las marcadas diferencias compositivas, estaban los intereses y preocupaciones comunes entre el maestro Gómez y los nombrados pintores mexicanos, lo cual reflejaba una

¹⁹⁹ Esperanza Garrido, "La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica". *Sophia*, no. 6, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, (2009): 61.

²⁰⁰ Rodolfo Vallín Magaña, "La pintura mural contemporánea en Colombia": 114.

²⁰¹ Iliana Ortega, "A un siglo del nacimiento del muralismo mexicano". *Memorica. México haz memoria*, México D.F, (2021): 2.

profunda convicción para emplear las obras murales como medios sociales que evidenciaran las complejidades y los conflictos nacionales de cada país. Aquella interesante conexión fue percibida por el periodista e intelectual Jaime Barrera Parra, esto al momento de visitar en Medellín el taller donde el muralista antioqueño se encontraba preparando las maquetas y acuarelas que servirían de modelo para el conjunto mural del Palacio Municipal: “Hay unas obras que son verdaderos editoriales, verdaderas requisitorias contra la política. Es una campaña de alto sabor revolucionario, de una diatriba cáustica, que hace pensar en Diego Rivera.”²⁰²

Con PNG e Ignacio Gómez Jaramillo, convergían en el círculo artístico antioqueño dos perspectivas estéticas distintas de un mismo muralismo con sentido social, una formulada en Italia reinterpretando la original técnica del fresco renacentista, y la otra adquirida en México siguiendo los lineamientos de los principales muralistas conocidos en el continente americano. De este modo, se expresa la integración y el cruce de experiencias que facilita la sociabilidad como punto de mediación entre los actores participantes.²⁰³

Volviendo a la Escuela de Acuarelistas de Antioquia y a la destacable labor del maestro Gómez en la enseñanza artística, se precisa hacer mención del taller de pintura para damas que formó en 1932 para promover la inclusión de las mujeres en el escenario del arte en Colombia; no en el sentido de modelos y musas, sino como pintoras capaces y artistas creadoras.

Durante más de 20 años, PNG sirvió de guía y prestó su asesoramiento para apoyar el desarrollo de dicho taller pictórico, integrado entre otras por las pintoras Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Ana Fonnegra y la comentada Débora Arango, sin duda alguna la mujer del grupo que alcanzó mayor trascendencia y reconocimiento a nivel nacional e internacional.

En la profunda afinidad que conectaba a Débora Arango con su mentor Pedro Nel, la afamada pintora compartió del muralista antioqueño su marcada pasión por la pintura de gran formato, la inquietud por dominar la acuarela, su preocupación sincera por los temas sociales y la mirada crítica de la política nacional; por consiguiente, Arango terminó reconociendo en Gómez a su maestro

²⁰² Jaime Barrera Parra, “Pedro Nel Gómez: el artista, el trabajador, el hombre”. *Panorama antioqueño*, Imprenta Oficial del Departamento de Antioquia, Medellín, (1936): 35.

²⁰³ Georg Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*, 87.

más grande.²⁰⁴ Con este notable tutor pictórico, la joven Débora puntualmente estudió cuestiones como dinámica de las formas, vitalidad del movimiento y el uso del color²⁰⁵, enseñanzas y lecciones que interiorizaría la artista para desarrollar su propio estilo transgresor y controversial:

Débora Arango abordó temas sociales y políticos con una inusual crudeza. Son características sus representaciones de personajes sórdidos o marginales, que se alejaron siempre de lo estético. [...] la artista retrata más allá de lo físico, incluyendo ansiedades reprimidas, marginalidad social, la sátira y lo más descarnado de la cotidianidad profana.²⁰⁶

Además de compartir las polémicas, esta singular autora antioqueña supo también ser pionera en el arte nacional, siendo la primera pintora colombiana en retratar sin pudor el cuerpo desnudo femenino. En este importante aspecto, todos los gratos espacios de sociabilidad, contemplación y aprendizaje con su profesor PNG fueron sustanciales para enriquecer su concepción de la corporalidad femenina, comprendiendo que el cuerpo expuesto de la mujer colombiana debía denotar fuerza y carácter, capturando la condición de la respectiva protagonista sin importar que se trate de una prostituta, una indigente o alguna de sus colegas artistas: “Débora propuso de una forma revolucionaria ver el cuerpo de la mujer [...], uno que puede ser el lugar de la maternidad y también de actos de tremenda crueldad. Podría decirse que esta pintora reverenció al ser femenino en su totalidad, en sus contradicciones y sufrimientos.”²⁰⁷

²⁰⁴ Emiliano Valdés, “Débora Arango. La vida con toda su fuerza admirable”. *El mamm*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, (2016): 1.

