

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES GARCÍA
Phd. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Phd. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA (1937 - 2021)
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

PABLO PÉREZ
Academia Colombiana de Historia

JUAN FRANCISCO SANS
Instituto Tecnológico Metropolitano,
Medellín, Colombia

MARTA RODRÍGUEZ
Profesora pensionada,
Universidad Nacional de Colombia

PABLO SOTUYO BLANCO
Universidad Federal de Bahia, Brasil

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Síndic
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iiie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes - publicaciones seriadas

Contenido

ENSAYOS.

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Vol. XXIV, Número 39, julio - diciembre 2020

ISSN 1692-3502

Ens.hist.teor.arte

Artículos

ARTE

7

La documentación de la performance en el siglo XXI. Revisión y ampliación de conceptos.

La imagen como trofeo y la imagen posproducida

Marc Montijano Cañellas

23

Representaciones simbólicas en las juras del Rey Fernando VII en la Nueva Granada: estrategias de imagen y poder para un imperio amenazado

Roger Pita Pico

MÚSICA

57

Las portadas de los discos LP del Trio Morales

Pino con Diego Estrada Montoya:

Un análisis iconográfico

León Darío Montoya Montoya

77

El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez

Ivo Zabaleta

Marc Montijano Cañellas

marcmontijano@uma.es

Ens.hist.teor.arte

Marc Montijano Cañellas, “La documentación de la performance en el siglo XXI. Revisión y ampliación de conceptos. La imagen como trofeo y la imagen posproducida”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 7-21.

RESUMEN

La manera en la que nos llega la documentación de la performance no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra. En este estudio, examinamos y reflexionamos sobre las principales opiniones en este campo, de Amelia Jones, Peggy Phelan, Philip Auslander y Erika Fischer-Lichte. Junto a esta revisión, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, con base en las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual, tales como nuevas tipologías, nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la performance.

PALABRAS CLAVE

Documentación performance, arte de acción, performance, teoría de la performance, teoría del arte.

TITLE

The documentation of performance in the 21st Century, a revision and extension of concepts: The image as trophy and the post-produced image.

ABSTRACT

The way in which the documentation about performance comes to us is not casual and analysing its qualities can help us to understand these works better. In this study, we examine and reflect upon the main opinions in this field, by Amelia Jones, Peggy Phelan, Philip Auslander and Erika Fischer-Lichte. Together with this review, we propose an expansion and updating of concepts, based on the new needs that have emerged in today's action art such as new typologies, new media, new uses and new circumstances of performance.

KEY WORDS

Performance documentation, action art, performance art, performance theory, theory of art.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Miembro del grupo de investigación HUM 862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural de la Universidad de Jaén. Su principal campo de estudio es el arte de acción, con especial atención a la teoría y estética de la performance. En este perfil se enmarca su tesis doctoral, además de los trabajos y publicaciones que ha ido realizando en diversos medios especializados, así como numerosos proyectos artísticos en destacadas galerías, museos y centros de arte, como el CAC Málaga, Museo Picasso, Centre Pompidou Málaga, el Centro Andaluz de Fotografía y el Museo Reina Sofía de Madrid.

Recibido 2 de septiembre de 2020
Aceptado 22 de marzo de 2021

La documentación de la *performance* en el siglo XXI.

Revisión y ampliación de conceptos.

La imagen como trofeo y la imagen posproducida

Marc Montijano Cañellas

Introducción. Entre la ausencia y la presencia

La naturaleza pasajera y temporal de la *performance* durante su ejecución no significa necesariamente el desdén o la supresión de lo material. Aunque se manifiesta ligera y efímera durante la acción, la *performance* toma cuerpo de otro modo. Se ancla a la historia del arte como cualquier otra pieza. Normalmente pasa a materializarse en fotografías, videos y demás material de documentación o registro, que terminan convirtiéndose en la obra misma, de cara a ser expuesta en una galería o conservada en un museo. Casi todos los artistas de la *performance* documentan su obra a través de la fotografía y el video, una labor que, como iremos viendo, no tiene nada de secundaria o residual en el proceso creativo.

Pensemos en un ejemplo muy popular. Joseph Beuys (1921-1986), en la conocida acción *I like America and America likes Me*, de 1974, en la René Block Gallery de Nueva York, pidió a la fotógrafa Caroline Tisdall que documentara minuciosamente su trabajo. Los tres días que duró, estuvo fotografiando al artista entre las diez de la mañana y las seis de la tarde. Originalmente debían ser cinco días, y así figura en varias publicaciones, del 21 al 25 de mayo, pero en realidad, aunque Beuys pasó cinco días sin salir de la galería, la acción con el coyote duró tres¹. Beuys fue a Estados Unidos sólo para relacionarse con un coyote, un símbolo, y lo planteó como un intercambio en igualdad hombre-animal. Según la versión

¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada editores, 2014, p. 211.

que ha trascendido, cuando terminó la acción, una vez finalizado el diálogo, volvió al aeropuerto y se marchó en ambulancia, como vino, sin pisar la calle.

La *performance* tuvo lugar en una sala alargada dividida por una reja metálica que separaba a Beuys y al coyote de los espectadores. Diariamente interactuaba con el animal empleando una serie de objetos que había introducido en la galería, a medida que pasaban los días el hombre y el coyote se fueron aproximando más, comunicándose en clave espiritual. Beuys debajo de la manta de fieltro sosteniendo el bastón, con el coyote aproximándose cautelosamente, se ha convertido en una imagen mítica. El artista alemán intentaba curar la herida producida por el hombre en América. Es una imagen muy poética, una pieza icónica del arte de acción, que conocemos gracias a la documentación de Caroline Tisdall. Y al igual que ocurrió con las imágenes que tomó Hans Namuth de Jackson Pollock en su casa de Long Island, deja patente que un buen material de documentación favorece la obra e incluso puede llegar a mitificar al artista.

La documentación tal vez sea una de las áreas capitales del estudio de la *performance*. Las *performances* se realizan en un tiempo y en un espacio concreto, y luego se desvanecen como acontecimiento en vivo. Los que estudiamos esta materia asistimos a las máximas posibles, pero, aun así, en el cómputo global son muy pocas las que vivimos realmente. La mayoría de las *performances*, y ya no digamos las obras clásicas de este género, las conocemos únicamente gracias a la documentación, nos comunicamos con ellas y ellas con nosotros con los registros que nos han llegado. Nuestra ausencia determina la relación, nos acercamos a la *performance* a través de una mirada prestada.

Quien nos presta sus ojos, sea el *performer*, un colaborador del artista, un fotógrafo de prensa que cubre la acción para su medio o un espectador casual que toma unas imágenes con su teléfono móvil, registra la *performance* con una intencionalidad, por tanto, accedemos a un material nacido de una mirada subjetiva y condicionada. Y aquí surgen las grandes cuestiones de este estudio: ¿hasta qué punto es precisa y fidedigna la documentación? ¿Nos acercamos a un registro neutro o a una obra elaborada?

Documentación sobre *performance*. La mirada prestada.

Desde los años noventa, un pequeño grupo de teóricos de la *performance* de origen estadounidense han marcado el rumbo de las investigaciones sobre este campo. La historiadora del arte Amelia Jones (Durham, Carolina del Norte, 1961), una investigadora referente en temas de feminismo y *performance* y profesora en la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad de California del Sur, reflexiona sobre la ausencia, “el no haber estado ahí”, partiendo de la suya propia. Jones, como la mayoría de los investigadores, se relaciona con las *performances* a través de las huellas que deja, mediante fotografías, textos, registros orales y videos. Aun así, considera que los problemas planteados por su ausencia son más bien de naturaleza logística, más que ética o hermenéutica. Admite que el intercambio documental

presenta un componente subjetivo, pero entiende que existe, del mismo modo, ese componente de subjetividad con la presencia en vivo del espectador. El público que asiste a una *performance* puede saber mucho o prácticamente nada sobre quién es el artista, por qué está accionando, qué pretende transmitir y los significados de la *performance* en general².

Podemos afirmar que la no presencia en una *performance* no menoscaba su análisis, pero no compartimos el enfoque de Amelia Jones en su totalidad. La importancia de la documentación es, sin duda, vital, pero la presencia física (la asistencia), también es trascendental. Jones tampoco la desestima abiertamente, posee un enfoque respetuoso y reconoce el valor singular de los conocimientos adquiridos al ver en vivo una *performance*, pero sostiene que “esta singularidad no debe privilegiarse por encima de la singularidad de los conocimientos que se desarrollan en relación con las huellas documentales de tal evento”³. Es obvio que no siempre se puede lograr ver en vivo una *performance*, normalmente escribimos de acciones de las que no fuimos testigos, pero no es desdeñable esa experiencia, está plena de matices, difíciles, casi imposibles, de dejar registrados en su totalidad por exhaustiva que sea la documentación. No olvidemos que la *performance* tiene lugar en el presente, ocurre en un contexto, rodeada de una serie de condiciones físicas y emocionales, como cualquier vivencia, no es unidireccional, el artista da, pero también recibe, creándose una atmósfera o ambiente particular.

Otra opinión clave, en este discurso sobre la presencia y la ausencia, es la de Peggy Phelan (Nueva York, 1959), profesora de la Universidad de Stanford y destacada investigadora. Ella comienza su conocido artículo “*The ontology of performance: representation without reproduction*” (1993), con la afirmación: “la única vida de las *performances* está en el presente” (*performance’s only life is in the present*). Posee un criterio muy diferente al de Amelia Jones. Phelan considera que el ser de la *performance* es la desaparición, no se puede guardar, registrar, documentar, esos frutos o productos de la acción se convierten en algo distinto de la *performance*. El documento de una *performance* es sólo un estímulo para la memoria, un estímulo para que se haga presente⁴. Ella reivindica ese momento en vivo, esencialmente efímero, cuyo núcleo ontológico es la desaparición, renovando “la discusión sobre la presencia al señalar la desaparición como el referente performativo elemental”⁵.

² Amelia Jones, “Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, *Art Journal*, 56, 4 (1997), p. 11. doi: 10.2307/777715

³ Jones, p. 12.

⁴ Peggy Phelan, “The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction”, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York: Routledge, 1993, p. 146.

⁵ Eleonora Fabião, “Performance y precariedad” en Bárbara Hang y Agustina Muñoz (coord.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, p. 46.

Phelan concibe la *performance* como una presencia en constante desaparición, lo que impide que pueda ser documentada. La *performance*, en un sentido ontológico estricto, no se puede reproducir. Según ella, es esta cualidad la que hace que la *performance* sea el eslabón más débil dentro del arte contemporáneo, al no encajar bien con el materialismo del mercado del arte. La *performance* obstruye la suave maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital. No genera restos, el espectador que mira debe tratar de asimilarlo todo. Sin una copia, la *performance* desaparece en la memoria, en el reino de la invisibilidad y el inconsciente donde escapa a la regulación y el control. La *performance* honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico espaciotemporal puede tener una experiencia plena de riqueza que no deja ningún rastro visible después⁶. Exhibiendo una visión un tanto romántica del arte de acción, en lucha contra la objetivación y comercialización de la obra, Phelan considera que por su naturaleza inaprensible combate la tiranía de los medios y el capitalismo dominante, cree que “la *performance* constituye el último fortín desde el cual oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ellos a la cultura dominante. Solamente en las realizaciones escénicas ‘en vivo’ aparecen restos de una cultura auténtica”⁷.

Peggy Phelan es un referente en estudios de *performance*, que aboga claramente por la pureza del acto en vivo y que nos sirven para tomarle el pulso a la cuestión. En nuestro análisis defendemos una postura intermedia, entendiendo el valor inestimable de la presencia, igualmente creemos capital el papel de la documentación. Entre otras cosas, porque los propios artistas así lo consideran e históricamente lo han hecho patente a través de los atentos registros de su trabajo y la revisión y elaboración de sus huellas. La *performance* es una obra en vivo pensada para ser ejecutada en un espacio concreto, en un tiempo concreto y, en la mayoría de los casos, ante una audiencia que condiciona el desarrollo de la acción con su mera presencia. Obviamente, gran parte de las sensaciones se pierden en la documentación, aunque el artista y los asistentes plasmen su testimonio, el registro es siempre parcial y subjetivo. Ser conocedor de estas carencias es importante, pero no le restan valor a la documentación, pues junto al material crítico e historiográfico, es la herramienta más eficaz que poseemos para aproximarnos a la *performance*.

Volviendo a Amelia Jones, existe en su discurso cierta primacía del ojo experto sobre el inexperto (público) e incluso sobre el del artista. Aunque habla siempre desde la cautela y el rigor, hay un componente de subjetividad muy delicado en este enfoque, primando sus propias intuiciones y respuestas sobre la de los artistas, y admitiendo que le resulta imposible no volcar su mirada subjetiva, cargada de sentimientos personales y conflictos,

⁶ Phelan, pp. 148-149.

⁷ Fischer-Lichte, p. 142.

al enfrentarse a una obra o a un artista⁸. Eleonora Fabião, analizando la opinión de Jones afirma que “la interpretación será siempre performativa e involucrará inevitablemente al intérprete y sus deseos, sus creencias, sus tolerancias e intolerancias, su historia y su contexto”⁹. Ante este enfoque estamos en abierto desacuerdo, el investigador debe prescindir al máximo de sus condicionantes. Si le asigna a una *performance* unos significados que no posee, está haciendo una obra nueva, una obra falsa, que no es la que concibió el artista originalmente.

La *performance* es una disciplina que está fuertemente imbricada con el arte conceptual, la idea es el eje de la acción. La idea de su creador, del artista, es lo que le da potencia y sentido a una acción, lo que hay detrás respalda lo formal, revaloriza o devalúa una obra. Si el teórico carga de contenido el trabajo de un artista está falseando la obra, la está tergiversando completamente. Phelan da un paso más en este sentido y considera inevitable la alteración, ella afirma que “los críticos de la *performance* tienen que darse cuenta de que el trabajo de escribir sobre *performance* (y por tanto ‘preservarla’) también es una labor que altera fundamentalmente al evento”. De igual modo añade que “no tiene sentido, sin embargo, simplemente rechazar escribir sobre *performance* a causa de esta transformación ineludible”¹⁰.

Cualquier lectura que hagamos de una obra, difícilmente será universal e imparcial en su totalidad, pero debemos procurar que la interpretación sea lo más ajustada posible, aspirando a un trabajo objetivo y para ello contamos con la documentación (los registros materiales, fotografías y videos, descripciones y otros documentos de archivo recopilados). Sabemos que no es infalible, pero es la mejor herramienta que poseemos.

Cuando nos sumergimos en la documentación, resulta de gran utilidad examinar los cimientos de la obra, investigar las raíces conceptuales de una *performance*. Tener testimonios directos del artista, entrevistas o textos elaborados por él, ayuda a no desviarse del sentido original de la pieza, son igualmente subjetivos, pero puestos a valorar una mirada subjetiva, que sea la originaria, la del creador de la obra. Al estudiar una *performance* analizamos lo que ocurrió, pero también lo que el artista quiso contar, qué motivó su acción y, a veces, qué consecuencias trajo. Sin perder nunca de vista que en la *performance* sólo hay una certeza, el cuerpo como espacio de trabajo y experimentación, el propio o el ajeno, todo lo demás son espejismos que debemos tomarnos con cautela.

⁸ Jones, p. 11.

⁹ Fabião, p. 45.

¹⁰ Phelan, p. 148.

La relación entre el acto original y su registro

Se ha discutido mucho sobre el carácter efímero de la *performance*, es un apelativo recurrente para el arte de acción que todos utilizamos, pero que, a veces, no se emplea con la profundidad debida. No es algo particular de la *performance*, la vida en general es efímera, toda vivencia lo es. ¿Hasta qué punto es más pasajera que el resto de facetas de la vida? ¿Acaso la memoria del espectador no captura ese momento, aunque no se fotografíe o se plasme por escrito? Todos sabemos que hay una memoria prestada que nos llega a través de historias que nos narran oralmente y recuerdos propios fijados a fuego, información que perdura en el tiempo tan real como una fotografía. Podríamos decir que es efímera, dentro de una concepción materialista del mundo, donde el valor radica en la posesión física. El carácter efímero de la *performance* sin duda merece una investigación aparte.

