



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

García Galvis, Carlos Alberto

Promesas y paradojas: el modelo academicista francés y la complementariedad  
en la formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Colombia, 1886-19051

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 7, 2020, Julio-Noviembre, pp. 177-201

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764906009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# PROMESAS Y PARADOJAS: EL MODELO ACADEMICISTA FRANCÉS Y LA COMPLEMENTARIEDAD EN LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE COLOMBIA, 1886-1905<sup>1</sup>

Promises and Paradoxes: The French Academic Model and Complementarity  
in Artistic Training at the School of Fine Arts in Colombia, 1886-1905

Promessas e paradoxos: o modelo academicista francês e a complementariedade na  
formação artística na Escola de Bellas Artes da Colômbia

Fecha de recepción: 13 de enero de 2020. Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2020. Fecha de modificación: 13 de abril de 2020  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.10>

CARLOS ALBERTO GARCÍA GALVIS

Profesor asistente

Departamento de Artes Visuales

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

RESUMEN:

El presente artículo analizará la incidencia que tuvo el modelo academicista francés en el devenir de la Escuela de Bellas Artes de Colombia. Para ello, se prestará atención al papel que desempeñaron los artistas extranjeros invitados al país y los becarios de la Escuela y el Estado que complementaban sus estudios en las academias europeas, especialmente en las francesas. Se postula que el modelo academicista francés fue adoptado en la Escuela con el propósito de perfeccionar los conocimientos artísticos de una comunidad que no contó con espacios de formación continuos a lo largo del siglo XIX, dando paso a una serie de aciertos y contradicciones que permiten comprender las vicisitudes de una institución que no poseía los recursos económicos y materiales para aplicar de manera adecuada el modelo que orientaba su práctica.

PALABRAS CLAVE:

Modelo academicista, Escuela de Bellas Artes, formación complementaria, arte colombiano, arte del siglo XIX.

Cómo citar:

García Galvis, Carlos Alberto. "Promesas y paradojas: el modelo academicista francés y la complementariedad en la formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Colombia, 1886-1905". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 7 (2020): 175-199. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.10>

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el Simposio Internacional Colombia Siglo XIX, realizado en la Universidad de los Andes en abril de 2019, con el título "Regeneración. Viajes e intercambios en la consolidación de un proyecto de formación de artistas 1886-1903".

#### ABSTRACTS:

This article analyzes the impact that the French academic model had on the development of Colombia's School of Fine Arts. To this end, attention will be paid to the role of foreign artists who were invited to the country and of fellows sponsored by the School and the State who supplemented their studies in Europe, above all French academies. It is postulated that the French academic model was adopted in the School with the purpose of improving artistic knowledge for a community that lacked spaces for continuous training throughout the 19th century, giving way to a series of successes and contradictions which allow us to track the path of an institution that lacked the economic and material resources required to properly apply the model that guided its practice.

#### KEYWORDS:

Academic model, School of Fine Arts, supplementary training, Colombian art, 19<sup>th</sup> century art.

#### RESUMO:

O artigo analisa a incidência que teve o modelo academicista francês no devir da Escuela de Bellas Artes da Colômbia. Para isso se estudará o papel que exerceram os artistas estrangeiros convidados ao país e, mesmo, os estagiários da Escuela e o Estado colombiano que completavam seus estudos nas academias europeias, especialmente nas francesas. Se propõe que o modelo academicista francês foi adotado pela Escuela para perfeição o conhecimento artístico de uma comunidade que não teve uma formação contínua no século XIX. Isto possibilitou uma série de acertos e contradições que permitem compreender as vicissitudes de uma instituição sem os recursos econômicos e materiais de que precisava para exercer o modelo artístico que guiava sua prática.

#### PALAVRAS CHAVE:

modelo academicista, Escuela de Bellas Artes, formação complementar, arte colombiana, arte do século XIX.

En la historiografía colombiana el desarrollo de las bellas artes en el siglo XIX ha sido estudiado de manera parcializada, haciendo énfasis en su oficialización a partir de la creación de la Escuela de Bellas Artes en 1886. Este enfoque ha dejado de lado, o abordado solo de manera tangencial, factores sumamente relevantes para comprender el desarrollo del quehacer artístico colombiano, entre ellos: la formación de los artistas a nivel nacional, la complementariedad de sus estudios en el extranjero y los modelos que guiaron las instituciones de enseñanza artística. Es preciso anotar que la formación de artistas suele describirse en la historiografía tradicional de manera anecdótica y biográfica, pero no, y es necesario ser enfáticos en ello, como un elemento determinante para la promoción de las bellas artes en un contexto donde era notoria la ausencia de artistas formados en un modelo de creación artística.

En el presente artículo se explorará el papel que cumplió la formación complementaria de artistas (en el extranjero) y la asimilación del modelo academicista francés en el desarrollo de las bellas artes en Colombia, en un contexto, donde los proyectos e instituciones de formación artística no tuvieron continuidad en el siglo XIX (hasta la oficialización de su práctica en 1886) y donde además, al no haber artistas formados, aquellos que se especializaban en el extranjero cumplían el papel de docentes y promotores del arte colombiano. Para alcanzar tal propósito se abordarán los siguientes temas: la formación artística y el modelo academicista en la historiografía nacional, la constante búsqueda y necesidad de un modelo de formación artística en Colombia durante el siglo XIX, la Escuela de Bellas Artes y la formación artística, y, por último, las paradojas que se vivieron en la Escuela una vez iniciaron sus actividades.

## LA FORMACIÓN ARTÍSTICA Y EL MODELO ACADEMICISTA FRANCÉS EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE COLOMBIANO

A pesar de que actualmente se considera que la Escuela de Bellas Artes fue la institución que oficializó y normativizó la enseñanza de las bellas artes en Colombia, no solo por reunir en ella todas las artes tradicionales, sino porque contaba con modelos teóricos que impulsaron la formación de los artistas colombianos,<sup>2</sup> no se han dimensionado la importancia que tuvieron la complementariedad en los procesos de formación de los artistas en el extranjero ni la incidencia de su trabajo en el devenir de las bellas artes en Colombia.<sup>3</sup> Dentro del discurso historiográfico canónico<sup>4</sup> estos factores no fueron abordados como parte de un proceso formativo, siendo únicamente incluidos como menciones biográficas o como elementos negativos presentes en las obras de diferentes artistas (un ejemplo de ello podría ser la valoración que realiza Eugenio Barney Cabrera de la producción y figura de Andrés de Santamaría). A raíz de este enfoque se reconstruyó una

2. William Vázquez Rodríguez, “Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886-1899” (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia 2008) y Miguel Huertas, “La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993). Discursos de cuatro momentos fundacionales” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2013).

3. Martha Lucia Barriga Monroy, “La enseñanza de las artes plásticas en Bogotá, 1880-1920”. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* 15 (2018) <https://www.redalyc.org/jats-Repo/874/87457958005/html/index.html>.

4. Incluimos bajo esta denominación a aquellos autores que han establecido unos lineamientos y derroteros sobre el devenir del arte y que con el paso del tiempo se han convertido en base y fundamento de la historiografía del arte colombiano, toda vez que su lectura ha determinado la idea que tenemos sobre el arte, sus procesos, los artistas, estilos y corrientes, entre otros. Entre ellos se encuentran: Eugenio Barney Cabrera, Gabriel Giraldo Jaramillo y Álvaro Medina.

5. Los trabajos de Gabriel Giraldo Jaramillo a los que aludimos son: *La pintura en Colombia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1948), *Notas y documentos para el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial A.B.C., 1954) y *El grabado en Colombia* (Bogotá: Editorial A.B.C., 1959). Los textos de Eugenio Barney Cabrera en cuestión son: *Geografía del arte en Colombia* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1963); *Temas para la historia del arte en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970) y *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy* (Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero, 1980).

6. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia, tomo 1: (1810-1930)* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978). Respecto a esta obra es preciso indicar que, en el 2014, fue publicada una versión ampliada y corregida por el autor, con la particularidad de que se eliminaron los anexos documentales de la primera versión. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia, tomo 1: (1810-1930)* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014).

7. La tesis de maestría de Luz Adriana Hoyos examina un conjunto de imágenes (pinturas, dibujos y litografías de cuadros costumbristas) que le permitieron analizar como a través de estas representaciones creadas por artistas de renombre el proyecto regeneracionista legitimó una serie de comportamientos que permitieron moldear unos ideales de mujer. Luz Adriana Hoyos, “Mujeres visibles, mujeres invisibles. Representaciones de la mujer en el arte colombiano, 1868-1910” (tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012).

8. Marta Fajardo de Rueda, “Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870- 1886”, en *Escuela de Artes y Oficios. Escuela Nacional de Bellas Artes*, editado por Estela Restrepo Zea (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Colección CES, 2004).

9. Eduardo Serrano, “La mujer y el arte en Colombia”, en *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y cultura*, editado por Magdala Velásquez Toro (Bogotá: Norma / Consejería Presidencial para la Política Social, 1995), 256-273.

10. William López, “Introducción”, en *147 Maestros. Exposición conmemorativa. 120 años Escuela de Artes Plásticas* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007).

