



**Francisco Antonio Cano y sus aportes para la transición hacia una modernidad pictórica**

**Autor**

**Juan Camilo De Castro Nieto**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el  
título de Historiador**

**Directora**

**Adriana María Alzate Echeverri**

**Escuela de Ciencias Humanas**

**Programa de Historia**

**Universidad del Rosario**

**Bogotá - Colombia**

**2021**

## Tabla de contenido

Introducción .....	3
Capítulo 1: Panorama del arte en Colombia, desde la Colonia hasta inicios del siglo XX .....	5
Capítulo 2: Vida y obra de Francisco Antonio Cano .....	17
Primeros años de vida y formación artística .....	17
Viaje a París y regreso a Medellín .....	19
Inicios de un estilo modernista, elogios a Santa María y críticas a su nuevo estilo .....	21
Una breve historia del impresionismo y su influencia en Cano .....	22
Viaje y estadía en Bogotá.....	27
Últimos años de vida.....	32
Capítulo 3: El modernismo, sus aportes a la cultura y el arte .....	34
Su influencia en la obra de Francisco Antonio Cano .....	34
Modernismo: su origen, definición e impacto entre los siglos XIX y XX .....	34
El modernismo en Latinoamérica .....	37
Modernismo en Colombia: elementos esenciales .....	43
Reconocimiento e influencia de la pintura modernista en la obra de F. A. Cano .....	46
Capítulo 4: Estudios iconográficos de las obras de Cano y sus aportes al primer modernismo pictórico colombiano.....	49
Algunas observaciones sobre la metodología del examen iconográfico e iconológico en las obras de arte.....	50
Las pinturas hechas por F.A. Cano .....	52
Conclusiones .....	67

## Introducción

La presente monografía es una aproximación a la obra del pintor colombiano, nacido en el municipio de Yarumal, Antioquia, Francisco Cano (1865-1935). Este artista tuvo fama dentro de varios círculos académicos e intelectuales de Colombia desde la última década del siglo XIX hasta el final de su vida, a pesar del reconocimiento que tuvo de varias personalidades colombianas de su vida -en la que se incluyen dos presidentes de la República- su situación económica siempre fue inestable, aunque su legado artístico hace parte dentro de las principales referencias históricas del arte colombiano.

Esta monografía es apenas un ejercicio académico sobre la obra de Cano, por lo tanto, no pretende ser un texto canónico sobre sus trabajos artísticos, sin embargo, el objetivo de este escrito es mostrar las pinturas del artista yarumaleño como introducción de su obra a las personas que no están muy entendidas sobre sus trabajos artísticos, asimismo también sobre el estado del arte colombiano entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En este último punto se debe recalcar que los aportes hechos por Cano hacen parte de los cambios transitorios por los que pasó el arte colombiano entre el período de 1890 hasta la década de 1930 en el que además participaron otros renombrados artistas nacionales que se mencionarán en los siguientes capítulos.

Ahora bien, el texto está segmentado de la siguiente forma. El primer capítulo consiste en un resumen de la historia del arte colombiano desde la Colonia hasta las primeras décadas del siglo XX para entrar en el contexto histórico de Francisco Cano, de este modo iniciamos el segundo capítulo con una pequeña biografía de la vida del pintor antioqueño resaltando sus momentos e influencias más importantes que marcaron su estilo artístico. Quedando las dos primeras partes explicadas abordamos en el tercer capítulo el concepto del modernismo, su explicación, su bagaje histórico y cómo esta idea se acomoda a la propuesta artística de

Cano en las pinturas que se analizarán en el capítulo cuarto donde hablaremos brevemente sobre qué son los análisis iconográficos e iconológicos y cómo aplicaremos esos métodos en cinco obras escogidas del pintor de Yarumal. Estas cuatro partes ayudarán al lector a tener una mejor comprensión de la obra de Cano acompañado de un bagaje de la historia del arte colombiano, su vida dentro de los lugares por los que pasó, las ideas del contexto socio-cultural que hicieron parte de la influencia en las pinturas hechas por el artista antioqueño, por último, la explicación de los métodos analíticos y su aplicación en unas obras seleccionadas.

Por otro lado, de una vez se avisa al lector que para este trabajo se usaron las cinco pinturas que aparecen en el capítulo como principales fuentes primarias junto con unas contadas cartas y notas de prensa ya que este es un estudio que se sirve como reseña de la vida y obra de Cano de modo que la investigación metodológica desde el estudio de la historia sólo se verá en los análisis iconográficos e iconológicos en el capítulo mencionado. Es necesario resaltar el análisis histórico de las obras de arte porque ellas, así como con las imágenes reproducidas desde la fotografía, el cine, televisión e incluso la publicidad hacen parte del contexto histórico de las sociedades porque de ellas podemos descifrar códigos visuales porque nos permiten comprender los fenómenos sociales y culturales; estas formas de análisis también sirven para crear otros métodos de la en la enseñanza y el aprendizaje de la historia.<sup>1</sup>

Fuera de esta explicación, también se reconoce que en esta obra intentamos señalar el período de transición que vivió Cano entre los años desde los años 90 del siglo XIX hasta su muerte, es decir, los últimos años donde el formalismo académico era el estilo a seguir de los creadores y aficionados a las artes plásticas en Colombia y para finales de los 20 e inicios de los 30 emergieron nuevos estilos inspirados en la estética precolombina y de paso abogaban por una identidad para el arte colombiano, asuntos que derivarían en la consolidación internacional de los años 50 y 60.<sup>2</sup>

Sin más preámbulos, damos inicio a esta investigación académica que servirá como un apartado introductorio a uno de las figuras más prominentes del arte colombiano de inicios del siglo XX que además trazó un camino hacia la plástica moderna.

---

<sup>1</sup> Comparar Hernández San Martín, “La imagen como fuente histórica” el ejemplo de Luis Tristán en *Revista de Claseshistoria*. Artículo No. 282 p. 3

<sup>2</sup> Comparar Gil Tovar, “El siglo XX” en *El arte colombiano*. Pp. 108-109

## Capítulo 1:

### Panorama del arte en Colombia, desde la Colonia hasta inicios del siglo XX

La historia de la pintura en Colombia se remonta al período colonial especialmente durante la segunda mitad del siglo XVI. En los asentamientos de colonos españoles ubicados entre la costa caribe y el interior del país se erigieron las primeras iglesias que poseían pinturas religiosas, las representaciones visuales tenían como propósito evangelizar a los nativos americanos. De esta forma, la arquitectura y la pintura pasaron a ser las artes fundacionales dentro del entonces llamado Nuevo Reino de Granada; esta última manifestación artística empezó a ganar terreno progresivamente y no fue sino hasta el siglo XVII cuando el artista Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) empezó a obtener reconocimiento dentro de las clases acomodadas debido a las copias que hacía de estampas religiosas europeas las cuales pasaba a pinturas de gran formato<sup>3</sup>.

Dado este contexto se puede decir que a partir del siglo XVII se da inicio como tal a lo que podemos llamar los procesos del arte en Colombia, es decir, cuando se empezaron a registrar obras realizadas en aquella época que para entonces contaban con un estilo similar al barroco europeo. Los temas que primaron en la pintura de aquella época fueron principalmente los religiosos y los retratos de las autoridades políticas de la colonia neogranadina.

Para el siglo XVIII la tendencia pictórica empezó a variar en sus temas religiosos para dedicarse casi exclusivamente a los retratos de virreyes que exaltaban el poder monárquico; también tomaron fuerza los retratos de las monjas muertas, cuya representación marcó una nueva forma de hacer retratos donde la piel opaca de las personas muertas contrastaba con

---

<sup>3</sup> Comparar Traba, “El mito: Vásquez de Arce y Ceballos” en *Historia abierta del arte colombiano* p. 17

los tonos vivos de las coronas de flores que portaban las hermanas religiosas y por otro lado prevalecieron las pinturas de plantas. Este último tema fue impulsado por la Expedición Botánica liderada, por José Celestino Mutis desde 1783 hasta 1817, cuya producción artística fue ejecutada por sesenta y tres pintores que dejaron un registro total de 6619 láminas basadas en las investigaciones científicas de la mencionada expedición<sup>4</sup>.

Para inicios del siglo XIX, el uso de los retratos de las figuras de los próceres de la patria hecho por artistas como Joaquín Gutiérrez cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen o bien de Pedro José Figueroa (¿? - 1838) hizo que se glorificara la iconografía de los protagonistas de la independencia planteando de esta forma la introducción hacia una sociedad jerárquica, apoyada por una autoridad derivada y mediocre que “conduce a un pueblo recién liberto a un indicio inequívoco de autoritarismo político”<sup>5</sup>.

Para mediados de este siglo empezaron a tener reconocimientos varios artistas como Pedro José Figueroa (1770-1838), José Manuel Groot (1800-1878), José María Espinosa (1796-1883) o Luis García Hevia (1816-1887), pintores que alcanzaron fama nacional a partir de sus retratos o bien de miniaturas, con las cuales el talento colombiano se empezaba a demarcar con lo que llamaríamos eventualmente *pintura académica*<sup>6</sup>. No obstante, es menester considerar que también se practicó el estilo costumbrista<sup>7</sup> como una forma para describir y catalogar las actividades cotidianas dentro de las poblaciones civiles de principios y mediados del siglo XIX.

Continuando con el tema de las pinturas dibujos de la *Flora*<sup>8</sup> en Colombia, se debe destacar al aporte hecho por la Comisión Corográfica, proyecto llevado a cabo entre los años

---

<sup>4</sup> Comparar Londoño Vélez, “Virreyes, exvotos y botánica” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 54

<sup>5</sup> Comparar Traba, “El primer sentido de lo grotesco: La colonia – Los Figueroa del siglo XVIII en *Historia abierta del cine colombiano* p. 38

<sup>6</sup> Pintura académica, o academicista, viene a ser la pintura que obedece a los principios normativos de este oficio y que tuvo gran popularidad dentro de los artistas y aficionados al arte nacional a finales del siglo XIX. Comparar Traba, “Triunfo de la República – Nacimiento de la burguesía. El retrato como documento de la clase” en *Historia abierta del arte colombiano* p. 65

<sup>7</sup> El costumbrismo es un estilo pictórico practicado en varios países suramericanos como forma necesaria de representación vinculada a un proceso de reconocimiento y constitución propios de la identidad cultural de una población. Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 77

<sup>8</sup> Estilo referido a las pinturas e ilustraciones que se hicieron para retratar las plantas por parte de pintores y artesanos durante la Expedición Botánica ocurridas entre 1783-1808 y 1812-1816. El propósito de estas ilustraciones era “documental y científica, pero en ambos supuestos el producto es calificado como *útil* y queda sujeto a la balanza mercantil; en consecuencia, es un objeto valorado con las normas que rigen en el mercado: calidad artesanal, cuantificación de los materiales y calidad del producto, o según la materia

1850-1859 y 1860-1862, cuyo propósito era describir y documentar visualmente los modos de vida, los tipos humanos, las costumbres, el medio natural y algunas prácticas culturales del pasado desde los levantamientos cartográficos<sup>9</sup>. La tarea científica y social de la Comisión, que se desarrolló durante los años mencionados, participó en la construcción de una identidad nacional desde la representación costumbrista de los pueblos, su forma de vida y características físicas, así como de su entorno ambiental. Con base en este proceso artístico el costumbrismo hizo su entrada en la pintura nacional, aunque cabe anotar que esta tendencia no fue un género exclusivo de la entonces república de la Nueva Granada, sino más bien una práctica realizada en varios países suramericanos como forma necesaria de representar su vinculación a un proceso de reconocimiento y constitución de las identidades culturales; su mayor exponente a nivel nacional fue el bogotano Ramón Torres Méndez (1809-1885) a quien se le atribuyen 600 retratos y 200 cuadros místicos todos hechos al óleo<sup>10</sup>.

Resulta pertinente mencionar la obra de Torres Méndez para entender la consolidación del arte nacional que sirvió de puente para la entrada a lo que conocemos por academicismo desde su estilo costumbrista, pues él obtuvo la reputación de “artista infalible” además de ser el más prolífico costumbrista del siglo XIX, cuyas obras fueron valoradas por su “individualidad”, “semejanza”, “claroscuro, fuerte y vigoroso”<sup>11</sup>. También hizo cuadros religiosos e históricos de estilo convencional, así como grabados y caricaturas políticas, aunque sus principales aportes fueron la iconografía de los habitantes, la vida diaria y el paisaje.

Ahora bien, las manifestaciones artísticas realizadas por el costumbrismo, así como por la pintura naturalista, trazaron el camino del academicismo pictórico, que iniciaría en un principio en 1846 con la creación de la Sociedad de Dibujo y Pintura en Bogotá cuyo primer director fue el santafereño Alberto Urdaneta (1845-1887) quien a su vez fue el primer pintor colombiano formado en el extranjero cuya obra más destacada vino a ser el *Papel periódico ilustrado* (1881-1887). Llama la atención la publicación periódica de este medio informativo

---

utilizada. Ver Barney-Cabrera “Pinturas y dibujantes de la Expedición Botánica” en *Historia del arte colombiano Volumen V* pp. 1183-1184

<sup>9</sup> Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 77

<sup>10</sup> Comparar Barney-Cabrera, “Costumbrismo y arte documental” *Historia del arte colombiano Volumen V* p. 1255

<sup>11</sup> Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 78

ya que las ilustraciones impresas en serie hechas en grabado reproducían imágenes cotidianas como lo fueron, por un lado, los paisajes rurales donde los detalles de los árboles podían describir el verdor de extensos bosques y aldeas que describen las siluetas arquitectónicas de las casas con antiguos diseños coloniales o bien de solariegos caserones; por otro lado está también la caricatura política que apareció como una ilustración paralela a la miniatura que resalta las exageraciones de los sucesos políticos y sociales que también se asemejan a las anécdotas de los episodios costumbristas. Aparte de los grabados, este periódico se utilizó la incisión en madera que también sirvió para interpretar dibujos, fotografías y obras de otros artistas. En resumen, los aportes visuales hechos desde el *Papel Periódico Ilustrado* cuyo propósito fue, en palabras del mismo Urdaneta, ser un documento de consulta para bibliómanos e historiadores en las generaciones posteriores<sup>12</sup>. Posteriormente, en 1880 se creó en la misma ciudad la Escuela de Grabado también de la mano de Alberto Urdaneta quien puso como director al xilógrafo español Antonio Rodríguez (¿?-1898), más adelante en 1873, el artista mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), funda en Bogotá la Academia Gutiérrez quien introdujo los “principios académicos de la representación, basados en el realismo”<sup>13</sup>, de modo que por medio de sus enseñanzas se introdujeron el gusto por el retrato realista en la sociedad colombiana; cabe destacar que las lecciones ofrecidas por este pintor mexicano tuvieron repercusión en dos colombianos que marcaron terreno en la plástica colombiana del siglo XIX tanto en su producción como en la pedagogía artística: Pantaleón Mendoza (1860-ca. 1910) y Epifanio Garay (1849-1903)<sup>14</sup>.

Ya para el año de 1886 la Academia Gutiérrez pasó a manos del estado colombiano y se convirtió en la primera Escuela de Bellas Artes, su primer director sería Alberto Urdaneta en el mismo año que realizó la primera exposición anual de bellas artes, donde se presentaron numerosas obras entre pinturas, grabados, dibujos, fotografías, ornamentaciones y esculturas; en esta muestra se rescató la obra de maestros coloniales tales como Acero de la Cruz, Vásquez de Arce y Ceballos y los Figueroa, así como de artistas decimonónicos como

---

<sup>12</sup> Comparar Barney-Cabrera, “Arte documental e ilustración gráfica” en *Historia del arte colombiano Volumen V* pp. 1279-1280

<sup>13</sup> Ver Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* pp. 81-82

<sup>14</sup> Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 82

Espinosa y de jóvenes promesas de la época<sup>15</sup>. Así, el academicismo trazó el camino del arte colombiano para el entrante siglo XX hasta nuestros días, dejando a un lado la condición del pintor-artesano a la formación del pintor-artista gracias a la profesionalización de las bellas artes<sup>16</sup>. El escritor Santiago Londoño Vélez explica a continuación el contraste que hubo entre costumbrismo y academicísimo a finales del siglo XIX que permitió un cambio significativo dentro de la formación académica universitaria en el público de la época y su consecuente repercusión en las clases sociales:

El establecimiento de la academia artística opera como oposición al costumbrismo y se traduce en una renovación estética, al “elevar” la categoría social del vocabulario artístico y sus temas mediante la introducción de las técnicas de representación establecidas en el Renacimiento, tales como la perspectiva, la anatomía y la armonía del color, mientras que en materia estilística impera el realismo neoclásico. [...] De esta manera, la pintura académica, centrada sobre todo en la elaboración de retratos de una fidelidad que nunca antes se había visto en la historia colombiana, cumplió con la tarea fundamental de contribuir a la diferenciación social de las élites acomodadas y pretendidamente cultas frente a la población llana<sup>17</sup>.

No obstante, la mayoría de los pintores colombianos que alcanzaron la fama en esta época pasaron por países europeos, principalmente Francia y España, lo que ayudó eventualmente a fortalecer los valores académicos en las escuelas de arte. Entre los principales exponentes de esta nueva ola de artistas están el bogotano Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) quien

---

<sup>15</sup> Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 82

<sup>16</sup> El camino a la profesionalización de las Bellas Artes pudo realizarse a la entrada de asignaturas específicas tales como dibujo, agua y perspectiva cargo de Alberto Urdaneta; física de los sentidos aplicada a las bellas artes por parte de Liborio Zerda; anatomía artística por parte del médico Daniel Coronado; arquitectura dictada por Mariano Santamaría; escultura a cargo del escultor italiano César Sighinolfi; pintura por parte de Pantaleón Mendoza; ornamentación dictada por el suizo-italiano Luis Ramelli y otra materia de perspectiva a cargo de Francisco Torres Medina quien era el hijo de Ramón Torres Méndez. Por otro lado, también se ofreció en la carrera de música dirigida por Jorge W.Price quien era familiar del mismo dibujante que participó en la Comisión Corográfica. Comparar Barney-Cabrera, “Arte documental e ilustración gráfica” en *Historia del arte colombiano Volumen V* p. 1286

<sup>17</sup> Ver Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* p. 83

se le reconoce por “la suave idealidad, la gracia y la elegancia que supo llevar a sus telas”<sup>18</sup> y el antioqueño Francisco Antonio Cano (1865-1935) -de quién hablaremos principalmente a lo largo de este escrito-, de cuya obra se destacan varios óleos, carboncillos y esculturas aunque también es muy reconocido los aportes hechos desde la pedagogía, sobre todo en su estadía por Bogotá “donde enseñó las disciplinas de anatomía, perspectiva, dibujo lineal, pintura y escultura”<sup>19</sup> quienes superaron la tradición finisecular tomada de las enseñanzas académicas.

Un suceso clave en el itinerario pictórico de este par de pintores, así como de varios de sus contemporáneos que vivieron en la transición del siglo XIX al XX, fue la pintura *paisajista*<sup>20</sup>. Para los años 90 del siglo XIX Colombia experimentó un apogeo económico en el campo agrario gracias a la producción cafetera. Dado que este tema entró en boga dentro de la sociedad colombiana, se empezó a enseñar la pintura de paisajes en la Escuela de Bellas Artes en 1894 de la mano de maestros españoles como Luis de Llanos (ca. 1845-1895) y Enrique Recio y Gil (ca. 1856-1920), y del colombiano Andrés de Santa María (1860-1945). Sin embargo, hay que tener en cuenta también los aportes de la Comisión Corográfica cuyas imágenes de los accidentes geográficos resultaron ser novedosas para los aficionados de la pintura<sup>21</sup>.