Siendo conscientes de esta mirada materialista sobre la que orbitamos como sociedad, y de la existencia de otras formas inmateriales de conservación, nos vamos a concentrar en el hecho de preservar el arte de acción, cómo ha sido registrado ese acontecimiento y cómo lo categorizamos, centrándonos fundamentalmente en el material gráfico.

No debemos olvidar que, dejando utopías aparte, aunque la *performance* surgió en un momento de rechazo del materialismo, pronto necesitó un sustento material para entrar en el mercado, en el circuito económico del arte actual. De la *performance* quedan sus testimonios, los registros que se hacen de ellas y el material previo y posterior que surge de la misma. Y, en función de esos medios de registro o documentación, se ha ido reformulando el concepto de *performance*. Alejándose en la mayoría de los casos de ese origen ideal como acto artístico que se desvanece una vez realizado y del que no queda nada.

Igualmente, con la misma contundencia, afirmamos que cuando registramos una acción, realmente no la estamos conservando en su totalidad, estamos documentando parcialmente algunos de sus aspectos. El artista es totalmente consciente de esta carencia, sabe que en último término es imposible congelar una acción, no se puede atesorar íntegramente. Por ello, el *performer* se suele esmerar en crear un producto resultante de la *performance*, del acto vivo, que conserve la mayor parte posible de sus significados. Los registros de *performances* que elaboran los artistas poseen, en muchas ocasiones, unas cualidades artísticas que superan con creces la función meramente testimonial, propia de una imagen documental. La documentación no es una cápsula del tiempo, es también un medio expresivo. La mera selección de una imagen, los encuadres o el ángulo de cámara, son recursos expresivos que cargan de contenido la imagen. No nos enfrentamos a un planteamiento narrativo plano. Pensemos en los contrapicados con los que registra en 1974 Marina Abramović (n.1946), su acción *Rhythm 4*, con la artista serbia arrodillada y desnuda enfrentando su cara a un ventilador industrial e inspirando el máximo aire posible. Pero, sobre todo, examinemos las imágenes de video de esa misma *performance*, que presentan los primeros planos de su cara, sin mostrar el ventilador industrial. Arrancando cualquier

contexto y mostrando exclusivamente el rostro de la artista en un entorno indescifrable, casi acuático, que amplifica la angustia del observador.

Al hablar sobre la documentación de la *performance* existe un autor clave, Philip Auslander (n.1956), profesor en la Escuela de Literatura, Medios y Comunicación en el *Georgia Institute of Technology* de Atlanta. Célebre es su clasificación, que usaremos como eje de nuestra argumentación. Él propone, como punto de partida, dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental (*documentary*) y la teatral (*theatrical*). En la primera entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, las imágenes documentales tienen una doble función, aportan un registro de la *performance* y, a la vez, certifican que sucedió. Según Auslander, se supone una relación ontológica de subordinación de la documentación respecto de la *performance*, en la que la *performance* precede y autoriza la documentación. La mayoría de la documentación que conocemos de la *performance* clásica de las décadas de 1960 y 1970 pertenece a esta categoría¹¹.

Al analizar la *performance* actual, nosotros subdividiríamos esta categoría documental formulada por Auslander, en dos clases con ligeras variantes: la imagen documental cruda y la imagen documental elaborada. La primera comprendería la documentación de una acción de un modo aséptico, crudamente. Un reflejo puro del acontecimiento o al menos la voluntad de ello. Pensemos en una video cámara sobre un trípode, grabando de principio a fin una *performance*, sin editar. Ofrecería una imagen parcial, al mostrarnos un único ángulo, la emoción pasaría en su mayor parte de largo, pero se trataría de un registro crudo que nos ofrecería un acercamiento limpio a la *performance*. La fotografía y el video son utilizados simplemente como herramientas para registrar la acción, testigos sin interferencias conscientes.

La segunda subcategoría, la imagen documental elaborada, es una imagen estéticamente más cuidada o trabajada, aunque mantiene la voluntad documental. Poseería un mayor grado de artisticidad, tendría algo más de elaboración. Siguiendo con el ejemplo anterior, esta vez el video no está sobre un trípode, hay distintas cámaras registrando la *performance* y el material ha sido editado. Seguramente captaría mejor la emoción y el mensaje del autor llegaría con mayor claridad, pero tendría una mayor subjetividad. Sigue siendo una mirada pretendidamente fiel, pero está más perfilada. El artista hace un uso consciente de los recursos técnicos y expresivos de la fotografía y el video, aportando un material con finalidad documental, pero con una mayor calidad artística. Plantea un punto de vista más acorde con el momento presente, con un gusto por el deleite más superficial, resaltando la belleza formal.

¹¹ Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *P&A: A Journal of Performance and Art*, 28, 3 (2006), p. 1. doi: 10.1162/pajj.2006.28.3.1

Prosiguiendo con la clasificación de Auslander, esa relación entre el acto original y su registro puede llegar aún más lejos. Hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestiguan que existieron, pues se realizan sin testigos ajenos a la ejecución del proyecto, sin espectadores. Entraríamos ahora en la segunda categoría enunciada por Auslander, la teatral. En esta categoría, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público. En estos casos el espacio del documento (visual o audiovisual), se convierte así en el único espacio en el que se produce la *performance*. La imagen que vemos registra un evento que nunca tuvo lugar excepto en la fotografía misma¹².

Estas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, podríamos decir que el artista prima el registro y el resultado estético final sobre el desarrollo de la acción, como en muchas piezas de Hannah Wilke (1940-1993), Cindy Sherman (n.1954), Rebecca Horn (n.1944) o Matthew Barney (n.1967). Aquí se incluirían hoy lo que llamamos *fotoperformance* y las *videoperformances*. Esta categoría teatral, contendría también lo que “podríamos llamar registros falsos, es decir, aquellos documentos que parecen corresponder a una *performance* que en realidad no ha sucedido nunca, como el célebre *Salto al vacío*, 1960, de Yves Klein”¹³. Lo que denominamos *performance* simulada, la creación de un material de documentación falso, de una *performance* que nunca aconteció.

Sin salir de esta categoría teatral, detengámonos un momento en las acciones de Rudolf Schwarzkogler (1940-69), uno de los cuatro artistas del accionismo vienés. Su producción artística es corta debido a su temprano fallecimiento, el conjunto de obra performativa de Schwarzkogler se reduce prácticamente al periodo que va desde comienzo de 1965 a los primeros meses de 1966¹⁴. Pensemos en *2. Aktion* una de las piezas más conocidas de Schwarzkogler, llevada a cabo en 1965, se trata de una *performance* ritual, donde parece llevarse a cabo un proceso clínico. El cuerpo desnudo, el pene vendado, las gasas, las cuchillas, las tijeras, la jeringuilla transmiten ese característico ambiente entre aséptico y sórdido. Como indica Pilar Parcerisas “creó una maquinaria esteticista de la crueldad, bajo una atmosfera esterilizante de hospital, redimida por el artificio de la cosmética”¹⁵.

¹² Auslander, p. 2.

¹³ Nerea Ayerbe, Jaime Cuenca, “El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción”, *Papeles del CEIC*, 213 (2019), p. 7. doi: 10.1387/peic.20260

¹⁴ Marc Montijano, *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis (2010-2014)*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2016, p. 51. <http://hdl.handle.net/10630/13117>

¹⁵ Pilar Parcerisas, “Cuerpo y revolución”, en J. Hummel y Pilar Parcerisas (dir.), *Accionismo vienés*, Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, p. 17.

En realidad, era todo ficción, “nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que tan sólo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo”¹⁶. Tampoco era su cuerpo, era el de su amigo Heinz Cibulka, quien generalmente hacía las veces de modelo en su trabajo y en numerosas ocasiones cedía su casa de Viena para realizar las fotografías, como en este caso. Y tampoco realizaba él las fotos, las imágenes de *2. Aktion* fueron tomadas por el fotógrafo Ludwig Hoffenreich.

Rudolf Schwarzkogler era como un director de cine que empleaba los medios técnicos y humanos necesarios para comunicarse. En los trabajos de los accionistas vieneses, en general, la presencia de medios fotográficos y filmicos siempre fue más allá de la labor de documentación, llegando a elaborar detallados guiones para los fotógrafos. Eran conscientes de sus posibilidades y aprovecharon estos medios para sus fines¹⁷. La acción se elaboraba para ser grabada y fotografiada pensando en obtener un resultado más visual y espectacular. Casi más como una sesión fotográfica de estudio que como una *performance*. Estaba todo medido y controlado.

Temáticamente relacionada con *2. Aktion* está la *performance* de Bob Flanagan *Auto-Erotic SM* de 1989, en la que el artista estadounidense se clavaba el pene a una tabla de madera. Nada que ver con el dolor ficticio de Schwarzkogler mucho más poético, el trabajo de Bob Flanagan (1952-1996) es denso, desgarrador y evoca a la finitud. El ambiente complejo y de tinte completamente sadomasoquista que percibe cualquier espectador ante su trabajo, es terrible pero no gratuito. Conocer algo de su biografía nos ayuda a aproximarnos a sus acciones extremas, que sin la fibrosis quística amenazando constantemente su vida, la pérdida de sus hermanas por la misma enfermedad y sus experiencias con el dolor desde la infancia, no tendría el mismo sentido. Algo parecido ocurre con Rudolf Schwarzkogler, los desastres de la Segunda Guerra Mundial marcaron duramente la infancia y juventud de estos artistas. La muerte, una guerra perdida, los heridos, los mutilados, no eran historias lejanas, eran fantasmas muy presentes en este grupo. El propio padre de Schwarzkogler se suicidaría tras perder las dos piernas en Stalingrado y él, con sólo 29 años, le seguiría años después. Schwarzkogler se lanzó al vacío desde la ventana de su apartamento en 1969, esa mirada atormentada que le llevó a quitarse la vida, subyace en todo su trabajo. El arte de acción está íntimamente arraigado al contexto social y personal del autor, tiene mucho de autobiográfico. Es fundamental indagar en el pasado y el presente del *performer*, si queremos entender las razones de su trabajo.

Volviendo a las categorías definidas por Auslander, aunque el tema de la ausencia de espectadores es una de sus características de las imágenes teatrales, no es exclusivo de esta

¹⁶ Celia Balbina Fernández Consuegra, *La Acción Simbólica de los Accionistas de Viena*, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015, p. 199.

¹⁷ Christiane Fricke, “Nuevos medios”, en Ingo F. Walther (ed.), *Arte del Siglo XX*, Colonia: Taschen, 2 (2005), p. 584.

categoría, una imagen también puede ser documental y carecer la *performance* de público. La característica de teatral lleva casi más implícita un engolamiento formal, la pose para la cámara, que el hecho de tener o no público. Debemos tener presente que las dos categorías planteadas por el autor estadounidense no son absolutas. La fotografía documental tiene una relación más estrecha de la que se percibe a simple vista con la teatral. El autor sabe que muchas veces estas tipologías se mezclan en diversos grados y las diferencias terminan diluyéndose. Existen imágenes plenamente documentales de *performances*, existen imágenes teatrales y existen matices intermedios. Él mismo lo indica: “a fin de cuentas, la única diferencia significativa entre el modo documental y el modo teatral de documentación de la *performance* es ideológica”¹⁸.

La función de las imágenes para el *performer*

Desde el punto de vista del artista, la función de las imágenes no es meramente descriptiva, le interesa documentar la acción, registrarla y dejar constancia de ella, pero no es su única aplicación o uso, las imágenes deben satisfacer otras necesidades. El artista tiene una idea de cómo desea que la *performance* trascienda y elige las imágenes que se hacen públicas para comunicar mejor su proyecto. Ya hemos hablado de la subjetividad implícita en cualquier selección, pero debemos subrayar que este hecho no es negativo, nos aporta información sobre la mirada del *performer* y nos acerca a la esencia de la *performance* tal cual fue concebida por su autor.

En base a este condicionamiento de la mirada, podríamos pensar que la documentación o el registro de la *performance* debería hacerla alguien ajeno al creador, sin conocer nada del proyecto. Tal vez así sería más imparcial, un enfoque limpio y alejado de la influencia del artista. Ciertamente eliminaríamos el punto de vista del creador o de la persona de su equipo que toma las imágenes, pero incorporaríamos otra perspectiva igualmente subjetiva, contaminada, la del espectador casual. Cualquier mirada es siempre subjetiva, nunca es total, capta lo que le llama la atención, resaltando unos detalles y omitiendo otros. Nos ofrece un registro tamizado.

Favorecer un registro óptimo pronto se convirtió en un objetivo más. Los artistas de la *performance* que estaban interesados en preservar su trabajo, rápidamente se percataron de la necesidad de ponerlo en escena para el público que estaba presente, pero también, en el mismo o incluso mayor grado, para la cámara que registraba la acción ¹⁹. A ningún artista se le escapa que un fácil y amplio acceso de su obra favorece la notoriedad de su trabajo y que, gracias a la retrasmisión de las *performances*, éstas ganan difusión. Auslander tiene

¹⁸ Auslander, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

una opinión contraria a Phelan quien, como hemos visto, reivindica la *performance* como acto que ocurre en vivo y que luego desaparece, negando la posibilidad de su documentación. Si no existiera la documentación, las *performances* morirían en el olvido, la mayoría no tendrían trascendencia alguna. Erika Fischer-Lichte comparte, en este caso, el criterio de Auslander²⁰, además, afirma que, “dado que los artistas tenían clara conciencia de las diferencias entre las realizaciones escénicas en vivo y sus reproducciones, así como de las posibilidades artísticas específicas que resultaban de ellas, supieron servirse de ellas para su actividad artística”²¹.

Si lo analizamos detenidamente, la documentación en nuestro tiempo ha adquirido un carácter cercano a pesar de la frialdad intrínseca del mundo digital. Cuando descubrimos a un artista y vemos un vídeo por internet de una de sus *performances*, la estamos viviendo por primera vez. Ese momento es nuestro momento original, en el que sentimos su trabajo próximo y nos comunicamos con la obra. El artista sabe que su obra será revivida innumerables veces y eso puede condicionar el modo de documentarla e incluso la propia acción. Para Peggy Phelan, puede ser un Frankenstein tecnológico, pero para muchos será el único acercamiento “real” a esa *performance*.

Actualmente los espectadores virtuales hacemos esto con *performances* de todo el mundo, acciones a las que no podríamos haber asistido. En esta línea, Auslander se plantea si la documentación, ha perdido el carácter de sustituto o derivado menor y se ha convertido en un evento con valor propio. Tal vez debiéramos plantearnos el valor del documento por sí mismo, como fuente de placer y de conocimiento, más allá del evento original, “la autenticidad de estas piezas deriva no de tratar el documento como un punto de acceso a un evento pasado, sino de percibir el documento en sí mismo como una *performance* que refleja directamente el proyecto estético o la sensibilidad del artista y para el cual somos el público presente”²².

La acción en vivo es el acto mayúsculo, sin duda, pero la *performance* está envuelta en otras circunstancias. No todo son musas y arrobos, el *performer* no está exento de la vida y de sus obligaciones, también hay razones mundanas detrás de algunos trabajos o de sus frutos. El papel de la documentación para el *performer* no reside en elaborar un registro, para que llegue el estudioso y la pueda reconstruir. Lógicamente tiene otras prioridades. Aunque suene contradictorio con el espíritu del arte de acción, el artista sabe que la verdadera repercusión de la *performance* está fuera de esa acción en vivo. La experiencia con el público es muy valiosa, en lo personal, pero que le acompañen diez o doscientas personas en una sala no cambia prácticamente nada. El *performer* es consciente de la

²⁰ Fischer-Lichte, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² Auslander, p. 9.

importancia de tener una buena documentación para conservar y difundir su trabajo, para lanzarlo al mundo y que pueda conocerse. Y lógicamente también, para comerciar con él, el artista necesita un producto de su *performance* que pueda ser expuesto y coleccionado. Con base en estas necesidades, que se han ido acrecentando con el paso de los años, han surgido nuevas imágenes fruto de las *performances*.