²⁰⁵ María Clara Martínez, “Débora Arango Pérez”. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo 9 *Biografías*. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1991), 41.

²⁰⁶ María Clara Martínez, “Débora Arango Pérez”. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo 9 *Biografías*, 42.

²⁰⁷ Alberto Sierra y María del Rosario Escobar, “<<La vida no puede apreciarse jamás entre la hipocresía>>, Débora Arango”. *Revista Diners*, Bogotá, (noviembre de 2021).



Imagen 23. Débora Arango, *Desnudo*: 1940, Acuarela, Colección Cecilia Londoño.

Arango por consiguiente, se convirtió en una referencia intrínseca para futuros artistas colombianos así como para el feminismo nacional; indudablemente, la pintora medellinense terminó superando en reconocimiento a su mentor PNG, y en la actualidad sigue considerándose una de las figuras femeninas más destacadas dentro de las artes plásticas y la cultura colombiana, siendo incluso homenajeada con el presente billete en circulación de \$2000 pesos COP, el cual lleva su rostro:

Débora Arango (1907, Medellín - 2005, Envigado). La mujer que desnudó a Colombia. Sus pinturas son una especie de documento histórico sobre la memoria del país. Su actitud rebelde -aunque sin pretenderlo-, en su propia vida y obras, revolucionaron el papel de la mujer en la sociedad. [...] No en vano es la cara del billete de 2 mil pesos.²⁰⁸

²⁰⁸ Adriana Chica García, "Débora Arango, la historia de una revolución estética". *RTVC Sistema de medios públicos*, Gobierno de Colombia, Bogotá, (2021): 1.

Junto a Débora Arango se instruyó también el pintor Carlos Correa bajo el acompañamiento de PNG, los tres entablaron una prolífica amistad, la cual resultaría de sumo beneficio para el crecimiento artístico e intelectual tanto de los aplicados alumnos como del dedicado maestro, constituyendo así, una asociación consentida basada en la mutua simpatía y la retroalimentación interpersonal, piedra angular en los procesos de sociabilidad.²⁰⁹

Carlos Correa, que desde 1926 a los catorce años venía estudiando pintura en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, encontró en el maestro Gómez una forma de enseñanza distinta a la del resto de la academia, se trataba de una instrucción artística que promovía el libre desarrollo de sus estudiantes, pero siempre volviendo la vista a los temas colombianos y a las problemáticas populares locales, procurando de este modo, alcanzar un verdadero arte nacional. Al respecto, y en contra del Academicismo dominante, el propio Correa comentaba:

Es triste que mestizos colombianos estén convertidos en sacristanes de la Escuela de París. Y más triste aún, que la juventud colombiana esté imitando la vejez europea. Nuestra pintura no debe venir de Europa: ya es tiempo de que vaya a Europa. Nuestro arte tendrá que eliminar las toxinas que lo han enfermado: la influencia española en la Colonia, la academia en el siglo XIX y los ismos europeos en la actualidad.²¹⁰

Tal motivación, lo llevó a dejar definitivamente el instituto en 1934 para continuar su aprendizaje de manera personal siguiendo las lecciones de su mentor y amigo Pedro Nel, con quien promovería, desde la Escuela de Acuarelistas entre otros espacios, el compromiso de las nuevas propuestas artísticas colombianas con las causas sociales y luchas populares del país:

Carlos Correa (Medellín, 1912-1985) también iba a realizar una obra que testificara las luchas de su pueblo. [...] Con Correa pues, en la Escuela de Acuarelistas Antioqueños se pone de presente una actitud frente a la realidad, inédita hasta entonces. Su simbolismo, su tendencia mística y la consideración de la pintura como un hecho no solamente visual sino sobre todo intelectual.²¹¹

²⁰⁹ Willian Alfredo Chapman, "El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico": 11.

²¹⁰ Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 14.

²¹¹ Alberto Sierra, *La Acuarela en Antioquia*, (Bogotá: Departamento Editorial del Banco de la República, 1987), 31.



Imagen 24. Carlos Correa, Carnaval: Ca. 1950, Óleo sobre tela, Colección Museo de Arte Miguel Urrutia.