11. Maya A. Jiménez, “Colombian Artist in Paris, 1865-1905” (tesis de doctorado, The City University of New York, 2010).

12. Vásquez Rodríguez, “Escuela Nacional de Bellas Artes”.

panorámica restringida y restrictiva del devenir histórico del arte decimonónico colombiano, en la cual no se evaluaban los enfoques, métodos y técnicas de la época en su plenitud ni la necesidad de su aprendizaje por parte de los artistas, lo que llevó a varios a optar por complementar su formación en el extranjero.

Las obras de Gabriel Giraldo Jaramillo, Eugenio Barney Cabrera<sup>5</sup> y Álvaro Medina<sup>6</sup> han destacado la relación simbiótica que existió entre la Escuela de Bellas Artes y el proyecto político y moral de la Regeneración, fortaleciendo la lectura política del devenir artístico de finales del siglo XIX. Basándose en esta perspectiva estos autores han destacado a grandes artistas, principalmente hombres, que hicieron parte de la Escuela como directores o docentes, y han mencionado su paso por el extranjero como parte de un viaje en el que se acercaron a diferentes corrientes artísticas. Este enfoque resulta perjudicial para la comprensión del quehacer artístico en tanto desdibuja la relevancia del paso de los artistas colombianos por el extranjero, que fue en muchos casos condición de su posterior reconocimiento como artistas. Más importante aún, esta formación complementaria en el extranjero respondía a las necesidades de los procesos de formación artísticos nacionales, que eran sucintos y limitados.

Si bien la importancia de la formación artística entre hombres y mujeres<sup>7</sup> ha sido resaltada por autores como Marta Fajardo de Rueda<sup>8</sup> y Eduardo Serrano,<sup>9</sup> solo en trabajos más recientes ha comenzado a dimensionarse la problemática mencionada. Para William López la ausencia de reflexión sobre la forma en que se instruyeron los artistas colombianos es uno de los “temas más abrumadoramente ignorados” en la historia del arte colombiano. Según el autor, este fenómeno ha impedido el reconocimiento del artista como creador y de las condiciones que rodean los procesos de formación.<sup>10</sup> Uno de los trabajos que explora las inquietudes de López es el texto de Maya Jiménez, quien aborda la formación de artistas colombianos en el extranjero, particularmente en París entre 1865 y 1905, haciendo énfasis en las condiciones del viaje, la situación política y económica del país, y la manera como los gobiernos, la política y la religión moldearon la producción de dichos artistas. Es de destacar que Jiménez observa que al completar sus estudios muchos de los artistas becados por el gobierno nacional regresaban al país y se empleaban como profesores de la Escuela de Bellas Artes.<sup>11</sup>

Otro grupo de trabajos que siguen el camino trazado por López, además de interesarse por la formación artística le prestan atención a su relación con la existencia y fortalecimiento de un modelo directivo para la enseñanza de las bellas artes en Colombia. El trabajo de William Vásquez Rodríguez<sup>12</sup> examina el proceso de institucionalización y academización de la enseñanza del arte decimonónico, entendido como un proceso gradual, y constata que la formación artística impartida en la Escuela se podría entender como una materialización de los ideales de Nación y de República. Sumada a esta investigación podemos ubicar la

tesis doctoral de Miguel Huertas, que estudia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes como el momento fundacional de la profesionalización en el campo del arte.<sup>13</sup> En ambos trabajos se destacan los antecedentes de la Escuela de Bellas Artes con el fin de comprender los espacios de formación previos a ella como intentos por consolidar la enseñanza del quehacer artístico en Colombia. Desde esta perspectiva, principalmente en el texto de Huertas, se resalta la puesta en marcha de un modelo de formación a partir de la Escuela, en un proceso cuya intencionalidad tenía una fuerte inclinación hacia el perfeccionamiento de las técnicas (conocido como el “modelo academicista francés”).<sup>14</sup>

En términos historiográficos se ha experimentado un naciente interés, distante de las inclinaciones canónicas, por integrar al discurso historiográfico de las bellas artes los procesos de formación de los artistas decimonónicos. En respuesta a las observaciones críticas de Serrano, Rueda y López se forjó un derrotero para el cual comprender la forma en que un artista se instruía y los modelos bajo los que se educaba eran tareas urgentes a la hora de dimensionar el devenir del arte decimonónico. Sin embargo esta intención solo cobraría vigor con el trabajo de Ruth Acuña, que permite comprender la forma en que los procesos de formación complementarios jugaron un papel importante en el desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje de la Escuela de Bellas Artes.

A pesar de lo mencionado hay que comprender que esta formación complementaria, adquirida mediante estadías en el extranjero, viajes y fogueos con diferentes artistas, condujo también al reconocimiento de modelos de formación artística. Este punto, resaltado por Huertas, permite inferir que el modelo empleado en la Escuela, es decir, el modelo academicista francés, se vio altamente favorecido por este tipo de experiencias. Así pues, se abre un camino que enlaza el aprendizaje complementario de los artistas en el exterior con los modelos de formación, como una combinación que permite evidenciar que ambos elementos respondían a las necesidades formativas del territorio nacional.

## LA BÚSQUEDA DEL MODELO ACADEMICISTA FRANCÉS

La necesidad de y el interés por tener una institución consagrada a la formación en bellas artes en Colombia se manifiesta con regularidad a lo largo del siglo XIX. Antes de que pudiera consolidarse un proyecto oficial, financiado por el Estado, hubo diferentes intentos por configurar un espacio que orientara los intereses artísticos de la nación. Los más reconocidos entre los espacios formados con este propósito fueron la Academia de Dibujo y Pintura de 1846 y la Academia Gutiérrez de 1873.<sup>15</sup> Estas instituciones poseen dos elementos en común: primero, la relevancia del dibujo en sus programas de enseñanza, y segundo, su imposibilidad de consolidarse como instituciones duraderas, fenómeno sintomático

13. Huertas, “La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia”. También se puede consultar: Miguel Huertas, *Del costumbrismo a la academia. Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2015).

14. En este punto también es preciso mencionar el trabajo de Ruth Nohemy Acuña Prieto, “Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2017).

15. Existe otra experiencia formativa que cumple con las mismas características de las mencionadas, la Escuela de Dibujo y Grabado fundada por Alberto Urdaneta en compañía del grabador español Antonio Rodríguez en 1879. Para los fines de la presente investigación nos concentraremos únicamente en las dos mencionadas, puesto que se presentan bajo la modalidad de Academia.

de uno de los problemas más destacados de las bellas artes en el siglo XIX, esto es: la poca regularidad de los espacios de formación especializados.<sup>16</sup>

La primera institución dedicada a la enseñanza de la bellas artes en Colombia fue la Academia de Dibujo y Pintura, fundada en 1846, entre cuyos principales promotores se encontraban Luis García Hevia (1816-1887), Simón José Cárdenas (1814-1861), Narciso Garay Jiménez (1876-1953) y Ramón Torres Méndez (1809-1885).<sup>17</sup> La Academia buscaba consolidarse como un espacio en el que el dibujo y la pintura podrían “perfeccionarse estudiando teórica y prácticamente este ramo y de la cual dependan más tarde escuelas en donde se enseñe este interesante y necesario arte para todas las clases de la sociedad propagando al mismo tiempo el gusto por todas las demás artes que tengan conexión con él”.<sup>18</sup> Dicha institución se presentaba como un proyecto que buscaba el perfeccionamiento y la expansión del conocimiento artístico, y su ideario no se limitaba a la educación, pues incluía también el fortalecimiento de las bellas artes desde sus fundamentos.

Entre 1847 y 1848 la Academia de Dibujo y Pintura realizó dos exposiciones con las obras de sus alumnos y profesores. Al evaluar los resultados del certamen de 1847 se hacía un llamamiento para la financiación y apoyo de la institución en los siguientes términos: “llamar la atención de VE. hacía un establecimiento que reclama la protección de un gobierno filantrópico, ilustrado y conocedor de los bienes que pueda producir esta empresa estimulada con el apoyo del primer magistrado de la República”.<sup>19</sup> A pesar de estas solicitudes la Academia, al parecer, no contó con el apoyo oficial necesario para su funcionamiento y por ende no hay noticias de ella después de la Exposición de 1848. Sin embargo, a pesar del carácter amateur de sus docentes,<sup>20</sup> la Academia de Dibujo y Pintura fue una experiencia que contribuyó al reconocimiento de los fundamentos, las técnicas y los géneros artísticos en un grupo de mujeres y hombres que se destacarían por su labor artística en las siguientes décadas.

La segunda experiencia de formación especializada en bellas artes fue la institución fundada en 1874 por el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, quien arribó a Colombia con la promesa de liderar un proyecto de formación financiada por el Estado (conocido como Academia Vásquez) pero que, ante las adversidades para su realización, terminó conformando un espacio de instrucción transitorio, gratuito y abierto a mujeres y hombres conocido como Academia Gutiérrez. La existencia de esta Academia resultaba fundamental para la enseñanza de las bellas artes, porque la ausencia generada tras el cierre de la Academia de Dibujo y Pintura en 1848 había interrumpido el proceso de formación de los alumnos de dicha institución e impedido la consolidación de una comunidad artística.<sup>21</sup>

16. Algunos de los problemas que existieron por la falta de continuidad en los procesos de enseñanza de las bellas artes y la inexistencia de una institución especializada en tal labor se discuten en Daniel Castro Benítez y Samuel León Benítez, “Que en su nueva Atenas está todavía casi todo por hacer”: Felipe Santiago Gutiérrez y Rafael Pombo”. *Cuadernos de curaduría* 14 (2018), 13-49 [http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria-14.aspx](http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx)

17. Grupo de investigación de arte colombiano (GIAC), *Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011), 28.

18. *El Día*, 19 de julio de 1848.