Con base en este proceso en la historia del arte nacional surgió un grupo llamado “Escuela de la Sabana”, cuyos integrantes tuvieron el propósito de cultivar la pintura paisajista y se reconocieron los aportes hechos por artistas como Eugenio Peña (1860-1944), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Coriolano Leudo (1866-1957), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931) y Jesús María Zamora (1871-1948). Ya entrado el siglo XX brillarían otros

---

<sup>18</sup> Giraldo Jaramillo citado por Rubiano Caballero en “Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del siglo XX” en *Historia del arte colombiano Volumen V* p. 1294

<sup>19</sup> Ver Rubiano Caballero, “Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del siglo XX” en *Historia del arte colombiano Volumen V* p. 1299

<sup>20</sup> Pintura paisajista o de paisaje se define como el “género pictórico en que se representan aspectos de la naturaleza: bosques, prados, montañas, etc. Sus relaciones con el gusto imperante y su trayectoria son análogas a las de naturaleza muerta. Cuando el tema se refiere a una ciudad (calles, plazas, edificios), se denomina urbano. Ver *Diccionario de términos artísticos* p. 141

<sup>21</sup> Aparte de estos aportes, la Comisión Corográfica también se encargó de hacer investigaciones en las costumbres, razas, divisiones de la población y estudios de sus terrenos, es decir, esta institución hacía investigaciones sociales y naturales aparte de sus contribuciones pictóricas. Por esta razón la Comisión Corográfica “puede calificarse como un breve pero fértil ensayo de universidad sin aulas, del instituto investigativo, de acción colectiva sobre el cuerpo y la realidad de Colombia” Ver Barney-Cabrera, “Arte documentación e ilustración gráfica” en *Historia del arte colombiano Volumen V* p. 1269

paisajistas como Luis Núñez Borda (1872-1970), Miguel Díaz Vargas (1886-1956) y Ricardo Gómez Campuzano (1893-1981). El mayor descubrimiento de los paisajistas finiseculares fue la representación de la luz el sentido atmosférico dentro de la composición. Para llevar a cabo dicho objetivo, los artistas estudiaron temas de física y perspectiva aérea para desarrollar la sensación de profundidad, así como una idea del clima y de la temperatura. También emplearon algunos efectos visuales como la introducción de nubes blancas en el azul celeste o las formas verticales de diversos árboles para otorgar dinamismo a la composición en los formatos apaisados que crean la sensación de profundidad en los campos llanos a través de líneas que se pierden en puntos de fuga; el realce de abruptos peñones y boquerones dan la vibración a hojas y flores a través de sutiles toques de luz. El resultado de estas pinturas hace que se perciba una sólida representación del mundo real; en esos efectos se encuentran la ilusión de la perfección del mundo creado por Dios a su imagen y semejanza, y en la familiaridad de la capacidad del artista para captar las maravillas del mundo natural<sup>22</sup>.

Alberto Urdaneta se inspiró en el modelo de la Academia francesa el cual declaró la condición de *artes liberales* para la pintura y la escultura a diferencia del término oficio atribuido al sistema académico de la *maestría* que se utilizaba en las academias francesas. De este modo, se elabora para el arte una teoría que determina su condición de trabajo sustancialmente mental, científico y autónomo frente a las técnicas manuales y su condición artesanal<sup>23</sup>. El canon academicista en Colombia se remonta a la biografía hecha por José Manuel Groot que tiene como título *Noticia Biográfica de Gregorio Vasquez de Arce i Ceballos, pintor granadino del siglo xvii con la descripción de unos cuadros suyos en que mas se da a conocer el mérito de artista* publicada en 1859. En esta obra Groot celebra la obra de Vásquez al ser éste el portador de todos los valores de belleza y genio que exige el nuevo canon<sup>24</sup>.

Se debe tener en cuenta que en lo que respecta a los últimos 30 años del siglo XIX el país experimentó un auge en el campo de las academias después del fracaso de la Academia Nacional de la Nueva Granada en 1832 y del intento de reestablecer dicha institución para los años de 1856 y 1859 por parte de José Manuel Restrepo y Ezequiel Uriceochea. A raíz

---

<sup>22</sup> Comparar Londoño Vélez, “Héroes, identidad y academia” en *Breve historia de la pintura en Colombia* pp. 91-92

<sup>23</sup> Comparar Huertas Sánchez, *Del costumbrismo a la academia* p. 34

<sup>24</sup> Comparar Huertas Sánchez, *Del costumbrismo a la academia* p. 38

del éxito que tuvo la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua en el año de 1871, surgió posteriormente la Sociedad Colombiana de Ingenieros en 1887, la Academia Nacional de Medicina en 1891 y otras más que aparecerían durante esta década y en la primera del siglo XX. Pero las artes plásticas no tendrían su espacio académico sino hasta el año de 1886 con la Escuela Nacional de Bellas Artes<sup>25</sup>

La Escuela Nacional fue el instrumento para crear una generación de artistas que ayudaran a elaborar un canon académico que se identificara con el espíritu de la época, sin embargo, el canon empleado no era de una rigidez absoluta, si tenemos en cuenta las políticas conservadoras que se manejaban durante el período conservador de la Regeneración. De hecho, la recepción de la evolución pictórica asumida por parte de las academias francesas desde el siglo XVII permitió la entrada de reacciones anti-academicistas a nivel occidental; tal acontecimiento derivó en un fenómeno social donde se admitieron nuevas formas, miradas y temáticas desde que se acomodaran a los principios de las academias a través de una puesta en regla<sup>26</sup>. De acuerdo con esta concepción sobre el arte académico, el objetivo de la ejecución de una obra plástica radica en una búsqueda de la verdad a través de este medio. Por ello el artista ejecutor parte de una idea según la cual la verdad no necesariamente se relaciona con la representación pues la verdad corresponde a unas reglas universales que subyacen de modo que su propósito es el de *corregir la naturaleza*<sup>27</sup>.

Con base en estos dictámenes, los artistas iniciados dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes poseían libertad para ejecutar obras de acuerdo con su gusto o bien con sus caprichos como para generar un arte propio nacional para el naciente siglo XX. Estas libertades generarían poco a poco unos procesos artísticos que derivarían en unas disidencias estéticas a la hora de establecer una vanguardia propia de la nación colombiana. Estas confrontaciones ideológicas radicaron principalmente en una lucha entre las vanguardias extranjeras contra las tradiciones nacionales donde esta última tenía un peso mayor desde la recepción del público espectador, dado que la poca difusión de la plástica internacional en la prensa colombiana creaba en el público confusión y desdén en las tendencias modernistas de aquel entonces, donde se tachaba las nuevas propuestas como obras carentes de figuración además de un uso excesivo de colores en su ejecución. En contraste con este tipo de casos el

---

<sup>25</sup> Comparar Huertas Sánchez, *Del costumbrismo a la academia* p. 36

<sup>26</sup> Comparar Huertas Sánchez, *Del costumbrismo a la academia* p. 49

<sup>27</sup> Comparar Huertas Sánchez, *Del costumbrismo a la academia* p. 36

tradicionalismo de en la Escuela de Bellas Artes abogaba por un estilo basado en el realismo francés previo al surgimiento del impresionismo que a su vez evocaba al neoclasicismo europeo de primera mitad del siglo XIX el cual para las autoridades de la Escuela fue denominado como academicismo el cual ya se ha explicado previamente<sup>28</sup>.

Dichos sucesos dieron pie para reconocer tres tipos de disidencia desde los artistas nacionales en el último cuarto del siglo XIX que se presentan de la siguiente forma:

- 1) Aquellos que escaparon del academicismo como sistema oficial de representación, como Andrés de Santa María o Luis de Llanos, ambos de formación europea, con sus pastosidades y colores ‘antinaturales’ difícilmente digeridos por la sociedad local.
- 2) Aquellos que se apropiaron críticamente del academicismo, como Epifanio Garay al pintar desnudos bíblicos a partir de modelos femeninos ‘al natural’ y exponerlos públicamente en una sociedad que los consideraba pornográficos, e incluso, al margen de la ley.
- 3) Aquellos creadores afincados en las tradiciones artísticas regionales, cuyos epicentros locales, en ciudades de provincia, han sido muy poco estudiados, epicentros que nunca formaron un todo orgánico con la Escuela de Bogotá<sup>29</sup>.

Una importante discusión respecto a cómo ejecutar una obra dentro de la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX tuvo su punto álgido para la exposición nacional del centenario llevada a cabo de 1910 donde Andrés de Santa María, encargado de coordinarla, fue duramente criticado por la prensa nacional desde el diario *La Unidad* dirigido por el joven conservador Laureano Gómez donde rechazaba las vanguardias anti-académicas propuestas por Santa María y a cambio defendía la pseudo-vanguardia nacional fundada en valores estéticos decadentes<sup>30</sup>. De este modo el propósito de mantener un arte políticamente correcto junto con el rechazo a las vanguardias emergentes mantuvieron los

---

<sup>28</sup> Comparar Arcos-Palma, “El pabellón de Bellas Artes de 1910. La frustrada ilusión de una modernidad en Colombia” en *Credencial Historia* Edición 315 p. 12

<sup>29</sup> Ver Badawi, “Los Olvidados: circuitos regionales y disidencias visuales en el arte colombiano de finales del siglo XIX” en *Credencial Historia* Edición 315 p. 2

<sup>30</sup> Comparar Arcos-Palma, “El pabellón de Bellas Artes de 1910. La frustrada ilusión de una modernidad en Colombia” en *Credencial Historia* Edición 315 p. 13

estilos académicos de corte neoclásico con mínimas variaciones dentro de las escuelas de arte colombianas las cuales no tendrían cambios significativos sino hasta la década de los 20 con el surgimiento de los Bachué (corriente artística que abogaba por la cultura indigenista) y paralelamente con el surgimiento de artistas que emplearon un estilo similar al del expresionismo alemán como es el caso de Pedro Nel Gómez (1899-1984) y Débora Arango (1907-2005).

El conservadurismo moralizante de la Regeneración dibujó el mapa cultural de un naciente siglo XX con una estética aferrada al oficialismo pero de carácter decadente dado que el academicismo nacional se estancó en un estilo realista y pedagógico donde los temas recaían casi que exclusivamente en lo religioso, los paisajes y los retratos de personas distinguidas, lo que recreaban una idealización costumbrista de propósitos decorativos o exclusivos para las familias pudientes y el sector clerical, a expensas de que el país ya contaba con varias escuelas y academias que tomaron mayor fuerza en lo poco que había transcurrido en el siglo XX. Sin embargo, el arte colombiano había hecho su entrada al gran público para estos años además de haber permitido el surgimiento del público espectador que dio la entrada a la primera crítica de arte nacional, a pesar de que los primeros análisis se acogían al *establishment* oficialista como se ha mencionado. Artistas como Andrés de Santa María, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano empezaban por definir la primera faceta del modernismo pictórico que ayudaría a delinear el curso del arte colombiano que cobraría fuerza en las décadas posteriores a la exposición del centenario<sup>31</sup>.

Tomando en cuenta todo lo mencionado a lo largo de este primer capítulo, la historia del arte colombiano ha tenido una evolución un poco accidentada y ajetreada al ser, por un lado, un terreno de difícil acceso desde su época colonial hasta inicios del siglo XX y por otro lado, estas deficiencias produjeron un atraso cultural a nivel académico en la educación estética; con las contadas excepciones hechas por el aporte de las ilustraciones hechas durante la expedición botánica y en menor medida con las pinturas costumbristas. Ya para la segunda mitad del siglo XIX se empezaron a notar algunos avances en la pintura nacional aunque de un estilo marcadamente académico que ayudarían a trazar el camino hacia un primer arte moderno nacional que no se consolidaría sino hasta los años 20 y 30. En este último punto

---

<sup>31</sup> Comparar Arcos-Palmas, "El pabellón de Bellas Artes de 1910. La frustrada ilusión de una modernidad en Colombia" en *Credencial Historia* Edición 315 p. 14

nos enfocaremos principalmente en los últimos decenios del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX desde la pintura de Francisco Antonio Cano cuya vida, y parte de su obra, estaremos abordando en el siguiente capítulo de este trabajo.



## Capítulo 2:

### Vida y obra de Francisco Antonio Cano

#### Primeros años de vida y formación artística

Francisco Antonio Cano Cardona nació en el seno de una humilde familia campesina en el municipio de Yarumal, ubicado en el departamento de Antioquia, el 24 de noviembre de 1865. En sus primeros años de vida Cano se dedicó a los quehaceres del campo debido al contexto familiar en el que se encontraba, a su vez aprendió algunos oficios artesanales como la platería, la orfebrería y también el comercio durante su adolescencia; en este período aprendió a pintar y esculpir, prácticas que lo ayudaron en su formación como artista. La enseñanza de estas técnicas artesanales fue recibida por parte de su progenitor José María Cano Álvarez quien a pesar de no haber cursado estudios de bachillerato realizaba los oficios que enseñó a sus hijos, es decir, platero, orfebre, carpintero, ebanista, escultor y algo de arquitectura, pintura, además de ser actor de teatro<sup>32</sup>.

Con el pasar de los años Francisco Antonio ganaría reconocimiento entre los habitantes de su pueblo natal por su destreza en el dibujo y la pintura, para 1883 Cano formó parte de una asociación cultural de su municipio llamada el Club de los Amigos, formado por jóvenes que tenían el propósito de difundir la lectura, construir una biblioteca y practicar las buenas costumbres, a diferencia de los hábitos mundanos que había entre los yarumaleños de aquel entonces<sup>33</sup>. En su paso por el Club, Cano se ofreció a hacer un busto del libertador Simón Bolívar, lo que en un principio fue visto como un acto de ingenuidad por parte de sus miembros, pero luego de haberlo realizado con arcilla y aplicándole una pátina de bronce, despertó la admiración y el respeto por parte de los miembros del círculo<sup>34</sup>.

Para esa misma década, Cano visitó algunos artistas reconocidos de la región, de algunos de los cuales recibió lecciones de pintura y dibujo. Las lecciones de José Ignacio Luna y Cipriano Rodríguez<sup>35</sup> le permitieron ejecutar con mayor fluidez y detalle sus pinturas

---

<sup>32</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. P. 15

<sup>33</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. P. 18

<sup>34</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. P. 20

<sup>35</sup> Lamentablemente no se encontró información alguna sobre este par de maestros durante la investigación de este trabajo.

al óleo, una cualidad que le permitió participar -en los años 90- en sus primeras exposiciones. Su primera exposición fue organizada por él mismo junto con el pintor y fotógrafo formado en París Emiliano Mejía y el escritor Samuel Velásquez y con el apoyo de un pequeño grupo de residentes de la ciudad de Medellín, quienes se reconocían públicamente como “amantes de la belleza en las artes plásticas”. Estos convocaron una muestra llamada la Primera Exposición de Pintura en Medellín celebrada el 20 de julio de 1892<sup>36</sup>; luego, en 1893 el gobierno departamental de Antioquia organizó la Primera Exposición Artística e Industrial donde Cano recibió el premio de pintura por su obra expuesta en el certamen. Este trofeo le sirvió de entrada al círculo de los artistas plásticos que tomarían protagonismo en el naciente siglo XX en Colombia.

Pocos años después, en 1897, Francisco Cano viaja a Bogotá por encargo oficial para pintar los retratos de los presidentes Rafael Núñez y Carlos Holguín, quienes habían fallecido hacía tres años; de paso, Cano también aprovechó su estadía en la capital para conocer y familiarizarse con el círculo artístico e intelectual, lo que le permitió quedarse en la ciudad por casi un año. Cabe anotar también que, en el año anterior a este viaje, 1896, el artista antioqueño empieza a explorar su faceta como crítico de arte basándose en sus conocimientos sobre el arte académico europeo del cual se inspiró principalmente en la obra del pintor francés Bouguereau quien era reconocido por sus temas mitológicos<sup>37</sup>. Una de sus más destacadas críticas la hizo sobre una obra del artista bogotano Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) titulada *El triunfo de la Virgen del Carmen*, realizada en ese mismo año, en la cual resaltó algunos aspectos de la composición de esta pintura como el movimiento, la perspectiva y la anatomía de las formas humanas además de valorar su contenido religioso. Retomando su estadía en Bogotá, Cano fue recibido por el artista español residente en la capital Enrique Recio y Gil, quien era docente de la Escuela de Bellas Artes, con quien entabló amistad y de paso lo invitó a su taller; se cree que el artista español fue quien introdujo a Cano en las pinturas de flores, un tema donde se destacaría en los siguientes años<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Comparar Escobar Villegas, “Reunir el arte, publicar las ideas y preparar los artistas: exposiciones, revistas y escuelas de arte. Las relaciones entre Medellín y Bogotá. (1880-1900)” en *Francisco Antonio Cano 1865-1935* p. 40

<sup>37</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 55

<sup>38</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 52

Aunque el talento y la buena recepción que obtuvo Cano por su producción hicieron de él un artista de gran reputación en Antioquia, su situación económica era bastante inestable debido a la escasez de compradores de pinturas, dado el gusto convencional por el arte que prevaleció entre los pobladores del Medellín de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por esta razón, entre 1896 y 1898, varias personalidades de la cultura y la política nacional como Fernando Vélez, Rafael Uribe Uribe, Rafael Pombo y en especial Horacio Marino Rodríguez entre otros, hicieron peticiones al gobierno nacional para que se le otorgara una beca a Francisco Cano, con el objetivo de cursar estudios en artes plásticas en la ciudad de París, la cual era la capital del arte de la época y donde se habían formado los también artistas colombianos como Epifanio Garay, Pantaleón Mendoza, Ricardo Moros Urbina y Ricardo Acevedo Bernal, aunque éste último se valió de sus propios recursos para estudiar en el extranjero<sup>39</sup>. Finalmente, en el transcurso del primer semestre de 1898 el Congreso aprobó una ley que estableció un monto de seis mil pesos para Francisco Cano para realizar su viaje a Europa. A finales de mayo del mismo año, Cano con 33 años de edad, emprendió su viaje hacia la Ciudad Luz.