El círculo creativo compuesto por PNG y sus más cercanos discípulos, apostaba por Colombia junto con su diversa población y complicada realidad como una fuente casi inagotable de inspiración para el arte nacional. En su concepto, los jóvenes artistas del país debían volver la mirada hacia la tierra que los vio nacer, abarcando de esta el colorido folclor, la heterogeneidad étnica y también la disparidad social, cuestiones que finalmente conducían a la tan anhelada pero esquiva identidad. El caso anterior permite evidenciar cómo las dinámicas de sociabilidad no sólo benefician a los individuos participantes, sino que el conocimiento y los proyectos allí formulados pueden trascender y afectar positivamente una comunidad más grande en general.

Conclusiones

Este trabajo investigativo pretendió comprender la importancia del muralismo de PNG e identificar sus aportes al escenario artístico y cultural de Colombia durante el pasado siglo XX. Dicho propósito se viabilizó a través del análisis de las representaciones corporales presentes en la obra mural del pintor antioqueño teniendo en cuenta que, la corporalidad y la imagen del cuerpo humano como tal, constituyen elementos ampliamente explorados por Gómez, los cuales reflejan a su vez la mirada artística del autor frente a problemáticas sociales y políticas del país entre otros asuntos. De igual modo, esta relación en particular con lo corporal, marca significativamente su sentimiento humanista, en palabras del artista supone una profunda conexión con lo biológico, con la vida y la vitalidad misma, nexos clave que para el bien del arte nunca debería cortarse.²¹²

Los frescos que se tuvieron en consideración, forman parte de las series murales pertenecientes al antiguo Palacio Municipal de Medellín y al Aula máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional en la misma ciudad, estos acervos corresponden respectivamente al primer gran conjunto fresquista ejecutado por el maestro Gómez, y a su mayor trabajo muralista situado en las instalaciones de una institución académica dedicada a la educación superior. Las obras pictóricas de allí seleccionadas, se caracterizan por brindar representaciones donde lo corporal recibe especial atención y por lo tanto logra significativa relevancia al permitirle al autor lo que él denominaba un trabajo “escultórico” en el espacio del muro.²¹³ En esa medida, estos frescos resultaron apropiados para la consecuente labor analítica y permiten proponer las siguientes conclusiones respecto al uso y sentido que PNG le daba a los cuerpos dentro de su propuesta mural.

En primer lugar, se rescata el cuerpo como símbolo y atributo del trabajo, es decir, se plantean formas y cualidades corporales que responden a las circunstancias y condiciones laborales de los sujetos representados, aquel es el caso que aplica para las escenificaciones con mineros, campesinos u obreros. Por consiguiente, los trabajadores del campo exhiben sus cuerpos

²¹² Pedro Nel Gómez, “4ª Conversación. Septiembre de 1956”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 47.

²¹³ Pedro Nel Gómez, “5ª Conversación. Agosto de 1957”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 55.

semidesnudos, torneados por la exigencia física de su quehacer cotidiano; en orden de subsistir, deben fortalecerlos y adaptarlos al medio, ya que es el plano físico la vía por la cual entregan su fuerza laboral. Sin embargo, esa misma exposición dérmica a los elementos y carencia de ropajes adecuados, denota la vulnerabilidad de aquellos hombres y mujeres además de la precariedad con la cual muchas veces deben hacerle frente a la jornada.

Por lo tanto, PNG encuentra en los cuerpos un medio ideal para representar la fuerza de trabajo del proletariado al tiempo que denuncia los males que este sector padece, producto de la explotación y la vulneración de derechos. En este sentido, el muralista y humanista antioqueño ofrece una enriquecedora mirada política del cuerpo como hombre cercano a las ideas de izquierda.

De igual manera, aparece el cuerpo como vehículo alegórico de reconocimiento e identidad nacional, lo que quiere decir que el maestro Gómez lo emplea en su muralismo (sobre todo desde la corporalidad femenina) para representar la república y el territorio colombiano, bien sea dando cuenta de una personificación humana de nación, referenciando algún accidente geográfico o exaltando determinada cualidad de la naturaleza del país.

En todos los casos que se acaban de mencionar, los cuerpos retratados corresponden mayormente a individuos indígenas y mestizos, cuyos rasgos corporales son fruto de un clima, una geografía y una historia común, en esa medida, se acude a una corporalidad consecuente con Colombia y su población mayoritaria, no podría ser de otro modo considerando la fijación del propio Gómez por exaltar las raíces nacionales.