19. *El Día* [Bogotá] may. 30 de mayo de, 1847. Esta era una publicación periódica cuyo autor es anónimo y no cuenta con numeración de páginas.

20. Empleamos el término “amateur” en tanto los artistas que integraron el proyecto de la Academia de Dibujo y Pintura no contaban con una formación académica.

21. Castro Benítez y León Benítez, “Que en su nueva Atenas”, 23.



El momento más destacado en la trayectoria de la Academia Gutiérrez fue la exposición de 1874, realizada con las obras de sus estudiantes y completamente consagrada a las bellas artes. Este evento se destaca dentro de la historia del arte nacional por ser el primer espacio totalmente dedicado al quehacer artístico, a la evaluación de los procesos de formación de los estudiantes y a la presentación de los resultados de un método de enseñanza. El enfoque en cuestión era el modelo academicista francés y se caracterizaba por la promoción del dibujo y la exaltación de la emulación. La Academia Gutiérrez se estableció como el primer espacio que buscaba el perfeccionamiento de la técnica artística mediante la copia de modelos y su constante reproducción. Sin embargo, a pesar de esta gran apuesta, el proyecto no tuvo continuidad, puesto que una vez culminada la exposición el pintor mexicano se marchó del país, dando paso al cierre de la Academia.

Las experiencias de la Academia de Dibujo y Pintura y de la Academia Gutiérrez, aunque efímeras, dan cuenta de un panorama poco fértil para la consolidación de una institución dedicada a las bellas artes, pero también de la emergencia de un enfoque común que promovía el perfeccionamiento y la asimilación de los conocimientos propios del quehacer artístico. El fracaso de esos proyectos hizo que el campo de la formación de artistas en Colombia durante el siglo XIX fuera poco productivo y que las carencias de los artistas colombianos fueran amplias. Esta problemática sería enfrentada por la primera institución oficial de enseñanza en bellas artes que logró mantenerse en el tiempo, es decir: la Escuela de Bellas Artes.

## **LA ESCUELA DE BELLAS ARTES: EL MODELO ACADEMICISTA FRANCÉS Y LA FORMACIÓN DE ARTISTAS**

La fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886 representó la formalización, oficialización y normativización de la enseñanza de las bellas artes, al consolidarse como un espacio financiado y respaldado por el Estado, lo cual, como hemos observado, a pesar de su importancia, no había sido posible durante el siglo XIX en Colombia. El modelo que se impartiría en esta institución oficial, conocido como modelo academicista,<sup>22</sup> fue tomado de la experiencia francesa y promovido por Alberto Urdaneta, quien en sus viajes a Europa y luego de su estadía en París había encontrado en dicho modelo los componentes necesarios para resolver las problemáticas que se experimentaban en el país en cuanto a la formación artística,<sup>23</sup> dada la carencia de fundamentos y técnicas. Es preciso apuntar que estos problemas subsistían por la falta de continuidad de los centros de formación, puesto que la Escuela de Dibujo y Pintura de 1846 y la Academia Gutiérrez de 1874, ya habían tratado de impulsar una renovación en la formación artística, especialmente la institución liderada por el pintor mexicano.

22. Este modelo había sido clave en los procesos de formación de las academias de San Carlos en Ciudad de México y de San Fernando en Madrid. Para una ampliación del tema consultar: Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente* (Madrid: Cátedra, 1982).

23. Fajardo de Rueda, "Documentos para la Escuela Nacional".



En el modelo academicista se establecía como fundamento la enseñanza del dibujo, al que se consideraba como la base para el desarrollo de todas las artes. De igual manera se promovía la copia de estampas y de modelos greco-romanos, y se prestaba particular atención a la figura humana a través del estudio de la anatomía.<sup>24</sup> La aplicación de este modelo al contexto colombiano resultaba útil por varias razones: primero, dotaba al estudiante de los fundamentos básicos para la aplicación de múltiples técnicas; segundo, al emplear la copia como un elemento fundamental promovía el perfeccionamiento del método mediante la constante práctica; y tercero, presentaba un enfoque claro en un contexto donde los espacios de formación no eran constantes. Todo ello, como lo señala Vásquez, en virtud de la formación gradual que se implementaba en la Escuela.<sup>25</sup>

A pesar de los beneficios que traía el modelo academicista para la nascente Escuela este también imponía grandes retos, puesto que se requería de profesores especializados y materiales idóneos para poner en marcha las clases. Estos, por supuesto, no existían en los inicios de la institución. La solución a la primera problemática, la ausencia de un cuerpo docente, se resolvió de dos maneras: la invitación de artistas extranjeros al país y la asignación de becas de formación complementaria en el extranjero a los estudiantes más sobresalientes de la Escuela. El objetivo de esta segunda estrategia, como bien lo señala Acuña, era promover una retroalimentación de los becados mediante su posterior empleo como docentes.<sup>26</sup>

La falta de docentes especializados fue un problema en todas las áreas del conocimiento en Colombia durante el siglo XIX; por tal razón la Ley 122 del 23 de diciembre de 1890 autorizaba al Gobierno para contratar y traer de Europa o de los Estados Unidos, “en caso de que se juzgase necesario o conveniente, los profesores que para las asignaturas en la Universidad Nacional no se encontrarán fácilmente en el país”.<sup>27</sup> Esta normativa permitió la llegada de especialistas internacionales para la promoción del conocimiento de las artes y las ciencias en Colombia. En el caso de las Bellas Artes, esta fue la ventana que permitió subsanar la carencia de docentes y también la herramienta empleada para poder dar inicio a las obras públicas propias del periodo regeneracionista.

Sumada a la invitación de extranjeros, que revelaba una carencia de personal especializado para ocuparse de las obras nacionales que requerían de la experticia artística, se encontraba la modalidad de becarios nacionales. Esta iniciativa, altamente promocionada desde la fundación de la Escuela de las Bellas Artes, buscaba el fortalecimiento de la Escuela y de su planta docente. De hecho, una estrategia análoga fue empleada durante toda la segunda mitad del siglo XIX con el fin de configurar un cuerpo de profesionales que sirvieran a los intereses nacionales. Ello se puede constatar en el Decreto del 29 de abril

24. Pevsner, *Academias de arte*

25. Vásquez Rodríguez, “Escuela Nacional de Bellas Artes”.

26. Acuña Prieto, “Hacia una República civilizada”.

27. Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá, Sección Archivo Anexo II, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, *Leyes sobre Instrucción Pública*, caja 1, carpeta 2, folio 172.

Tabla 1. Lista de artistas invitados a Colombia durante el siglo XIX

Nombre	País de origen	Cargos y asignaturas	Duración en la Escuela de Bellas Artes
Antonio Rodríguez <sup>28</sup> (-1898)	España	Profesor de Grabado Secretario de la Escuela	1886-1898
Cesare Sighinolfi (1833-1902)	Italia	Profesor de Escultura Rector de la Escuela	1886 1888-1892
Luigi (Luis) Ramelli <sup>29</sup> (1851-1930)	Suiza	Profesor de Ornamentación	1903-
Fillippo (Felipe) Mastellari (1849-1922) <sup>30</sup>	Italia	Profesor de Dibujo y Pintura	
Enrique Recio y Gil (1856-1910)	España	Profesor de Pintura y Perspectiva	1895-1902
Luis de Llanos (1843-1895)	España	Profesor de Paisaje	1894

*Fuente:* Elaboración propia a partir de la información consignada en: Álvaro Medina, “La gráfica de 1823 a 1970”, en *Historia del grabado en Colombia*, compilado por María del Pilar Pérez y Laura Viviana Vargas (Bogotá: Planeta, 2009); “Escuela de Bellas Artes”, *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1886, 5; y las nóminas de la Escuela de Bellas Artes.

de 1867 mediante el que se autorizaba al Poder Ejecutivo para costear con el Tesoro Público la educación artística de Joaquín A. Franco.<sup>31</sup> Según el citado Decreto la beca otorgada a Franco debía garantizar su traslado a Europa, su establecimiento en un taller artístico reconocido, su alimentación y en general todos sus gastos personales. En contraprestación, el artista debía transmitir los conocimientos que adquiriese a los alumnos del recién creado Instituto Nacional de Artes y Oficios por un período mínimo de tres años, teniendo el derecho a que su servicio fuera remunerado en calidad de catedrático.<sup>32</sup>

Experiencias como la de Joaquín A. Franco demuestran el interés del Estado por la formación de artistas, cuya presencia era necesaria para la elaboración de estatuas y retratos, y para la adecuación de espacios públicos, entre otras tareas. Con el surgimiento de la Escuela de Bellas Artes el Estado pudo contar con una entidad conductora de este propósito, pues aquella podía ahora catalizar las iniciativas del Estado y direccionarlas bajo los lineamientos del modelo académico francés. En otras palabras, se consolidaba una institución que favorecía las bellas artes mediante la formación continua de artistas destinados, en teoría, a resolver las demandas artísticas de la nación.