### **Viaje a París y regreso a Medellín**

Una vez llegado a la capital francesa Cano, por razones de edad, no pudo ingresar a la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de París donde aceptaban sólo a estudiantes entre los 15 y 30 años, de modo que el artista optó por estudiar en la reconocida Academia Julian y después en la Colarossi. Los requisitos para ingresar a ellas eran mucho menos exigentes lo cual hizo que estas instituciones fueran muy populares entre estudiantes americanos de distintas edades<sup>40</sup>. Aprovechando su estadía en el Viejo Continente, Cano tuvo la oportunidad de ir a ciudades como Londres, Madrid, Roma y Múnich donde visitó varios museos para conocer personalmente obras de artistas claves para su formación como Rafael, Botticelli, Rembrandt y Velázquez entre otros. Retomando su estadía en París, es menester reconocer que Cano vivió en la época en que Degas, Cézanne, Renoir, Rodin y Proust gozaban de

---

<sup>39</sup> Comparar Escobar Villegas, “Francisco A. Cano entre los dos siglos: de Medellín a París. 1896-1901” en *Francisco Antonio Cano 1865-1935* p. 47

<sup>40</sup> Comparar Londoño Vélez, “De Yarumal a París” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 62

popularidad en territorio francés y a nivel continental, además mantenían una producción activa en aquel entonces, sin embargo, Cano se mantuvo ajeno a estas tendencias culturales, así como a las corrientes vanguardistas del arte de aquel entonces a excepción del impresionismo, un estilo que aprendió a valorar. A pesar del gusto que tenía Cano por el muy popular estilo vanguardista mencionado, él se atuvo más al academicismo pictórico, sostenido en buena medida por los profesores que tuvo en París, que vivían de glorias pasadas como Jean Paul Laurens (1838-1921), quien era el director de *L'Atelier de droite* y el pintor orientalista François Jean-Baptiste Constant, también conocido como Benjamin-Constant (1845-1902), quien también dirigió el mismo taller entre 1898 y 1900<sup>41</sup>.

La estadía en París en general fue muy provechosa para la formación artística de Francisco A. Cano, sin embargo, a finales del año 1900 sus fondos empezaron a escasear, lo que afectó el desarrollo de algunas de las obras que se encontraba ejecutando en especial una realizada por encargo de una sociedad religiosa de Medellín: *El Cristo del Perdón*<sup>42</sup>.

A pesar de los halagos y reconocimientos recibidos por Cano estando en el Viejo Continente, el artista tuvo que regresar a Medellín a inicios de 1901, en medio de la Guerra de los Mil Días, con la ilusión de vivir directamente de la venta de sus obras artísticas y también como pedagogo<sup>43</sup>. No obstante, esos oficios no le dieron los suficientes réditos para vivir dignamente puesto que el desempeño laboral como pintor profesional era muy novedoso para la época a pesar de que ya era reconocido como pionero de la crítica y la enseñanza el arte, además de ser el primer artista profesional antioqueño<sup>44</sup>.

Dos años después Cano junto con otros artistas, como el también afamado artista antioqueño Marco Tobón Mejía (1876-1933) -quien participó en la Guerra de los Mil Días desde el bando oficialista-, fundaron la revista *Lectura y Arte* cuya publicación duró tres años, de 1903 a 1906. Esta revista contó con el apoyo editorial de Enrique Vidal y Antonio J. Cano y sería la tercera revista ilustrada que se publicaba en Antioquia después de *El*

---

<sup>41</sup> Comparar Escobar Villegas, “Cano en París: célebres museos, sabias academias y hombres ilustres” en *Francisco Antonio Cano 1865-1935* p. 56

<sup>42</sup> Comparar Escobar Villegas, “Los compromisos de un artista pensionado” en *Francisco Antonio Cano 1865-1935* p. 59

<sup>43</sup> Por pedagogo entiéndase como sinónimo de profesor, educador.

<sup>44</sup> Comparar Pérez Builes, “El país y Antioquia entre 1880 y 1930” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos* p. 50

*Repertorio* (1896-1897) y *El Montañés* (1897-1899)<sup>45</sup>. Cano y Tobón serían las personas en hacer las primeras ilustraciones de *Lectura y Arte* en piedra litográfica, una técnica que utilizó para todas las imágenes de los siguientes números de la revista. La estética presentada en las ilustraciones tiene un estilo marcadamente ajustado al *Art Nouveau* que se encontraba en boga en Europa, sobre todo en Francia. Las imágenes hechas tanto por Cano como por Tobón -éste último presentaba sus caricaturas bajo el seudónimo de Sempronio- eran ejecutadas con diferentes técnicas litográficas como la pluma, el buril, el pincel y el lápiz graso<sup>46</sup>. A la par de esta actividad Cano se dedicó también a la pintura de retratos y de temas religiosos por encargo, aunque sus obras más reconocidas fueron los bodegones de flores donde obtuvo una destreza muy notoria<sup>47</sup>.

### **Inicios de un estilo modernista, elogios a Santa María y críticas a su nuevo estilo**

En el mismo año de 1903, Cano empezó a tener noticia del ya reconocido pintor bogotano Andrés de Santa María a partir del ensayista y periodista antioqueño Baldomero Sanín Cano (1861-1957), publicado por la revista bogotana *El Relator*. A partir de este escrito Cano estuvo siguiendo la obra de Santa María, a quien alabó desde sus escritos en *Lectura y Arte*, basándose en la noticia de las condecoraciones que el artista bogotano había recibido estando en París. Unos años después Cano redactó otro artículo para la misma revista sobre Santa María con el cual el público antioqueño tuvo conocimiento del estilo estético de “vanguardia” especialmente desde el impresionismo. Para hacer mayor hincapié en las explicaciones hechas por Cano sobre este asunto, reproduzco a continuación un fragmento del artículo mencionado:

(...) me complace sobremodo decir aquí, para terminar, que el Sr. D. Andrés de Santa María es un impresionista, un enamorado del color como pocos, a juzgar por el éxito entre los disidentes. No es hombre que se contente sólo con coloraciones raras, y bien,

---

<sup>45</sup> Comparar Pérez Builes, “El país y Antioquia entre 1880 y 1930” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos* p. 50

<sup>46</sup> Comparar Londoño Vélez, “Arte para una sociedad en expansión” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 83

<sup>47</sup> Comparar Londoño Vélez, “Arte para una sociedad en expansión” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* pp. 98-99

sentidas e interpretadas, sino que se vale de ellas como medio para expresar la impresión recibida en su cerebro de los aspectos grandiosos, y complicados o sencillos que la Naturaleza muestra a los observadores natos en sus formas más bellas.<sup>48</sup>

En 1905 surgió una discusión en los medios intelectuales colombianos que se expresaban en las publicaciones bogotanas donde se criticaba fuertemente la ejecución pictórica de Santa María, por el hecho de que él no retrataba las imágenes “tal y como eran”. Baldomero Sanín, quien tomó partido por el estilo de Santa María, defendía su obra al considerarlo un adalid de la modernidad pictórica en Colombia y también defendía las posibilidades estéticas desde la alteración del color empleadas de la técnica del puntillismo. Por otro lado, los críticos de arte Maximiliano Grillo (1868-1949) y Ricardo Hinestroza Daza (1874-1963), juristas de formación, refutaron los argumentos de Sanín tachándolos de ser poco sólidos al señalar las contradicciones hacia quienes defienden la modernidad desde las obras de Santa María y de aquellos que la apoyan desde las convenciones estéticas del siglo XIX<sup>49</sup>.

Más allá de esta discusión es necesario tomar en cuenta que el estilo ejecutado por Santa María y el mismo Cano se ajustaba más al impresionismo francés cuyo auge en Europa también estuvo sometido a fuertes críticas por parte de la prensa parisina durante la década de los 70 del siglo XIX utilizando los mismos argumentos de Grillo e Hinestroza en el párrafo anterior: no representan a los objetos tal y como se ven. A esta afirmación, el movimiento artístico del impresionismo pasó a ser el estilo que dio inicio al modernismo pictórico que reemplazó el arte clasicista y romántico absorbidos por las academias europeas, así como las escuelas de arte de Colombia, quienes asumían una voz (casi) oficialista definiendo cual era el estilo permitido y cual no.

## **Una breve historia del impresionismo y su influencia en Cano**

---

<sup>48</sup> Ver Francisco Antonio Cano, “Un artista” (Andrés de Santa María), en: *Lectura y Arte*, No. 7 y 8, Medellín, noviembre de 1904, p. 128

<sup>49</sup> Comparar Londoño Vélez, “Arte para una sociedad en expansión” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 88

Adentrándonos un poco más en la historia de este movimiento, el impresionismo empezó a gestarse en la capital francesa entre los años 60 y 70 del siglo XIX como se ha mencionado; los principales artistas de este movimiento fueron Renoir, Degas, Cézanne, Manet, Pissarro, Sisley y Monet cuya obra *Impresión, amaneciendo* fue utilizado como comentario irónico por un crítico de arte del cual derivó el nombre impresionismo. Este movimiento no poseía un programa determinado y no estaba ligado a intereses ideológicos o políticos, ni simpatizaba con los jóvenes revolucionarios de la época, no obstante, el impresionismo se mantuvo firme en los círculos artísticos europeos en cinco principios que surgieron de las frecuentes reuniones en el café Guerbois<sup>50</sup>, la mayoría de los pintores mencionados:

- 1) Mantener una aversión hacia el arte académico de los *Salons* oficiales.
- 2) Enfocarse en una orientación realista del mundo exterior.
- 3) Fijar un desinterés total por el sujeto y su preferencia por el paisaje y la naturaleza muerta.
- 4) Rechazar las costumbres de *atelier* a la hora de colocar e iluminar los modelos y de empezar con el dibujo al trazo para luego pasar al claroscuro y al color.
- 5) El trabajo al aire libre, el estudio de las sombras coloreadas y de las relaciones entre colores complementarios.<sup>51</sup>

A partir de estos postulados se ejecutaban las pinturas impresionistas que se realizaban desafiando las leyes físicas de la visión, al mismo tiempo los cuadros de esos artistas poseen notorias diferencias entre ellos. Es menester reconocer que artistas como Monet, Renoir, Sisley y Pissarro acostumbraban recrear la realidad en sus pinturas de una forma experimental *en plein-air*, es decir, al aire libre ubicándose en las orillas del río Sena donde acostumbraban reproducir la vida cotidiana “de la forma más inmediata, con técnica rápida y sin retoques, la *impresión* luminosa y la transparencia de la atmósfera y del agua con

---

<sup>50</sup> Comparar Argan, “La realidad y la conciencia” *El arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos* p. 68

<sup>51</sup> Comparar Argan, “La realidad y la conciencia” *El arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos* pp. 68-69

puras notas de color, al margen de cualquier graduación de claroscuro y evitando utilizar el negro para oscurecer los colores de la sombra”<sup>52</sup>.

En 1904 Cano había expresado su admiración por el impresionismo desde las pinturas de Manet en su ensayo titulado “Un artista” publicado entre la séptima y octava edición de su revista *Lectura y arte*, y a mediados de 1905 Cano dictó una serie de conferencias de estética en el Centro Artístico que frecuentaban las personas aficionadas a este tema. Durante su decimosegunda charla el artista abordó directamente el tema del impresionismo argumentando que este estilo debería aceptarse dentro de las academias nacionales como un método que daría buenos resultados en las pinturas. Para el periodista Benjamín Tejada Córdoba, quien cubrió las conferencias dictadas por Cano, tomó en cuenta la importancia del dibujo en el impresionismo de acuerdo a un artículo redactado por él en el periódico *La Patria* de Medellín con estas palabras:

(...) es tarea, y tarea perdida de algunos impresionistas, obstinarse a prescindir de la forma, del dibujo. Ya lo saben ellos: la silueta los persigue, los acomete, los vence siempre... Bien es cierto que no hay propiamente contornos, sino el límite que separa los cuerpos del espacio que los rodea; pero ese límite se impone al artista con el imperio de lo necesario.<sup>53</sup>

A pesar de la defensa que hacía Cano del impresionismo europeo, él no se entregó de lleno a la ejecución de este estilo y si bien estaba de acuerdo con la entrada de este movimiento en la pintura colombiana, su aceptación era más bien parcial. Esta posición se le atribuye por su simpatía hacia los colores brillantes, pero también por preferir los dibujos figurativos. Quizá este punto de vista se acomode al hecho de que Cano no se haya familiarizado mucho con ello, pues creció en medio de los campos rurales antioqueños además de haber pasado por las escuelas de arte que luchaban contra la modernidad pictórica que calaba a paso lento dentro de las aulas y también por el hecho de haber tenido acceso a las pinturas impresionistas a sus 35 años durante su estadía en París aunque haya mostrado

---

<sup>52</sup> Ver Argan, “La realidad y la conciencia” en *El arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos* p. 69

<sup>53</sup> Benjamín Tejada Córdoba, “Dibujo, por F.A. Cano”, XIII conferencia en el Centro Artístico, *La Patria*, Medellín, junio 15 de 1905

su preferencia por las pinturas del barroco, el clasicismo y el período romántico. Empero, Cano procuraba manejar la representación pictórica de acuerdo con las convenciones estéticas de la academia colombiana, aferrándose a la idea de que el poder del arte clásico podía salvar a la humanidad moral y estéticamente, así como recomponer al mundo, aunque esto nunca se llevaría a cabo después de lo acontecido con la Primera Guerra Mundial, hecho que cambiaría drásticamente el curso del arte occidental<sup>54</sup>.

La Segunda Exposición Artística e Industrial, uno de los eventos realizados para promocionar las artes plásticas en Medellín, sirvió para que Cano elaborara un profundo análisis crítico sobre el estado del arte antioqueño de aquel entonces. Esta exposición celebrada en 1905 se presentó como un evento de promoción para varios productos como calzado, sombreros, herramientas para trabajo rural e industrial, también obras de arte como dibujos, grabados, pinturas, esculturas e incluso joyas. La presencia inesperada de todos estos objetos fue criticada por Cano, quien propuso un jurado que definiría la participación en el evento, y que debía velar por la pertinencia de los objetos exhibidos, pues a su juicio, varios eran ridículos para ser expuestos y al mismo tiempo criticó con bastante recelo la costumbre de copiar dibujos extranjeros. Por ello Cano sostuvo que los estudiantes del nuevo siglo XX debían acostumbrarse a retratar los dibujos de la figura humana o de los animales al natural como él había hecho en reiteradas ocasiones pues así es como se afianza la sensibilidad estética en el artista<sup>55</sup>

Tiempo después a este evento Cano siguió viviendo en Medellín donde continuó sus labores con la revista *Lectura y Arte* donde sus aportes más renombrados fueron un retrato a manera de homenaje que hizo a su hermano José Ignacio, quien había fallecido por un accidente laboral en el mismo año de 1905.

En 1910, año en que se celebró el primer centenario de la independencia de Colombia, Cano junto con el músico Jesús Arriola y Gonzalo Escobar fundaron el Instituto de Bellas Artes en Medellín con el aval de José A. Gaviria y Tomás Uribe Márquez según aparece en el acta No. 297 de la Sociedad de Mejoras Públicas quienes respectivamente tenían los cargos de presidente y secretario de la mencionada sociedad. La fundación de este instituto también

---

<sup>54</sup> Comparar Londoño Vélez, “Arte para una sociedad en expansión” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 91

<sup>55</sup> Comparar Pérez Builes, “Francisco Antonio Cano y sus discípulos” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos* p. 61

se llevó a cabo en parte por la insistencia de Cano por crear un centro de pedagogía artística y por ofrecerse él junto con el maestro Arriola en colaborar de forma gratuita con el instituto. La fundación del Instituto de Bellas Artes se decretó el 26 de septiembre de 1910 y el 7 febrero de 1911 de acuerdo al acta No. 246 se llevó a cabo la apertura del IBA cuyo primer director fue Gonzalo Escobar, el maestro Arriola se encargaría de dictar clases de solfeo y teoría musical junto con otros docentes encargados del manejo de distintos instrumentos musicales mientras que Cano estuvo a cargo de las clases de pintura y escultura<sup>56</sup>. Algunos de los alumnos destacados de las clases de pintura y escultura fueron Marco Tobón Mejía, Melitón Rodríguez, Humberto Chaves, Apolinar Restrepo y Ricardo Rendón por mencionar unos cuantos<sup>57</sup>.

Como se ha mencionado, 1910 fue el Centenario de la Independencia de Colombia, un acontecimiento que tuvo repercusión histórica y social en el país, por esta razón se celebró en Medellín un evento cultural que tuvo eco regional: una exposición artística donde participaron algunos de los artistas más populares en Antioquia. La exposición fue inaugurada el 20 de julio y registrada por un cronista de la revista *El Centenario*, título debido a la fecha conmemorativa. Dentro de la muestra de arte se premiaron las pinturas de Humberto Chaves, Jorge Ángel, Matilde Tisnés y Gregorio Ramírez, en fotografía se galardonaron las obras de Benjamín de la Calle y de Ana Zapata, quien fue una de las primeras mujeres en emplear esta técnica visual en la historia nacional, mientras que la obra de Melitón Rodríguez<sup>58</sup> fue declarada fuera de concurso en esta misma disciplina; en el campo del grabado fueron honrados Jorge Luis Arango, Abelardo García y Ángel Castrillón. El reconocimiento de varios alumnos de Cano exaltó su faceta pedagógica en la región antioqueña reconociéndolo como el más importante maestro en estar con vida en el joven siglo XX. Para estas fechas Cano inauguró el busto del prócer granadino Atanasio Girardot quien participó en las guerras independentistas en Colombia y Venezuela, esta obra fue el

---

<sup>56</sup> Comparar Bedoya Céspedes, *Bellas artes; historia del instituto de Bellas Artes* pp. 5-7

<sup>57</sup> Comparar Pérez Builes, “El país y Antioquia entre 1880 y 1930” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos* p. 54

<sup>58</sup> Melitón Rodríguez Márquez (1875-1938) fue un fotógrafo aficionado al arte y la literatura cuyo padre albergó a Francisco Antonio Cano durante su estadía en Medellín en 1884. Don Melitón Rodríguez Roldán (1836-1904) estaba casado con Mercedes Márquez Cano quien era hija del medio de hermano de Francisco Antonio. La relación entre Melitón Rodríguez y el artista fue bastante estrecha y empática debido a su gusto por las artes. Comparar Escobar Villegas, “De las herramientas a los pinceles. Medellín cosmopolita: entre dos mundos y un proyecto común” en *Francisco Antonio Cano 1865-1935* pp. 31-32

primer bronce fundido en Antioquia el cual colocó a Cano como un hábil escultor además de abrirse campo en esta técnica<sup>59</sup>.

En estos años Cano desarrolló una notoria maestría respecto a las pinturas de flores, un campo el cual sería reconocido durante toda su vida. Aunque el artista había empezado en la pintura de este tema desde 1883, entre 1905 y 1910 las flores y paisajes habían sido los objetos de su predilección pictórica a la par de los retratos, obras religiosas y desnudos. Entre sus obras de flores más destacadas se cuentan *Bodegón con rosas y paleta* (1902), *Bodegón con rosas y florero* (1902), *Laguna de Guarne* (1902), *Jardín de rosas* (1904), *Flores y regaderas* (1906), *Claveles* (1907), *Rosas con florero* (1907), *Azaleas* (1908) y *Bodegón con claveles* (1909) por mencionar unos cuantos. Las obras de esta temática son de gran factura a tal punto que contrastan con otros cuya temática se encasilla más bien como arte “decorativo” donde se ven personajes bíblicos estereotipados como el *Bautismo de Cristo* el cual es un óleo de enormes dimensiones que fue realizado para la iglesia de San José en Medellín<sup>60</sup>.