Esta mirada cultural del cuerpo asume al mismo como un elevado valor identitario, el cual da razón de un enlace étnico o genealógico en particular, a la vez, Gómez plantea que la corporalidad puede reflejar el largo camino transitado por una comunidad junto con la naturaleza a su alrededor, por ende, resulta un recurso excepcional para evocar un pueblo o apelar a un territorio nativo llevando su entorno natural y/o condiciones geológicas a una apariencia humana.²¹⁴

²¹⁴ Pedro Nel Gómez, *Pensamiento y obra en la Universidad Nacional*, (Medellín: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 1997)

Más allá de haber traído e instaurado el mural al fresco en el país, PNG destinó esta técnica para contribuir a la complejización temática del arte nacional, aportando sus agudos puntos de vista en materia económica, política y social con el fin de acercar la realidad colombiana de entonces al plano artístico. Como se ha podido apreciar, el cuerpo juega para el maestro Gómez un papel fundamental en todo este asunto, es mediante la corporalidad que en su obra se manifiestan los diferentes sectores poblacionales de Colombia; los rasgos que allí exhiben, las características físicas que ostentan y las fortalezas o debilidades que lleguen a demostrar, finalmente pueden traducirse como elaboradas interpretaciones de una conflictiva y dispar sociedad.

Por otro lado, desde la concepción pedronelesca, el cuerpo estéticamente liberaba al pintor; ya que mediante el retrato de desnudos se lograba refrescar el colorido además de renovar la experiencia plástica²¹⁵, de allí la fijación y amplia exploración del autor anoriceño en cuanto al registro pictórico de los cuerpos descubiertos.

La vastedad y complejidad de la obra de PNG sumadas a su relación con la historia artística y cultural del país, constituyen un atractivo incentivo para futuras investigaciones que pretendan ahondar en el arte del antioqueño y/o en la persona como tal. Su extraordinaria vida y cuidadosa pintura, al día de hoy siguen siendo extensos campos abiertos al debate y la interpretación, en esa medida, el legado pictórico de Gómez se enriquece al ser discutido y redescubierto constantemente.

En lo relacionado al cuerpo, la mirada y su representación por parte del maestro Gómez, asunto entorno al cual se movió el presente trabajo, las perspectivas de investigación apuntan a explorar el caso de la escultura pedronelesca, técnica donde la corporalidad también se hace presente sumándole además las posibilidades que implica una obra tridimensional por encima de una bidimensional. Sin embargo, el estudio y análisis de este tratamiento escultórico del cuerpo sigue rezagado en comparación con otros aspectos abordados respecto a la obra pétreo pedronelesca, donde se privilegia el seguimiento a uno de sus principales ejes temáticos como lo fue la fantasía y el folclor mitológico nacional.

²¹⁵ Pedro Nel Gómez, “10ª Conversación. Junio 7 de 1959”. En Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*, 93.

Bibliografía

Fuentes Primarias.

- “Antiguo Palacio Municipal”, registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez. Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s. f.
- Barrera Parra, Jaime. “Pedro Nel Gómez: el artista, el trabajador, el hombre”. *Panorama antioqueño*, Imprenta Oficial del Departamento de Antioquia, Medellín, (1936).
- Carli, Enzo. “La pintura mural colombiana dentro del panorama artístico americano”. *Revista Lámpara*, vol. 6 núm. 32, Bogotá, (septiembre de 1959): 9-13.
- Carli, Enzo. “Pedro Nel Gómez: pintor del trópico americano”, artículo manuscrito, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, s. f. (escrito entre 1955 y 1956)
- Correa, Carlos. *Conversaciones con Pedro Nel*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura del Departamento de Antioquia, 1998.
- Gil, Pío. “Entrevista con el pintor Pedro Nel Gómez”, documento 9-20, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1934.
- Gómez, Pedro Nel. “Correspondencias”, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s. f.
- Gómez, Pedro Nel. “Documentos manuscritos”, documento sin clasificar, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f.
- Gómez, Pedro Nel. “La arquitectura actual en Medellín”. *Revista Pórtico*, (1947): 15-25.

- Gómez, Pedro Nel. “La pintura mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez”, documento 6-477, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1965.