La documentación de la *performance* actual. Nuevas categorías.

La clasificación propuesta por Philip Auslander es apropiada y nos ha servido de hilo conductor en este análisis sobre la documentación de la *performance*. No consideramos desacertada esta división, pero creemos que requiere cierta actualización acorde con el estado actual de la *performance*.

Ya hemos esbozado una revisión y actualización de las categorías de Auslander. Pero más allá de las divisiones “clásicas” entre documental y teatral, si observamos el material de documentación de una *performance* actual, veremos que se encuentra asfixiada en esta categorización, por muchos espacios intermedios que se puedan generar. El estudio de la documentación requiere nuevas tipologías, en paralelo a los nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la *performance*.

En este estudio planteamos, junto a la revisión ya formulada, una ampliación y actualización de conceptos. Establecemos que existen cuatro categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, atendiendo a su objetivo o intencionalidad en: imagen publicitaria e imagen expositiva.

La imagen trofeo

La imagen trofeo es una imagen buscada por el artista, representativa del proyecto, con unas cualidades artísticas y estéticas. No surge por casualidad durante la *performance*, es una obra en sí misma. Funciona como testigo, registra un hecho, pero a la vez capta la esencia de la acción con cierta calidad artística. El *performer* crea una imagen icónica, que condense toda la información posible del proyecto, una *performance* que realmente existió y tuvo una vida más allá de la imagen (no como la teatral). A este tipo de documentación, que suelen surgir de las *performances* sin autorización, aunque no es exclusiva de ellas, las llamaríamos imagen trofeo o imagen como trofeo.

Las imágenes como trofeo no son fruto de la casualidad, exigen cierta preparación por parte del artista, una innegable intención para que sean formalmente satisfactorias y encajen con el lenguaje actual. Son imágenes que documentan una acción, funcionan perfectamente como testigo de lo que ha ocurrido, pero lo hacen con un carácter artístico, con el fin de tener un mayor impacto y poder de comunicación.

Un trofeo es una pieza, con cierto ornato, que nos recuerda un triunfo o una victoria. La imagen funciona como trofeo de una hazaña y encaja principalmente con las acciones fuera de los circuitos de poder del arte, *performances* con cierto trasfondo social o político, como las de Deborah De Robertis (Luxemburgo, 1984), o algunos trabajos de Regina José Galindo (Guatemala, 1974). Este tipo de acciones rápidas, sin duda, generan un producto gráfico que va más allá de la distinción de Philip Auslander sobre imágenes documentales y teatrales. Una tipología, que queda aquí apuntalada, pero que, por su importancia en el arte de acción actual, es necesario analizar con detenimiento en un estudio específico sobre ella.

La imagen posproducida

Registrar digitalmente una *performance* cambia totalmente la concepción de la documentación. El registro se abarata y se vuelve mucho más extenso. El artista tiene más material de donde elegir y puede plantearse distintas imágenes para diferentes usos. Podemos afirmar que, en la actualidad, una fotografía o un vídeo registran una *performance*, sin duda, dan fe de ella, pero también aportan otra información igualmente valiosa.

La imagen posproducida, como tipología de documentación es fruto del abaratamiento y de los medios técnicos y la práctica universalización de internet. Es importante tener presente que un *performer* da forma al registro de su trabajo de un modo u otro dependiendo de sus intereses. Ya hemos visto que como se materializa la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra.

En las imágenes posproducidas, la imagen se modifica *a posteriori* para que adquiera su forma definitiva, cambio motivado por un fin, es decir, por el uso que se vaya a hacer de esa imagen. Esta categoría la conforman dos tipologías: la imagen publicitaria o propagandística y la imagen expositiva o de mercado.

La imagen publicitaria o propagandística

El artista documenta su *performance*, buscando una imagen con una finalidad publicitaria o propagandística, con la intención de divulgar su proyecto. Lógicamente, en directo no siempre es posible, ni siquiera factible, detenerse en estos detalles. Suele ser una labor de posproducción, las imágenes digitales son seleccionadas y editadas para que se ajusten a los parámetros o patrones de los medios de comunicación y de las redes sociales.

El objetivo que motiva la realización de la imagen es difundir mediáticamente un proyecto, propagarlo lo más efectivamente posible. No todas las imágenes encajan, ni todas tienen el mismo éxito. La imagen publicitaria suele contener mucha información y ser visualmente potente, pero se adapta a las normas de los medios de comunicación y de las redes sociales. Podemos afirmar que está abiertamente condicionada por el destinatario.

Los artistas saben qué y cómo deben enviar sus imágenes a los medios si quieren tener repercusión. No olvidemos que muchas veces es el propio artista quien facilita las imágenes a la prensa, asumiendo el papel y el lenguaje del reportero gráfico. Es importante cuidar la estética, pero también importa cómo se narra visualmente el contenido. Lo mismo ocurre con las redes sociales que tienen sus propios códigos y un mayor grado de censura. Hoy en día, muchos artistas tienen interiorizado el lenguaje de las redes sociales y optimizan su trabajo para este medio.

La imagen expositiva o de mercado.

Es la imagen pensada para ser comercializada, expuesta en galerías y museos. Es el fruto de una *performance* que se adapta a los gustos del mercado. Por tanto, presenta una serie de condicionantes propios del uso al que se destina.

Tanto la imagen publicitaria o propagandística, como la imagen expositiva o de mercado, pueden ser características puras e independientes, un artista puede buscar directamente esos códigos, pero lo habitual es que no nazcan con esos rasgos. Generalmente fagocitan las anteriores tipologías (documental, teatral y trofeo), y las adaptan al nuevo uso.

Partiendo de una imagen documental, por ejemplo, el *performer* puede editarla y convertirla en expositiva. Omitiendo o resaltando elementos y acercándose a unos estándares estéticos que considera más propicios al mercado. El investigador, si quiere llegar al origen debe hacer el camino inverso, completar el rompecabezas y reconocer las añadiduras.

Estas nuevas tipologías, no son categorías absolutas y excluyentes, un mismo artista en un mismo proyecto puede generar un material de documentación totalmente heterodoxo. Cada una de ellas tendrá unas características diferentes que debemos saber identificar y leer. Incluso una propia imagen puede participar de diversas tipología o características. En el mundo digital, la imagen es mucho más moldeable, no nace con una única cualidad inamovible, el artista la transforma dependiendo de sus necesidades.

Conclusiones

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. Trabajar con la documentación como sustituto de la obra en vivo no es algo extraordinario. En el arte en general, hablemos de arquitectura gótica o de escultura griega, manejamos fundamentalmente documentación. Pero en el caso de la *performance*, la dependencia es total, hasta el punto de que, sin la existencia del registro, la obra se diluiría, difícilmente trascendería y se vería amenazada su conservación.

En este estudio hemos planteado una revisión y actualización de conceptos sobre la documentación de la *performance*, estableciendo que existen cuatro categorías o tipologías

de imágenes: la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última, subdividida en imagen publicitaria o propagandística e imagen expositiva o de mercado.

Somos plenamente conscientes de que la manera en la que nos llega la documentación no es algo casual y analizar sus cualidades, saber para qué fue creada esa imagen o qué uso tuvo, nos facilitará un análisis más certero y a una mayor comprensión de la obra. En base a esta circunstancia hemos trazado una propuesta para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*.

Roger Pita Pico

rogpita@hotmail.com

Ens.hist.teor.arte

Roger Pita Pico, "Representaciones simbólicas en las juras del Rey Fernando VII en la Nueva Granada: estrategias de imagen y poder para un imperio amenazado", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 23-55.

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en examinar cómo, en medio de la crisis que rodeó la ascensión al trono del Rey Fernando VII tras la invasión napoleónica, se desplegó en el territorio de la Nueva Granada una estrategia de proyección simbólica a través del ritual de la ceremonia de jura en donde se pretendía entronizar la imagen Real a través de elementos como retratos, grabados, tabladros, alegorías, monedas y escarapelas, que muestran en su conjunto la complejidad de la representación cultural construida en torno al poder del Antiguo Régimen. Estas diversas formas de representación visual pretendían mantener activos los vínculos de lealtad e intentaban preservar la estabilidad política ante el vacío de poder generado por la ausencia del Soberano.

PALABRAS CLAVE

Ceremonias, monarquía, Fernando VII, símbolos, Nueva Granada.

TITLE

Symbolic representations in the oaths of King Ferdinand VII in New Granada: image and power strategies for a threatened empire

ABSTRACT

The purpose of this article is to examine how, in the midst of the crisis that surrounded the ascension of King Ferdinand VII after the Napoleonic invasion, in the territory of Nueva Granada, a strategy of symbolic projection was deployed through the ritual of the swearing-in ceremony where the Royal image was intended to be enthroned through elements such as portraits, engravings, tabladros, allegories, coins and rosettes, which as a whole shows the complexity of the cultural representation built around power in the Old Regime. Though these various forms of visual representation, it was intended to keep the ties of loyalty active and to preserve political stability in the face of the power vacuum generated by the absence of the Sovereign.

KEY WORDS

Ceremonies, monarchy, Fernando VII, symbols, Nueva Granada.

Graduado en Ciencia Política con Opción en Historia de la Universidad de Los Andes (Bogotá), Magíster en Estudios Políticos de la Pontificia Universidad Javeriana. Miembro de Número de la Academia Colombiana de Historia. Autor de varias publicaciones, dentro de sus líneas de investigación se ha concentrado en la historia social y en la cultura política en el periodo colonial y en la Independencia.

Recibido 9 de diciembre de 2020
Aceptado 5 de mayo de 2021

Representaciones simbólicas en las juras del Rey Fernando VII en la Nueva Granada: estrategias de imagen y poder para un imperio amenazado

Roger Pita Pico

Introducción

Durante las ceremonias políticas, los símbolos adquieren una especial relevancia al facilitar el reconocimiento y adhesión al sistema de poder imperante.¹ El historiador Gonzalo Hernández de Alba reflexionó sobre el alcance político de los símbolos en la sociedad:

[...] lo que se pide al símbolo y a los sistemas simbólicos no es otra cosa que el permitir con facilidad el reconocimiento de su contenido expresivo, lo que se hace tanto más fácil cuando los miembros de la sociedad han llegado a ponerse de acuerdo en torno de su posible significación. Se los emplea con orgullo y se los exhibe con altivez no solo para difundir su contenido y ratificar su significado sino para que todas las demás personas puedan enterarse de la causa por la que lucha su portador y las ideas que defiende su inspirador. Su aceptación significa el formar parte de un grupo humano concreto, identificable y significativo, lo que a su vez es un modo de distinción y separación de colectividades, de partidos o de fracciones.²

Símbolos y rituales³ se conjugaban de manera estratégica dentro del proceso de construcción de la identidad política. La aparente apacibilidad del ambiente parroquial

¹ Georges Lomné, “La Revolución Francesa y la «simbólica» de los ritos bolivarianos”, en *Historia Crítica*, 5 (enero-julio de 1991), p. 3.

² Gonzalo Hernández de Alba, *Los árboles de la libertad*, Bogotá: Editorial Planeta, 1989, p. 153.

³ Aquí se retoma el concepto de lo ritual, visto como una práctica social en la que se logra la cohesión de grupo haciendo experimentar al individuo el sentimiento de comunidad. María José

que se respiraba en la sociedad colonial de la Nueva Granada era interrumpida frecuentemente por celebraciones públicas de toda índole, a algunas de las cuales solía conocerseles como fiestas de tabla.⁴ En general, las que más abundaban eran las de carácter religioso, pero existieron una serie de eventos en honor al poder monárquico, los cuales estaban cargados de un alto contenido político.⁵

En estas ceremonias monárquicas era evidente la relación intrínseca entre el poder y el lenguaje simbólico, tan característica desde los tiempos del Antiguo Régimen. Allí, en ese contexto, lo simbólico no solo apelaba a la razón sino a todos los sentidos, un propósito muy apropiado para lograr la integración social y el consenso, a pesar de las eventuales diferencias.⁶

Dentro de estas celebraciones, quizás la más trascendental era el congojo por el fallecimiento del Rey y el júbilo por la posterior asunción de su sucesor. Adicionalmente, había otras alusivas a la conmemoración de fechas especiales en el ciclo de las vidas de los monarcas o de sus familiares, como los nacimientos, los bautizos, los cumpleaños y los matrimonios, así como también las rogativas por la salud y bienestar de estos miembros de la casa Real.

Acontecimientos políticos de trascendencia para el sostenimiento del régimen monárquico, como las victorias militares y los armisticios, también eran motivo de alborozo. De igual manera, se solía convocar a todos los vasallos del Imperio con el fin de dar gracias a Dios por el buen desempeño de la Monarquía.⁷ Complementariamente, había ciertos rituales no necesariamente dirigidos directamente a las figuras monárquicas pero sí a algunos símbolos concernientes a su poder, como era el caso del paseo del pendón real⁸ y de los honores rendidos al sello real, cuyo recibimiento en estas tierras americanas era objeto de emotivos homenajes.

de la Pascua Sánchez, “Regulación de transgresiones y rituales de penalización en el contexto normativo de una sociedad de antiguo régimen”, en David González Cruz (ed.), *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Huelva: Universidad de Huelva, 2002, p. 199.

⁴ Se llamaban así a las fiestas en que se armaba un proskenio en las plazas centrales desde donde las autoridades civiles y eclesiásticas presidían los actos.

⁵ Sobre el sentido político de las celebraciones monárquicas, véase: María Ximena Polanco Giraldo, *Fiestas y diversiones en Cartagena*, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1996, pp. 94-96.

⁶ Thomas Weller, “Símbolos, imágenes, rituales: el lenguaje simbólico del poder en la Europa del Antiguo Régimen”, *Memoria y Civilización*, 13 (2010), pp. 13-15.

⁷ Así se hizo en 1781 cuando se celebró en Santa Fe un Tedeum y una misa de gratitud “por los muchos e inestables beneficios que Dios nuestro Señor ha hecho a su persona [la del Rey]”. Archivo General de la Nación, Colombia (AGNC), *Colonia, Real Audiencia de Cundinamarca*, 17, f. 482r.

⁸ Édgar Rey Sinning, “El pendón real, símbolo del poder monárquico en la Santa Marta colonial”, *Americanía*, 7 (enero-julio de 2018), pp. 4-32.

La importancia que se le atribuye a estos ceremoniales radica en el hecho de que contribuyeron a explicar la permanencia de la Monarquía durante casi tres siglos de presencia hispánica en América. Esto, a pesar de factores adversos como la distancia entre la metrópoli y las Colonias, la heterogeneidad regional y los diversos intereses que se movieron a escala local en contra del régimen constituido.⁹

Estas solemnes celebraciones, entendidas también como estrategias de publicidad,¹⁰ contribuyeron a afianzar la autoridad política por medio del prestigio y de la apariencia pública más que por el uso de la fuerza. Así pues, gobernantes y altas personalidades oficiales construyeron su poder e identidad a través del ceremonial público.¹¹

Es preciso tener en cuenta ciertos matices en la forma como se desarrollaron estas celebraciones monárquicas a través del tiempo. Para el siglo XVII, cuando los Austrias estaban al frente del poder, el interés era proyectar una imagen del Rey con un carácter divino y mucho más distante. Entre tanto, con la llegada del siglo XVIII, la dinastía de los borbones impuso un nuevo estilo heredado de la tradición monárquica francesa en donde la intención era desplegar más suntuosidad y lujo, todo esto dentro del propósito de acercar la figura del Monarca a los vasallos y así apuntalar los mecanismos de control.¹² Durante esta centuria y comienzos del siglo XIX fueron evidentes los intentos de homogeneizar el ceremonial, es decir, que se rigiera bajo unos modelos y pautas específicas, siendo claro el interés por imprimirle mayor eficacia en el uso racionalizado del tiempo y de los recursos, y un mayor control de las expresiones lúdicas.¹³ Desde luego, estas tendencias se vieron de alguna manera reflejadas en los eventos realizados en los dominios del Nuevo Mundo.