### **Viaje y estadía en Bogotá**

En 1912 Cano tomó la decisión de radicarse en Bogotá a causa de las dificultades económicas provocadas por su muy inestable ingreso económico en Medellín. La razón de esta decisión se debe principalmente al político Carlos E. Restrepo (1867-1937) quien entonces era Presidente de la nación (1910-1914) y mantenía comunicación con Cano desde hacía algunos años. Gracias a esta relación el artista obtuvo el puesto de director de la Litografía Nacional, lo que le permitió adentrarse en el circuito del arte y la academia capitalina, asimismo Cano solicitó al Congreso de la República, en una carta dirigida al presidente, un edificio adecuado para la Escuela de Bellas Artes, un aumento del sueldo de los profesores, la creación de becas para estudiantes provincianos y la posibilidad de ofrecer clases de talla en mármol y vaciado en bronce con el propósito de asegurar que los monumentos nacionales fueran realizados por artistas colombianos, pues para Cano, esto sería mantenerse “de modo indefinido obligados

---

<sup>59</sup> Comparar Londoño Vélez, *Francisco Antonio Cano. La mano luminosa* p. 16

<sup>60</sup> Comparar Londoño Vélez, “Arte para una sociedad en expansión” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 100

a aceptar el arte extranjero para nuestros monumentos, y lo peor de todo, obligados a pensar que ser artista aquí es más que en parte alguna, es el peor de los inconvenientes de la vida”<sup>61</sup>. Fuera de esto, Cano continuó realizando pinturas históricas y esculturas conmemorativas por encargo durante su estadía en Bogotá además de pintar algunos óleos de tonos costumbristas y otros ajustados al academicismo, según los dictados de su inspiración<sup>62</sup>.



*Horizontes*  
Óleo sobre tela  
95 x 150 cms.  
Colección Museo de Antioquia

Los años de 1911 y 1912 resultan ser bastante desconocidos en la vida de Cano, ya que no hay casi información hasta el año de 1913 donde ocurrió un hito en la producción histórica del artista gracias a la ejecución de su obra más popular: *Horizontes*. Esta obra fue realizada en Bogotá cuando ya se encontraba en óptimas condiciones económicas gracias a su puesto en la Litografía Nacional. *Horizontes* perteneció a Carlos E. Restrepo. A su juicio

---

<sup>61</sup> Ver *Carta de F.A. Cano a Carlos E. Restrepo*, tomada de “Correspondencia enviada por Francisco A. Cano a Carlos E. Restrepo, 1899-1930”. Archivo Carlos E. Restrepo, Biblioteca Central Universidad de Antioquia.

<sup>62</sup> Comparar Londoño Vélez, *Francisco Antonio Cano. La mano luminosa* p. 17

la pintura representa los idearios republicanos de Colombia, actualmente esta obra se encuentra expuesta en la colección permanente del Museo de Antioquia por la donación de los herederos. La obra retrata a una familia campesina sentada sobre un montículo de tierra, como si estuvieran tomando el descanso en medio de la búsqueda de un terreno para establecerse. El padre de familia extiende el brazo izquierdo apuntando con el índice hacia un lugar que no registra la obra, mientras que su mano derecha reposa entre sus piernas, con las cuales sostiene un hacha; respecto al gesto que hace con su brazo izquierdo, se dice que evoca la obra de *La creación* de Miguel Ángel, donde el creador le da vida a Adán mientras que la mujer mira hacia donde su esposo quien carga a su bebé entre sus brazos quien también mira hacia la misma dirección de sus padres. A continuación, la historiadora y crítica de arte Catalina Pérez Builes hace un análisis de acuerdo a la composición general *Horizontes* desde un aspecto socio-cultural:

[...] *Horizontes* es el emblema de todo un pueblo, es la conquista de una imagen con la cual se identifica a un grupo humano particular; es una fuerza del saber que se ha convertido en estrategia del poder y del imaginario regionalista. Desde el punto de vista artístico, *Horizontes* “señala para el arte colombiano mismo, cómo a partir de ese momento el paisaje queda intervenido, colonizado, por el hombre que lo transformará para bien o para mal. Esa lección [...] será acogida y asimilada por otros artistas antioqueños”<sup>63</sup>

Esta obra también puede leerse como una simbolización de la historia colonizadora de Antioquia ya que la ocupación de tierras por parte de nuevos habitantes de la región abarcó desde el terreno que ocupa hoy en día el departamento de Antioquia, comprendiendo también una parte del eje cafetero<sup>64</sup>. A nivel general, *Horizontes* causó entusiasmo y admiración en el público nacional aficionado al arte incluso el mismo Cano llegó a considerarla como su mejor obra no tanto por su realización técnica sino por llegar “al asunto y al efecto”, además

---

<sup>63</sup> Ver Pérez Builes, “Escenas costumbristas” en *Francisco Cano y sus discípulos* p. 193; lo que está escrito en comillas es una cita hecha por la autora perteneciente a un artículo de Miguel Escobar Calle titulado “Apuntes y brochazos sobre el arte del paisaje en Antioquia”, en: J. L. Mejía Arango, *Poesía de la...*, catálogo pp. 25-33

<sup>64</sup> Comparar Pérez Builes, “Escenas costumbristas” en *Francisco Cano y sus discípulos* pp-. 189-190

de que la factura de esta pintura junto con otra del artista titulada *Corazón de Jesús* llegaban a estar “quizá por encima de mi capacidad artística”<sup>65</sup>.

*Horizontes* fue una obra bien comentada por muchos, entre ellos Fidel Cano quien le dedicó una elogiosa nota en el periódico *El Gráfico*<sup>66</sup>, también está el caso de Eduardo Villareal quien hizo una observación sobre el aspecto costumbrista del cuadro al exaltar la cultura patriarcal y los placeres de la vida familiar, porque según el crítico “logró expresar mejor que cualquier otro pintor, poeta, escultor o filósofo, el carácter propio del antioqueño que mira de frente el porvenir, y ello porque el maestro tuvo una extraña y honda compenetración con los hombres de su raza que se desbordan en fuerza y alegría [...] En este lienzo, además de los rostros, es en gran parte la actitud entera la que conspira a ponernos de manifiesto el mundo cambiante de los sentimientos y pasiones, que parecen escaparse de las figuras”<sup>67</sup>. En todo caso la obra fue reconocida como uno de los grandes triunfos pictóricos de inicios del siglo XX principalmente por su significado social respecto a las clases populares y campesinas posteriores a la Guerra de los Mil Días valorando el asentamiento de nuevos territorios rurales ya fuera en el oriente o el suroccidente antioqueño donde se explotaban otras formas de ganarse de la vida para crear nuevos tipos de vida como la minería, la extracción de caucho o la porcicultura que ayudarían a avanzar la economía regional en estas tierras alejadas de guerras civiles<sup>68</sup>.

Eventualmente Cano adoptaría un estilo más arraigado al estilo español de finales del siglo XIX en parte porque varios artistas nacionales entre los años 10 y 20 viajaban a Europa para estudiar en la Academia de San Fernando en Madrid a causa de las influencias de las vanguardias europeas de Francia (cubismo, dadaísmo, fauvismo) y de Italia (futurismo), algunos de los artistas ibéricos que más reconocidos en el campo del arte colombiano fueron Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Julio Romero de Torres (1874-1930) cuyos cuadros retrataban aspectos costumbristas, pintorescos y folclóricos de la cultura ibérica bajo

---

<sup>65</sup> Jack (seudónimo de Luis Eduardo Nieto Caballero), “Con el pintor F.A. Cano” (entrevista), en: *El Gráfico*, Bogotá, números 166 y 167, agosto 12 de 1916, p. 12

<sup>66</sup> El comentario de Fidel Cano a esta obra se puede encontrar como “Horizontes” en *El Gráfico*, Bogotá, diciembre 27 de 1913

<sup>67</sup> Eduardo Villareal, “Valores de provincia. El maestro Francisco Antonio Cano”, 1961, recorte de prensa, sin paginar; situado en: carpeta de la Biblioteca *Jaime Hincapié Santamaría* del Museo de Antioquia.

<sup>68</sup> Comparar Pérez Builes, “Escenas costumbristas” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos* p. 190

personajes tradicionales como gitanas, campesinos pobres, toreros y manolas<sup>69</sup>. Entre los artistas nacionales que cultivaron la españolería en sus pinturas fueron Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981), afamado pintor bogotano del siglo XX quien obtuvo una beca del gobierno para estudiar en Madrid donde estuvo entre 1917 y 1926, quien luego sería nombrado director de la Escuela de Bellas Artes. Otros artistas colombianos seguidores del estilo pictórico de la Madre Patria fueron los también bogotanos Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Coriolano Leudo (1886-1957) y Rafael Tavera (1878-1957) quien fue a su vez crítico de arte. Una de las obras de arte de Cano que poseen una notoria influencia española tiene como título *Campesina antioqueña* donde el traje que porta la modelo, junto con la trenza que cuelga de su cabellera, así como de una sonrisa no tan natural evocan una personificación distinta a la de una campesina nacional que posee una representación más natural y humilde a la que vemos en *Horizontes*.

En la misma década de los 1920 Cano realizó otra de sus obras más populares, la escultura de Rafael Núñez. La obra fue inaugurada en 1922 como homenaje al principal dirigente de La Regeneración<sup>70</sup> y es una estatua de cuerpo entero fundido en París bajo la supervisión del alumno de Cano, Marco Tobón Mejía y se encuentra actualmente dentro del Capitolio Nacional, aunque en los primeros días de su exhibición la escultura fue duramente criticada por simpatizantes del partido liberal. En este mismo año Cano pintó una de sus obras más abstractas en óleo *Brumas* compuesto por capas de nubes que cubren la cima de una montaña que el espectador apenas puede percibir a simple vista. Más adelante en 1928 Cano pintaría otras dos pinturas que tuvieron reconocimiento por su calidad pictórica, las obras fueron los retratos realizados a la artista Carolina Cárdenas quien fue alumna de Cano<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Comparar Londoño Vélez, “La academia como destino” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 117

<sup>70</sup> Movimiento político marcado por presidencias conservadoras que duró de 1886 a 1930 donde se disolvió el sistema federal colombiano y también al liberalismo radical previo a estas presidencias para pasar a un estado centralista, confesional y defensor de las costumbres católicas legadas por la colonia española. Entre sus principales logros está la promulgación de la Constitución de 1886 que estuvo vigente hasta 1991. Comparar Bushnell, “La Regeneración y su secuela: una reacción positivista y conservadora (1885-1904)” en *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* pp. 208-209

<sup>71</sup> Comparar Londoño Vélez, *Francisco Antonio Cano La mano luminosa* p. 19

## Últimos años de vida

Paralelo a sus reconocimientos como artista y académico Cano tuvo noticia de las estéticas que estaban en boga en Europa tales como el dadaísmo o el cubismo, sin embargo, él no mostró ningún interés en estas tendencias. No obstante, en los años de la segunda mitad de los 20 se estaba gestando un movimiento artístico nacionalista e indigenista distanciado de los patrones académicos europeos que fueron adoptados por parte de los nuevos artistas y escritores colombianos donde tuvo manifestaciones en Medellín especialmente por parte de Pedro Nel Gómez (1899-1984) y sus seguidores, por otro lado en Bogotá, estaba el grupo de los Bachué quienes eran varios artistas formados en México y Europa que reivindicaban la estética indigenista como un nuevo nacionalismo para el arte colombiano, aunque esto no fue sino otra importación más<sup>72</sup>.

A raíz de su férrea posición hacia un arte académico Cano recibió fuertes críticas a su negativa de adoptar un estilo más acomodado a las vanguardias de la época. Entre sus contradictores se cuenta el reconocido ensayista e intelectual Germán Arciniegas (1900-1999) quien en el siguiente comentario se expresaba sobre un arte propio que reconociera una nacionalidad en la pintura colombiana:

El pintor nacional aún no ha nacido. Su aparición sólo puede esperarse para cuando el ambiente artístico, la disciplina y el trabajo, hayan creado la capacidad para enfocar los temas propios sin sufrir la influencia de la pintura occidental [...] [Cano] no es un pintor brillante y cuando ha querido serlo se ha alejado del cauce natural de sus corrientes interiores. [...] Cano ha debido trabajar por encargo más que pintor alguno, y sólo ha podido ver vaciar su espíritu en diez o veinte lienzos que andan dispersos en Bogotá o Medellín.<sup>73</sup>

A pesar de estos comentarios negativos Cano gozaba de un estatus social privilegiado desde su cargo como rector de la Escuela de Bellas Artes desde 1923 hasta 1927 cuando renunció debido a varios problemas internos dentro de la institución. Entre sus principales

---

<sup>72</sup> Comparar Gil Tovar, "Siglo XX", en *El arte colombiano* pp. 108-109

<sup>73</sup> Germán Arciniegas. "Al margen de una exposición de pintura". *El Gráfico*. Bogotá, 17 de Agosto de 1929, p. 854 y ss.

logros como rector de la Escuela fue la creación del Centro de Bellas Artes en 1924 el cual fue un grupo que quería imitar la exposición de artistas franceses de finales del siglo XIX para hacer la contraparte a las convenciones estéticas en el contexto colombiano como lo fueron el neocostumbrismo y la imitación del estilo español; sin embargo, este Centro tuvo sólo una exposición en el año en que se posicionó Cano, entre los artistas participantes se cuentan Pedro Nel Gómez, José Domingo Rodríguez, Eladio Vélez, León Cano y Efraín Martínez entre otros más. Más adelante, en 1930, Cano fue elegido como integrante de la Academia Colombiana de Bellas Artes, correspondiente de la San Fernando de Madrid, donde él era el único antioqueño, con el objetivo de promover y proteger el patrimonio cultural colombiano<sup>74</sup>.

En sus últimos años de vida Cano retomó sus escritos sobre crítica de arte después de varios años sin dedicarse a esta faceta, asimismo participó en el Salón de Artistas Colombianos de 1931 con uno de los retratos que hizo para Carolina Cárdenas, mencionada anteriormente, a la par de estos sucesos Cano continuó realizando algunas esculturas y pinturas de distinguidos personajes nacionales y regionales aunque también siguió realizando pinturas de paisajes de una forma muy personal donde empleó lecciones de libertad de color, composición y pincelada que había tomado del impresionismo francés. Poco antes de morir el artista anotó en su testamento que el moría fuera de toda religión y solicitó que fuera sepultado bajo tierra sin ninguna identificación. Francisco Antonio Cano Cardona falleció en la ciudad de Bogotá el 10 de mayo de 1935 a los 69 años siendo pobre, marginado como artista y académico. Para el mismo año de su muerte Pedro Nel Gómez inició los frescos del Palacio Municipal de Medellín -hoy en día el Museo de Antioquia- los cuales fueron obras que empezaron a trazar el inicio de una nueva tendencia del arte antioqueño y colombiano distanciado de los valores académicos con el interés de expresar los problemas nacionales de la época<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Comparar Londoño Vélez, “La academia como destino” en *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano* p. 136

<sup>75</sup> Comparar Londoño Vélez, *Francisco Antonio Cano la mano luminosa* p. 21

### **Capítulo 3:**

#### **El modernismo, sus aportes a la cultura y el arte**

#### **Su influencia en la obra de Francisco Antonio Cano**

A lo largo de este capítulo abordaremos principalmente el concepto del modernismo como un fenómeno que inicia a mediados del siglo XIX y se consolida entre inicios y mediados del siglo XX, al mismo tiempo haremos un breve análisis sobre la incidencia de este fenómeno en la obra de F.A. Cano. Este acontecimiento, como bien se ha mencionado, viene a ser el factor que transgrede los parámetros convencionales en el campo social, político o artístico desde una manifestación cultural. Esta transgresión también puede entenderse como una amenaza que puede acabar con la realidad que conoce, entiende y posee. Así, el modernismo se entiende como un asunto que compromete al comportamiento social desde los fenómenos culturales en primera instancia, pero al mismo tiempo es necesario considerar la idea de esta corriente cultural como aquella que forjó el pensamiento occidental y que tuvo a su vez un notorio impacto en el otro hemisferio del planeta a lo largo del siglo XX. Para este tercer capítulo explicaremos el modernismo en tres partes: en la primera realizaremos una revisión teórica general de este concepto a nivel general desde sus inicios en el período renacentista hasta la segunda mitad del siglo XX desde sus manifestaciones contraculturales, la segunda parte estará enfocada en su impacto en el mundo latinoamericano, desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo pasado y por último enfocaremos los orígenes modernistas en el campo cultural colombiano entre los años 1910 y 1920.

#### **Modernismo: su origen, definición e impacto entre los siglos XIX y XX**

El filósofo y politólogo estadounidense Marshall Howard Berman (1940-2013) es uno de los grandes teóricos del modernismo desde su concepción histórica. En su clásica obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, publicada en 1982, Berman nos explica el auge de un fenómeno cultural con carácter paradójico al ser la unidad de la desunión de los valores a causa de fenómenos de gran impacto en la vida social en sucesos como los descubrimientos

científicos, la industrialización de la producción, la aceleración del ritmo general de vida que crean, a su vez, nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases sumado con las expansiones demográficas que motivan a crear crecimientos urbanos caóticos y sistemas de comunicación de masas; todos estos procesos sociales tienen el nombre de ‘modernización’ que han producido nuevas formas de vivir la vida en los códigos morales llegando al punto de tener una serie de notables transformaciones en la filosofía y en las artes creando de esta forma el acontecimiento que recibe el nombre de ‘modernismo’. Este concepto se presenta como una unidad paradójica de la axiología occidental el cual Berman se expresa de ello como “una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’”<sup>76</sup>. De esta forma, el fenómeno socio-cultural del modernismo posee un dualismo natural entendido bajo las caras de lo material y lo espiritual donde lo material es la representación de los valores establecidos en la realidad cotidiana como bien se ha mencionado; lo espiritual, por su lado, viene a ser el anhelo de una libertad transgresora que aboga por la independencia del *establishment* socio-cultural de la época que conduce hacia un camino decadentista, o desde la óptica contraria de algunos moralistas, el modernismo espiritual es una perversión de las costumbres tradicionalistas que conllevan a un mal común. Estas visiones contradictorias pertenecientes al modernismo en sí definen en buena parte la funcionalidad de este fenómeno cultural quien también tiene un desarrollo histórico dividido en tres fases que se explicarán a continuación.

La primera fase del modernismo, que viene a ser su génesis, comprende desde inicios del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, épocas en donde algunos intelectuales empiezan a manejar este término principalmente a causa de la progresiva colonización europea en las Américas, sumado también a las exploraciones portuguesas y españolas en el Asia. A raíz de estos procesos hubo una búsqueda desesperada para elaborar un vocabulario adecuado respecto a las transformaciones culturales en la sociedad occidental de modo que esto tuvo “poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas”<sup>77</sup>. La segunda fase, momento en que

---

<sup>76</sup> Ver Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* p. 1

<sup>77</sup> Ver Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* p. 2

empieza a tener forma a nivel ideológico, inicia principalmente entre 1789 y 1790 a través de la Revolución Francesa. Sus repercusiones europeas provocaron un impacto notable en las sociedades de Occidente en lo social y lo político, por esta razón Berman entiende el carácter dual de la condición humana desde su teoría con estas palabras: “el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente en mundos que no son absolutamente modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo”<sup>78</sup>. Por último, la tercera fase, que es cuando se impone en el siglo XX hasta nuestros días, toma en cuenta el proceso de modernización como aquel que se expande para ocupar todo el mundo con el propósito de cumplir metas en el campo artístico e intelectual haciendo por momentos un excesivo énfasis en las acciones hechas desde el tiempo presente. Esta situación hace que el público moderno se expanda ininterrumpidamente hacia varias disciplinas, adoptando lenguajes ilimitados para perder posteriormente su capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas. Tal proceso crea como conclusión la visión pesimista de una edad moderna que ha perdido el contacto con los orígenes de su modernidad inicial sin ser consciente de ello.