28. Álvaro Medina, “La gráfica de 1823 a 1970”, en *Historia del grabado en Colombia*, compilado por María del Pilar Pérez y Laura Viviana Vargas (Bogotá: Planeta, 2009), 80-81.

29. Fue contratado por el Ministerio de Fomento para ejecutar una serie de esculturas y ornamentos para el Capitolio Nacional, el Teatro Nacional y el Teatro Colón. Ramelli cursó estudios en las Academias de Florencia y Milán. A causa de la cláusula de su contrato el artista reclamaba una remuneración justa por su labor al Ministerio de Instrucción Pública. “Escuela de Bellas Artes”, *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1886, 5.

30. También colaboró con la decoración del Teatro Colón y en la Escuela Normal de Institutoras del Departamento de Cundinamarca. “Escuela de Bellas Artes”, *Papel Periódico Ilustrado*.

31. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Leyes sobre Instrucción Pública*, c. 1, car. 2, f. 170.

32. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Leyes sobre Instrucción Pública*, c. 1, car. 2, f. 170.

La adjudicación de becas en la Escuela de Bellas Artes se reglamentó mediante la Ley 67 de 1882, que debía garantizar a los estudiantes el respaldo económico del Gobierno para la complementariedad de sus estudios en Europa. Según la ley, las becas serían otorgadas a los estudiantes más talentosos de las diferentes secciones de la Escuela y la duración de su formación en el extranjero no debía superar los tres años. En contraprestación por los beneficios obtenidos los estudiantes debían prestar alguno de los siguientes servicios al Estado:

Ilustraciones de dos obras científicas o literarias de las que existen por cuenta de la Nación; Dirección gratuita por un año de todas las obras de arquitectura que se hagan, bien por cuenta de la Nación o del Estado a que pertenezca el alumno. La pintura de dos cuadros nacionales históricos o de cuatro retratos de hombres públicos de Colombia, a la elección del Poder Ejecutivo.<sup>33</sup>

Las contraprestaciones de los becarios generaron un aumento en el acervo de obras artísticas de propiedad del Estado, de las que las directivas de la Escuela de Bellas Artes estaban informadas. En un comunicado del 14 de octubre de 1892, enviado por el rector de la Escuela Cesare Sighinolfi al Ministerio de Instrucción Pública, se solicitaba, en calidad de préstamo, los trabajos al óleo y al lápiz de los alumnos pensionados en París que se encontraban en poder de dicho Ministerio.<sup>34</sup> Como respuesta a su solicitud la Escuela recibió dos cuadros al óleo, copias del *Entierro de Cristo* y del *Retrato del Barón de Viegn*, realizadas por Ricardo Moros, becario de la nación y futuro profesor de la Escuela.<sup>35</sup> Este tipo de solicitudes da cuenta de la retroalimentación que existía entre los becarios de la Escuela y el desarrollo de la institución, puesto que las obras que realizaban durante sus estadias en el extranjero les permitían a los alumnos de la institución contar con materiales para sus ejercicios de copia.

Según Maya Jiménez los becarios del Estado colombiano podían complementar sus estudios en cuatro capitales europeas: Roma y Madrid, que atraían a los aspirantes a clérigos; Londres, que interesaba a los hombres de negocios; y, por último, París, que era reconocida como el centro cultural de Europa y representaba para escritores, músicos y pintores una fuerte tradición artística.<sup>36</sup> Fue gracias al reconocimiento de la tradición que la École des Beaux-Arts mantenía en cuanto centro oficial y modelo de la formación artística que los colombianos radicados en París se sintieron atraídos hacia su estudio. La École des Beux-Arts y el modelo academicista, fundamento de esta, ejerció una gran influencia en las escuelas de Madrid, Ciudad de México, Roma y Nueva York, donde también hubo artistas colombianos complementando su formación.<sup>37</sup>

33. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Leyes sobre Instrucción Pública*, c.1, car. 2, f. 2.

34. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Actividades Culturales: Informes*, c. 2, car. 1, f. 123.

35. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Actividades Culturales: Informes*, c. 2, car. 1, f. 123.

36. Jiménez, "Colombian Artist in Paris", 41.

37. Durante el siglo XIX París figuró en el imaginario de las elites colombianas como el paradigma de una cultura civilizada. Frédéric Martínez, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900* (Bogotá: Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001), 132.

Pedro Carlos Manrique fue becario del gobierno y se radicó en París entre 1882 y 1886 para estudiar en la Académie Julian.<sup>38</sup> Al regresar a Colombia en 1888 se desempeñó como director de la sección de dibujo de la Escuela de Bellas Artes. En la diligencia de visita del 23 de julio de 1888, remitida al Ministro de Instrucción Pública, Manrique evaluaba la importancia que podría tener la aplicación y perpetuación del modelo academicista francés en las dinámicas de la Escuela:

convendría adoptar para la Escuela de Bellas Artes de Colombia el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de París, en cuanto sea compatible con nuestros recursos; que, de otro modo, la mayor parte de los alumnos de la Escuela que concurren a las clases lo harán en calidad de simple recreación, de aficionados, sin pensar seriamente en los hermosos horizontes que aguardan al alumno inteligente que se dedica seriamente al estudio de lo bello y aspira a ser un verdadero artista.<sup>39</sup>

El caso de Manrique es un ejemplo destacado de la correlación que existía entre la formación complementaria de los becarios y el devenir de la Escuela de Bellas Artes. Como lo indican sus palabras, se asumía que el modelo academicista permitiría el perfeccionamiento en la formación de los estudiantes. En otras palabras, se consideraba que este enfoque produciría “verdaderos artistas”, dejando de lado el carácter aficionado e imperfecto de la práctica artística en el territorio nacional, causado por la poca continuidad en los espacios de formación.

Este modelo, que resultaba novedoso y provechoso para el contexto colombiano, se encontraba vigente en gran parte de Europa desde finales del siglo XVIII. Aparte de fundamentarse en el dibujo, la copia de modelos y el estudio de la anatomía, también promovía el reconocimiento y evaluación de las obras mediante la organización de certámenes y exposiciones.<sup>40</sup> Este aspecto del modelo también figura en las observaciones de Manrique, quien consideraba que las becas de la Escuela de Bellas Artes debían ser entregadas a los estudiantes que ganaran los concursos internos de la Escuela. Esta idea recuerda la noción de formación gradual propuesta por William Vázquez,<sup>41</sup> y Manrique la describe como el “envío al extranjero del alumno que, habiendo ascendido por medio de concursos parciales todos los grados en que debe estar dividida la enseñanza, gane el concurso final con la composición de un cuadro de historia ó de costumbres nacionales”.<sup>42</sup> Es probable que las ideas expuestas por Manrique hayan tenido impacto en el sistema de becas de la Escuela y en su proyección. En 1890 cuatro estudiantes de la Escuela de Bellas Artes fueron becados por el Congreso para formarse en París: Eugenio Montoya, Ricardo Moros Urbina, Manuel José Archila y Baldomero Castro.<sup>43</sup> Al momento de su llegada a París

38. Discípulo del español Antonio Rodríguez quien fuera invitado por el General Urdaneta para enseñar grabado. Figura como uno de sus estudiantes en 1881. Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas en Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo, 1965), 360.

39. “Diligencia de visita oficial practicada en la Sección de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes”, *Informe presentado al Congreso de la República en sus sesiones ordinarias de 1888 por el Ministro de Instrucción* (Bogotá: Imprenta de la Luz, 1888), 191.

40. Los concursos al interior de las asignaturas, que Pevsner denomina “exposiciones académicas”, se sucedieron a intervalos regulares y se hicieron presentes en Berlín (1786), Dresden (1764), Copenhague (1769) y Londres (1760). Pevsner, *Las academias de arte*, 119.

41. Vázquez Rodríguez, “Escuela Nacional de Bellas Artes”.

42. “Diligencia de visita oficial practicada en la Sección de Dibujo”, 191.

43. Eugenio Montoya y Manuel Archila figuraron como ayudantes para las clases de Pintura y Ornamentación de la Escuela de Bellas Artes respectivamente. “Informe del Rector de la Escuela de Bellas Artes”, *Informe presentado al Congreso de la República*, 63. Montoya, quien inicialmente se formó bajo la tutela de Felipe Santiago Gutiérrez, estuvo un tiempo corto en la Academia de San Carlos en Ciudad de México para luego continuar sus estudios en Roma y París. El *Tiempo Ilustrado*, publicación mexicana del 1º de enero de 1905, registra la llegada de tres pintores a la Academia de San Carlos en 1893: se trata de Federico Rodríguez, quien culminó la totalidad del programa de la Academia y quien permanecería en México; y de Baldomero Castro y Salvador Moreno, pensionados del gobierno de Miguel Antonio Caro, quienes estuvieron un breve tiempo en la capital mexicana para luego marchar a Europa. Baldomero Castro murió en Colombia en 1895 sin haber culminado su carrera. La misma suerte correrían Manuel José Archila, quien falleció en París, y Moreno, quien pierde la razón en Londres a los pocos años de estar en Europa. ¿Autor del artículo, título del artículo?, *El Tiempo Ilustrado*, 1 de enero de 1905, 15.

el modelo academicista predominaba en las academias de arte de Francia, no solo en la École des Beaux-Arts, que privilegiaba la enseñanza de artistas nacionales menores de 30 años, sino también en las instituciones privadas como la Académie Julian, Colarossi y la École Suisse, en donde se permitía el ingreso a los extranjeros. Sin importar el caso, el resultado esperado de las estadías de los becarios en el extranjero era el perfeccionamiento de las técnicas y métodos en los cuales habían sido iniciados en la Escuela de Bellas Artes de Colombia.