El despliegue simbólico de la Jura Fernando VII

Entre el siglo XVI y principios del XIX, en los dominios hispánicos se proclamaron en su orden las juras de los reyes Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

⁹ François-Xavier Guerra, “Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica”, Antonio Annino y François-Xavier Guerra (Coords.), *Inventando la Nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 201.

¹⁰ Alexander Chaparro Silva, “Fernando VII: el neogranadino. Publicidad monárquica y opinión pública en el Nuevo Reino de Granada durante la Restauración absolutista, 1816-1819”, *Fronteras de la Historia*, 19, 2 (julio-diciembre de 2014), p. 82.

¹¹ Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 64, 232 (2004), pp. 609-634.

¹² Diana Marcela Aristizábal García, *Poder y distinción colonial: las fiestas del Virrey presente y el Rey ausente. Nueva Granada 1770-1800*, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2011, pp. 156-157.

¹³ Verónica Salazar Baena, *Hacer presente al Rey ausente. Ceremonias Reales en la Nueva Granada 1739-1810*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010, pp. 36-39.



FIGURA 1. Luis Paret y Alcázar. Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias.
Colección Museo Nacional del Prado.

Bastante complicada resultó la entrada al poder del último de estos monarcas. Tras el motín popular ocurrido en Aranjuez, el 19 de marzo de 1808 el Rey Carlos IV se vio obligado a abdicar el poder en su hijo el príncipe de Asturias con el título de Fernando VII de Borbón. Al poco tiempo Napoleón Bonaparte tomó prisionera a la familia real en Bayona y depuso al recién entronizado monarca sustituyéndolo por José Bonaparte. Tras tres siglos sin una amenaza seria, este colapso de la monarquía borbónica implicaría la desaparición temporal del Rey como el más significativo referente de legitimidad en el mundo hispánico.¹⁴

Sin lugar a dudas, la jura mejor documentada fue la de Fernando VII. Existen extensos y minuciosos detalles de las ceremonias llevadas a cabo en las principales ciudades y villas. Lo particular de esta celebración, y el hecho de haber sido más frecuente e intensa que las juras que le precedieron,¹⁵ revela la intención de las autoridades españolas en América por consolidar los vínculos de lealtad en medio de un ambiente signado por la crisis política de la Monarquía ante la invasión napoleónica y el inicio del periodo revolucionario,¹⁶ razón por la cual abarcó un complejo abanico de manifestaciones y sentimientos encontrados: de alegría por la llegada del nuevo Soberano, de dolor por su repentino cautiverio, de odio y rechazo hacia los usurpadores franceses y de solidaridad y lealtad hacia el régimen monárquico. Los informes indican que incluso hubo llanto entre los asistentes a estas solemnidades, particularmente cuando se acercaban a venerar el retrato de Fernando “El deseado”.

A esto se le sumaba la compleja situación interna de estos dominios novohispanos afectados por una desaceleración de la economía y un aumento de los niveles de tensión social y política que tuvo como primer detonante el inconformismo popular registrado durante la revuelta de los Comuneros que tuvo como epicentro la provincia del Socorro.¹⁷

¹⁴ Guillermo Brenes Tencio, “Lealtad y fidelidad: la proclamación del Rey Fernando VII en Cartago, provincia de Costa Rica, 1809”, *Fronteras de la Historia*, 14, 1 (2009), p. 69.

¹⁵ Orián Jiménez Meneses, “Juras y celebraciones políticas en el Nuevo Reino de Granada, 1746-1812”, *Secuencia*, 99 (septiembre-diciembre de 2017), p. 39.

¹⁶ En la instrucción que difundió a todos los rincones del Imperio la Suprema Junta de Gobierno de Sevilla, se insistió en la apremiante necesidad de programar los actos de proclamación y jura para “[...] inspirar a los Pueblos el entusiasmo y ardor general por la defensa de la Patria y del Rey”. *Oficio y documentos que su Alteza la Serenísima Suprema Junta de Gobierno de Sevilla ha dirigido a la Junta de Gobierno de Tarragona*, Tarragona: s.e., 1808, p. 4.

¹⁷ Anthony McFarlane, *Colombia antes de la Independencia. Economía, sociedad y política bajo el dominio borbón*, Bogotá: Banco de la República-El Áncora Editores, 1997, pp. 86-102. Lamentablemente no se han hallado rastros de la jura de Fernando VII en esta villa del nororiente neogranadino en donde seguramente hubo un gran despliegue, tal como se hizo con ocasión de la jura de Carlos IV en 1790, así como también con motivo del ascenso del arzobispo Antonio Caballero y Góngora como nuevo virrey en 1784. AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, 119, f. 1.001v; AGNC, *Colecciones, Fondo Enrique Ortega Ricaurte*, caja 186, carpeta 683, f. 152r.

Como nunca antes, las autoridades españolas movilizaron a los vasallos en torno a una causa común, retomando lo ceremonial como estrategia para relegitimar el poder y preservar la estabilidad política tanto en España como en este lado del Atlántico ante el vacío de poder generado por la ausencia de Fernando VII. Así entonces, en medio de una atmósfera cargada de tensión e incertidumbre, por estas calendas abundaron los actos políticos, los despliegues militares y las rogativas en busca de protección divina, todo con miras a afianzar lo antes posible el proceso de idealización y mitificación de un Rey del cual apenas había muy pocas referencias como gobernante ante su intempestiva captura por parte de los franceses.¹⁸ En una coyuntura tan delicada y crucial como ésta, las autoridades monárquicas en todas sus escalas de poder regional y local se aseguraron de mantener el control absoluto sobre los actos ceremoniales y sobre el estricto protocolo dictado desde España.¹⁹

Para ello, se desplegó una gran estrategia simbólica²⁰ a través del ritual de la ceremonia de jura en donde se pretendía entronizar la imagen Real a través de elementos como los retratos, los grabados, los tablados, las alegorías, las monedas, las cintas y las escarapelas, lo cual muestra en su conjunto la complejidad de la representación cultural construida en torno al poder del Antiguo Régimen.²¹ La elaboración de esos elementos de representación

¹⁸ Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, “Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)”, *Revista CS*, Cali: Universidad ICESI, 9 (enero-junio de 2012), p. 136.

¹⁹ Bajo este contexto, fue evidente la intención de censurar cualquier expresión asociada a la figura monárquica que no contara con el consentimiento oficial o que no se ajustara a los parámetros prescritos. Gran escándalo causó en 1809 en Medellín la noticia, según la cual, algunos jóvenes hijos de prestantes familias de la villa planeaban celebrar el 28 de diciembre, día de los santos inocentes, una representación teatral con “máscaras y mojjigangas” en alusión a la “trágica” prisión del Rey Fernando VII. En su veredicto, la Real Audiencia fue muy clara en advertir que estos actos resultaban peligrosos para la estabilidad y el buen gobierno. Alba Rocío Rojas León, Luz Marina Jaramillo Arboleda y Alba Inés David Bravo, “Mojiganga y prohibición: el cautiverio de Fernando VII. Villa de Medellín 1809”, en Rodrigo Campuzano Cuartas (Edit.), *Política, guerra y cultura en la Independencia de Antioquia*, Medellín: Academia Antioqueña de Historia, 2013, pp. 299-324.

²⁰ Para un análisis de los emblemas monárquicos desde el campo de la antropología visual, véase: Demetrio Brisset Martín, “Los símbolos del poder”, *Gazeta de Antropología*, 28, 2 (2012), pp. 2-37.

²¹ En España esa representación visual en torno a Fernando VII adquirió mayores dimensiones, pues se plasmó en otros materiales como pañuelos, piezas de loza, engastados de joya e imágenes impresas que circularon como estampas, papeles sueltos o en la prensa de la época. José Manuel Mantilla, “Estampas españolas de la guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio”, *Cuadernos Dieciochistas*, 8 (2007), pp. 248-254. De manera especial, vale mencionar el caso de las cerámicas de las villas del Tajo en donde esa intención por reafirmar la imagen del Rey permeó el arte popular a través de dibujos plasmados en jarras, platos y cántaros, observándose una más variada iconografía que no se reducía únicamente a pintar su retrato sino que lo colocaba en diversos escenarios de la convulsa coyuntura política ocurrida en 1808. Miguel Cabañas Bravo, “La imagen de Fernando VII y la Guerra de la Independencia en la cerámica de Talavera”, *Archivo español de Arte*, 67 (1994), pp. 243-256.

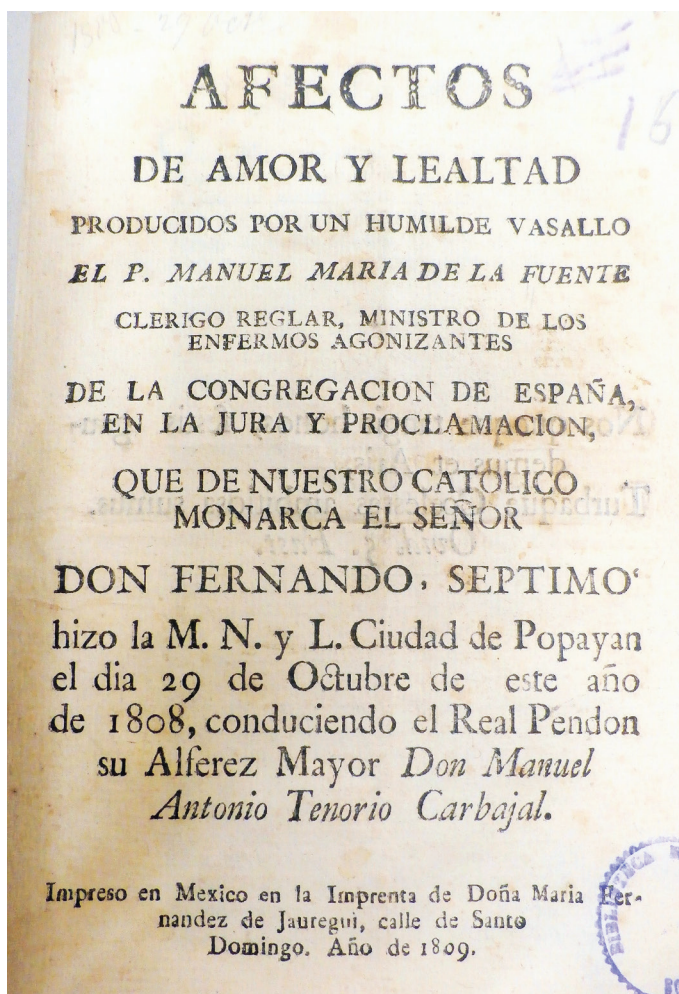


FIGURA 2. Portada del sermón pronunciado por el Padre Manuel María de la Fuente con ocasión de la proclamación de Fernando VII en la ciudad de Popayán el 29 de octubre de 1808. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Quijano, tomo 317, pieza 16.

visual del poder monárquico implicó una convocatoria a la creatividad de artistas locales como pintores y plateros, así como también a artesanos expertos en carpintería y montajes de tabladros y esculturas alegóricas a lo cual se sumaron los vasallos con su ingenio en la elaboración de sus propias escarapelas.

Desde luego, esa proyección iconográfica como reafirmación del orden monárquico fue estratégicamente complementada con otros elementos impresos y discursivos, tales como los discursos, los panegíricos, los sermones y toda la liturgia católica.

El retrato real

La capacidad que se le ha atribuido al retrato de evocar la presencia de una identidad individual, le confirió una fascinación tan especial que con el tiempo llegó a consolidarse como uno de los géneros artísticos más usados en la cultura occidental. La representación de estas imágenes, en la cual aparecen implícitamente los valores que encarna el sujeto allí plasmado, está asociada al recuerdo y por ello constituye una forma de memoria histórica y memoria cultural.²²

Además de su valor artístico, en particular los retratos de las cortes españolas fueron un reflejo del pensamiento político de la época y sirvieron a la vez como elementos propagandísticos en aras de legitimar el poder.²³ Para la Corona era clave reforzar el sentido de unidad política, toda vez que la metrópoli quedaba distante de las Colonias, por lo cual el Rey no era cercano para los vasallos americanos ni era para ellos una imagen palpable y tangible. De allí el afán por interiorizar en los habitantes novohispanos todo el simbolismo que enmarcaba la figura Real, íntimamente ligada con el poder divino.²⁴

Por eso, se acudió a exaltar su omnipresencia y soberanía, incluso allende los mares. Sobre este asunto, el Padre capuchino Finestrada precisó:

El Rey no puede ocupar todos los términos de su Reino, no puede pasear por todos los ángulos espaciosos de su casa, su Trono está situado en un solo lugar y su Real solio bajo un solo cielo. Más en todas partes, en los Reinos más remotos, en las provincias más distantes y en los pueblos más separados reside su Real poder, se conoce su autoridad, se deja ver su respeto, se hace visible su protección.²⁵

²² Giovanna Pinna, “El retrato como huella de la memoria”, Faustino Oncina y María Elena Cantarino Suñer (edit.), *Estética de la memoria*, Valencia: Universitat de Valencia, 2011, pp. 31-37.

²³ Valentina Bun, “El retrato como expresión de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España”, *Memoria y Civilización*, 20 (2017), p. 175. Sobre esta temática, véase además José Luis Sancho, “Retratos de familia de los Borbones 1700-1801”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wilfredo Rincón García (Coord.), *Arte poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 123-138.

²⁴ Bajo los paradigmas del régimen monárquico, los Reyes eran prácticamente escogidos por Dios, siendo esta autoridad divina la que les confería la soberanía. En ese sentido, el Rey se constituía en el representante legítimo de Dios en la tierra. De lo anterior se colige que, quien exaltaba, respetaba y rendía tributo al Soberano, estaba igualmente congratulándose con Dios. Sobre esta conexión sagrada y política, esto fue lo que refirió en Pamplona don Juan Nepomuceno Álvarez, encargado de relacionar la jura de Fernando VII en 1808: “El primer documento que mi buen padre en su cristiano cuidado de mi educación impregnó en mi corazón fue aquel dictado con los proverbios por Salomón. Teme a Dios y al Rey. Reverencie, obedece y ama a Dios como Señor y Gobernador de todas las cosas. Al Rey o Príncipe como vicario de Dios en la tierra. Con los que murmuran de ellos no te mezcles”. AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, 77, f. 421r.

²⁵ Joaquín de Finestrada, *El Vasallo Instruido en el Estado del Nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, p. 343.

Era esencial entonces representar al máximo la figura del Rey²⁶ y, para ello, quizás el mecanismo más práctico e idóneo para lograrlo era a través de su retrato. La historiadora Ana María Henao Albarracín propone algunas reflexiones en torno al alcance y significado político de estas pinturas:

Las ceremonias reales y en ellas el uso y circulación de distintas imágenes y símbolos que representaron al Monarca lograron hacer presente al Rey ausente y permitieron además unirlo con sus vasallos en un pacto recíproco que, gracias al ritual, se hacía verdadero. Lo pictórico presenta por lo tanto una eficacia expresiva y representativa para vencer la ausencia que implicaban la distancia y el tiempo. Las imágenes de la figura real tuvieron la particularidad de lograr a un mismo tiempo hacer presente al Rey en todos sus estados, y además permitieron acordar universalmente a sus vasallos su fidelidad y reverencia hacia la figura monárquica.²⁷

Aquí era clave lo visual como dispositivo de difusión para asegurar la reverencia y extender eficazmente el poder monárquico a todos sus dominios de ultramar.²⁸

La crisis que giró en torno al ascenso al trono de Fernando VII y el afán por “sacralizar” su imagen, conllevó a un extraordinario incremento en la elaboración de óleos con su figura en todos los rincones de la América hispánica.²⁹ Desde luego, las primeras imágenes oficiales se producían en la sede del Imperio³⁰ y eran copiadas profusamente para enviar a las principales ciudades del Nuevo Mundo, peticiones que se hicieron más frecuentes desde el siglo XVIII, cuando el retrato adquirió mayor preponderancia.³¹

²⁶ Para este caso se retoma el concepto de representación entendida, según el historiador Roger Chartier, como “[...] el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una «imagen» capaz de volverlo a la memoria y de «pintarlo» tal cual es”. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 57-58.