A pesar de esta paradoja que trajo consigo el modernismo, este fenómeno cultural se ha erigido como aquel que ha abogado más por la individualización del ser humano lo cual creará a su vez nuevos valores para el siglo XX, tales ideas fueron tomados en buena parte desde los escritos de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). El paso que tuvo esta ideología en la transición del siglo XIX al XX consistió en difundir el mensaje de este fenómeno cultural como el producto de la alienación de la condición humana con el mundo externo teniendo en cuenta el caso de los habitantes de países industriales como seres con un comportamiento autómatas a partir de su dependencia de los avances tecnológicos de la época, un asunto que puede entenderse como el choque entre la libertad contra una esclavitud dócil y sistematizada<sup>79</sup>

Con el paso de los años, el surgimiento del psicoanálisis aportado por el médico vienés Sigmund Freud (1856-1939), así como en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y

---

<sup>78</sup> Ver Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* pp. 2-3.

<sup>79</sup> Ver Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* p. 17

en la Segunda (1939-1945), junto el período de entreguerras que hubo entre estos conflictos transformaron la cultura occidental durante los años 20 y luego desembocarían en varios temas tabú de aquel entonces que serían indagados con mayor rigor para la década de los 60 impulsados por el movimiento hippie, la liberación sexual y la difusión a gran escala de la cultura afrodescendiente en Norteamérica principalmente desde la música y literatura. Tales fenómenos socio-culturales mencionados marcaron tres tendencias respecto a la humanidad durante la segunda mitad del siglo XX según el modernismo: afirmativa, negativa y marginada –eso si tomamos en cuenta el hincapié que hace en su ya mencionada paradoja-. De estas características surge el propósito transgresor de los modernistas consolidados en este período histórico cuya intención está en romper las barreras entre el ‘arte’ y otras actividades humanas tales como el espectáculo comercial, la tecnología industrial, la moda y el diseño e incluso la política, aunque estas manifestaciones no contaban las fallas y contradicciones que el modernismo carga consigo. En todo caso todo este proceso socio-cultural hizo que el modernismo pasara a ser un estilo de vida en nuestra historia actual que heredamos de la pérdida de nuestro control de contradicciones desde los primeros modernistas<sup>80</sup>.

### **El modernismo en Latinoamérica**

El modernismo en Latinoamérica tuvo sus inicios a finales del siglo XIX y está asociado principalmente con la literatura. Para ser más exacto la palabra *modernista* se utiliza por primera vez en el año de 1888 en el campo de la literatura hispanoamericana por parte del reconocido autor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) en un escrito suyo sobre la obra del escritor mexicano Ricardo Contreras. Desde esta fecha, el vocablo empieza a hacerse popular en la crítica literaria para aplicarse en escritores de la región opuestos al discurso romántico de fuerte raigambre europea a cambio de nuevas propuestas expresivas y estéticas. El fenómeno modernista en la literatura latinoamericana fue una especie de respuesta al *fin de siècle* europeo que permitió darle carácter e identidad a la obra de otros grandes nombres de la literatura regional como Martí, Gutiérrez Nájera, Del Casal, Silva, Díaz-Mirón, el ya

---

<sup>80</sup> Comparar Berman, “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” en Todo lo sólido se desvanece en el aire p. 27

mencionado Rubén Darío entre otros y su momento de mayor vigencia se consolidó para el año de 1910.<sup>81</sup>

Las influencias que dieron pie al modernismo latinoamericano ocurrieron de diversas maneras. Por un lado, los procesos sociales a causa de las guerras civiles y los pronunciamientos políticos durante el siglo XIX en el subcontinente produjeron cambios transicionales de una vida colonial y tradicional a una muy moderada forma de vida moderna basada en relaciones racionales y anónimas alejadas del régimen señorial heredado del colonialismo. Por estas circunstancias la sociedad tradicional pasó a ser una sociedad burguesa en constante crecimiento gracias a la integración de la lengua española apoyada por el capitalismo y su consiguiente desarrollo económico gracias a la concentración de todas las vertientes culturales acontecidas en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX como lo fueron el simbolismo, decadentismo, parnasianismo, impresionismo, prerrafaelismo, regionalismo, nacionalismo, cosmopolitismo y exotismo entre otras manifestaciones que sirvieron para complementar los ideales de la burguesía equivalentes en moral, al lujo y también al hedonismo.<sup>82</sup> Teniendo en cuenta el mapa cultural en América Latina, el modernismo resultó ser un fenómeno que derivó en una enorme fusión conceptual en las disciplinas artísticas y culturales, además que para estos años había “muchísima fecundidad en cuanto a inquietudes, problemas, soluciones, al punto de que se puede afirmar que con el auge, desarrollo y decadencia del modernismo se forjó el destino de la expresión artística hasta nuestros días -y por ello- la definición por parte de la crítica que ha acompañado al movimiento desde sus orígenes, ha determinado que el método más utilizado haya sido el del contraste de pareceres”<sup>83</sup>.

Podría considerarse que el modernismo latinoamericano es, grosso modo, el primer movimiento vanguardista que hubo en América Latina en la literatura en primera instancia. Sin embargo, para el filósofo y crítico literario Ignacio Zuleta (1949), este movimiento en el subcontinente contó con dos direcciones como idearios estéticos renovadores:

---

<sup>81</sup> Comparar Zuleta, “Introducción” en *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* p. 25

<sup>82</sup> Comparar Gutiérrez Girardot, “El modernismo y su contexto histórico social” en *Boletín AEPE No. 28 Centro Visual Cervantes* p. 97

<sup>83</sup> Ver Zuleta, “Introducción”, en *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* pp. 26-27

1. En primer lugar, es una renuncia a la retórica del romanticismo hispanoamericano que, en líneas generales, se forjó según los modelos del romanticismo español y francés. La búsqueda de una nueva expresión se canaliza en los iniciadores del movimiento (Martí, Gutiérrez Nájera, Silva, Del Casal, Darío) a través de la atención hacia los movimientos franceses contemporáneos. Nace aquí el “cosmopolitismo” modernista, que atiende en teoría las incitaciones de todas las procedencias, aunque en la práctica, dadas las condiciones de transmisión internacional de los contenidos culturales, se resuelven en una atención hacia lo francés y a lo europeo que viene de Francia.
2. En segundo lugar, el modernismo es la reasunción de un aspecto fundamental del pensamiento romántico europeo, que su versión hispánica había desarrollado con menor intensidad que su homólogo, cual es el *trascendentalismo*. Se entiende por ello la aspiración del romanticismo (reasumida, como decimos, por el modernismo) a fundar la existencia de la realidad (el hombre, el mundo) en un “más allá” que el pensamiento de la época, marcado por las diversas manifestaciones del positivismo ha despreciado como clave esencial de comprensión. Esta necesidad espiritual se hace cada vez mayor en las interpretaciones del mundo. El *trascendentalismo* modernista, fiel a su raíz romántica, se hace cargo de una interpretación de la vida y de una cosmovisión teñidos de tragicidad ocultista o gnóstico.<sup>84</sup>

En resumen, las dos direcciones mencionadas crearon los elementos que caracterizaron al modernismo de la escritura hispanoamericana, los cuales son el *cosmopolitismo* y el *impulso renovador del signo espiritualista*, este último inspirado en el misticismo latinoamericano<sup>85</sup> propio del Nuevo Mundo concebido desde el pensamiento europeo<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Ver Zuleta, “Introducción” en *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* pp. 30-31

<sup>85</sup> El misticismo latinoamericano hace parte del ideario estético latinoamericano surgido como consecuencia de la “religión del arte”. La cual se entiende como un intento para superar la crisis general de creencias e ideales heredadas de forma intensa por el Romanticismo. Comparar Zuleta, “Introducción” en *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* p. 32

<sup>86</sup> Comparar Zuleta, “Introducción” en *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)* p. 33

A pesar de que el modernismo tuvo una buena acogida en las artes literarias, en el subcontinente americano no gozaba aún de una total independencia de su pasado tradicionalista y convencional como ocurrió en el Viejo Mundo. La ruptura con la tradición hecha por el modernismo latinoamericano supone una reconstrucción sustancial desde el intelectualismo instaurado durante el período colonial de modo que deja el problema intelectual con la introducción de ‘lo nuevo’ y de paso poniendo en jaque todas las prácticas culturales conocidas hasta entonces. Aun así, el cuestionamiento al tradicionalismo cultural latinoamericano se mostraba a paso lento, aunque necesario, para reestructurar las convenciones estéticas, así como las políticas, sociales y técnicas acomodadas en la continuidad cultural vigente durante casi todo el siglo XIX. Pero cabe anotar que el criticismo anti-institucionalista<sup>87</sup> no era el eje de los movimientos vanguardistas latinoamericanos puesto que componentes culturales como el territorio, la lengua y la religión eran asuntos que no podían aislarse de su dimensión social<sup>88</sup>.

Los mencionados conceptos culturales pusieron el tema de lo nacional como un asunto fundamental en las jóvenes naciones latinoamericanas, con el propósito de justificar el rumbo de ‘lo nuevo’ en el subcontinente para consolidar un espíritu comunitario. No obstante, este espíritu limitó su complejidad, diversidad y pluralidad en la cultura latinoamericana encerrándolas en manifestaciones dispuestas a homogeneizar sus características en narraciones canónicas elaboradas desde el proceso continuo de mestización entre el lenguaje y la religión<sup>89</sup>. Dicha circunstancia también ayudó a concebir una conciencia nacional como un todo en Latinoamérica, aunque resultó ser un asunto complicado de crear durante la transición del siglo XIX hacia el siglo XX a causa de las poblaciones dispersas entre pueblos y ciudades, siendo muy mayoritarias las poblaciones rurales de aquel entonces. Por otro lado, en países como México, Brasil, Uruguay y Argentina estaban surgiendo nuevas

---

<sup>87</sup> El criticismo anti-institucionalista se puede entender como el cuestionamiento a lo tradicional que no sólo se da en un plano formal desde el arte y la cultura sino también como la oposición de la continuidad de un sistema; por ello, este criticismo es algo que va más allá de lo estético y reúne también cuestionamientos hacia los proyectos políticos, sociales y técnicos que sustentan el sistema. Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Inflexiones en la noción de modernidad” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* p. 87

<sup>88</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Inflexiones en la noción de modernidad” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* p. 87

<sup>89</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Lo nacional como tema de cultura” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* p. 93

formas de nacionalismo que tenían como fin abarcar la economía y juntarla con organizaciones políticas, así como con movimientos socio-culturales con influencias filosóficas que estaban en boga por aquel entonces<sup>90</sup>. A pesar de estas adversidades, los gobiernos de América Latina de inicios del siglo XX impulsaron las cátedras de historia nacional a gran escala en el subcontinente, el propósito de educar a sus habitantes para crear conciencia y memoria nacional, sin embargo estos proyectos educativos variaban de forma distinta en los países debido a sus procesos distintos de colonización, hecho que da a entender que la modernidad en América Latina no es una sola sino que, respecto a este fenómeno hubo varias ‘Américas Latinas’<sup>91</sup>.

Cabe resaltar que el avance del modernismo en los países latinoamericanos difiere mucho de una aceptación del sistema capitalista, además en algunos casos hubo rechazo respecto al progreso industrial y económico que llevaban hacia una ‘libertad’ social y, aparte de eso, negaban tajantemente los valores burgueses traídos del pensamiento europeo<sup>92</sup>. Ejemplos se pueden ver por un lado como el de Cuba donde las élites intelectuales rescataban elementos de lo africano y lo campesino además de usar la vida y los escritos del poeta José Martí como modelo ejemplar para definir el concepto de lo cubano<sup>93</sup>; en el caso de México, varios intelectuales liderados por el filósofo José Vasconcelos (1882-1959) se dieron a la tarea de rescatar el pasado indígena e hispánico desde su síntesis, es decir, desde el mestizaje, concepto que influenció al mismo Vasconcelos a escribir su obra más famosa *La raza cósmica*, escrita en 1925, donde indagaba al mestizaje no como un asunto racial sino como una mezcla cultural valorando los aportes hechos a la configuración de la cultura mexicana

---

<sup>90</sup> En países como Brasil y México, de tendencia conservadora, tuvo influencia el positivismo que abogó por la educación técnica, la organización científica y eficiente en la sociedad; del lado opuesto estaban las corrientes socialistas de inicios del siglo XX que empezaron a tener fuerza con el auge de las clases medias un asunto que permitió la formación de partidos representantes de este pensamiento a través de alianzas policlasistas gracias a la hegemonía de la clase media en países como Uruguay y también en Brasil. Comparar Pini, “América Latina a comienzos del siglo XX (1890-1929)” en *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930* p. 24

<sup>91</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Los entramados conceptuales: modernidad-vanguardia” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos...* p. 102

<sup>92</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Los entramados conceptuales: modernidad-vanguardia” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos...* p. 103

<sup>93</sup> Comparar Pini, “Cuba” en *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930* pp. 42-43

moderna y cómo afrontaba al desdén del gobierno de Porfirio Díaz<sup>94 95</sup> (1830-1915); Uruguay por su lado, tuvo unas migraciones masivas de europeos que rápidamente se acomodaron al modo de vida social y cultural de modo que su influencia cultural tuvo un proceso sui generis que tuvo un fuerte apoyo en las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez<sup>96</sup> (1856-1929) (1903-1907 y 1911-1915) cuyas políticas fortalecieron el plano social y educativo sin estar sometido al exclusivismo de las élites<sup>97</sup>.

Aparte de estas particularidades, estaba la celebración del triunfo de las vanguardias como aspectos renovadores del lenguaje tradicionalista, asunto que dio origen una dimensión ideológica de las transformaciones culturales modernas de Latinoamérica a inicios del siglo XX, mientras que aquello que se ajustaba como lo ‘nuevo’ no era más que la dimensión fenoménica del cambio; por esta razón, las vanguardias se presenta como los resultados del concepto de lo ‘moderno’ en el arte por hacer de la ruptura con el tradicionalismo su campo de acción central<sup>98</sup>. Este modernismo latinoamericano tuvo en las artes su principal herramienta para que los artistas pudieran conseguir el capital simbólico en las relaciones de poder y cultura además que los criterios artísticos al ser distintos de la visión europea ayudaron a darle protagonismo a Latinoamérica otorgándoles un carácter rebelde y sedicioso respecto al orden establecido de los valores decimonónicos aún vigentes en las primeras décadas del siglo pasado. Todas estas transformaciones culturales fueron impulsadas por el mestizaje y el sincretismo de quienes construyeron elementos de identidad donde no había

---

<sup>94</sup> Porfirio Díaz fue presidente de México desde finales de 1876 hasta mediados de 1911. Durante su mandato impuso una estabilidad política como lo fue el desarrollo de la economía, aumento de la población, el crecimiento de las ciudades con planes urbanos donde se implementaron programas de salud y educación. No obstante, su gobierno tuvo problemas relacionados con las desigualdades y regionales a pesar de su crecimiento económico, de modo que estos desequilibrios desataron varios conflictos bélicos dentro de México que derivaron en tensiones y divisiones sociales. Comparar Kuntz, Sandra y Speckman Elisa “El Porfiriato” en *Nueva historia general de México* p. 488

<sup>95</sup> Comparar Pini, “México” en *En busca de lo propio Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930* pp. 80-81

<sup>96</sup> José Batlle y Ordóñez fue un político que trazó el camino al modernismo en Uruguay después de su guerra civil de 1904. Durante sus dos presidencias, Battle redujo la deuda financiera con Inglaterra, creó las facultades de comercio, veterinaria y agronomía para la universidad estatal estableció las ocho horas de trabajo, aprobó las indemnizaciones por accidentes laborales y por despidos, además de imponer las pensiones a la vejez y crear ferias francas para abaratar el costo de vida. Comparar Nahum, Benjamín “Realizaciones de la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez (1903-1907)” y “Segunda presidencia de José Batlle y Ordóñez (1911-1915)” en *Historia uruguaya Tomo 6 1905-1930 La época Batllista* pp. 9-13 y pp. 22-32

<sup>97</sup> Comparar Pini, “Uruguay” en *En busca de lo propio Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia* p. 145

<sup>98</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Los entramados conceptuales: modernidad-vanguardia” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos...* p. 103

cabida para dicotomías en las que se encontrarán manifestaciones de ‘arte culto’, es decir, el arte que ha sido creado bajo parámetros académicos o ‘arte popular’, que es aquel que se ajusta al gusto convencional de las masas, ya fuera desde las fuentes visuales aportadas por esta hibridación o bien desde elementos patrimoniales contemplados de forma despectiva<sup>99</sup>.

Los rumbos de la literatura latinoamericana ayudaron a moldear la perspectiva de las artes visuales en el subcontinente, generando procesos muy disímiles en cada una de las naciones que componen a esta región. Dada la complejidad para explicar de manera resumida los procesos artísticos latinoamericanos en general nos enfocaremos en el proceso histórico colombiano asunto que compete también a este capítulo. (Hablar de los países líderes en este asunto y de otros protagonistas aparte de Rubén Darío).

### **Modernismo en Colombia: elementos esenciales**

Para el año de 1886 Colombia vivía el comienzo de una hegemonía por parte del conservatismo político nacional llamado la Regeneración, iniciado por el gobierno del presidente cartagenero Rafael Núñez cuyo gobierno redactó la constitución política colombiana en este mismo año y que estaría vigente hasta 1991. Fuera de esto, el país estaba dando sus primeros pasos respecto a la modernización en infraestructura industrial como lo fue la construcción de su primer ferrocarril cuya primera línea conectaba de Bogotá hasta Facatativá o también la instalación de las primeras redes telefónicas que comunicaban los edificios públicos, algunos privados y unas contadas unidades residenciales<sup>100</sup>. Por otro lado, el gobierno conservador excluyó a los liberales de ocupar cualquier cargo público y de tener injerencia en cualquier asunto político de modo que esto suscitó una serie de rebeliones armadas desde 1893 donde fueron sucesivamente derrotados y que luego desembocarían en el conflicto más sangriento de todos con la cual Colombia inició el siglo XX: la Guerra de los Mil Días<sup>101</sup>. Tomando en cuenta estas circunstancias, algunas ciudades colombianas como Bogotá, Medellín y Cali se erigieron como faros culturales para la población con

---

<sup>99</sup> Comparar Pini y Ramírez Nieto, “Confluencias entre vanguardias” en *Modernidades, vanguardias, nacionalismos...* p. 112

<sup>100</sup> Comparar Bushnell, “La Regeneración y su secuela: una reacción positivista y conservadora (1885-1904)” en *Colombia una nación a pesar de sí misma* p. 214

<sup>101</sup> Comparar Melo, “La república conservadora: 1886-1930” en *Historia mínima de Colombia* p. 170

inquietudes intelectuales. Sin embargo, para finales del siglo XIX la producción cultural era también escasa, aunque el gobierno conservador hizo esfuerzos a la hora de crear instituciones educativas para promover las artes plásticas, un asunto que salió a flote con la fundación de la Escuela de Bellas Artes también ocurrida en 1886<sup>102</sup>.