- Gómez, Pedro Nel. “La pintura mural al fresco. *Il gran fresco*”, documento manuscrito, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1963.

- Gómez, Pedro Nel. “Las paredes hablan al pueblo (conferencia sobre los frescos del Palacio Municipal)”, documento 6-104, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1966.

- Gómez, Pedro Nel. “Noticia sobre el arte colombiano”. *Revista Progreso*, no. 27, Medellín, (16 de junio de 1928).

- Gómez, Pedro Nel. “Palabras de Pedro Nel Gómez”, documento sin clasificar, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f.

- Gómez, Pedro Nel. Pedro Nel Gómez a Eladio Vélez, Florencia, diciembre 29, 1925. Documento sin clasificar, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Sala Antioquia.

- Gómez, Pedro Nel. Pedro Nel Gómez a Jesús Gómez Gonzáles, Bogotá, marzo 23, 1924. Documento sin clasificar, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Sala Antioquia.

- Gómez, Pedro Nel. *Pensamiento y obra en la Universidad Nacional*, Medellín: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 1997.

- Morales, Otto. “Grafías sobre Pedro Nel”, Medellín: Centro de documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, s.f.

- Mejía, José. “Antioquia pictórica en 1939”, *El Colombiano* [Medellín], 1939.

- Oberndorfer, Leni. “Pedro Nel Gómez: pintor, escultor y amante: una crónica”. Secretaria de Educación y Cultura de Medellín, no. 000631008 (1991).

- Ramírez, Gladys Lucía (Investigadora principal). “Pedro Nel Gómez, Textos y notas sobre Arte”, compilación final de investigación, Medellín: Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2006.

- Romero Aguirre, Alfonso. *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano*. Bogotá: Iqueima, 1949.

- Tavera, Rafael. “Notas de arte”. *Cromos*, no. 243, Bogotá, (29 de enero de 1921).

Fuentes Secundarias.

Libros:

- Arango, Diego León. *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. Medellín: Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 2014.

- Arango, Diego León y Álvaro Morales Ríos. *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del Arte con la historia*. Medellín: Museo de Antioquia, 2006.

- Archila, Mauricio. *Ni amos ni siervos. Memoria obrera de Bogotá y Medellín (1910-1945)*. Bogotá: Controversia, 1989.

- Bedoya de Flórez, Fabiola y David Estrada Betancur. *Pedro Nel Gómez Muralista*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2003.

- Burke, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

- Bushnell, David. *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta, 2007.

- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.

- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.

- Fairclough, Norman. *Critical discourse analysis. The critical study of language*. Londres: Longman, 1995.

- Fernández, Carlos Arturo y Diego León Arango. *Pedro Nel Gómez Acuarelista*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2006.

- Fernández, Carlos Arturo y Diego León Arango. *Pedro Nel Gómez Escultor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2007.

- García Guatas, Manuel y Pedro Navascués. *El Arte en el Siglo XIX*. Madrid: Editorial Promolibro, 2003.

- Gaviria Gutiérrez, Jesús. *Pedro Nel Gómez Los años europeos*. Medellín: Editorial EAFIT, 1999.

- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1990.

- Gil Tovar, Francisco. *El Arte colombiano*. Bogotá: Presencia, 1985.

- Gombrich, Ernest. *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press, 2011.

- Gonzáles, Luis Fernando. *Pedro Nel Gómez El Maestro*. Medellín: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2014.

- Gurvitch, Georges. *Las formas de la sociabilidad: ensayos de sociología*. Buenos Aires: Losada, 1941.

- Hall, Stuart (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, 1997.

- Helg, Aline. *La educación en Colombia: 1918-1957. Una historia social, económica y política*. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 2001.

- Huertas, Miguel. *Del costumbrismo a la Academia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2014.

- Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, 2017.

- Jiménez, Carlos. *Pedro Nel Gómez*. Medellín: Villegas Editores y Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, 1981.

- Karp, Ivan. *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1992.

- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983.

- Medina, Álvaro. *El Arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer mundo Editores, 1995.

- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1985.

- Muñoz, Catalina. *A Fervent Crusade for the National Soul. Cultural Politics in Colombia, 1930–1946*. Prince George: Lexington Books, 2022.

- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

- Palacios, Marco y Frank Safford. *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.

- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.

- Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: CORCAS Editores, 1999.

- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio. Inicios de la Modernidad en el Arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

- Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage Publications, 2001.