²⁷ Ana María Henao Albarracín, “Ceremonias reales y representación del Rey. Un acercamiento a las formas de legitimación y propaganda del poder regio en la sociedad colonial neogranadina. Cali S. XVIII”, *Revista Historia y Espacio*, Cali: Universidad del Valle, 32 (enero-junio de 2009), p. 25.

²⁸ Sobre esta temática, véanse Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del Reinado de Felipe II*, Sevilla: Akal, 2011, pp. 58-68; Laura Liliana Vargas Murcia, “Arte efímero en las fiestas regias borbónicas en el Nuevo Reino de Granada”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 13-14 (2007-2008), pp. 7-14.

²⁹ Gregorio Alonso, “Imaginando a Fernando VII, rey católico y felón”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Alicante: Universidad de Alicante, 14 (2015), p. 66.

³⁰ Cabe recordar que Fernando VII posó en tres ocasiones para el célebre pintor español Francisco de Goya.

³¹ Museo Colonial, *Catálogo Museo Colonial*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016, vol. I, *Pintura*, p. 202. En México se conservan al menos cinco retratos de Fernando VII, uno de ellos alusivo a la jura que se conserva en el Museo Regional de Guadalajara. María Inmaculada Rodríguez Moya, “Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, *Anales del Museo de América*, 9 (2001), pp. 287-299.

Particularmente, la noticia sobre la llegada de un nuevo Soberano al trono obligaba a las autoridades de las principales ciudades americanas a establecer contactos con artistas para la pronta elaboración de pinturas en las que se representara con excelsa refinación a la figura más visible del imperio español.³² Ante la premura del tiempo para cumplir con esta celebración y ante la demora que implicaba la llegada del cuadro oficial desde España, es muy probable que se acudiera a reproducir la imagen del príncipe Fernando que aparecía en cuadros de la familia Real, como el que pintó Goya hacia el año de 1800³³, o quizás los pintores criollos pudieron hacer una sutil adaptación teniendo como referencia el rostro del progenitor Carlos IV, cuyas imágenes ya eran ampliamente conocidas a lo largo de sus veinte años de reinado.

Para los festejos llevados a cabo en abril de 1809 en la ciudad de Cali en honor a la jura de Fernando VII, el regidor, don José María Mallarino y Vargas, destinó 24 pesos para la elaboración del retrato del Monarca. La obra fue encargada al artista José Carlos Quesada, quien utilizó como fondo el género “royal” mientras que José Montehermoso emprendió la tarea de enmarcar la pintura.³⁴ En la villa de Purificación, el cabildo comisionó al procurador don Francisco Tello para que comprara el género necesario para elaborar el retrato Real, cuyos libramientos debían proveerse de la renta de propios.³⁵

Los retratos alusivos a miembros de la Corona ocupaban un lugar preferencial en el ornamento de las edificaciones oficiales³⁶ y por lo general presidían las ceremonias políticas más sublimes. En los actos llevados a cabo en la parroquia de Puente Real en la provincia de Vélez en abril de 1809, con motivo de la plausible noticia sobre el éxito de las armas españolas sobre las francesas, se colocó un cuadro de Fernando VII en un lugar decente

³² Vale traer a colación el caso ocurrido en el Perú con el pintor José Gil de Castro quien llegó a desarrollar una especie de producción en serie de la imagen de Fernando VII. Véase Natalia Majluf y Carolina Ossa, “La lógica pictórica de José Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2012, pp. 69-95.

³³ Esta obra pertenece a la colección de arte del Museo del Prado en Madrid.

³⁴ Gustavo Arboleda, *Historia de Cali*, Bogotá: Editorial Norma, 3, 1956, p. 243.

³⁵ *Relación de la Jura de Nuestro Católico Monarca el Señor Don Fernando Séptimo hecha por el cabildo de la ciudad de la villa de la Purificación*, Santafé de Bogotá: Imprenta Real, 1809, p. 5, en Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), *Fondo Pineda*, tomo 164, pieza 2.

³⁶ Eso fue precisamente lo que quedó al descubierto a finales de septiembre de 1772 cuando se llevó a cabo en la ciudad de Santa Fe el inventario del mobiliario del palacio virreinal. En la sala de estrado se hallaba ubicado un cuadro del Soberano Carlos III cuando era joven, otras dos imágenes del Monarca adornaban la sala de dosel y once pinturas de la familia Real ocupaban las paredes de la antesala. Francisco Javier Vergara y Velasco, *Capítulos de una historia civil y militar de Colombia. Primera Serie*, Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1905, pp. 126-127.



FIGURA 3. *Fernando VII*. Ca. 1808, Óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Colombia. Número de Registro 530. Autor desconocido.

e iluminado con la formalidad exigida “[...] para que este vecindario tenga la halagüeña complacencia de conocerle, si quiera de este modo”.³⁷

Durante las ceremonias de proclamación, fue además una preocupación constante el procurar que estas representaciones de la imagen Real fueran expuestas con excepcional decoro, a la altura del homenajeado, y celosamente escoltadas por una tropa militar. Eran ubicadas bajo dosel en tablados especialmente adornados³⁸ o en los balcones y galerías de los edificios públicos más representativos del poder político como los cabildos o en las casas de hombres prestantes y de figuración política como el alférez real.

³⁷ BNC, *Fondo Manuscritos*, tomo 185, ff. 229r-v.

³⁸ Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadas o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 64, 232 (2004), pp. 621-622.

En la jura llevada a cabo en Cartagena, el retrato del proclamado Rey se colocó en la plaza mayor en un lucido tablado y rodeado de cuatro reyes de armas³⁹ y otro retrato se ubicó en la plazuela de la catedral ubicado en un “decente” tablado⁴⁰. En Mompo, villa situada a orillas del río Magdalena, el retrato se hallaba custodiado de “ocho centinelas distribuidos al pie del enunciado tablado”⁴¹. En la villa de Purificación una compañía de Granaderos fueron los encargados para hacer guardia en la casa capitular en donde era exhibido el retrato Real.⁴²

Por los lados del sur de la Nueva Granada, en la jura efectuada en la ciudad de Buga algunos se apostaron en la casa capitular, otros en la residencia del alférez real don Nicolás de Ospina y otros custodiaron celosamente el retrato Real.⁴³ Para los festejos llevados a cabo muy cerca de allí, en la ciudad de Cali, hubo necesidad de pagar 6 reales a dos peones para que ejercieran la labor como guardias durante el tiempo en que esta obra estuvo expuesta solemnemente ante la comunidad durante aquellas celebraciones.⁴⁴

En vista de toda la parafernalia dispuesta en torno a la imagen del Rey, no era extraño que despertara sentimientos⁴⁵ entre los vasallos que, en este caso en particular, eran emociones contrapuestas: de contento por el ascenso al poder, pero a la vez de congojo y en cierto modo de incertidumbre por su prisión a manos de los franceses. Expresiones vivas de esa veneración quedaron detalladamente descritas en el informe redactado por las autoridades de la ciudad de Girón. El retrato fue acomodado en el balcón de la casa de cabildo y allí gentes de todas las clases “[...] unas veces se hallaban en perfecta quietud mirando el retrato de Nuestro Soberano y manifestando gran ternura, y otras con tal alborozo y alegría, prorrumpiendo sucesivamente en gritos acordes de ¡viva nuestro católico Monarca,

³⁹ Los reyes de armas era un título de honor otorgado por el Rey a algunos caballeros que cumplían misiones especiales dentro de la guerra. Sus insignias eran las armas y el blasón del Monarca pero nunca entraban en combate.

⁴⁰ Isidro Vanegas Useche (ed.), *Plenitud y disolución del poder monárquico en la Nueva Granada. Documentos 1807-1819*, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2010, I, pp. 68-69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 180.

⁴² *Relación de la Jura de Nuestro Católico*, p. 5.

⁴³ Academia de Historia Leonardo Tascón (AHLT), Archivo Histórico de Buga, *Fondo Cabildos*, 19, f. 272v.

⁴⁴ G. Arboleda, p. 243.

⁴⁵ Desde distintas disciplinas como la antropología, la sociología y la psicología social se ha intentado reflexionar sobre las emociones que generan las imágenes y la forma como alertan los sentidos, véase por ejemplo David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, pp. 389-422.

viva, nuestro inocente Soberano!, insistiendo hasta las diez de la noche que retiraron el retrato.”⁴⁶

En el informe del regidor José Acevedo y Gómez sobre los actos llevados a cabo en Santa Fe el 5 de septiembre de 1808, se señaló cómo las personas más distinguidas así como también las gentes del común que concurrían a la plaza mayor se sentían conmovidas “[...] anhelando por saciar los impulsos de su amorosa curiosidad en la vista del retrato Real”⁴⁷. En los tres días que duró expuesto en la galería de las Casas Consistoriales se describe cómo el pueblo “[...] a manera de las olas del mar que se impelen unas a otras con rapidez, ha ocurrido ansioso de ver la efigie de su augusto y desgraciado Fernando; el triste recuerdo de los insultos y violencias que en su sagrada persona ha ejecutado el pérfido Napoleón, excitaba copiosas lágrimas en muchos de los concurrentes”⁴⁸.

En los reportes se notó además el esfuerzo de imaginar la reacción que seguramente despertaría en el Rey si presenciara las expresiones de afecto popular. Eso fue precisamente lo que intentaron transmitir los regidores de la villa de Honda al informar cómo el pueblo “[...] no se veía satisfecho de ver y admirar la imagen de su Soberano que bendecían con un regocijo sin igual. A cuantos oí decir: ¡Ah! ¡Si Fernando pudiera en este instante observar estos éxtasis, estos transportes de su pueblo! ¡Si sus ojos fuesen testigos de su fidelidad y de su amor! ¡Qué dulces sentimientos serían los de su alma!”⁴⁹ Con efecto: creo no ha habido sobre la tierra un Príncipe, ni más deseado ni más querido.”⁵⁰

Tablados y balcones: la proyección simbólica en escena

Eventualmente, los informes sobre la jura de los monarcas eran complementados con grabados alusivos a ese acontecimiento político o elaborados para ilustrar de una manera gráfica la forma como fueron decorados los tablados⁵¹ y balcones, todo esto con el propósito

⁴⁶ AGNC, *Colonia, Policía*, 11, f. 931v.

⁴⁷ José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C. Justicia y Regimiento de la M. N. y M. L., ciudad de Santafé de Bogotá, capital del Nuevo Reyno de Granada, para solemnizar el acto de la augusta proclamación que hizo dicha ciudad, del Sr. D. Fernando VII*, Santafé de Bogotá, 1808, p. 19. en BNC, *Fondo Pineda*, 176, pieza 1.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁹ La negrilla está marcada en el texto original.

⁵⁰ Vanegas Useche (ed.), pp. 278-290.

⁵¹ Los tablados hacían parte de la denominada arquitectura “efímera” y eran construcciones alegóricas realizadas con motivo de la ceremonia y ubicadas en lugares estratégicos de las villas y ciudades como en la plaza mayor o al frente de edificaciones públicas.

de engrandecer el motivo de celebración⁵². Era esta una puesta en escena que pretendía ampliar la proyección simbólica del poder Real al ofrecer mayores detalles sobre el contexto político de aquel máximo acontecimiento y con claras intenciones pedagógicas dirigidas a los vasallos.

Aunque abundan los registros documentales del ceremonial regio, por otro lado hay que reconocer que son muy pocas las imágenes y grabados que aún hoy se conservan en archivos, lo cual implica un mayor esfuerzo de imaginación. Existe por lo menos un testimonio documental del grabado elaborado con ocasión de la jura de Fernando VII, celebrada en Santa Fe en septiembre de 1808:

Un cuadro igual en todo al que contiene el Real retrato, presenta esta hermosa figura: su remate es un águila rapante que cubre la parte superior del óvalo. En su centro aparecen dos matronas de bella actitud, sentadas en dos continentes divididos por el mar. La una representa la España, y la otra la América, con sus respectivos atributos cada una; las cuales se dan las manos con ternura amistosa, simbolizando en esta acción el igual interés que les anima en tan ilustre causa. En la parte superior vuelan dos Genios⁵³ sosteniendo una tarjeta que corre por encima de los brazos de ambas, en la cual está escrito con letras de oro este oportuno lema, tomado de Virgilio: *Quo res cumque cadent unum et commune periculum, una Salus erit*. En la parte inferior se lee la inscripción siguiente: Augusta Proclamación del Sr. D. Fernando VII por la M. N. y M. L. Ciudad de Santafé de Bogotá, Capital del Nuevo Reino de Granada, en 11 de septiembre de 1808. En medio de los Genios y por timbre de todo, están colocadas las armas de la Ciudad con sus respectivos adornos.⁵⁴

En realidad, la única representación pictórica que existe sobre la jura de Fernando VII corresponde a una obra a color en acuarela y tinta sobre papel que reposa en el Archivo Histórico Nacional de España, referente a la proclamación desarrollada el 25 de diciembre de 1808 en la villa de Honda⁵⁵. Allí aparece representada la engalanada fachada del alcalde

⁵² Un antecedente claro de esto es un manuscrito de 146 folios que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual incluye un conjunto de acuarelas alusivas a las exequias desarrolladas en 1725 en la ciudad de Santa Fe en honor al Rey Luis I. Un detallado análisis iconográfico de esta obra puede encontrarse en Marta Fajardo de Rueda, “Arte y poder. Las honras fúnebres del Rey Luis Fernando, el primer Borbón madrileño, en Santa Fe de Bogotá en el año de 1725”, en Yóbenj Aucardo Chicangana-Bayona, *Caminos cruzados: historia, cultura e imágenes*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010, pp. 89-115.

⁵³ Los Genios eran espíritus protectores en la mitología romana.

⁵⁴ José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C.* p. 42.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional. España, (AHN), Estado, MPD, 315-317. Desde el análisis contextual y analógico, el historiador Julián Andrei Velasco realizó el más completo estudio de estos dibujos. Al adentrarse en los avatares de la circulación y transmisión de la cultura simbólica, Velasco hace un interesante esfuerzo por descifrar los personajes y representaciones visuales que pudieron servir de fuente y referencia histórica para el dibujante contratado en la villa de Honda. Véase Julián Andrei Velasco, “Plasmar la lealtad”, en Roberto Domínguez Cáceres y Víctor

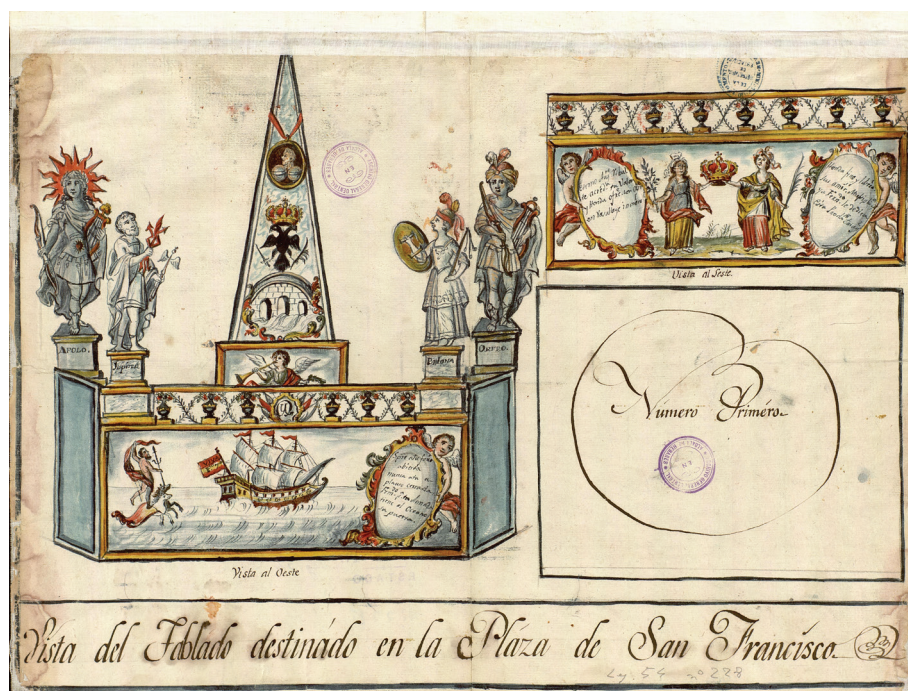


FIGURA 4. Vista del tablado ubicado en la plaza San Francisco de la villa de Honda durante la jura del Rey Fernando VII el 25 de diciembre de 1808. Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 317.

ordinario don Joseph Diago y los dos tabladros contruidos para la ocasión,⁵⁶ imágenes que fueron acompañadas con los relatos descriptivos⁵⁷ efectuados por el regidor Francisco Jerónimo de Morales.⁵⁸

Gayol (Coords.), *El imperio de lo visual. Imágenes, palabras y representación*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018, pp. 237-286.