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, es en este marco de renovación educativa que se crea la Escuela de Bellas Artes, la cual adoptó el modelo pedagógico francés, el cual estaba estuvo muy influenciado por el academicismo europeo que a su vez manejaba un estilo clasicista aprobado por el gobierno conservador de la época. Sin embargo, ya existían disidencias estilísticas respecto a las ejecuciones pictóricas que diferían fuertemente con el clásico modelo francés el cual estaba en franca decadencia en las últimas décadas del siglo XIX. Los cambios pedagógicos no se empezaron a notar sino hasta la primera década del siglo XX cuando Andrés de Santa María<sup>103</sup>, pintor colombiano que estaba profundamente influenciado por el impresionismo pictórico, fue invitado a dirigir la Escuela de Bellas Artes por el presidente de la república, el general Rafael Reyes en 1904; de esta forma Santa María junto con los españoles Luis de Llanos y Enrique Recio y Gil<sup>104</sup> marcarían la transición del academicismo al modernismo en la pintura colombiana. Para 1910 se celebró el Pabellón de Bellas Artes en conmemoración de los primeros cien años de independencia nacional donde la prensa colombiana de corte conservador criticó con severidad las obras expuestas bajo puntos de vista moralizantes, al mismo tiempo atacó la falta de temas y personajes de la historia política nacional. Según esta perspectiva, la entonces crítica de arte colombiana abogaba por unos valores ya obsoletos en la historia del arte occidental desde

---

<sup>102</sup> Ver Badawi, “Los Olvidados: circuitos regionales y disidencias visuales en el arte colombiano de finales del siglo XIX” en *Credencial Historia* Edición 315 p. 2

<sup>103</sup> Andrés de Santamaría (1860-1945). “Su vida y obra se desarrolló casi toda en Francia y Bélgica, donde murió, alejado de las guerras civiles que entorpecían el desarrollo de su país, y en contacto con los movimientos impresionista y post-impresionista de Colombia. [...] Luminista con recuerdos de Manet, impresionista luego y tocado después por ciertos aspectos del modernismo y por un relativo “fauvismo” de rica cromía, pero en todo caso yendo del impresionismo al expresionismo, si su permanencia y su influencia en Bogotá hubieran sido mayores y su obra, comprendida y aceptada, tal vez hubiera sesgado notoriamente el desarrollo de la pintura local, la que podría haber participado en tal caso sin extemporaneidades en el movimiento del arte contemporáneo internacional acortando la presencia del siglo XIX en el XX, al menos en materia pictórica. Así, pues, bien puede afirmarse que Santamaría es el primer pintor moderno de Colombia, mas no en Colombia”. Ver Gil Tovar, “El siglo XIX” en *El arte colombiano* pp. 101-102

<sup>104</sup> Luis de Llanos (1850-1895) y Enrique Recio y Gil (¿1856?-1910) fueron dos pintores españoles radicados en Colombia que ejercieron la docencia académica en las últimas décadas del siglo XX, sus obras dan un testimonio gráfico del país ya sea desde su naturaleza rural o bien desde las sociedades urbanas con un sentido anecdótico. Comparar Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX” en *Temas para la historia del arte en Colombia* p. 111

hacía aproximadamente medio siglo. A los pocos años de haberse realizado esta exposición, Santa María se fue del país decepcionado por un lado a causa de la escasez de artistas que abogaban por un estilo original desligado del academicismo convencional y por otro a causa de la lluvia de críticas que recibía tanto de la crítica nacional como de colegas artistas nacionales ya fuera como un modo de envidia de su formación europea y estilo pictórico o bien porque sus pinturas no eran del todo comprendidas dentro de los círculos de artistas de un país pobre medio aldeano como la Colombia de aquella época quienes abogaban por el ya agotado academicismo figurativo del siglo XIX<sup>105</sup>.

A pesar del mal recibimiento del público aficionado al arte, respecto a los nuevos rumbos de la pintura colombiana, la ciudad de Bogotá estaba viviendo unos notables cambios urbanos, desde 1910 ya que para aquel año la capital del país inauguró su primer alumbrado público además que para la misma década entró en funcionamiento el acueducto de la ciudad, aunque de muy mala calidad, y aparte tan sólo este servicio cubría una mínima parte de la población capitalina. Consecutivamente para 1920 Bogotá desarrolló un programa de obras públicas que gradualmente cambió la dinámica citadina en cuanto alcantarillado y vías públicas, a pesar de que faltaban mucho más por mejorar en la infraestructura urbana. Todos estos avances en materia de servicios públicos y urbanísticos daban la entrada hacia una etapa moderna a nivel citadino dentro de la misma capital nacional. A la par que sucedían estos eventos, la ciudad también experimentaba unos cambios culturales especialmente desde la llegada de jóvenes provenientes de ciudades menores del país como es el caso de Medellín, Manizales e incluso del Chocó que venían a cursar sus estudios universitarios en la capital del país donde la carrera con más demanda era la de derecho<sup>106</sup>. Este tipo de fenómenos sociales impulsó la creación de un grupo de intelectuales que no se consolidaría hasta los años 20 el cual entre los círculos más destacados estuvieron Los Leopardos quienes eran un grupo de jóvenes estudiantes simpatizantes del partido conservador quienes promovieron el gusto por la lectura y las artes en general, además de tener conciencia respecto a sus roles en la sociedad<sup>107</sup>. Aunque no hay mucha información respecto a la bohemia juvenil capitalina

---

<sup>105</sup> Comparar Barney Cabrera, “Madurez de la academia” en *Temas para la historia del arte en Colombia* p. 139

<sup>106</sup> Comparar Arias Trujillo, “Introducción” en *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920* p. xix

<sup>107</sup> Comparar Arias Trujillo, “Introducción” en *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920* p. xx

de inicios del siglo XX se sabe desde la información obtenida por Los Leopardos que visitaban frecuentemente cafés donde realizaban tertulias y aparte realizaban noches de bohemia posiblemente acompañados de tabaco y licor que causaban escándalo en la sociedad bogotana dentro de las convenciones morales de la época. Cabe anotar también que la posición política de este grupo de muchachos, si bien era conservadora, mostraban una posición disidente respecto al rumbo regeneracionista motivo que trazaba el descontento con el *establishment* político en las nuevas generaciones que a su vez dibujaban el mapa cultural desde lo político creando así nuevos aires dentro del naciente modernismo colombiano<sup>108</sup>. Por el lado liberal, así como los de otros partidos de oposición, tuvieron una participación muy mínima a causa de la constante censura. Sin embargo, las élites liberales pudieron hacer un contrapeso a la hegemonía conservadora con la fundación de la revista *Cromos*. Esta publicación tuvo un impacto principalmente en la ciudad de Bogotá ya que se enfocó en la fotografía para retratar a la elite bogotana liberal donde mostraban su influencia inglesa y francesa, de este modo, estas representaciones visuales “reemplazarían progresivamente las representaciones conservadoras, que se originaron en tradiciones religiosas y lingüísticas españolas, y cuyo modelo era la España contemporánea”.<sup>109</sup>

### **Reconocimiento e influencia de la pintura modernista en la obra de F. A. Cano**

Aunque no se le puede considerar del todo simpatizante con la corriente, Cano admiraba el modernismo, especialmente desde las ejecuciones del color donde priman más el cromatismo que el dibujo y buena parte de esta influencia fue tomada durante su estadía en Francia mientras estudiaba en la academia Julien. Bien se puede decir que Cano estaba mucho más emparentado con el impresionismo que con otros estilos pictóricos de su vida contemporánea como el dadaísmo y el cubismo los cuales desdeñaba. Sin embargo, la preferencia que tuvo por el estilo pictórico francés de segunda mitad del siglo XIX fue aún más entusiasta por el reconocimiento nacional hacia la obra de Andrés de Santamaría quien

---

<sup>108</sup> Comparar Arias Trujillo, “La bohemia en los Leopardos” en *Los Leopardos*. Una historia intelectual de los años 1920 pp. 44-45

<sup>109</sup> Ver Peralta, “Contexto histórico, social y cultural de los bogotanos” en *Distinciones y exclusiones. En Busca de cambios culturales en Bogotá durante las repúblicas liberales. Una historia cultural de Bogotá (1930-1946)* p. 65

a su vez era el mayor exponente en territorio nacional. Algunas obras como *La voluptuosidad del mar* de 1924 o *Brumas* de 1928 son obras que reflejan que de alguna forma reflejan lo que estuvo sucediendo con las vanguardias pictóricas internacionales ya sea desde la influencia simbolista que vemos en la primera obra mencionada o bien en el estilo impresionista tardío que vemos en el segundo, de los cuales hablaremos con mayor detalle en el cuarto capítulo, nos ofrecen los cambios que iban a derivar en las nuevas generaciones artísticas en los años 20, 30 y en las décadas posteriores que marcarían distintos rumbos del arte nacional. Es por ello que Cano llamaba personalmente al impresionismo *colorismo*, asimismo el artista antioqueño dejaba en claro que si bien el panorama estudiantil se dirigía a un rumbo menos marcado por el formalismo académico, estos carecían de un criterio para elaborar un estilo propio de un artista en formación puesto que según Cano el aprendizaje de los nuevos estilos en los estudiantes se acomodaban dentro de “las escuelas dominantes y tradicionales, es la primacía en el estudio del color, sin que ello quiera decir que el asunto les importe poco, ni que el dibujo haya de ser malo o descuidado de intento, aunque así parece que lo creen muchos que siguen a sus maestros con tal servil sumisión que los imitan en sus defectos más notables”<sup>110</sup>.

Otro aspecto destacable en la obra modernista de Cano es su distanciamiento del costumbrismo tradicional colombiano principalmente referenciada en su obra más popular: *Horizontes*. De esta obra se puede decir que fue una de las primeras que marcaron el fin las pinturas “frías” desde el carácter cromático de sus anteriores obras, aunque todavía posee el estilo costumbrista desde la escena recreada de la familia campesina que busca un nuevo espacio para asentarse, una práctica todavía común en la población rural de inicios del siglo pasado. Para 1976, el crítico de arte Darío Ruiz Gómez describió *Horizontes* como una composición que se deshace y a cambio sus valores cromáticos buscan una nueva relación a diferencia de otras obras corte académico como es el caso del retrato de Rafael Núñez, asimismo la escena recreada en esta emblemática obra recrea un suceso provinciano que confronta la historia nacional de carácter universal y abstracto desde la conquista de un territorio propio como el cumplimiento de una experiencia personal<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Ver Cano, “Un artista” en *Lectura y Arte* No. 7/8. Medellín, noviembre 1903, reproducido en *Notas Artísticas* pp. 75-76

<sup>111</sup> Ver Ruiz Gómez, “Cano: academia y costumbrismo” en *Notas artísticas* pp. 197-198

Según estas características, la obra de Cano en el siglo XX posee un estilo sobrio y naturalista que tiene como propósito recrear temas cotidianos acomodados en la primera fase del modernismo pictórico colombiano junto con la obra de otros artistas contemporáneos a él como lo son Ricardo Moros Urbina, Ricardo Borrero Álvarez y José María Zamora<sup>112</sup>. Estos cambios del estilo pictórico de Cano, en particular desde la marcada influencia naturalista, trazaban el nuevo rumbo por la objetividad y autenticidad en el academicismo colombiano de inicios de siglo. No obstante, hay que considerar que en medio de todo Cano es un pintor ajustado a un academicismo radical que empezó a diversificarse en las primeras décadas del siglo XX debido a que su estilo se traslada a “las formas naturales mediante el uso de la técnica, ya que los motivos, los temas, los objetos y las figuras se aprehenden con una ‘realidad íntima interior’”,<sup>113</sup> la transmisión pedagógica ayudó a configurar entre los años 1910 y 1920 los cambios en materia técnica y conceptual haciendo de este período la transición hacia el arte moderno colombiano.

Concluyendo lo mencionado a lo largo de este capítulo el modernismo se presenta como un fenómeno cultural transgresor que tiene un particular impacto en el pensamiento occidental y en las artes en especial. Desde el subcontinente latinoamericano, el modernismo tuvo su primer florecimiento en la literatura y posteriormente en las artes plásticas, sin dejar de lado su influencia en las sociedades urbanas desde los cambios en materia de infraestructura y entretenimiento para las masas -el cine y la radio-. Toda esta serie de transformaciones sociales y culturales no estuvieron exentas en la obra de Cano pues su paso capital francesa marcó una perfección dentro de su forma de pintar, a pesar de que ya estaba haciendo una obra impresionista sin estar al tanto de lo que estuvo sucediendo en los salones de arte de París entre las décadas de los 70 y los 80 del siglo XIX. Por esta razón su obra realizada después de su regreso por Europa desarrolló una forma estilística que trazó las

---

<sup>112</sup> Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931) y José María Zamora (1875-1949) fueron algunos de los que hicieron parte del último grupo de artistas colombianos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX dedicados casi exclusivamente al paisajismo y al neocostumbrismo siendo Zamora y Borrero los principales exponentes de este último tema. Llama la atención que el neocostumbrismo sea una corriente donde se hacían paisajes con motivos pintorescos pertenecientes a muchos artistas aficionados y anónimos al enfatizar en escenas típicas y valores documentales dentro de un facilismo ingenuo y espontáneo. Comparar Barney Cabrera, “Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX” en *Temas para la historia del arte en Colombia* pp. 135-136

<sup>113</sup> Ver Pérez Builes, “Francisco Antonio Cano y sus discípulos” en *Francisco Antonio Cano y sus discípulos. Hacia la consolidación de un arte nacional del siglo XX* p. 61.

corrientes venideras del arte nacional de las próximas décadas a pesar de que el mismo Cano se reconocía como un pintor no moderno. Dadas estas circunstancias en el siguiente capítulo abordaremos unas contadas obras de Cano para explicar el aporte modernista desde su pintura.

#### **Capítulo 4:**

##### **Estudios iconográficos de las obras de Cano y sus aportes al primer modernismo pictórico colombiano**

Para este cuarto y último capítulo se tratará de manera pormenorizada los estilos pictóricos empleados por Francisco Antonio Cano desde su llegada a Bogotá en 1912 hasta los años

previos a su muerte en 1935. Asimismo, se explicará el origen y las funciones de los métodos iconográficos e iconológicos que serán aplicados en el análisis de algunas obras de Francisco Antonio Cano reproducidas de este capítulo.

### **Algunas observaciones sobre la metodología del examen iconográfico e iconológico en las obras de arte**

Iniciamos este capítulo indagando las funciones de los estudios de la iconografía y la iconología, las cuales son disciplinas surgidas durante la primera mitad del siglo XX. Los métodos de esta disciplina fueron elaborados por el académico judío alemán Erwin Panofsky<sup>114</sup> (1892-1968) a partir de los estudios realizados de la obra del artista -también alemán- Alberto Durero (1471-1528) durante el renacimiento en Alemania. Aunque es cierto que la mayoría de los estudios de Panofsky se enfocan en el arte medieval y renacentista, este método puede aplicarse a todos los estilos de arte figurativo y de cualquier época, con el propósito de encontrar un “significado intrínseco” en la obra de arte, aunque este significado es el objetivo que compete principalmente al método iconológico del cual se hablará posteriormente<sup>115</sup>.

Ahora bien, para Panofsky existen tres niveles de investigación iconográfica que se explican a continuación:

1. **Significación primaria o natural.** Según Panofsky, dicha significación se aprende identificando ciertas configuraciones de línea y color, o bien de ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente compuestas en representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, herramientas, etc.; reconociendo sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando ciertas cualidades expresivas como el

---

<sup>114</sup> Erwin Panofsky, fue profesor de historia del arte en Hamburgo desde 1921 hasta 1933. A partir de este suceso se emigra exilia en los EE.UU. donde dictó clases en la Universidad de Princeton hasta su muerte. Dentro de su formación estética se encuentran autores clave Alois Riegl (1858-1905) y Aby Warburg (1866-1929) siendo este último su principal influencia en los estudios iconológicos. Entre sus obras más importantes están *Estudios sobre iconología* (1939), *El significado de las artes visuales* (1953) y *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960). Comparar Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* p. 3

<sup>115</sup> Comparar Burke, “Iconografía e iconología” en *Visto y no visto* p. 45

carácter doliente de una postura o un gesto, en los que se incluye también el ambiente o el área de un interior<sup>116</sup>.

2. **Significación secundaria o convencional.** Este viene a ser el método que identifica imágenes, historias y alegorías que corresponde propiamente a las ‘iconografías’. Para hablar con más detalle de este nivel debemos tomar en cuenta que para el análisis formal en este método deben evitarse a toda costa palabras que refieran directamente a objetos en la obra como ‘hombres’, ‘caballo’, ‘columna’ así como las formas geométricas accidentales desde la posición de un cuerpo humano presente dentro de la obra analizada. Existe un detalle clave que es necesario resaltar en este segundo punto, para Panofsky, cuando se habla del ‘asunto’ (objetos) en oposición a la ‘forma’ (posición y dimensiones de los objetos retratados) “aludimos principalmente a la esfera del ‘asunto’ secundario o convencional, es decir, el universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del ‘asunto’ primario o natural, expresado en motivos artísticos”<sup>117</sup>.
3. **Significación intrínseca o contenido.** La función de este nivel consiste en investigar los principios subyacentes que hacen visible la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social e incluso también de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y plasmada en una obra. Panofsky lo expresa así: “No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los ‘procedimientos de composición’ y de la ‘significación iconográfica’ simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz”<sup>118</sup>.

De acuerdo a estos tres niveles se puede entender que por un lado el ejercicio iconográfico se basa principalmente en el estudio de las imágenes, historias y alegorías más no sus motivos, es por ello que el uso de este método permite reconocer la familiaridad que hay con

---

<sup>116</sup> Comparar Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales* pp. 47-48

<sup>117</sup> Ver Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales* pp. 48

<sup>118</sup> Ver Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales* pp. 49

los temas o conceptos específicos expuestos en la obra de arte como son aquellas que se nos enseñan desde obras literarias y que asimilamos por medio de una lectura intencionada o bien por una tradición oral<sup>119</sup>, teniendo así una denotación descriptiva dentro de la función de este análisis. La explicación iconológica, por su parte, es un método que indaga exclusivamente la interpretación de la imagen que resulta ser más una síntesis que un análisis y por ello exige un reconocimiento de las significaciones secundarias o convencionales para crear una transición directa de los motivos al contenido de la obra de arte “a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura del paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo”<sup>120</sup>.

### **Las pinturas hechas por F.A. Cano**

Como se ha mencionado, la llegada de Cano a Bogotá en 1912 se hizo con el propósito de ocupar el cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la orden del entonces presidente de la república, y también amigo de Cano, Carlos E. Restrepo (1910-1914). Para entonces Cano ya había realizado varios paisajes y también retratos al óleo en las últimas dos décadas del siglo XIX de algunas personalidades antioqueñas como el General Manuel Briceño (1849-1885), Pedro Justo Berrio (1827-1875) o bien del presidente conservador Rafael Núñez (1825-1894) entre otros.