Con el fin de garantizar que los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes se nutrieran de todos los conocimientos, métodos y técnicas que los becarios colombianos habían adquirido durante su estadía en las academias privadas francesas, se buscó entonces continuar y replicar el modelo academicista empleado en estas instituciones. Por esa razón las apreciaciones de Manrique, ya mencionadas, coincidirían con las iniciativas que los profesores de la escuela, otrora becarios del Estado colombiano, desarrollarían en la institución. Dicho esto es preciso mencionar que la base del enfoque adoptado era la emulación.<sup>44</sup>

Como se ha mencionado, en la École des Beaux-Arts se hacía gran énfasis en el perfeccionamiento del dibujo, pues se lo consideraba la herramienta indicada para mejorar la copia de obras clásicas. Esta idea fue ampliamente acogida por los becarios y puesta en marcha en la Escuela de Bellas Artes, al punto que los jurados de la Exposición Nacional de 1899 resaltaban que la pintura había logrado un “serio desarrollo” en la capital y que esto se debía al apoyo estatal y al papel de la Escuela de Bellas Artes en el cultivo y promoción del quehacer artístico,<sup>45</sup> argumentando justamente que estos avances se habían logrado gracias a la “enseñanza sería del dibujo”.<sup>46</sup> Se afianzaba así la idea de que la aplicación de los fundamentos del modelo academicista francés daba cuenta del progreso de la práctica artística en el territorio nacional.

El modelo proveniente de Francia se presentaba como un sistema de enseñanza que privilegiaba la técnica y promovía su perfeccionamiento mediante la práctica, es decir, como un sistema que había de impartirse de manera gradual. Las etapas más características de su funcionamiento eran: primero, la copia de grabados o estampas que representaban partes del cuerpo humano en diversas posiciones, hasta alcanzar su dominio absoluto;<sup>47</sup> segundo, la copia de grabados de grandes obras de artistas como Rafael o Miguel Ángel;<sup>48</sup> y, por último, la copia de grabados de escultura clásica en la que se estudiaban los tonos medios, las proporciones, la luz y la sombra.

La estructura del modelo academicista garantizaba que, mediante el estudio atento de los métodos, las estampas y los modelos en yeso, se avanzara hacia temas más complejos que requerían del conocimiento de la figura humana y por ende de la anatomía.<sup>49</sup> Esta lógica se aplicó en la Escuela de Bellas Artes, especialmente en la clase de pintura, puesto que, en el tercer año, los estudiantes

44. Para profundizar sobre los principios de la emulación se puede consultar el trabajo de Thomas Crow, *Emulación. La formación de los artistas para la Francia revolucionaria* (Madrid: Machado libros, 2002). En el caso colombiano resulta sumamente llamativo que la historiografía canónica del arte valorara negativamente el modelo academicista francés, justamente cuestionando que su base fuera la emulación. Un ejemplo de lo anterior es la posición de Eugenio Barney Cabrera alrededor de la Exposición Nacional de 1889. Eugenio Barney Cabrera, “Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil”, en *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980), 93-107.

45. *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora* (Bogotá: imprenta de Luis M. Holguín, Bogotá, 1899), 97.

46. *Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones*, 97.

47. Por lo general, este proceso iniciaba con la reproducción de las partes más fáciles de copiar como la nariz hasta culminar con las más complejas como el pie o la oreja. Huertas, “La Escuela Nacional de Bellas Artes”, 96-116.

48. En estos ejercicios se abordaban aspectos propios del dibujo como el contorno y el relieve. Huertas, “La Escuela Nacional de Bellas Artes”. Montserrat Galí Boadella, “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla”, en *México Francia: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, dirigido por Javier Pérez Siller (Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998).

49. Los legados de la puesta en marcha del modelo academicista se pueden evidenciar en las guías de las exposiciones nacionales de 1886 y 1899. En ambas se encuentran piezas que responden directamente al trabajo con estampas, modelos y yeso, entre otros. También se hace evidente la copia de obras clásicas por parte de los estudiantes de la institución.



recibían instrucción en anatomía pictórica, que incluía el estudio de la osteología, de los músculos, del sistema circulatorio y nervioso, necesarios para comprender la forma exterior del cuerpo humano. En el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1895 se explican así el propósito y alcance de esta fase de la enseñanza:

se estudiará de una manera general el esqueleto humano, los segmentos de los miembros superiores é inferiores y sus articulaciones, en una primera parte del curso. En la segunda parte se estudiarán los músculos, de una manera general, principalmente los superficiales, que, por su contracción, dan la forma y el relieve del cuerpo en las diferentes actitudes. De la misma manera se estudiarán los músculos de la cara para comprender el mecanismo de la expresión en las emociones y pasiones.<sup>50</sup>

La aplicación del dibujo a través de la emulación, así como las clases de anatomía pictórica, permiten constatar la influencia que el modelo academicista tuvo en la Escuela de Bellas Artes, impulsada por la invitación de artistas extranjeros que fungirían como profesores de la Escuela y por la presencia de aquellos estudiantes de la institución que regresarían de sus becas a poner en práctica lo aprendido.

En muchos casos los artistas que complementaban su formación en la academia francesa fungieron como rectores de la Escuela y la direccionaron en línea con las nociones academicistas bajo las que se habían formado en el extranjero. Figuras como las de Epifanio Garay (1849-1903), Francisco Antonio Cano (1865-1935) y Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), formados en la Académie Julian;<sup>51</sup> y la de Andrés de Santamaría (1860-1945), único artista colombiano admitido por la *École des Beaux-Arts*, ejemplifican perfectamente la figura del artista que complementaba sus estudios en el extranjero para luego asumir un papel destacado en el direccionamiento de la Escuela de Bellas Artes.<sup>52</sup> En efecto, Garay, Santamaría y Acevedo Bernal asumieron la rectoría de la Escuela,<sup>53</sup> y los periodos rectorales de Garay y Acevedo Bernal se caracterizaron por impulsar el modelo academicista, por continuar los procesos de formación complementaria de los estudiantes de la Escuela y, ante todo, por enfrentar los problemas de planta docente, materiales y estructura física que existían en la Escuela por la desatención del Estado y que se hacían manifiestos por las dinámicas del modelo francés que se aplicaba en la institución.

Epifanio Garay asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes el 1 de marzo de 1893 (en remplazo de Cesare Sighinolfi)<sup>54</sup> y la clase de pintura que estaba a cargo de Felipe Mastellari. Su llegada a la dirección de la Escuela se caracterizó por la promoción y mejora de las condiciones de enseñanza y la proyección

50. *Reglamento de la Escuela de Bellas Artes 1895* (Bogotá: Imprenta de la Luz, 1895), 13.

51. Los siguientes son los años de sus estadías en París: Epifanio Garay (1882-1886), Francisco Antonio Cano (1897-1899), Ricardo Acevedo Bernal (1903-1910, Francia, Italia y España), Andrés de Santamaría (1862-1893, París, Londres y Bruselas; 1901-1904, París; 1911-1945, Londres y Bruselas). Jiménez, “Colombian Artist in Paris”, 236-237.

52. En este punto es preciso señalar que las mujeres artistas que accedieron a la educación complementaria en el extranjero no son reconocidas en la historiografía canónica del arte colombiano. Un caso concreto sería el de Margarita Holguín y Caro, quien complementó sus estudios en la Académie Julian en 1928. Una primera referencia a la formación de mujeres artistas colombianas se puede encontrar en: Georgina Gluzman, “Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX” (tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2015). Para una mayor comprensión del papel de las mujeres en la escena artística colombiana en el siglo XIX, y de la figura de Margarita Holguín y Caro, ver: Carlos Alberto García Galvis, “La mujer y el arte: su irrupción en los espacios de formación y exposición, 1841-1910” (tesis de doctorado, Universidad de los Andes, 2018).

53. Epifanio Garay de febrero a abril de 1894 y de 1898-1899; Andrés de Santamaría, 1904-1911; y Ricardo Acevedo Bernal, 1911-1918. Academia Nacional de Bellas Artes, *Iniciación de una guía de arte colombiano* (Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934), 120-124.