⁵⁶ Juan Ricardo Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en Museo Nacional de Colombia, *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010, pp. 2-6; Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles, pp. 115-143.

⁵⁷ Este documento descriptivo se encuentra en AHN, *Estado*, 54, Número 122, ff. 1-28. El texto completo apareció transcrito en “Relación de la augusta proclamación del señor D. Fernando VII, Rey de España e Indias, ejecutada en esta Villa de San Bartolomé de Honda el veinticinco de Diciembre de MDCCCVIII”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, 8, 94 (marzo de 1913), p. 639, y recientemente fue reproducido en Vanegas Useche (ed.), pp. 284-289.

⁵⁸ Daniel Gutiérrez Arzila y Armando Martínez Garnica, *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del Virreinato de Santa Fe*, Bogotá: Universidad del Rosario-Universidad Industrial de Santander, 2010, p. 178.

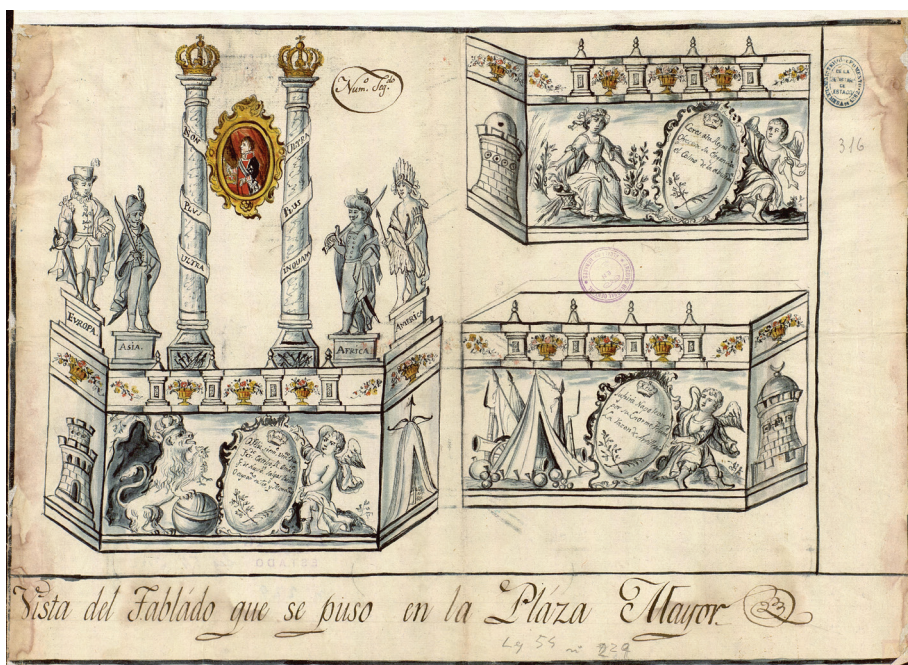


FIGURA 5. Vista del tablado ubicado en la plaza mayor de la villa de Honda durante la jura del Rey Fernando VII el 25 de diciembre de 1808. AHN, Estado, MPD, 316.

Vale precisar que existen algunas inconsistencias entre la información contenida en el relato documental y el grabado. Esto pudo explicarse por el hecho de que el informe del regidor fue presentado seis meses después de ocurrida la ceremonia de jura. Así por ejemplo, en el dibujo del balcón aparecen ocho cariátides pero en el informe se afirma que había dos. Por otro lado, en el relato figura un arco triunfal y unos músicos que no están en los dibujos.⁵⁹

El primero de los tablados fue levantado en la plaza de San Francisco (Véase Apéndice No. 1) y miraba hacia el frente de la calle real. La estructura central era una pirámide triangular en cuya mitad aparecía un óvalo con el retrato Real y sobre él una corona dorada. Sobre el pedestal estaban pintadas las armas de la villa que constaba de la representación del puente del río Gualí y un águila de dos cabezas sosteniendo con las garras una espada y una palma. En el pedestal de la pirámide estaba inscrita una alegoría a la Fama tocando

⁵⁹ Juan Ricardo Rey-Márquez, “La jura de Fernando VII en 1808, en la villa de San Bartolomé de Honda. La *recordatio* efímera en el Antiguo Régimen neogranadino”, en José Cirillo, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas (eds.), *Arte público y espacios políticos: Interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*, Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 221.

su clarín. En las cuatro esquinas se ubicaron sendas estatuas, cada una con su poesía y en representación de figuras mitológicas: Júpiter⁶⁰ irradiando rayos al Monarca, Belona⁶¹ con su lanza y escudo, Apolo⁶² coronado del sol y Orfeo⁶³ con su lira entonando las victorias militares de la Corona, todas estas cuatro figuras en actitud de rendir honor al Rey y de defenderlo de los ataques de Napoleón. Los frontales estaban “bellamente” pintados y en el frente principal estaba el océano con un navío de guerra en representación de la armada española, protegido en el horizonte por Neptuno⁶⁴ con un tridente en la mano y posado sobre dos caballos. En el lado este del tablado podían observarse dos Genios con sus respectivas poesías y las alegorías de las diosas de la Inmortalidad y de la Liberalidad sosteniendo en sus manos la corona y el cetro. Las escaleras del tablado fueron adornadas con la figura del Tiempo en posición combativa contra los invasores franceses.

El segundo tablado, de mejor factura artística y con una mayor connotación militar, fue levantado en la plaza mayor (ver Apéndice No. 2). En la estructura sobresalían dos columnas grandes que tenían como capitel una corona de rada de donde surgían dos franjas que sostenían el retrato del Monarca en un marco dorado⁶⁵. En cada esquina yacía una estatua en representación de los cuatro continentes: América⁶⁶, Europa, Asia y África. En los frontales aparecía un bravío león coronado en postura de dominar el mundo y despedazando un gallo⁶⁷ y, por otro lado, la diosa Ceres⁶⁸ sobre un florido campo en señal de abundancia, mientras que en los otros frentes se divisaban jeroglíficos, trofeos y elementos de campaña militar.

⁶⁰ Deidad suprema de la mitología romana.

⁶¹ En la descripción documental, en lugar de Belona aparece el dios Marte. Esta diferencia de términos se explica por el hecho de que Belona era la versión femenina en la mitología romana de Marte que era el dios griego de la guerra. Velasco, p. 255.

⁶² En la mitología griega era el dios del sol y la luz que brindaba protección desde el cielo.

⁶³ Dios de la musa y la poesía en la mitología griega.

⁶⁴ Dios de los mares en la mitología romana.

⁶⁵ Esta estructura era una alegoría a la concepción mitológica de las columnas de Hércules que significaba el dominio hasta en los confines del mundo.

⁶⁶ Este continente aparecía representado por un indígena. Sobre las alegorías a América en la Nueva Granada, véase Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, “Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la Independencia, siglo XIX”, en Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Francisco A. Ortega Martínez (eds.), *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-University of Helsinki, 2012, pp. 387-394.

⁶⁷ Este animal estaba asociado como símbolo de Francia. Adquirió mayor popularidad durante la Revolución Francesa.

⁶⁸ En la mitología romana era la diosa de la agricultura y de las cosechas.

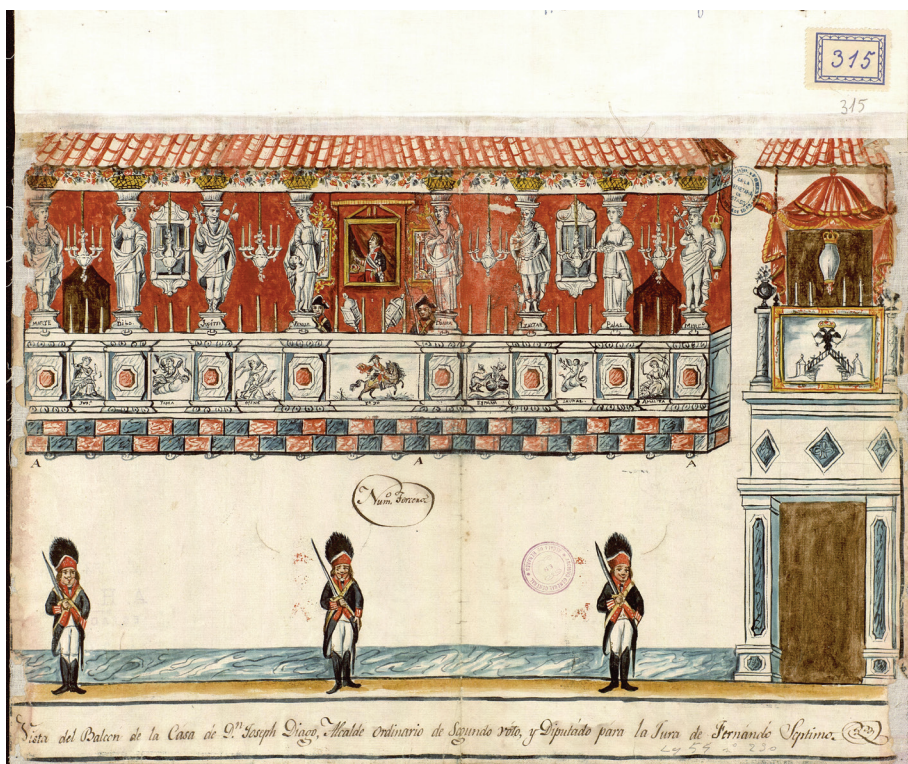


FIGURA 6. Vista del balcón de la casa de don Joseph Diago, alcalde ordinario de segundo voto y diputado para la jura del Rey Fernando VII en la villa de Honda. Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 315.

El tercer dibujo, el más colorido, correspondía al balcón del acaudalado comerciante y alcalde ordinario de segundo voto don Joseph Diago quien, ante la ausencia del alférez real, recibió el honorífico encargo de presidir los actos solemnes de la jura y por ello hizo un despliegue pomposo de decoración del balcón de su casa. No hay que olvidar que la figura del alférez real era una de las más vistosas y elegantes por su papel cardinal en los actos de jura, en su calidad de representante directo de la dignidad del rey. Era una oportunidad aprovechada por estos personajes para ostentar toda su riqueza y opulencia reflejada en su vestimenta y en sus caballos ricamente enjaezados⁶⁹.

La descripción documental indica que el balcón fue iluminado durante tres noches con cien velas. La pared de fondo estaba forrada con damasco carmesí y allí estaba situado

⁶⁹ Roger Pita Pico, *Celebraciones políticas y militares en Colombia: de virreyes y monarcas al santoral de la patria*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2016, pp. 80-81.

un dosel con la imagen del monarca custodiada de dos guardias y en la parte de abajo aparecían dos mazas de plata⁷⁰. El interior fue adornado con espejos y lámparas de cristal. En el frente del balcón fueron erigidas diez cariátides que representaban las divinidades mitológicas de Marte, Dibo (sic), Júpiter, Venus⁷¹, Diana⁷², Lealtad, Palas⁷³ y Mercurio⁷⁴. La imagen ecuestre de Fernando VII nuevamente aparece en un lienzo colocado en el repecho del balcón. Entre las cariátides fue dibujado el símbolo de la Justicia, la diosa Ceres⁷⁵, Amaltea⁷⁶ y un león coronado con las garras en aptitud de dominio sobre dos orbes. Un lienzo con las armas de la ciudad fue exhibido en el balcón pequeño. Hacia uno de los costados fueron acomodados los músicos con sus violines, clarinetes, tropa y tambora.

En estas tres pinturas confluyen varios elementos en común, uno de ellos es que se representan escenarios que evocan el mundo clásico y reflejan todavía algunas características de la pompa festiva propia del siglo XVIII que combina elementos de arquitectura como tablados y elementos simbólicos como banderas y escudos.⁷⁷ En estas obras, el retrato “[...] era el centro de un contrapunteo visual y entraba en un diálogo con los elementos desplegados en los templetos y escenografías”⁷⁸ aunque debe reconocerse que algunos de los personajes y elementos allí contenidos podían resultar ininteligibles para el común de los vasallos y, por ello, la figura del Rey era la más llamativa y evocadora.

Claramente se busca proyectar con estas obras artísticas un mensaje no solo político como el que había primado en la representación de las anteriores juras, sino además hay un fuerte componente militar que refleja aquel momento coyuntural en el que se cernía la

⁷⁰ Las mazas de plata eran una especie de cetro de plata que terminaba en un esferoide con adornos de relieve. Se utilizaban en ceremonias solemnes y eran cargadas en los hombros de los reyes de armas.

⁷¹ Diosa del amor en la mitología romana.

⁷² En la mitología romana era la diosa cazadora y protectora de la naturaleza.

⁷³ Diosa griega de la guerra y de la sabiduría.

⁷⁴ Dios del comercio en la mitología romana.

⁷⁵ Deidad romana protectora de la tierra, agricultura y la fertilidad.

⁷⁶ En la mitología griega era la nodriza del dios griego Zeus y representaba la abundancia.

⁷⁷ Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte...”, p. 6. En este caso, se habla de una arquitectura “efímera” pero que tiene como propósito dejar una recordación indeleble en los vasallos. Sobre esto, véase José Miguel Morales Folguera, “El Rey, objeto y fin de la fiesta”, en *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1991, pp. 57–94. En las ceremonias llevadas a cabo en la península ibérica se construyó una arquitectura “efímera” de mayor monumentalidad que, en buena medida, acudió a un repertorio iconográfico de los siglos XVI y XVII. Véase Jesús Félix Pascual Molina, “El Templo de la Fama: una arquitectura efímera para la proclamación de Fernando VII en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 77 (2011), pp. 197–216.

⁷⁸ Víctor Gayol, “El retrato del Escondido. Notas sobre un retrato de jura de Fernando VII en Guadalajara”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 21, 83 (2000), pp. 167–168.

amenaza sobre el Imperio español. Lo que mejor ejemplifica esto es la recurrente intención de exaltar el poder político del Monarca protegido siempre por el poder divino pero, a la vez, la necesidad de defenderlo del “enemigo” personificado en la figura del invasor Napoleón. Es también perceptible la intención de mantener activa la unión de la metrópoli con América y por estrechar los lazos de lealtad de los vasallos neogranadinos en tales momentos de crisis y amenaza.

Consecuentemente, los funcionarios, los organizadores y los patrocinadores de este tipo de ceremonias monárquicas esperaban también granjearse algún reconocimiento por sus esfuerzos y contribuciones. En el caso específico del alcalde ordinario don Joseph Diago, seguramente su despliegue en la jura se hizo con la esperanza de acceder a algún cargo de poder o para que se le ratificara oficialmente como alférez real. De igual modo, para la villa de Honda, reconocida como un eje estratégico de comunicación y comercio en la Nueva Granada,⁷⁹ la realización de esta ceremonia monárquica era una apreciable oportunidad para posicionarse mejor y ganar la complacencia de la metrópoli, también con el aliciente de obtener beneficios y prerrogativas en la escala del poder político-administrativo.

Monedas, medallas, bandas y escarapelas

Además de los retratos reales mandados elaborar por encargo de las autoridades políticas, existieron otras alternativas de difundir la imagen del Monarca entronizado y compensar en algo su ausencia. Esta vez, ya no era un cuadro estático y solemne ubicado en un tablado o en una edificación pública o avistado en una de las procesiones por las calles, sino que se encontraba impresa la imagen o el símbolo de la monarquía en monedas, medallas, bandas y escarapelas, elementos que tenían la particularidad de que podían circular entre los vasallos del común e incluso podían lucirlos y guardarlos en sus ambientes privados como recordatorio.