Es cierto que Cano realizó varios cuadros de flores que lograron notoriedad en el público aficionado al arte a inicios del siglo XX e incluso hizo retratos de figuras humanas ficticias posiblemente inspiradas en los modelos que Cano realizó durante su paso por la academia Julien. Para los análisis se han escogido cuatro retratos y un paisaje esto a se debe en primera instancia porque el retrato es un género pictórico que está sujeto a un sistema de convenciones que cambia lentamente con el paso del tiempo y se encuentra asociado al esquema que hacen parte este tipo de pinturas, pues ellas cuentan con el lenguaje corporal de

---

<sup>119</sup> Comparar Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales* p. 54

<sup>120</sup> Ver Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales* pp. 51-52

las poses y los gestos de los modelos así como con los accesorios que están presentes en la pintura analizada, todos forman parte de la carga simbólica presente en ella<sup>121</sup>. Respecto a los paisajes, si bien resultan ser una reproducción aproximada de lo que se está retratando estos, por lo general, estos resultan ser menos realistas de lo que en verdad parecen a tal punto que llegan a exagerar, o bien, distorsionar la realidad que se acomoda más al sentimiento del artista que ejecuta la obra a como en realidad luce el panorama<sup>122</sup>.

A continuación abordaremos cinco obras seleccionadas escogidas que consisten en dos desnudos, dos retratos y un desnudo en primera instancia para comprender la progresión estilística de Cano desde 1908 hasta 1928 muy notorias en cada una de ellas para que el lector pueda tener una idea del cambio de las pinceladas del formalismo académico a uno más emparentado al primer modernismo vanguardista que experimentó el artista antioqueño.

### **La última gota (1908)**

---

<sup>121</sup> Comparar Burke, “El retrato, ¿Espejo o forma simbólica?” en *Visto y no visto* p. 30

<sup>122</sup> Comparar Burke, “El retrato, ¿Espejo o forma simbólica?” en *Visto y no visto* p. 37



F.A. Cano  
*La última gota*  
Óleo sobre tela  
1908  
40 x 77 cms.  
Colección Museo de Antioquia

La primera obra que analizaremos tiene como título *La última gota* y es una pintura en óleo sobre tela con un tamaño de 40 por 77 centímetros realizada en 1908. Esta obra se compone de un desnudo femenino, se aprecia una mujer de piel blanca y cabello negro recogido que está acostada sobre un sofá con espaldar de color verde oliva; la mujer está boca arriba mientras que sus piernas están ubicadas de medio lado hacia la derecha frente al espectador ocultando sutilmente su sexo. Su mano izquierda, sostiene una copa de cristal volcada hacia abajo la cual observa de manera inexpresiva pero con sumo detenimiento mientras que su brazo derecho lo tiene ubicado en la parte trasera de su cabeza para que la modelo pueda acomodarse mejor. Llama particularmente la atención en este cuadro la iluminación que hay en él ya que la luz se ubica principalmente en el vientre, las caderas y parcialmente en su mano izquierda mientras que en su rostro y pies apenas puede notarse su posición, gesto y color de piel la presente obra.

*La última gota* se presenta como una obra que tiene una marcada influencia del paso que tuvo Cano por la academia Julien en los desnudos que el artista antioqueño realizó durante su estadía en la capital francesa. Existe un cuadro que tiene como título *Mujer* o *La*

*Chaplin* los cuales son una copia *Éxtasis* del pintor francés Charles Joshua Chaplin (1825-1891) o la copia de *Lilia* original de Carolus-Durand (1837-1917), los cuales son desnudos realizados por Cano en el año de 1900. Ambas obras, que bien se ha dicho son copias, representan una influencia que tuvo Cano de pinturas famosas de desnudos femeninos realizados por otros pintores europeos de gran renombre como es el caso de *La Odalisca* del francés Jean-Auguste Dominique Ingres, *Olympia* de Manet o bien *La maja desnuda* del español Francisco de Goya.

Sin embargo, vale la pena resaltar el detalle de la copa de cristal la cual está vacía; esta copa de cristal puede significar el objeto del deseo por la embriaguez que se puede inferir a partir de la mirada de la modelo desnuda que evoca una óptica más sutil e intelectual del tono erótico del cuadro, hecho que desmarca la mera exhibición sexual que se propone a estimular el primitivo deseo carnal en el espectador<sup>123</sup>. Tales características ponen a este cuadro marcan una antesala del primer modernismo pictórico colombiano desde la belleza íntima femenina, un tema que aún estaba restringido en las pinturas de artistas nacionales pero cuya prohibición hacia estas imágenes empezó a ceder de manera gradual en las primeras décadas del siglo XX.

Enfatizando un poco más en el desnudo y la censura que estaba sometida esta clase de imágenes en Colombia, vale la pena anotar que esta clase de obras eran comúnmente estigmatizados por la sociedad colombiana al ser prejuizados por apelar a la lascivia asunto que se reduce en la vista del espectador masculino al ser él mismo o bien el artista los únicos sujetos activos. Percepciones como esta última hacen parte de lo que se puede llamar por dinámicas del deseo el cual es un juego creado entre la obra de arte y el espectador que la contempla y crea esta dialéctica visual que pone en claro que no existe tal cosa como la indiferencia visual a causa del objeto del deseo que vemos en la modelo que encarna el cuerpo ideal quien satisface un placer visual y erótico desde el artista (hombre) y el espectador (también hombre) donde el rol de estos personajes sería, teóricamente, el sujeto activo<sup>124</sup>. Aunque el cuadro no sea imagen una sexualmente explícita y sugestiva como las que se ven actualmente, *La última gota* es una obra que recoge el erotismo de antaño el cual fue muy popular entre el público adulto de inicios del siglo XX basados en la fotografía pornográfica

---

<sup>123</sup> Comparar Zuffi, “El objeto del deseo” en *Arte y erotismo* p. 41

<sup>124</sup> Ver Mahon “The Rhetoric of Nude” en *Eroticismo & Art* p. 41

francesa una práctica realizada a mediados del siglo XIX<sup>125</sup> que puede considerarse como uno de los primeros desnudos eróticos realizados en Colombia.

### **La costurera (1924)**



F.A.Cano

*La costurera*

Óleo sobre tela

1924

45,5 x 35,5 cms.

Colección Museo Nacional De Colombia

El segundo retrato es una obra hecha en óleo sobre tela que tiene como nombre *La costurera*. Este cuadro fue realizado en 1924 y posee unas medidas de 45,5 por 35,5 centímetros y, al igual que el primer retrato, se encuentra exhibido en la colección permanente del Museo

---

<sup>125</sup> Comparar Mahon, “The End of the Age of Innocence” en *Eroticism & Art* p. 60

Nacional de Colombia. En la pintura vemos a una mujer adulta, de mediana edad, piel blanca y cabello castaño oscuro recogido, que al parecer toma unas herramientas para coser con su mano derecha mientras sujeta con su mano izquierda un pedazo de tela color blanco ubicada sobre sus piernas. La mujer aparece sentada, vestida con falda negra y una blusa anaranjada la cual tiene un círculo de puntos blancos en el centro superior de su pecho junto con una fila de cinco de estos mismos puntos que se alcanzan a ver en el cuello de su prenda; por otro lado, también podemos ver que esta blusa es ligeramente holgada de mangas que van hasta sus codos, mientras dirige su mirada hacia abajo, recogiendo los instrumentos para confeccionar que están de lado de otra prenda de vestir color blanca con puntos rojos. En su entorno, vemos que está en una habitación de color café grisáceo a causa de la poca iluminación natural que vemos en la pintura, al lado derecho vemos el marco blanco de lo que puede ser una ventana abierta que ilumina la escena donde en su parte inferior vemos el fragmento de un cuadro blanco al que no podemos definir si es otra ventana o bien una pintura decorativa y al fondo en la parte superior del lado izquierdo vemos el fragmento de un cuadro rectangular que describe un paisaje que no se logra ver con detalle debido a la escasa iluminación que hay en él.

La expresión que muestra la costurera es la de una mujer ocupada en su quehacer de bordar ropa, característica muy convencional dentro de la composición del retrato, puede leerse también como una obra costumbrista de inicios del siglo XX hecho bajo los parámetros del formalismo académico con una ligera influencia vanguardista si tenemos en cuenta el paso de Cano por Europa el cual hemos mencionado reiteradas veces. El retrato que vemos acá probablemente tiene el propósito de recrear los quehaceres de la vida cotidiana como testimonio de la vida privada en los recintos familiares colombianos de inicios del siglo XX. Si tenemos en cuenta la restricciones que tenían las mujeres de esa época para acceder a un trabajo y su constante labor doméstica entonces esta clase de imágenes vienen a ser los cuadros que ayudan a recrear una historia de la mentalidad del país desde los roles y actividades de las personas permitiendo así una idea de la diferenciación social propia de aquellos años<sup>126</sup>. Al mismo tiempo, estos retratos de composiciones convencionales hechos por pintores formados académicamente a finales del siglo XIX carecen de concepto personal de manera que explotan principalmente el trabajo figurativo con el propósito de recrear una

---

<sup>126</sup> Comparar Kanz, *Retratos* p. 24

escena costumbrista como ya se ha mencionado o bien detalles pintorescos y recuerdos históricos todo con el fin de obtener un reconocimiento oficial y la aceptación de la alta sociedad quien representaba su principal clientela<sup>127</sup>.

En resumen, *La costurera* puede leerse como un cuadro de pintor de oficio a la luz del día de hoy, es decir, un cuadro de propósito decorativo o para conservar la imagen de un miembro familiar que a la vez ofrece un testimonio de la vida cotidiana familiar bogotana de inicios del siglo XX en este cuadro convencional de Francisco Cano.

### **Retrato de Carolina Cárdenas (1925)**



F.A. Cano

*Carolina Cárdenas*

Óleo sobre tela

c. 1925

116 x 67,5 cms.

Colección Museo Nacional de Colombia

---

<sup>127</sup> Comparar Gil Tovar, “El siglo XIX” en *El arte colombiano* p. 96

En la tercera pintura por analizar es el retrato de Carolina Cárdenas, realizado en 1925 con la técnica de óleo sobre tela, con dimensiones de 116 por 67,5 centímetros y actualmente expuesto en la colección permanente del Museo Nacional de Colombia. En este retrato vemos a Carolina Cárdenas, una mujer de la alta clase bogotana cuyo aspecto físico cautivó la atención de muchos durante los años 20 además que su imagen se puede asociar con la primera ola de liberalización femenina en el siglo XX ocurrida en esta misma década. En esta pintura la vemos en una postura acomodada para el retratista manteniendo una mirada calmada pero fija hacia él con una sonrisa tranquila, también llama la atención su cabellera cuya forma está influenciada por la moda femenina desde el cine y la fotografía europea. En el cuadro también podemos ver que Carolina está usando un camisón negro tirando a azul de mangas holgadas con surcos en las muñecas y la cintura de esta prenda, fuera de esto vemos que este camisón está ligeramente abierto en forma de V donde se puede distinguir una especie de blusa gris que aparece sutilmente a lo largo de su torso y en su muñeca derecha que sobresale de la manga de su camisón, asimismo se puede apreciar en su vestimenta el detalle de una mancha púrpura en el vientre de la modelo que podría ser un bordado del camisón que está ubicado muy cerca de donde está la mano izquierda de Carolina Cárdenas.

Por otro lado, en el fondo de la escena están los motivos del papel tapiz, tanto en el fondo de la pintura como en la mesa del mantel donde está ubicada la mano derecha de la retratada. Los motivos que aparecen tienen figuras de flores, podemos ver que el tapiz tiene el aspecto de una maleza que oscila entre el color café y gris con rosas rojas que tienen como fondo un color azul opaco. Por su lado, los motivos que hay en el mantel tienen unas ilustraciones de color dorado con formas arabescas y fondo rojo escarlata. El aspecto corporal de Carolina Cárdenas deja ver, desde su mirada, una actitud tranquila pero analítica. Al mismo tiempo sus manos están en reposo donde su mano izquierda que está a medio recoger expresa un comportamiento de recato y afabilidad hacia el espectador mientras que su mano derecha está ubicada en una mesita con un mantel con los mismos motivos árabes mencionado anteriormente.

Desde una óptica iconológica, este retrato puede verse como una idealización de la figura de Carolina Cárdenas quien falleció a los 33 años<sup>128</sup>. La escenificación de su femineidad, principalmente desde su atuendo y aspecto físico que le da un aire elegante y señorial, glorifican una belleza mundana que se puede equiparar a las de una “mujer fatal” o bien una “mujer frágil” como un extremo de la escenificación femenina que estuvo tan en boga en el *fin de siècle* de Norteamérica y Europa entre el siglo XIX y XX<sup>129</sup>. Respecto a la vestimenta tenemos en cuenta que para 1925, año en que se realizó esta obra, Carolina Cárdenas aparece con un vestido influenciado por las modas británicas y francesas que fueron ampliamente populares durante los años 30 inspirados en personajes de la nobleza y la política europea, así como de actores y actrices de Hollywood siendo este un tema mencionado brevemente sobre la parte iconográfica. La adopción de estos patrones de belleza de la moda internacional fue tomada principalmente de las fotos de grupos sociales de los años 20 y 30 como formas expresadas de modernización<sup>130</sup>. Dichas tendencias de la moda femenina fueron promovidas por los medios de comunicación, donde el semanario *Cromos* tuvo un papel relevante, ayudaron a que las clases acomodadas de Colombia adoptaran estas tendencias para acomodarse de una mejor forma en la modernidad urbana de Europa y Norteamérica sin importar su condición socioeconómica así como sus cambios culturales.

De este modo, el retrato de *Carolina Cárdenas* se destaca como un referente de la moda y el buen gusto dentro de las clases prestantes bogotanas, viniendo de una mujer que alcanzó a figurar brevemente dentro de las primeras mujeres artistas nacionales de inicios del siglo XX.

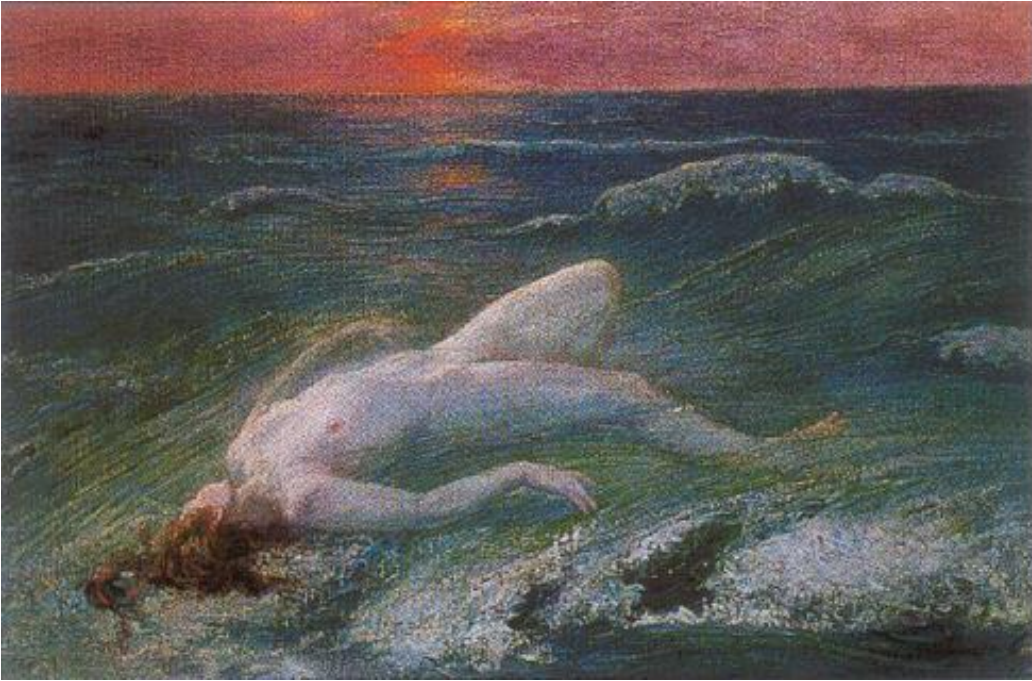
### **La voluptuosidad del mar (1924)**

---

<sup>128</sup> Carolina Cárdenas Núñez (1903-1936), fue una artista bogotana nacida dentro de una familia de clase acomodada. Educada en Londres durante su niñez y adolescencia, Carolina ingresó en 1928 a la Escuela de Bellas Artes, quien bajo la dirección de Roberto Pizano, se hizo reconocer por sus dibujos y cerámicas. En 1932 se casó con el reconocido médico y también ministro de salud Jaime Jaramillo Arango (1897-1962) cuyo matrimonio fue anulado al regreso de su luna de miel. En 1936 se enferma rápidamente y muere a ocho /días de viajar a España para estudiar cerámica y artes decorativas creando conmoción dentro del círculo de intelectuales y artistas de la época. Comparar, Cárdenas Olaya, Enrique “Carolina Cárdenas. Los dos tiempos” en *Carolina Cárdenas (1903-1936)* pp. 6-7

<sup>129</sup> Comparar Kanz, *Retratos* p. 22

<sup>130</sup> Comparar Peralta, “Capítulo V: análisis de las fotorrepresentaciones de *Cromos* 1930 y 1942: información cualitativa” en *Distinciones y exclusiones* p. 247



F.A. Cano

*La voluptuosidad del mar*

Óleo sobre tela

1924

78 x 139 cms

Colección Museo del Banco de la República

La cuarta obra tiene como título *La voluptuosidad del mar* realizada en óleo sobre tela y que posee un tamaño de 78 por 139 centímetros, la obra está actualmente expuesta en la colección permanente de arte colombiano de inicios del siglo XX en el Museo de la Banco de la República ubicado en la ciudad de Bogotá. En la obra se observa a una mujer de piel blanca pálida y desnuda que flota boca arriba en medio de las olas de un océano en pleno atardecer con el sol de un color entre naranja y rojo de un aspecto deforme en forma de humo acompañado de un cielo violeta con nubes púrpuras. El rostro de la modelo no se alcanza a ver, dado que está mirando hacia el horizonte desde su lado izquierdo donde apenas podemos visualizar las facciones finas y mejillas rosadas que hay en su rostro. Por su lado, el cabello de la modelo que es de color castaño oscuro, se encuentra suelto y desordenado al estar flotando sobre la superficie del océano con pequeños oleajes de colores donde las aguas oscilan entre verde y azul aguamarina. Esta obra, a diferencia de las anteriores, tiene en particular un estilo vanguardista que difiere de los trazos impresionistas que tanto estuvo usando Cano en varias de sus obras. *La voluptuosidad del mar* se presenta como una obra

acomodada al estilo simbolista europeo que mantuvo cierta popularidad en el Viejo Mundo entre la segunda mitad del siglo XIX hasta inicios del siglo XX.

Para entrar en mayor detalle sobre este término artístico, el simbolismo tiene su origen a mediados del siglo XIX y este tuvo repercusión no sólo en las artes plásticas sino también en la literatura, sobre todo en los poemas de autores como Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Entre las principales características del simbolismo consiste en que es un estilo surgido del modernismo especialmente durante la transición del siglo XIX al XX, aparte donde la obra de arte no se nombra directamente a los objetos sino que a cambio se sugieren o se evocan lo cual hace que sus interpretaciones varíen asunto que le otorga al simbolismo una particularidad mística. Existe una explicación más enfática sobre este tema que hace el filósofo e historiador del arte Michael Gibson en las siguientes palabras:

El Simbolismo intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible [...] No se trata de observar la Naturaleza ni de ver en ella un mensaje divino, sino de ponerla en relación con lo insólito, que aleja el espíritu del mundo familiar, da voz a la neurosis y una forma a la angustia, proporcionando un rostro al sueño más profundo, por amenazante que parezca. Este sueño no es el del individuo, sino más bien el de la comunidad y su cultura, cuyo cuerpo se fragmenta insidiosamente, transmitiendo con sus desmoronamientos solapados un adelanto del fin del mundo<sup>131</sup>.