54. *Diario Oficial*, 2 de marzo de 1893, 279.

de la institución. Una de sus preocupaciones fue el sistema de becas de la Escuela, ya que lo consideraba un mecanismo de retroalimentación para la institución y la promoción de las bellas artes en el país. Sin embargo, Garay tuvo que enfrentar la falta de permanencia de los estudiantes en la institución, ya que según observó “en la Escuela hay alumnos que poseen buenas disposiciones para consagrarse al estudio de las Bellas Artes [sic], pero que á la postre abandonan el claustro, constreñidos por las necesidades de la subsistencia.”<sup>55</sup> Otra de las problemáticas que denunciaba y enfrentaba Garay tenía que ver con las condiciones económicas y materiales de la institución, que hacían que los resultados que se pretendía alcanzar con el modelo academicista se dilataran. Para dar respuesta a esta problemática Garay consideraba fundamental lograr un aumento en el presupuesto de la Escuela:

Lo que me mueve á insistir en este punto es el hecho de que en el Presupuesto vigente, institutos de menor importancia que la Escuela se hallen mejor remunerados que ésta; y no es que yo opine por que se les disminuya á aquellos la subvención de que gozan; eso no, que antes es poco cuanto se destine á mejorar la instrucción pública: únicamente pido que se atienda á todas las necesidades de la Escuela, proveyéndola de lo que haya menester, y dándole en el próximo Presupuesto la importancia que ella se merece de un Gobierno culto y civilizado.<sup>56</sup>

Las observaciones de Garay reflejan una paradoja presente en la Escuela de Bellas Artes en sus primeras décadas. Las observaciones del artista-rector sugieren que se trataba de una institución debilitada, inhabilitada para seguir al pie de la letra los derroteros del modelo academicista, es decir, una entidad que cuenta con un horizonte claro pero con pocas condiciones para materializarlo. Si tenemos en cuenta que esta circunstancia se hizo sentir ya desde la fundación de la Escuela, podríamos pensar que la consolidación del quehacer artístico y de la formación de artistas se desarrolló en el marco de una crisis institucional.

## **LAS PARADOJAS DE LA PUESTA EN MARCHA DEL MODELO ACADEMICISTA**

Como hemos mencionado, el modelo academicista contemplaba como base de su enseñanza la copia y constante reproducción de obras clásicas. Este proceso se hacía de manera gradual y los estudiantes formados bajo esta lógica, antes de reproducir una gran obra, debían ensayar para eliminar los errores y buscar “la perfección” en las piezas que emulaban. Para poder llevar a buen término este ejercicio eran necesarias réplicas en yeso de importantes esculturas clásicas, de

55. “Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia* (Bogotá: Tipografía de la Luz, 1893), 19.

56. “Informe del Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, 19.



partes del cuerpo humano, de grabados y estampas de obras maestras, que eran solicitadas por los directores de las diferentes secciones de la Escuela (dibujo, paisaje, escultura, ornamentación, etc.) al Ministerio de Instrucción Pública. Estos materiales, en su mayoría, debían ser importados desde Europa y particularmente desde Francia, puesto que los docentes se habían formado allá y solicitaban los mismos materiales con los que habían estudiado; sin embargo, su costo era elevado y en muchas ocasiones no eran traídas con suficiente presteza, dejando como resultado una institución que no contaba con los materiales necesarios para aplicar el modelo que orientaba sus clases.

Ante la ausencia de materiales, los profesores extranjeros y los becarios que emprendían su labor docente pusieron a disposición de la Escuela los materiales adquiridos durante su experiencia en el extranjero, con el fin de impartir sus clases. Algunos ejemplos, son: Alberto Urdaneta, quien para garantizar la correcta enseñanza del dibujo, sección que presidía en 1886, puso a disposición parte de su colección de muestras adquiridas durante sus viajes a Europa;<sup>57</sup> y Luis Ramelli, que luego de contar con la autorización del Ministerio de Instrucción Pública, aportó 17 modelos de dibujos clásicos para la clase de ornamentación que tenía a su cargo en 1887.<sup>58</sup> Además de los mencionados, encontramos el caso de Pedro Carlos Manrique, quién antes de ser nombrado docente de la Escuela solicitó en 1888 una colección de reproducciones en yeso de las principales obras maestras de la escultura. Según Manrique, las piezas eran

propias para servir de modelo á los alumnos de una clase de Dibujo; y que habiendo el pedido llegado a Bogotá, él ha tenido el gusto de cederlo á la Escuela al precio de factura, y los señores Camacho Roldán y Tamayo, propietarios de la Librería Colombiana, por cuyo conducto se hizo dicho pedido, sabedores de que tales obras se destinarían á la enseñanza de la Sección de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes, no han querido cobrar ninguna clase de comisión ni intereses, y han presentado al Ministerio las facturas originales á principal y gastos.<sup>59</sup>

Los ejemplos mencionados son solo una pequeña muestra del compromiso de los artistas extranjeros (Ramelli), los becarios del Estado (Manrique) y los promotores de las bellas artes (Urdaneta), con el fortalecimiento de la Escuela. También se puede vislumbrar que una de las secciones más demandantes e importantes para la institución era la de dibujo y esto, como hemos mencionado, se debe en gran medida al enfoque academicista. Por tanto, el impulso que daban los promotores o artistas que practicaban y conocían el modelo francés imponía un rigor material y económico demasiado grande para una institución en formación.

57. "Inventario de la Escuela de Bellas Artes", *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, 30 de marzo de 1888, 194.

58. El contrato estipula que el Gobierno nacional pagaría a Ramelli la suma de treinta y siete pesos de ley (\$37) a cambio de dichos modelos, una vez recibida la aprobación del Poder Ejecutivo Nacional. *Diario Oficial*, 9 de febrero de 1887, 160.

59. "Diligencia de visita oficial practicada en la Sección de Dibujo", 191.

Los inventarios permiten vislumbrar la magnitud de la problemática mencionada, puesto que presentan una Escuela con pocos materiales y con muchos de los existentes en mal estado. Una muestra de esto se encuentra en el Inventario de 1888, publicado en los *Anales de la Instrucción Pública*, que daba cuenta de una gran diversidad de elementos para las clases de pintura y escultura, entre los que destacaban “un ejemplar empastado de la obra de Vignola, sobre arquitectura; 87 muestras, dibujadas en colores, de Arquitectura y de Maquinaria [y] 33 modelos en yeso, de pequeñas dimensiones”.<sup>60</sup> Sin embargo, las condiciones de conservación resultaban en piezas averiadas que ya no podían ser empleadas, entre ellas:

Venus acroupie, algo roto.  
 Bañadora, algo roto.  
 Diana de Gabia, algo roto.  
 Apolo de Belvedere, algo roto.  
 Diana cazadora, algo roto  
 Esclavo de Miguel Angel, algo roto.  
 Tres Gracias (Canova), algo rotas.  
 Venus de Milo, algo roto.  
 Bañadora, algo roto.  
 Antinoo, algo roto.  
 [...]  
 Un esqueleto articulado, un tanto incompleto  
 (Donación del Ministerio de Guerra).<sup>61</sup>

La escasez de materiales y las condiciones precarias de los existentes dificultaban la aplicación del modelo academicista. Esta situación comenzó a ser denunciada por los profesores de la Escuela, quienes sostenían que la falta de insumos impedía el perfeccionamiento de los conocimientos que pretendían impartir. El 21 de junio de 1892 el profesor de arquitectura Eugenio López comunicaba al rector Sighinolfi los útiles necesarios para el buen desarrollo de dicha sección:

Considero necesario que Ud. pida al Ministerio de Instrucción Pública los útiles que son indispensables para la sección de Arquitectura, sin los cuales no pueden los alumnos adquirir un perfecto conocimiento de las formas que ya han dibujado tales como: capiteles, impostas, arquivoltas y cornisas completas de los estilos clásicos, griegos y romanos, dórico, jónico, toscano compuesto y corintio, como también una colección de muestras de capiteles, estalactitas, cornisas, ventanas y puertas de estilos gótico germánico y

60. “Inventario de la Escuela de Bellas Artes”, 194.

61. “Inventario de la Escuela de Bellas Artes”, 195.

bizantino y ejemplares de muestras del tiempo del renacimiento; pues por mucho que se dibuje nunca se adquirieren [sic] los volúmenes de las piezas recónditas de todos los elementos.<sup>62</sup>

Como podemos observar, el problema iba más allá de una Escuela sin materiales, pues se centraba en la imposibilidad de dar continuidad a un modelo de formación y de los vacíos que esto generaba en la práctica artística de los estudiantes. En suma, una institución basada en un modelo de copia y repetición no podía funcionar adecuadamente sin los modelos que guiaban sus diferentes secciones.

Teniendo en cuenta la particularidad de cada sección y la magnitud del problema, Sighinolfi reconstruyó piezas de modelos en yeso en mal estado<sup>63</sup> y en ocasiones negó el préstamo de estos modelos a los establecimientos que los solicitaban, argumentando que el uso del yeso aumentaba los gastos de la Escuela y que la escasez presupuestaria de la institución no se lo permitía. Sumado a lo anterior, el rector de la Escuela establecía que los modelos en yeso no podían cederse, por ser esenciales para acreditar el progreso de los estudiantes.<sup>64</sup> La preocupante situación que afrontaba la Escuela no pasó desapercibida para la sociedad capitalina. Por el contrario, las denuncias sobre el mal estado en que se encontraba la institución fueron una constante. Un ejemplo de ello es el discurso pronunciado por Rafael Pombo como parte de la conmemoración en honor a Alberto Urdaneta el 2 de febrero de 1888, en donde el poeta señalaba que

[l]as modestas pero delicadas funciones que corresponden a la Junta Auxiliar de la Escuela Nacional de Bellas Artes serán fáciles y muy gratas si la Escuela sigue mereciendo la protección del Gobierno a quien debe su existencia por iniciativa del nunca bien lamentado General Urdaneta; más es de advertir que, para que dicho favor sea fecundo, no podrá limitarse a la conservación de lo que ella es hoy, sino que habrá de completarla y proveerla de útiles en los términos de regla en tales establecimientos, pues de lo contrario es de temerse su esterilidad.