- Sierra, Alberto. *La Acuarela en Antioquia*. Bogotá: Departamento Editorial del Banco de la República, 1987.

- Silva, Renán. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: Editorial Lealon, 2005.

- Simmel, Georg. *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa, 2018.

- Van Geert, Fabien y Xavier Roigé, ed., *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 2014.

- Wiesner, Helena. *Murales capitolinos de Ignacio Gómez Jaramillo y Santiago Martínez Delgado (Bogotá, 1938-1948)*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2014.

Artículos:

- Acosta, Olga Isabel. “Representación pictórica de sucesos históricos de la independencia durante la primera mitad del siglo XX”. *Historias de un grito. 200 años de ser colombiano*, Bogotá, (2010).

- Arango, Diego León. “Pedro Nel Gómez y el realismo”. *ARTES La Revista* 3, no. 6, Medellín, (julio-diciembre de 2003).

- Bourdieu, Pierre. “La génesis social de la mirada”. *Historia y Grafía, UIA*, no. 4, Centro de Sociología Europea, (1995).

- Chapman, Willian Alfredo. “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”. *Investigación & Desarrollo* 23, no. 1, Barranquilla, (enero-junio de 2015).

- Chica García, Adriana. “Débora Arango, la historia de una revolución estética”. *RTVC Sistema de medios públicos*, Gobierno de Colombia, Bogotá, (2021).

- Gallo De Bravo, Lylia. “Pedro Nel Gómez: pintor”. Secretaria de Educación y Cultura de Medellín, no. 000600510, Medellín, (1986).

- Garrido, Esperanza. “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica”. *Sophia*, no. 6, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, (2009).

- Gómez, Juan Carlos. “En los muros del Palacio. Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín”. *Revista Historelo* 5, no. 10, Medellín, (julio-diciembre de 2013).

- González Rodríguez, Alberto. “Pedro Nel Gómez: entre la academia y el Magisterio”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 257, Medellín, (1999).

- González, Jorge. “Historia de la pintura al fresco y de los pigmentos utilizados en ella”. *Ttamoto*, México, (febrero de 2019).

- Malagón Gutiérrez, Ricardo. “Hacia una historia cultural del academicismo en Colombia entre 1880 y 1930”. *Memorias. XIX Congreso Colombiano de Historia, Armenia 1 al 4 de octubre de 2019. Mesa 28*, Asociación Colombiana de Historiadores, (2021). <https://asocolhistoria.org/wp-content/uploads/2021/02/28.-MCH2019-S6-HCC.pdf>

- Marcelles Daconte, Eduardo. “Pedro Nel Gómez se toma a Bogotá”. *Revista Nueva Frontera*, Bogotá, (23 de noviembre de 1981).

- Marcelles Daconte, Eduardo. “Pedro Nel Gómez, precursor del muralismo en Colombia”. *Diario del Caribe*, Barranquilla, (7 de marzo de 1982).

- Ortega, Iliana. “A un siglo del nacimiento del muralismo mexicano”. *Memorica. México haz memoria*, México D.F, (2021).

- Padilla, Christian. “Una vanguardia”. *El Tiempo*, Bogotá, (29 de octubre de 2013).

- Pérez, Amada Carolina. “Imágenes sobre la cotidianidad de los campesinos del altiplano central. Colombia, 1910-1940”. *La nación en América Latina: de su invención a la globalización neoliberal*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, (2006).

- Ruiz, Darío. “La obra del maestro Pedro Nel Gómez es la historia de nuestros conflictos”. *Revista SAI*, no. 6, Medellín, (1984).

- Sierra, Alberto y María del Rosario Escobar. “«La vida no puede apreciarse jamás entre la hipocresía», Débora Arango”. *Revista Diners*, Bogotá, (noviembre de 2021).

- Valdés, Emiliano. “Débora Arango. La vida con toda su fuerza admirable”. *El mamm*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, (2016).

- Vallín Magaña, Rodolfo. “La pintura mural contemporánea en Colombia”. *Crónicas*, no. 14, México D.F, (17 de marzo de 2011).

Tesis de grado:

- Acuña Prieto, Ruth Nohemy. “Hacia una República Civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

- Hoyos, Luz Adriana. “Mujeres visibles-Mujeres invisibles. Representaciones de la mujer en el arte colombiano 1868-1910”. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Enciclopedias:

- *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo 9, *Biografías*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1991.