Iconológicamente, *La voluptuosidad del mar* es una obra inspirada en el erotismo francés de segunda mitad del siglo XIX cuyos trazos tienen similitudes con obras de Edgar Degas (1834-1917) y Paul Cézanne (1839-1906) quienes habían pintado cuadros de bañistas donde exaltaban la desnudez humana no sin ello de ser blanco de críticas de la sociedad conservadora de aquella época. En este cuadro de Cano, la modelo que flota en el agua encarna la representación de los cuerpos femeninos que no son alegóricos ni relacionados a temas mitológicos lo cual le da particularidad de ser un desnudo moderno donde su piel rosácea evoca el anhelo de un tiempo pasado creando así una sensación de nostalgia desde

---

<sup>131</sup> Ver Gibson, “La gran diáspora” en *El Simbolismo* p. 24

su pose flotante<sup>132</sup>. Tales características hacen que *La voluptuosidad del mar* se destaque por ser una obra que recoge mucho de los estilos impresionistas y simbolistas franceses de finales del siglo XIX haciendo de ella una obra cuya composición da la entrada a un estilo vanguardista y notoriamente desmarcado del formalismo académico al que estaba sometido el arte nacional, un asunto que puede suscitar debates sobre si esta es la primera obra colombiana en la que pueda rotularse como arte moderno.

### **Brumas (1928)**



*Brumas*

F.A.Cano

Óleo sobre tela

1928

Museo Nacional de Colombia

La quinta y última obra seleccionada, el cual es el único paisaje que analizaremos, tiene como título *Brumas* y como bien su nombre lo indica la pintura está compuesta principalmente de una espesa capa de nubes que cubre casi todo el panorama terrenal que

---

<sup>132</sup> Comparar Mahon, “The Naked Truth” en *Eroticism & Art* pp. 70-71

Cano nos muestra. La descripción en detalle de este óleo se compone de un atardecer de lo que puede ser algún lugar de la sabana del páramo de Cundinamarca. Hacia el lado izquierdo vemos como se alza una montaña de color café opaco donde, en dirección hacia el espectador, se puede ver un pedazo de tierra firme donde apenas se puede distinguir un pequeño árbol al frente de las enormes brumas ubicadas detrás de él donde también se puede ver un delgado fragmento de tierra separada de las nubes. Las brumas que protagonizan la obra son de color blanco, pero levemente azuladas y ocupan un poco más de la mitad del cuadro. Tienen una forma diagonal que cae de arriba hacia abajo y desde la izquierda hacia la derecha, detrás de ellas se ven unas montañas de color lapislázuli donde apenas se pueden ver unas delgadas nubes ubicadas más arriba que reflejan el atardecer amarillo del cielo. Asimismo, a la extrema derecha se puede ver el alzamiento de una montaña color verde opaco que llega casi a camuflarse con otras brumas de color púrpura claro ubicadas detrás del cielo en este lado del cuadro.

En *Brumas* podemos apreciar una influencia romántica en la pintura de Cano propia de pintores de esta escuela como el alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), el francés Camille Corot (1796-1875) o del estadounidense Frederic Edwin Church (1826-1900). La composición de este paisaje nos trae a colación el sentimiento de estar “adentro” de la naturaleza como renovación del espíritu religioso, un asunto que fue muy popular dentro del Romanticismo europeo<sup>133</sup> (Comparar Réau, p. 10:1958). Este tipo de experiencia se identifica con el sentimiento de lo sublime expuesto por filósofos como Immanuel Kant (1724-1804) o Edmund Burke (1729-1797) donde la experiencia estética aborda la sensación de lo inconmensurable de acuerdo a la premisa de la “soledad en el bosque” planteada por el también filósofo Ludwig Tieck (1773-1853) el cual simboliza la naturaleza desde el observador contemplativo como si fuera un abandono de la condición humana frente al universo aunque esto no sea propiamente una descripción de la naturaleza sino un reflejo de la sensación desde el interior del sujeto<sup>134</sup>. Este tipo de indagaciones metafísicas fueron bastante populares durante el período romántico que abarcó desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XIX.

---

<sup>133</sup> Comparar Réau, *La pintura en el romanticismo* p. 10

<sup>134</sup> Comparar Wolf, “La añoranza en la pintura del siglo XIX” en *Romanticismo* p. 12

Por otro lado, es menester destacar que *Brumas* es una de las pocas obras colombianas emparentadas con el romanticismo pictórico, un estilo muy poco usado por los pintores colombianos del siglo XIX. Es cierto que muchos de los artistas nacionales dedicados al paisajismo no contaban con suficiente destreza para realizar este tipo de obras, aunque algunos, como el mismo Cano, sí lograron perfeccionar el aspecto técnico para realizar paisajes y así satisfacer a los aficionados del realismo naturalista<sup>135</sup>. Para poner en contexto al lector vale la pena mencionar otros paisajistas colombianos como Salvador Moreno (1874-1940), Eugenio Peña (1860-1944) y Domingo Moreno Otero (1882-1948) quienes también se atrevieron a hacer paisajes con influencias románticas en la historia del arte nacional. Las explicaciones iconológicas e iconográficas de estas cinco pinturas de Francisco Cano nos dan la idea de los primeros pasos de él y de algunos de sus contemporáneos en las primeras pinturas propiamente modernas de Colombia en el siglo XX. Es cierto que estas pinturas no se llegan a acomodar del todo dentro de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo pasado, pero se les reconoce como la entrada de los primeros grandes cambios que estaban pronto a suceder en los años venideros.

Las explicaciones iconológicas e iconográficas de estas cinco pinturas de Francisco Cano nos dan la idea de los primeros pasos de él y de algunos de sus contemporáneos en las primeras pinturas propiamente modernas de Colombia en el siglo XX. Es cierto que estas pinturas no se llegan a acomodar del todo dentro de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo pasado, pero se les reconoce como la entrada de los primeros grandes cambios que estaban pronto a suceder en los años venideros. Por esta razón, las cinco pinturas de Cano que acabamos muestran una estilística progresiva que van desde el formalismo decimonónico hasta el modernismo de los años 20 marcando así un paso transicional en un período de veinte años, una progresión que varía ligeramente y que más o menos toma algunas influencias extranjeras que abogan por un estilo más “autóctono” a pesar del influjo europeo que vemos en ellas.

Las obras que acabamos de ver no cuentan con las ideologías a las que estuvo aferrado a ideologías socialistas y nacionalistas emparentados con el indigenismo que sucedieron en

---

<sup>135</sup> Comparar Gil Tovar, “El siglo XIX” en *El arte colombiano* p. 94

Perú y México que tuvieron una leve repercusión en Colombia pero no caló por ser superficial y retórico que hubo a inicios de los años 30<sup>136</sup>, de hecho eran obras que apelaban al gusto burgués y académico que indagaban por una perfección y autenticidad que no se lograría ya hasta los años 40. Es por ello que la obra de Cano, en medio de todo, intentó marcar una diferencia para hacer de sus pinturas un estilo que compaginara más con el entonces nuevo siglo XX con tal de hacer un arte digno del cambio de un período histórico. Francisco Cano se presenta con estas condiciones como un pintor perteneciente a un período de transición entre el arte formalista del siglo XIX y el moderno con el naciente siglo XX dentro de su obra realizada en el siglo XX en especial en las que realizó durante la década de los 20.

---

<sup>136</sup> Comparar Gil Tovar, “El siglo XX” en *El arte colombiano* p. 108

## Conclusiones

A lo largo de estos cuatro capítulos el lector habrá tenido una introducción a la obra de Francisco Antonio Cano, así como de una somera historia de la pintura en Colombia, el concepto del modernismo, la iconografía y la iconología.

De acuerdo a estos temas, el presente escrito, como se mencionó en la introducción, es un ejercicio académico que tiene el propósito de mostrar, y a su vez enseñar, el análisis iconográfico de una breve selección de pinturas hechas por Cano acompañadas de una breve explicación para sustentar el aporte histórico y estético de las obras presentadas en el último capítulo. Los análisis iconográficos se sustentan bajo las ideas históricas y teóricas expuestas en los tres primeros capítulos para que el lector pueda familiarizarse de manera más profunda con la obra del pintor antioqueño. Asimismo, a lo largo de las explicaciones hechas especialmente desde el último capítulo nos ayudan a entender que la obra de Cano fija los caminos hacia una transición del arte academicista si tenemos en cuenta la obra de los primeros artistas que se aventuraron a hacer arte moderno en las primeras décadas del siglo XX como Pedro Nel Gómez (1899-1984), Débora Arango (1907-2005), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1971) o Alipio Jaramillo (1913-1999).

Si bien Cano no cabe dentro de un grupo de artistas nacionales dentro del arte moderno colombiano, sus habilidades estéticas conservan el vestigio de la últimos años del formalismo académico así como antesala de los nuevos estilos artísticos en los años 20 y 30, período donde las producciones artísticas empezarán a desarrollar una evolución de la plástica nacional cuya consolidación no se vería hasta los años 50 y 60 de la mano de renombrados pintores como Alejandro Obregón (1920-1992), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004) o Fernando Botero (1932) quienes pusieron el nombre de Colombia en el campo del arte a nivel mundial.

La consolidación del arte moderno colombiano tuvo un proceso complicado a diferencia de otras naciones latinoamericanas como Cuba o México los cuales gozaron de varias influencias extranjeras que hicieron de estas naciones unos referentes cosmopolitas dentro del subcontinente. Colombia, por su lado, mantenía una condición socio-cultural aldeana a causa de su atraso económico e infraestructural, sumado con las guerras internas por las que pasó durante el siglo XIX cuyo mayor conflicto fue la Guerra de los Mil Días

siendo la más mortífera de todas ralentizando de esta forma la modernización industrial, social y cultural mencionado en el primer capítulo.

Los aportes culturales hechos por Cano fueron generados por atreverse a hacer pinturas con una particular destreza que produjo elogios desde sus colegas contemporáneos. Estos reconocimientos le ayudaron a tener suficiente apoyo para irse a Bogotá por espacio de casi un año, tiempo que le sirvió para gestionar una beca en el extranjero con el gobierno e irse a estudiar a Europa por dos años con el fin de perfeccionar su estilo artístico para retornar a Medellín y luego radicarse otra vez en Bogotá para ser director de la Litografía Nacional, posteriormente como director de la Escuela Bellas Artes durante cuatro años y finalmente dedicarse de lleno a la pintura, dibujo y escultura pasando por varias penurias económicas hasta el día de su muerte.

Es cierto que Cano no tuvo una próspera condición financiera a pesar del reconocimiento que tuvo dentro de los círculos sociales que hizo parte, pero su legado sigue estando vigente dentro de la historia del arte colombiano. Del mismo modo Cano fue de los últimos artistas en hacer parte de un estilo sujeto al formalismo académico que más o menos se diferenció de ello creando algunas obras que ajustaban más al impresionismo francés o al simbolismo europeo de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, características que de alguna forma se les puede asociar con el *arte nacional*<sup>137</sup> de las fechas señaladas de los cuales hicieron parte otros artistas contemporáneos a él como Pantaleón Mendoza, Ricardo Acevedo Bernal o Andrés de Santamaría de quienes ya hemos hablado.

Si bien la obra del artista antioqueño no tiene tanta resonancia como cuando estaba vivo, su nombre sigue siendo un referente dentro de los anales de la historia del arte colombiano. Por su estilo que se puede apreciar a nivel general, Cano hizo parte de un período de transición del arte formalista hacia el primer arte moderno nacional especialmente desde la educación que recibió en Europa de 1898 a 1901. Como se puede esperar de acuerdo a lo analizado en los cuatro capítulos redactados, si bien los aportes de Cano fueron mínimos, éstos fueron significativos para las siguientes décadas de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>137</sup> Por *arte nacional* se entiende la definición hecha por el teórico e historiador del arte colombiano Francisco Gil Tovar (1923-2017) como aquello “en el de que la nación como tal haya producido desde el siglo XVI hasta la actualidad un tipo de expresiones visuales con peculiaridades distinguibles en el conjunto de otras comunidades nacionales” Ver Gil Tovar, “Conclusión final” en *El arte colombiano* p. 173

Hacemos nuevamente un énfasis al hablar de un período de transición dentro de la historia del arte colombiano ya que es un término que pocas veces se ha utilizado a la hora de hablar los procesos del arte en Colombia más no sin señalarlo como una etapa propia de la historia del arte nacional en las décadas de cambio del siglo XIX hacia el siglo XX. Existen algunos críticos de arte colombianos como Halim Badawi (1982) y Ricardo Arcos-Palma (1968)<sup>138</sup> quienes han hecho acercamientos sobre este tema en algunos artículos de su autoría. Esta transición de la que estamos hablando señala las primeras rupturas del formalismo académico con un arte más propio sin ser exactamente vanguardista en una época en la que Colombia experimentaba una primera modernización industrial aparte de tener un desarrollo cultural casi nulo. Es cierto que se ha escrito bastante sobre el arte colombiano del siglo XX pero no está de más señalar lo ocurrido entre los años 90 del siglo XIX hasta los años 10 del siglo XX al señalar este como el período de la Transición dentro del desarrollo de las artes plásticas en Colombia, claro está que Cano no sería el único artista del cual se hable durante esta investigación.

Concluyendo finalmente con lo anotado a lo largo de toda esta monografía, Francisco Antonio Cano sigue siendo un artista de vital importancia y más aún para la llamada Transición en las artes plásticas por la que pasó la historia del arte colombiano. Sus aportes a la pintura colombiana son valiosos para comprender por qué se hacía esta obra durante su vida y por qué mereció elogios y reconocimiento de distinguidas personalidades de su época. Aunque su estilo está lejos de ser parte dentro del arte moderno nacional, sus obras señalan los quiebres del formalismo académico, así como los cambios que estaban por venir que servirían de preámbulo a las vanguardias colombianas de los años 50 y 60. No sobra más que decir que su obra seguirá siendo objeto de análisis de futuras investigaciones y que su obra hace parte de un antes y un después en la historiografía del arte nacional.

---

<sup>138</sup> De estos autores se pueden encontrar un artículo de cada uno en la revista *Credencial Historia* en su edición de marzo de 2016 dedicada al arte colombiano de las dos primeras décadas del siglo XX que por coincidencia tiene como título *La transición artística hacia el siglo XX*.

## Bibliografía

Fuentes primarias:

Archivos consultados:

Museo de Antioquia

Biblioteca Luis Ángel Arango

Biblioteca Universidad de Antioquia

Periódicos:

*El Gráfico*. Ediciones del 27 de diciembre de 1913, agosto 12 de 1916 y agosto 17 de 1929

*La Patria*. Edición del 15 de junio de 1905

Revistas:

*Lectura y Arte*. Números 7 y 8 Medellín, noviembre de 1904

Fuentes secundarias:

Arcos-Palma, Ricardo. “El pabellón de Bellas Artes de 1910. La frustrada ilusión de una modernidad en Colombia” en *Revista Credencial Historia* No. 315 Bogotá: Marzo de 2016

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal. 2004

Arias Trujillo, Ricardo. *Los leopardos. Una historia intelectual de los años 1920* Bogotá: Universidad de Los Andes. 2007

Badawi, Halim. “Los olvidados: circuitos regionales y disidencias visuales en el arte colombiano de finales del siglo XIX” en *Revista Credencial Historia* No. 315 Bogotá: Marzo de 2016 pp. 2-5

Barney-Cabrera, Eugenio. “Arte documental e ilustración gráfica”, “Costumbrismo y arte documental” y “Pinturas y dibujantes de la Expedición Botánica” en *Historia del arte colombiano V* Bogotá: Salvat Editores Colombiana. 1977 pp. 1283-1293; 1249-1258; 1183-1194

- *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad nacional de Colombia. 1970

- Bedoya Céspedes, *Bellas Artes: historia del instituto de Bellas Artes*. Medellín: GARES 1975
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI 2003
- Bushnell, David. *Colombia: una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Ariel 2016
- Cárdenas Olaya, Enrique “Carolina Cárdenas. Los dos tiempos” en Cuervo de Jaramillo, Elvira. Ed. *Carolina Cárdenas (1903-1936)* Bogotá: Museo Nacional de Colombia. 2005 pp. 6-7
- Escobar Villegas, Juan Camilo. *Francisco Antonio Cano 1865-1935* Medellín: Fondo Editorial de Museo de Antioquia. 2003
- Gibson, Michael. *El Simbolismo*. Colonia: Taschen. 2005
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes. 1997
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “El modernismo y su contexto histórico social” en *Boletín AEPE* Año XV No. 28 Centro Virtual Cervantes [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_28\\_15\\_83/boletin\\_28\\_15\\_83\\_14.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_28_15_83/boletin_28_15_83_14.pdf) Pp. 91-98 (consultado el 10 de marzo de 2020)
- Hernández, San Martín. “La imagen como fuente histórica” en *Revista Claseshistoria* No. 282, 15 de febrero de 2012 <http://www.claseshistoria.com/revista/Dialnet-LaImagenComoFuenteHistorica-5170656.pdf> (consultado el 21 de marzo de 2020)
- Huertas Sánchez, Miguel. *Del costumbrismo a la academia*. Bogotá: Museo Nacional. 2010
- Londoño Vélez, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica. 2005
- Francisco Cano. La mano luminosa*. Bogotá: Museo Nacional. 2014
- La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*. Medellín: Editorial EAFIT. 2002
- Kanz, Roland. *Retratos*. Colonia: Taschen. 2006
- Kuntz, Sandra y Speckman, Elisa. “El Porfiriato” en Velásquez García, Erik. Ed. *Nueva historia general de México*. México: Colegio de México. 2011
- Mahon, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press. 2007
- Ocampo, Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Montesinos Editor. 1988
- Melo, Jorge Orlando. *Historia mínima de Colombia*. México: Editorial Turner. 2017

- Nahum, Benjamín. *Historia uruguaya Tomo 6 La época Batllista* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 1998
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza. 1979
- La perspectiva como formas simbólica*. Barcelona: Tusquets. 2003
- Pérez Builes, Catalina. *Francisco Antonio Cano y sus discípulos. Hacia la consolidación de un arte nacional del siglo XX*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. 2004
- Peralta, Victoria. *Distinciones y exclusiones. En busca de cambios culturales en Bogotá durante las repúblicas liberales. Una historia cultural de Bogotá (1930-1946)* Bogotá\_ Academia Colombiana de Historia. 2013
- 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
- Pini, Ivonne; Ramírez Nieto, Jorge. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2012
- Réau, Louis. *Las artes plásticas. La era romántica (II)* México: UTEHA. 1958
- Rubiano Caballero, Germán. "Pintura y escultura a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Historia del arte colombiano V* Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1977 pp. 1293-1307
- Ruiz Gómez, Alberto. "Cano: academia y costumbrismo" en Cano Isaza, Juan Guillermo. *Notas artísticas*. Medellín: Ediciones Extensión Cultural Departamental. 1987
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: La Tertulia. 1974
- Wolf, Norbert. *Romanticismo*. Colonia: Taschen. 2007
- Zuffi, Stefano. *Arte y erotismo*. Milán: Electa. 2001
- Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1988