Escasamente dotada de fondos; totalmente desprovista de libros y de modelos de estampa y de yeso —trasuntos clásicos que enseñan la corrección del modelo vivo acendrando el instinto artístico con la pureza, la gracia y la mejor proporción y juego de la línea y de la forma; también desprovista la clase de pintura aun de la más humilde colección de lienzos, que sirviendo de ejemplo a lo preceptivo e histórico del Arte, den alguna idea del colorido y mecanismo de ejecución de los principales maestros y escuelas, siquiera sea para exhibir y evitar graves defectos y amaneramientos que la sola voz no puede hacer comprender.<sup>65</sup>

62. AGN, S. AA- II, F. MIP, *Suministros*, c. 12, car. 1, f. 21.

63. “Diligencias de visita”, *Anales de la Instrucción Pública*, 195.

64. AGN, S. AA- II, F. MIP, *Suministros*, Caja 12, Carpeta 1, Folio 19.

65. “Escuela de Bellas Artes”, *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, feb. 2, 1888, 150-152.

Las problemáticas denunciadas por Pombo eran una realidad latente en la Escuela y su existencia atentaba directamente contra la formación de los estudiantes y los resultados de su trabajo. Más allá de la permanencia de la institución lo que se ponía en entredicho era el naciente campo de formación de los artistas colombianos. Una de las voces que se alzó para solucionar estos percances fue la de José I. Trujillo, Ministro de Instrucción Pública en 1892, quien impulsó algunas medidas para superar las problemáticas físicas y formativas que se vivían en la Escuela. En un informe presentado al Congreso en 1892 Trujillo anunciaba algunas reformas y cambios de personal docente de la institución, argumentando que la Escuela no contaba con una asistencia masiva de estudiantes y que muchos de los inscritos no culminaban sus estudios, circunstancia atribuible a la baja calidad de algunas de las materias que se impartían en la institución. En palabras de Trujillo, los procesos de enseñanza en las asignaturas de la Escuela eran irregulares, en gran medida por la falta de insumos que no permitía la correcta instrucción de los estudiantes. Para sustentar su postulado Trujillo evaluó dos asignaturas, cuestionando la calidad de las piezas que se producían en ellas y el desarrollo dentro del aula. De la clase de dibujo Trujillo reporta que entre 1890 y 1891 no había presentado resultados satisfactorios en los concursos internos de la institución, y define la clase de escultura como un espacio de poco trabajo “con languidez durante el primer semestre”.<sup>66</sup>

Como parte de la solución a las problemáticas de las clases el ministro Trujillo ordenó renovar el Consejo Directivo de la Escuela de Bellas Artes para mejorar los procesos de aprendizaje de sus alumnos y poder evaluar su progreso mediante los concursos internos de la institución.<sup>67</sup> A partir de 1892 también se realizaron cambios en la planta docente, el más destacado de los cuales fue el paso de la clase de dibujo a manos de Julián Rubiano, egresado de la Escuela y uno de los becarios que habían complementado sus estudios en el extranjero. El cambio en la dirección de esta clase se reseñó en los siguientes términos:

Esta clase se instaló en el presente año [...], con mejora muy notable en la enseñanza, debida al método empleado en ella y á las reconocidas aptitudes del nuevo Profesor. El señor Rubiano es un caballero muy consagrado al cumplimiento de su deber y tan modesto como sólidamente instruído en el ramo que le está encomendado.<sup>68</sup>

66. “Establecimientos dependientes de la Universidad Nacional”, *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1892* (Bogotá: Imprenta de Zalamea Hermanos, 1892), XXIX.

67. “Establecimientos dependientes de la Universidad Nacional”, XXXI-XXXII.

68. “Establecimientos dependientes de la Universidad Nacional”, XXXI-XXXII.

Como podemos observar, las soluciones planteadas por Trujillo se enfocaban en la mejora del aprendizaje de los estudiantes, y es por ello que al aludir a la figura de Rubiano como nuevo maestro de la clase de dibujo resaltaba el método que aquel aplicaba, es decir, el proveniente del modelo academicista francés. Siguiendo con la idea de las virtudes que ofrecía el modelo academicista,

podemos indicar que la mejora en la clase de dibujo de la Escuela de Bellas Artes se originó por las dinámicas que Rubiano impartió, que no eran otras que la copia y la réplica.

A pesar de estas reformas muchas clases presentaban problemas en su desarrollo, causados por la falta de materiales y recursos y no por el direccionamiento o enfoque que se le daba. En el informe del ministro Trujillo se describe la situación en los siguientes términos:

La sección de grabado continúa á cargo del señor Don Antonio Rodríguez con diez y siete alumnos [...]. Esta sección carece de ayudante siendo una de las que más lo necesitan.

La de Pintura adelanta de una manera notable bajo la dirección del eminente Maestro, señor Felipe Mastellari. Tiene diez alumnos [...]. Esta clase carece de útiles y otros indispensables elementos para un estudio de pintor.

La de Escultura, á cargo del Rector, con doce alumnos [...]. Esta sección necesita modelos de arquitectura griega y romana.

La de Ornamentación dirigida por Luis Ramelli, tiene veinticuatro alumnos, de los cuales hay algunos muy adelantados que ya se ocupan de trabajos formales fuera de la Escuela. Esta sección carece de local suficiente y adecuado para su trabajo y de un gran número de útiles indispensables de que, como á las otras, no he podido proveerla por falta de partida apropiada en el Presupuesto.<sup>69</sup>

El informe de Trujillo evidencia que las condiciones y la calidad de las clases de la Escuela no eran homogéneas, y que algunas necesitaban con urgencia de un cambio en su direccionamiento que las enfocara hacia el modelo academicista, *mientras* otras se veían afectadas por la falta de materiales y recursos en la institución. Sin embargo, es posible detectar una constante en las apreciaciones del ministro, puesto que la solución que se contemplaba para la mejora en la enseñanza de las bellas artes en la Escuela se relaciona en varios casos con el fortalecimiento de la instrucción en el modelo francés o con la subsanación de las problemáticas que afectaban su desarrollo. Esto nos permite determinar que la génesis de la consolidación de la enseñanza oficial de las bellas artes tuvo que sortear un periplo lleno de reveses. Sin embargo, el direccionamiento de la Escuela vendría de la mano de los artistas que habían complementado su formación en el extranjero.

A pesar de los inconvenientes que se experimentaban en la Escuela de Bellas Artes para la formación de sus alumnos y la promoción del quehacer artístico, las necesidades del Estado en cuanto a la producción artística no disminuyeron y, por el contrario, se recargaron en la Escuela, debido a que dicha institución

69. "Establecimientos dependientes de la Universidad Nacional", XXXI.

fungía como el centro oficial de enseñanza artística del país. En el periodo 1880-1898 la demanda de obras escultóricas y pictóricas fue aumentando<sup>70</sup> en razón de la necesidad existente de honrar la memoria de los próceres de la Independencia o de exaltar la labor de los principales ideólogos y líderes de la Regeneración.<sup>71</sup> Durante este periodo se promovió la producción de obras de carácter público que perduraran en el tiempo y generaran un contacto directo con la población; por tal motivo, la solicitud de esculturas superó en número a la de pinturas (género en el que principalmente predominó el retrato), hecho que resulta llamativo, puesto que los materiales para la elaboración de una escultura eran sumamente costosos y la institución encargada de ejecutar tal obra difícilmente lograba abastecerse de materiales de menor costo como el yeso.

Las esculturas ordenadas por el Estado fueron encargadas a las figuras más destacadas de la Escuela, entre las que se encontraban, obviamente, los profesores extranjeros y becarios. Cesare Sighinolfi fue una de las figuras que más encargos recibió: durante el periodo 1885-1891 realizó más de cuarenta trabajos para el Estado, entre ellos 4 estatuas de tamaño heroico, 23 retratos en busto, 5 retratos en bajo relieve, 10 figuras enteras, un busto en mármol y varias cabezas y caras, estas últimas destinadas a la Escuela.<sup>72</sup> Además de los trabajos mencionados, trabajó en los siguientes monumentos:

Grupo de Isabel la Católica y Cristóbal Colon [sic] para Panamá  
Monumento para el General Sucre  
Monumento para el General Julio Arboleda.<sup>73</sup>

Pese a que algunas de las piezas desarrolladas por Sighinolfi tenían como finalidad hacer parte del inventario de la Escuela de Bellas Artes, al comparar este grupo con el número de piezas que realizó con fines políticos, ideológicos y culturales se constata que se trataba de un número proporcionalmente reducido.<sup>74</sup> Se confirma así que el acento de la producción escultórica financiada por el Estado se encontraba en la producción que ocuparía espacios públicos y no en el sostenimiento de la Escuela, a pesar del hecho de que una dotación o financiamiento de la Escuela de Bellas Artes habría podido generar un abaratamiento en la mano de obra o una mejora en la calidad de las esculturas.