Las monedas tenían no solo una importancia en el plano económico como divisa de intercambio sino también revestían una clara proyección política pues reflejaban la realidad del Estado emisor y los cambios de acuerdo a cada coyuntura.⁸⁰

Para el caso de los regímenes monárquicos, estas piezas metálicas fueron elementos propagandísticos en el intento por difundir la efigie del poder absoluto del Rey, por lo general, acompañado de lemas e insignias que refrendaban esa máxima e incuestionable

⁷⁹ Ángela Inés Guzmán, *La ciudad del río Honda*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 102-106.

⁸⁰ Ronny Viales Hurtado, “La evolución histórica de la moneda y de los sistemas monetarios. Bases conceptuales para estudiar la historia monetaria de Costa Rica del siglo XVI a la década de 1930”, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 9, 2 (2008), pp. 285-286.

autoridad. La tradición de imprimir la efigie real en las monedas provenía de la época de los romanos y fue incorporada en el siglo XIII por los reyes de León y Castilla.⁸¹

De allí se derivó el afán de la Corona por controlar meticulosamente el proceso de acuñación monetaria, teniendo de presente la trascendencia de estos elementos en el plano político y simbólico,⁸² controles que durante la dinastía borbónica se tornaron más rigurosos sobre la producción de las casas emisoras.⁸³ No en vano, la falsificación fue tipificada como un delito mayor contra la figura del monarca, un “crimen de lesa Majestad”, calificado por las instancias de justicia con los más severos calificativos.⁸⁴

Con motivo de las juras de los Reyes solían producirse de manera extraordinaria monedas conmemorativas de estos eventos,⁸⁵ las cuales llevaban en una de sus caras el busto del monarca proclamado. Estas efigies monetarias simbolizaban el poder de la Corona sobre el territorio americano. Algunas de estas piezas, elaboradas en oro o en plata, se obsequiaban a las altas dignidades, emulando la costumbre que se seguía en España.

Adicionalmente, el día solemne de la jura se llevaba cabo la repartición de estas monedas en plena plaza pública, siendo este uno de los actos más singulares y llamativos como fiel herencia de la tradición hispánica. Con ello, se simbolizaba el afianzamiento y ostentación de riqueza de la clase dominante, pero, a la vez, era una demostración de desprendimiento, una forma para congratularse con la plebe y aplacar, así fuera momentáneamente, la amenaza siempre latente de las multitudes.⁸⁶

Desde luego, fue en las ciudades de Santa Fe y Popayán, únicas sedes de casas de moneda, en donde fue más fácil y expedita la elaboración de las piezas metálicas conmemorativas. Vale decir que en Santa Fe se acuñaron monedas alusivas a la proclamación de los Soberanos Carlos II, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

En esta capital se acordó en la junta de cabildo “[...] que se batan monedas de oro y plata alusivas a la presente, según es costumbre, para remitir a la Metrópoli, distribuir a los

⁸¹ Eugenia Bridikhina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007, p. 199.

⁸² José María de Francisco Olmos, “La última acuñación de Fernando VII (1833). Imagen documental de una nueva realidad política”, en: *Revista General de Información y Documentación*, 17, 1 (2007), p. 166.

⁸³ Fernando Barriga del Diestro, *Finanzas de nuestra Primera Independencia. Apuntes económicos, financieros y numismáticos*, Santafé de Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1998, p. 29.

⁸⁴ Roger Pita Pico, “«Por traidor a nuestro monarca»: los falsificadores de monedas y la represión judicial en el Nuevo Reino de Granada”, *Revista Historia y Justicia*, 9 (octubre de 2017), p. 130.

⁸⁵ Algunas de estas monedas conmemorativas se conservan como piezas museográficas en el Museo Nacional de Colombia y en el Museo Casa de la Moneda del Banco de la República. Otras más circulan entre los coleccionistas numismáticos.

⁸⁶ Virginia Gutiérrez de Pineda y Roberto Pineda Giraldo, *Miscegenación y cultura en la Colombia Colonial 1750-1810*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 1999, I, pp. 431-432.

jefes, magistrados, cuerpos y demás personas en quienes debe conservarse este perpetuo monumento de la fidelidad y amor del Nuevo Reino de Granada a su legítimo Soberano el Sr. D. Fernando VII”.⁸⁷ Fue el regidor don José Acevedo y Gómez quien se encargó de “hacer romper cuños y batir las medallas” aunque al llegar a la Casa de la Moneda se encontró con que ya el virrey Antonio Amar y Borbón había encomendado a los grabadores hacer el trabajo del retrato del Rey y de las armas de la ciudad, todo lo cual fue costado de su propio peculio.⁸⁸

Curiosamente, como las matrices o moldes no llegaban oportunamente a esta capital, se optaba entonces por la acuñación ordinaria de la efigie del Monarca anterior, pero con el nombre del proclamado.⁸⁹ Así, por ejemplo, para la jura de Fernando VII, por solicitud expresa del cabildo de la capital, la Casa de la Moneda acuñó 50 piezas conmemorativas de oro. Adicionalmente, el gremio de comerciantes patrocinó la emisión de una moneda de 8 reales, en cuyo anverso se hallaba estampada la efigie de Carlos IV en lugar del Soberano entrante. En el reverso figuraba un escudo con el siguiente lema: “El comercio de Santa Fe de Bogotá. Septiembre 11 de 1808.”⁹⁰

En la moneda emitida con ocasión de la jura en la ciudad de Popayán, en la cara aparecía la inscripción: *Ferdinandus VII Predilectus Hisp et ind rex*.⁹¹ En la parte interna rodeando la efigie está escrito *Tibi fides et amor*.⁹² En el anverso podía observarse una imagen grabada de la ciudad teniendo como fondo dos montañas, en una de las cuales aparecía el sol naciente y en la otra tres cruces clavadas en la cima y al pie algunas casas y una iglesia.

Adicionalmente, con el fin de “perpetuar” el día en que se solemnizó esta jura, las autoridades de esta ciudad mandaron acuñar en la Casa de la Moneda dos medallas elaboradas en platina, un material propio de la región. De manera especial, se exaltó el dedicado trabajo del oficial que logró producir estas singulares piezas de metal. A continuación se transcriben algunos apartes del informe enviado al Monarca el 20 de noviembre de 1808, mediante el cual adjuntaron estos recordatorios:

Esta provincia única depositaria del precioso metal platina, ha querido gravar con él el nombre de vuestra merced por la circunstancia de que al tiempo que se sienta en el trono de España ha descubierto Joaquín Cordero el modo de hacerlo maleable puro, sin mezcla alguna como lo

⁸⁷ José de José de Acevedo y Gómez, *Relación de lo que executó el M. I. C.*, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹ Gonzalo Anes Álvarez y Guillermo Céspedes, *Las casas de moneda en los reinos de Indias: Las cecas indianas en 1536-1825*, Madrid: Museo Casa de la Moneda, 1, 1996, p. 370.

⁹⁰ Antonio María Barriga Villalba, *Historia de la Casa de la Moneda*, Bogotá: Publicación del Banco de la República, 1969, II, pp. 118-120.

⁹¹ Fernando VII. El Rey predilecto de los hispanos.

⁹² La fe y el amor.



FIGURA 7. Moneda emitida con ocasión de la proclamación del Rey Fernando VII en la ciudad de Popayán, denominación cuatro reales. 1808. Acuñaación (Plata). Colección Museo Nacional de Colombia. Número de registro 1324.

acreditan las dos medallas que remitimos a vuestra merced recomendando igualmente el mérito de este oficial, que en medio de su pobreza y crecida familia ha trabajado muchos años en este descubrimiento que consiguió en esta época memorable. Esta ciudad tiene la gloria de ver el nombre de su amado Fernando Séptimo, no solo en el oro y plata de sus minas, sino también en platina.⁹³

En la jura realizada en la villa de Honda se arrojaron monedas de cordoncillo⁹⁴ pues, las que el alcalde Joseph Diago había enviado acuñar especialmente para la ocasión “de las del tamaño de las de a 4 reales”,⁹⁵ aún no habían llegado. En una de sus caras aparecía la inscripción: *Magno in ortu maiorin imperio maximo. in se ipso*.

En la jura llevada a cabo en Santa Marta se regaron monedas de toda clase de plata acuñada y otras grabadas con la imagen del Soberano por un lado y, por el otro, un perro y una palma que escenificaban la lealtad de aquella ciudad costera⁹⁶.

A veces, esas mismas monedas conmemorativas eran utilizadas a manera de recordatorios de los eventos realizados y enviadas a España como fiel constatación de que se había solemnizado la jura. A mediados de enero de 1809, la Suprema Junta de Regencia establecida en la ciudad de Sevilla reconoció las muestras de fidelidad monárquica y agradeció al cabildo santafereño el envío de las monedas conmemorativas de la proclamación del Rey Fernando VII, las cuales fueron repartidas entre los vocales de dicha Junta “[...] como prenda de unión entre los dos hemisferios, entre los españoles de Europa y de América”.⁹⁷

Como era costumbre, luego de la proclamación del rey Fernando, su imagen debía pasar a las monedas que debían circular ordinariamente en el mercado neogranadino pero eso no fue posible debido a la conmoción provocada por la invasión napoleónica, razón por la cual siguieron acuñándose monedas con la efigie de Carlos IV y solo se incorporó la imagen de su hijo en 1816 con motivo de la fase de Reconquista española, cuando ya este joven Monarca se había instalado en el trono luego de ser liberado por los franceses.⁹⁸

Las bandas y las divisas o escarapelas con inscripciones alusivas al Rey también hicieron parte del aparato simbólico desplegado durante las juras. Tal como lo señala la historiadora Natalia Majluf, estos símbolos se convirtieron “[...] en el emblema de una adhesión personal, y se insertaba, además, claramente, en el campo naciente de la opinión pública”.⁹⁹

⁹³ Archivo Histórico Cipriano Rodríguez Santa María (AHCRSM), Universidad de La Sabana, *Fondo David Mejía Velilla*, caja 26, carpeta 2, f. 30r-v.

⁹⁴ Monedas circulares con un cordoncillo en el borde con el fin de evitar su falsificación.

⁹⁵ Vanegas Useche (ed.), p. 281.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁷ *Redactor Americano del Nuevo Reyno de Granada*, 59 (mayo 4 de 1809), p. 374.

⁹⁸ Rey-Márquez, “Nacionalismos aparte”, p. 17.

⁹⁹ Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la Independencia (1808-1830)”, *Histórica*, 37, 1, (2013), p. 77.



FIGURA 8. Moneda emitida con ocasión de la proclamación del Rey Fernando VII en la villa de Honda, denominación cuatro reales. 1808. Acuñación (Plata). Colección Museo Nacional de Colombia. Número de Registro 1325.

En los actos desarrollados en 1808 en Santa Fe, luego de llegar de la península ibérica el oficio que contenía la noticia sobre el Rey proclamado, las principales autoridades salieron a las calles con una escarapela al pecho con el mensaje de Fernando VII, para lo cual habían hecho trabajar intensamente a todos los plateros de la ciudad, incluyendo los días de fiesta. Ese mismo distintivo lo portaban los clérigos, las monjas y los colegiales; las mujeres lo lucían en el brazo izquierdo mientras que los seglares y el resto de la población lo llevaban en los sombreros.¹⁰⁰

Los habitantes de la ciudad de Pamplona recurrieron también a las divisas. Unos colocaron la F y el 7 en sus sombreros como homenaje al nombre de Fernando VII. Los sacerdotes seculares y regulares traían un distintivo al pecho y algunos con una cinta roja en el medio queriendo expresar la sangre que estaban dispuestos a ofrendar por su Real Patrono. Otros eclesiásticos traían la figura de un corazón como símbolo de amor y de nobles sentimientos hacia el Rey mientras que los empleados exhibían como señal de lealtad incondicional una divisa con una corona sobre la F y el 7. Algunos particulares llevaban una granada como signo de la fidelidad del pueblo neogranadino. Otros llevaban un círculo de plumas, con lo cual querían expresar metafóricamente el anhelo de “volar” con el propósito de rescatar al Rey de la opresión de los franceses. Otros cuantos trataron de imitar una escarapela militar patentizando su decisión de blandir las armas con el mismo valor de las tropas disciplinadas en defensa de la Monarquía. Por su parte, las mujeres llevaban en uno de sus brazos una estampa de rosas como expresión de su entrega al Rey y manifestación explícita del sacrificio que estarían dispuestas a hacer al ofrecer sus hijos al servicio Real.¹⁰¹ En Santa Marta los asistentes lucieron sombreros con “[...] una cucarda de fondo encarnado tejida de oro y plata con esta cifra V. F. VII en demostración de su alegría, amor y lealtad”.¹⁰²

En Cartagena, hombres y mujeres portaron también divisas alusivas al proclamado Soberano.¹⁰³ Varias leguas al sur de esta misma provincia, en la ciudad ribereña de Simití, el 7 de septiembre de 1808 todos sus pobladores sin distinción de calidad, sexo ni estado llevaban una escarapela encarnada con la divisa “V. F. VII”; los vecinos y clérigos la portaban en sus sombreros mientras que las mujeres la lucían en el brazo izquierdo. Tal como lo reportaron el alcalde ordinario de primera nominación don Antonio José Morales Llorca y el alcalde ordinario de segundo voto don Vicente de la Bastida, en las puertas y ventanas de las casas, “tanto de los sujetos de distinción como de los plebeyos”, se hallaba impresa también la frase “Viva Fernando Séptimo.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ José María Caballero, *Diario de la Independencia*, Bogotá: Banco Popular, 1974, p. 52.

¹⁰¹ AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, tomo 77, f. 424r.

¹⁰² Vanegas Useche (ed.), p. 69.

¹⁰³ AGNC, *Colonia, Milicias y Marina*, tomo 147, f. 54r.

¹⁰⁴ Vanegas Useche (ed.), pp. 163-165.

Retos: reacomodamientos y transformaciones

Ya fuera sobre papel, óleo, metal o tela, las alegorías y representaciones visuales en honor a la jura del último de los reyes que gobernara los territorios de la América hispana, significaron un punto de inflexión entre el antiguo régimen y el nuevo periodo revolucionario.

Los años siguientes a la jura de Fernando VII estarían signados por la agitación y la turbulencia pues hacia 1810 asomarían en territorio neogranadino las primeras manifestaciones de autonomía política que abrirían el camino al periodo de las guerras de Independencia que se prolongaron hasta 1824. En este nuevo contexto, todo indica que la intensidad con que las autoridades monárquicas insistieron en rendir honores a Fernando VII en 1808 y 1809 no fue suficiente para contener el ímpetu de los sucesos políticos posteriores que abogaban por un distanciamiento con esa máxima figura del régimen monárquico que había gobernado estas tierras durante casi tres centurias.

Durante estos años de convulsión política, la imagen Real se vería inmersa no solo en medio de la polarización de los dos bandos en contienda: los republicanos y los monarquistas, sino también dentro de las fricciones y disputas políticas al interior de este último sector, particularmente entre los seguidores de la corriente absolutista y los que preconizaban la corriente liberal. En tales dinámicas fue clave el afán de cada uno de los partidos contendientes por posicionar sus imágenes y símbolos, y así es como vemos que en reiteradas ocasiones la representación del Monarca a través de sus retratos, grabados y monedas fue objeto de un complejo juego de persecuciones, estigmatizaciones e intentos premeditados de exterminio, tal como ocurrió con la quema de los cuadros de Fernando VII en la villa de Honda y en otros lugares del territorio neogranadino.¹⁰⁵ En otras situaciones, se optó por las permanencias¹⁰⁶ y readaptaciones de esas representaciones visuales simbólicas.¹⁰⁷

Todos estos antecedentes no hacen más que subrayar las múltiples expresiones políticas que despertó la imagen Real en el imperio español, una situación que se tornó mucho más compleja en este lado del Atlántico y que en cierto modo devela las vicisitudes afrontadas de cara a la nueva realidad política.

¹⁰⁵ AGNC, *República, Historia*, t. 7, 1819, ff. 124v-125r.