La desatención de la Escuela de Bellas Artes por parte del Estado fue tal que en 1904, amparándose en el alto costo de los materiales que se empleaban en las clases, la Escuela dejó de ofrecerlos a sus estudiantes, forzándolos a asumir la carga financiera de su compra. Para contrarrestar los efectos negativos de esta medida se propuso que la Escuela comprara estos materiales en el exterior y los vendiera a precio de costo a los estudiantes. Sin embargo, las consecuencias de esta reforma no se hicieron esperar y como resultado se experimentó una disminución en el

70. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Leyes*, c. 1, car. 1, f. 103-110.

71. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Leyes*, c. 1, car. 1, f. 103-110.

72. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Actividades Culturales: Informes*, c. 2, car. 1, f. 67.

73. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Actividades Culturales: Informes*, c. 2, car. 1, f. 67-69.

74. AGN, S. AA-II, F. MIP, *Actividades Culturales: Informes*, c. 2, car. 1, f. 67-69.

número de estudiantes de la institución y una profunda elitización del estudiante. Así pues, la enseñanza de las bellas artes se enfocaría ahora particularmente en las personas y familias que pudiesen costear los materiales que la formación artística requería. El 11 de noviembre de 1904 Andrés Santa María escribía:

Teniendo en cuenta el excesivo precio que tienen en el comercio de esta ciudad los colores y demás útiles para los estudios de los alumnos, lo cual obliga á muchos á retirarse de la Escuela, me permito llamar la atención de Su Señoría, acerca de lo conveniente que sería que por ese Ministerio se pidieran al extranjero algunos de dichos útiles, los cuales se venderían por la Escuela á los alumnos á precio de costo, con lo cual harían una gran economía.<sup>75</sup>

Como hemos observado, la orientación academicista de la Escuela de Bellas Artes se vio rodeada de paradojas y reveses, en gran medida producidos por la falta de continuidad en los espacios de formación artística en Colombia, que había impedido la consolidación de una comunidad que conociera las exigencias y demandas que un modelo como el francés podía imponer. La razón principal de sus dificultades, sin embargo, es que la Escuela fue una institución que nació y buscó consolidarse sin un apoyo económico amplio o un respaldo adecuado por parte del Estado. Se podría decir que fue una institución con una orientación teórica clara y que pudo contar con un personal especializado formado en el mismo modelo que deseaban aplicar, pero que no podía soportar las exigencias operativas y económicas que el modelo academicista traía consigo. En última instancia, podemos inferir que la Escuela fue una institución que intentó aplicar las directrices del modelo francés en medio de la austeridad económica, la inconstancia del apoyo estatal y los retos y nuevas dinámicas que un modelo tan estricto requería para el manejo y perfeccionamiento del quehacer de sus estudiantes.

## CONCLUSIONES

El impacto de la formación complementaria de los becarios de la Escuela de Bellas Artes y de los artistas extranjeros invitados por el gobierno nacional a Colombia generó un avance sustancial en la forma en que se enseñaban las artes clásicas en el país, pero también sacó a relucir las complicaciones que la aplicación de un modelo formativo tan exigente como el francés podía generar en una institución que se encontraba en una etapa embrionaria, como lo era la Escuela. A pesar de lo mencionado, se podría establecer que fue la presencia de artistas formados en el extranjero lo que permitió la orientación y consolidación de un campo formativo en las bellas artes.

75. AGN, S. AA- II, F. MIP, *Suministros*, c. 12, car. 3, f. 43.



La relevancia que adquirió el modelo academicista francés en la Escuela se puede constatar en posturas como las de José I. Trujillo, puesto que se evidencia claramente un interés por fortalecer los procesos de enseñanza de la Escuela desde la lógica academicista y por redireccionar las clases y cursos que no tenían buenos resultados a través del empleo de artistas formados en el extranjero. En ese orden de ideas se puede inferir que existía una predilección por el modelo francés. A pesar de lo dicho, la Escuela de Bellas Artes iniciaría sus actividades en medio de una paradoja, puesto que para aplicar el modelo academicista requería de una serie de recursos con los que no contaba, lo que ralentizaba la aplicación del modelo y disminuía sus efectos en la formación de los estudiantes.

La contradicción que se experimentaba en la Escuela de Bellas Artes respecto a la aplicación del modelo academicista derivaba en gran medida del descuido constante por parte del Estado, que había sido denunciado por personajes como Rafael Pombo. El abandono de la Escuela se puede observar en la calidad de las piezas que se producían, la falta de regularidad en la formación de alumnos y la baja permanencia de los mismos. A pesar de lo mencionado el Estado colombiano reclamaba resultados inmediatos a la Escuela mediante la producción de monumentos y pinturas. Esto último resultaba sumamente llamativo, ya que el Estado podía financiar los altos costos de la elaboración de algunas de estas piezas, pero no los materiales básicos para el funcionamiento de la Escuela.

Reconocer la importancia de la formación complementaria de los estudiantes de la Escuela en el extranjero y el papel que cumplieron en la consolidación del modelo academicista permite dar testimonio del proceso lento, intrincado y muchas veces contradictorio que se siguió para consolidar la formación de los artistas colombianos en el país. Quizá un paso a seguir sería analizar las obras que se presentaron en los concursos internos y en las exposiciones nacionales en las que participó la Escuela, junto con la valoración de las mismas por arte de la crítica, para profundizar en la relevancia de los aportes que se generaron a través de este enfoque.



## BIBLIOGRAFÍA .....

### I. Fuentes primarias

#### Archivos

Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá.  
Sección Archivo Anexo II, Fondo Ministerio de Instrucción Pública.

#### Publicaciones periódicas

*Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*. Bogotá, 1888.  
*Diario Oficial*. Bogotá, 1887-1893.  
*El Tiempo Ilustrado*. Ciudad de México, 1905.  
*Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá, 1886.

#### Documentos impresos y manuscritos

Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934.  
*Exposición Nacional de 1899. Catálogo de las diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899.  
*Informe presentado al Congreso de la República en sus sesiones ordinarias de 1888 por el Ministro de Instrucción*. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1888.  
*Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso de 1892*. Bogotá: Imprenta de Zalamea Hermanos, 1892.  
*Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia*. Bogotá: Tipografía de la Luz, 1893.  
*Reglamento de la Escuela de Bellas Artes 1895*. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1895.  
Urdaneta, Alberto. *Libro guía de la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos, 1886.

### II. Fuentes secundarias

Acuña Prieto, Ruth Nohemy. "Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2017.  
Barney Cabrera, Eugenio. *Geografía del arte en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1963.  
Barney Cabrera, Eugenio. "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil". En *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.

- Barney Cabrera, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970.
- Barney Cabrera, Eugenio. *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero, 1980.
- Barriga Monroy, Martha Lucia. “La enseñanza de las artes plásticas en Bogotá, 1880-1920”. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas* 15 (2018), <https://www.redalyc.org/jats-Repo/874/87457958005/html/index.html>.
- Crow, Thomas. *Emulación. La formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Madrid: Machado libros, 2002.
- Fajardo de Rueda, Marta. “Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870-1886”. En *Escuela de Artes y Oficias. Escuela Nacional de Bellas Artes*, editado por Estela Restrepo Zea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Colección CES, 2004.
- García Galvis, Carlos Alberto. “La mujer y el arte: su irrupción en los espacios de formación y exposición, 1841-1910”. Tesis de doctorado, Universidad de los Andes, 2018.
- Galí Boadella, Montserrat. “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla”. En *México Francia: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, dirigido por Javier Pérez Siller. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y documentos para el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1954.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *El grabado en Colombia*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1959.
- Gluzman, Georgina. “Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Hoyos, Luz Adriana. “Mujeres visibles, mujeres invisibles. Representaciones de la mujer en el arte colombiano, 1868-1910”. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Huertas, Miguel. *Del costumbrismo a la academia. Hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2015.
- Huertas, Miguel. “La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y su fusión a la Universidad Nacional de Colombia (1886-1993). Discursos de cuatro momentos fundacionales”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

- Jiménez, Maya A. "Colombian Artist in Paris, 1865-1905". Tesis de doctorado, The City University of New York, 2010.
- López, William. "Introducción". En *147 Maestros. Exposición conmemorativa. 120 años Escuela de Artes Plásticas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- Medina, Álvaro. "La gráfica de 1823 a 1970". En *Historia del grabado en Colombia*, compilado por María del Pilar Pérez y Laura Viviana Vargas. Bogotá: Planeta, 2009.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia, tomo 1: (1810-1930)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia, tomo 1: (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.
- Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.
- Pevsner, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Serrano, Eduardo. "La mujer y el arte en Colombia". En *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y cultura*, editado por Magdala Velásquez Toro. Bogotá: Norma / Consejería Presidencial para la Política Social, 1995.
- Vásquez Rodríguez, William. "Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886-1899", Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2008.