¹⁰⁶ Entre los elementos que serán retomados bajo el nuevo sistema está la idealización del mundo Antiguo y lo indígena como símbolo de libertad cuyo origen se remontaba a las representaciones de América del siglo XVI. Sobre esto, véase: Ricardo del Molino García, *Griegos y romanos en la Primera República colombiana. La Antigüedad clásica en el pensamiento emancipador neogranadino (1810-1816)*, Bogotá: Editorial Guadalupe, 2007, p. 162.

¹⁰⁷ Véase Pita Pico, *Celebraciones políticas y militares*, pp. 172-245. Sobre las diversas facetas de la figura del Rey en el imaginario de otras latitudes del mundo novohispano, véase Marco Antonio Landavazo Arias, *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis, Nueva España, 1808-1822*, México: El Colegio de México, La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-El Colegio de Michoacán, 2001.

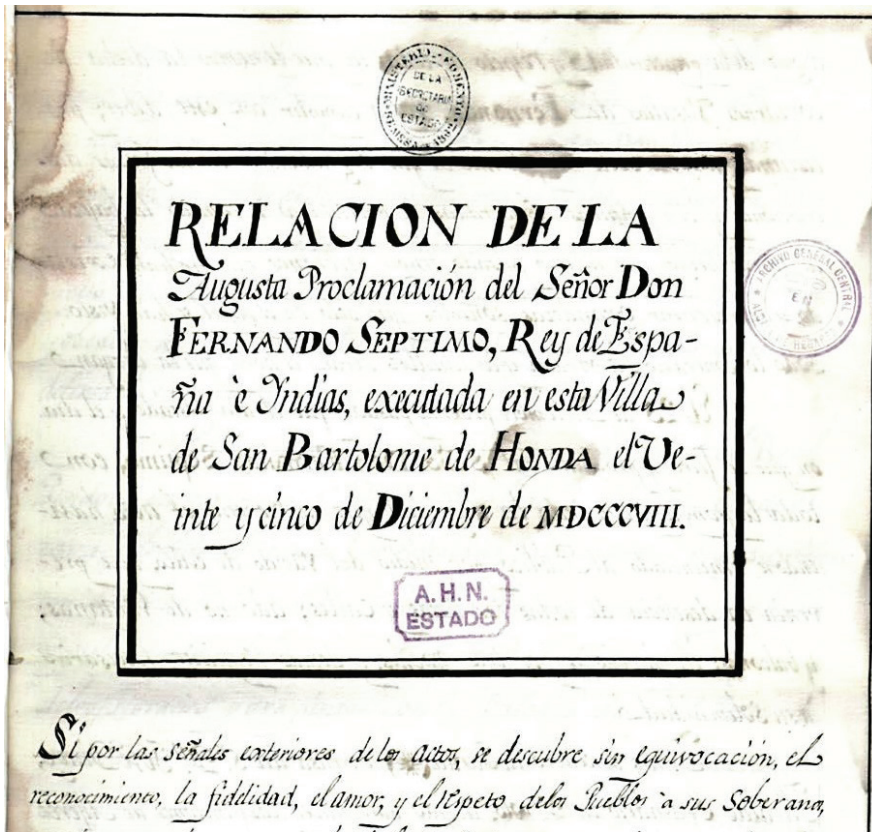


FIGURA 9. Portada del informe descriptivo de la jura de Fernando VII en la villa de Honda.
Tomado de: AHN, *Estado*, 54, Número 122, f. 4.

Apéndice documental

Apéndice No. 1

Tablado destinado en la Plaza de San Francisco.

Este tablado hacía frente a la Calle Real: tenía cinco varas cada ángulo; en su centro estaba una pirámide triangular imitando el mármol, de cinco varas de latitud, sobre su correspondiente pedestal. En la parte media de él y dentro de un hermoso óvalo de laurel estaba colocado el retrato de nuestro amadísimo Monarca el Señor Don Fernando VII, y sobre dicho óvalo, una corona dorada. Sobre la base o pedestal estaban pintadas las armas de la Villa, que son un puente de tres ojos en el río Gualí, con un águila de dos cabezas, coronada, y en la garra derecha una espada. En el pedestal estaba pintada la Fama, en ánimo de tocar el clarín, colocada entre nubes, con este mote:

Honda que a su amor inflama,
El asunto que pregona,
De Fernando la corona,
Y su reinado proclama.

En la esquina derecha de dicho tablado, vista al Este, estaba colocada la estatua de Júpiter, sobre su base correspondiente, en acción de ofrecer sus rayos al Monarca con estas letras:

El Laurel que un Mundo abarca,
Hoy como feudo sujeta,
Este Júpiter Planeta,
A ese Júpiter Monarca.

En la esquina izquierda de dicho ángulo estaba colocada la segunda estatua de Marte, con lanza y escudo, y en su base esta letra:

Resucitaron las glorias
Del coronado León,
Y contra Napoleón
Alcanzará sus victorias.

En las otras dos esquinas del ángulo oeste estaban colocadas las otras dos estatuas, la una figurando a Apolo, coronado del sol, y en su base esta letra:

El siempre luciente Apolo,
Asegura en su arrebol
Que es Fernando el mejor sol.

La otra estatua figuraba al Dios Orfeo en acción de tocar y sonar su lira, y en su base esta letra:

Himnos cantando a Fernando,
Con su lira el dulce Orfeo
Completa su fiel deseo.

Unas jarras, o pomos de flores, imitando el jaspe de colores, formaban las barandillas de dicho Tablado, y de Jarra a Jarra pendía un ondeado de bien imitadas ramas de laurel y flores. Desde el piso del Tablado, que estaba todo alfombrado hasta el suelo, estaban los

cuatro ángulos cubiertos de unos frontales bellamente pintados; el frente principal era el mar océano, con un navío de guerra a la vela. En el Horizonte estaba el Dios Neptuno con el tridente en la mano, gobernando a los cuatro caballos marinos que lo conducían sobre las aguas; y a un lado estaba pintado un genio con rostro hermoso, y entre nubes esta letra:

Siempre a tu favor abierta,
Nunca a tu aplauso cerrada,
Fernando para tu Armada,
Tiene el Océano su puerta.

En los otros frontales, sobre estrellas, estaban pintadas dos diosas: la Inmortalidad y la Libertad, teniendo cada una en las manos, Corona, Cetro, Espada, Laurel y Palma, y dos hermosos genios, cada uno con su letra:

1ª Eterno augusto rival
te acredita tu valor
y Honda ofrece con amor
su vasallaje inmortal.
2ª Honda amante y liberal,
sus amores multiplica,
y a Fernando le dedica
esta Proclama triunfal.

En el ángulo que miraba al Sur estaba colocada la grada para subir a dicho Tablado, en la cual estaban repartidos ocho pilastroncitos triangulares de vara y media de alto cada uno, imitando piedra venturina azul y blanca; y en cada punta de ellos había un óvalo con estas letras iniciales **V. F. 7º**. A un lado estaba pintado el año con rostro venerable, Alas, y una banda tricolor con estrellas; y un genio con esta Décima:

Como de influjos mejoro,
A las vistas el día de hoy,
Pues el año feliz soy,
En que empieza el Siglo de Oro:
Soy el tiempo, y fiel adoro
A Fernando Rey de España,
Y segaré mi guadaña,
Cuanto a Fernando se oponga,
Haciendo que el Francés ponga
Término a su infeliz cizaña.

Apéndice No. 2

Tablado que se puso en la plaza mayor.

Este tenía el mismo espacio que el antecedente. En el centro de él estaban colocadas dos columnas grandes sobre sus correspondientes bases, y por capitel tenía cada una, una corona de rada; de ellas salían dos hermosas franjas que sostenían el retrato de nuestro Soberano Fernando VII, y este mote: *Non plus ultra, ultra plus inquam.*

Las barandillas de este tablado eran Macetones de Flores, imitando el jaspe, y en cada uno había una letra inicial que se leía **Viva Fernando VII Rey de España e Indias**, repartidos en la proporción en la circunferencia del tablado que estaba todo alfombrado. En cada esquina de él se colocó una estatua sobre base, imitando el mármol, y eran las siguientes con sus letras cada una, a saber: Europa, Asia, África y América.

Europa...Europa, fiel y leal
Tus tiempos ya los publica,
Ya tu amor se sacrifica.

América... América está obediente,
A su nuevo Sol amando;
Este es el Rey Fernando.

África... El África a sus Algarbes,
Hará que al Rey Don Fernando
Vivan siempre proclamando.

Asia... Asia, Globo Oriental,
Observa la justa ley,
Dar la vida por su Rey.

Desde el piso de dicho tablado hasta el suelo estaba cubierto, y en los lienzos y frontales, varios trofeos militares y jeroglíficos. En el que miraba al Sur estaba pintado un león coronado, saliendo de su cueva, despedazando un gallo, y un genio hermoso tenía en la mano un mundo y una corona con estas iniciales **V. F. 7°**, y a los pies, sobre nubes, esta letra:

¡Oh! feliz siempre venturoso día,
Fernando excelso, Rey amante,
Que de Napoleón salgas triunfante,
Ocupando tu Trono y Monarquía.

En el otro frontal estaba pintada la Diosa Ceres, sobre un florido Campo de Mieses, con el vaso de la abundancia en las manos. Una maceta con un hermoso clavel, y como enjambre corazoncitos con alas y ojos, en disposición de volar alrededor. En medio del clavel las iniciales **F. 7°** al otro lado un hermoso angelito con una Tarjeta, y este mote:

Clavel en las atenciones
De tus luces generosas;
Abejas y mariposas,
Son ojos y corazones.

Varios jeroglíficos alusivos al asunto, y estas letras:

Décima.

No podrá Napoleón
Sus ideas conseguir,
Ni menos podrá rendir,
Al Castellano León:
Tan falso Pigmaleón
Ambicioso sin segundo
Perezca en lo más profundo
De su Maquiavelo mando;
Sólo viva el Rey Fernando
Proclamado en todo el mundo.

Octava.

Despertó ya el León y enfurecido,
Al Monstruo Sanguinario sin segundo,
Le embiste valeroso, y de un bramido
Lo aterra en el espanto más profundo:
Pasa de vencedor a ser vencido,
El pícaro Bonaparte en todo el mundo,
Sirviéndole en su contra, astucia y maña,
Pues se mira arrollado en toda España.

Apéndice No. 3

Balcón de la casa de Don José Diago, Alcalde Ordinario de Segundo Voto, y Diputado por el M. I. C. para la Jura y proclamación de Fernando Séptimo, situado en la Calle Real.

El Balcón de dicha casa tiene 22 varas de largo. Su foro estaba todo cubierto de una colgadura completa de damasco carmesí. En su medio se colocó el gran dosel el mismo Damasco, en el cual estaba el retrato de Fernando Séptimo, y adornada dicha testera con espejos de cuerpo entero, de marcos de cristal. Debajo de dicho dosel estaba una mesa con la correspondiente colcha, también del mismo Damasco, y sobre ella colocadas las Masas de plata. Todo el balcón formaba una galería de estatuas de las deidades simulando al mármol de azul y blanco, y sobre las diez estatuas que lo adornaban pendía el famoso capitel de todo el balcón. Desde el bahareque¹⁰⁸ hasta el piso por la banda, o parte de afuera, lo cubría todo un famoso lienzo, en donde estaba pintado en su medio Fernando Séptimo a caballo, y en los laterales estaban la Justicia, la Diosa Ceres, un León coronado, con las manos puestas sobre dos mundos, y varios genios con jeroglíficos al asunto.

Entre estatua y estatua pendían arañas de cristal y de plata; en cubillos volados, en dos órdenes, alta y baja, se colocaron velas de a una, dos y tres libras, para la iluminación, constando esta en todo el balcón de a ciento veinte luces, con las de las arañas. De manera que formaba todo una vista y perspectiva tan hermosa, que dio que admirar a los sujetos de todo gusto. Al lado del retrato estaban dos centinelas de la tropa de este Destacamento, y la Música ocupaba un lado del Balcón, compuesta de violines, clarinetes, trompa y tambora.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Material artesanal de construcción hecho de cañas y palos unidos con una mezcla de barro y paja. Francisco J. Santamaría, *Diccionario General de Americanismos*, México: Editorial Pedro Robredo, 1942, I, p. 178

¹⁰⁹ AHN, *Estado*, 54, 122, ff. 1-28; Vanegas Useche (ed.), pp. 284-289.

León Darío Montoya Montoya

leon.montoya@correounivalle.edu.co

Ens.hist.teor.arte

León Darío Montoya, “Las portadas de los discos LP del Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 57-75.

RESUMEN

El presente artículo presenta un análisis iconográfico de una muestra representativa de cuatro portadas y contraportadas, del total de dieciocho discos LP grabados por el Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya (1936-2011) a mediados del siglo XX. Desde diferentes perspectivas, el trabajo considera, fundamentalmente, la interrelación de la imagen con que se promocionaba dicho grupo musical con la música andina colombiana de la cual se consideraba su representante.

PALABRAS CLAVE

Iconografía musical, portadas, LPs, música andina colombiana.

TITLE

The covers of the Trio Morales Pino's LP records with Diego Estrada Montoya: An iconographic analysis.

ABSTRACT

This paper presents an iconographic analysis of a representative sample of four covers and back covers, of a total of eighteen LP albums recorded by the Trio Morales Pino with Diego Estrada Montoya (1936-2011) around the middle of the twentieth century. Taking into account different perspectives this work explores the relationship between the image with which the group was promoted and Colombian Música Andina, the musical style that the group mainly represented.

KEY WORDS

Music iconography, album covers, LPs, Colombian Música Andina.

Licenciado en Música, Magister en Historia, y Doctorando en Humanidades de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Profesor Asociado en la Escuela de Música de la Universidad del Valle en el área de Musicología donde se ha desempeñado como Director de Programa, de Escuela y de Investigación, Credenciales y Extensión. Coordinador del Área de Musicología y fundador y Director de Plan Pentagrama. Ha realizado cursos de especialización en educación musical en Chile y es Coordinador del Área de Músicas Tradicionales y Populares de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura (IPC) en Cali. Es miembro de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Recibido 17 de marzo de 2021

Aceptado 21 de mayo de 2021

Las portadas de los discos LP del Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico

León Darío Montoya Montoya

Introducción¹

El estudio de la iconografía de las portadas y contraportadas de los discos en interrelación con lo allí grabado es un terreno que merece atención en su conjunto y no como universos separados.² Éstas, como objetos culturales y parte integral de su música y estilo, nos acercan al entramado sociedad-tiempo-músicas en el que se desenvolvía el Trío Morales Pino (TMP) con Diego Estrada Montoya (DEM) en la industria discográfica colombiana.

En tal sentido, las valoramos aquí como una fuente visual de análisis al igual que fotografías, pinturas, mapas y cartas que junto a audios de los discos, representan una pieza de información empírica desde lo documental y estético y que “al considerárseles objetos culturales se incorporan a la vida cotidiana”.³ En ellas podremos encontrar una

¹ El presente artículo es el resultado de uno de los temas desarrollados en la tesis “Diego Estrada Montoya y la bandola en el entramado de las músicas andinas colombianas, 1950-2011” inscrita en el Doctorado en Humanidades, Línea Historia Cultural de Colombia.

² Por ser de uso más internacional, se opta por el término portada para designar la cubierta delantera del empaquetado del disco, aunque en varios textos se emplea indiscriminadamente el de carátula. Además, La Real Academia Española nos deja dudas dado que define portada como una cubierta delantera de un libro, de cualquier otra publicación o escrito. Carátula la considera una cubierta o portada de un libro o de los estuches de discos, cintas o video. Consultado en www.rae.es 15-03-2021.

³ Ana Laverde, en su ponencia “Imágenes y narrativa. Un estudio de los bailes de Carnaval del Teatro Solís de Montevideo a través de su iconografía” propone que en las imágenes de afiches de estos bailes se permiten ver aspectos de la vida social de manera más clara que en documentos escritos. En: XIV Congreso IASPM-AL, 30 noviembre- 4 diciembre de 2020, Medellín, Colombia.

representación, expresión y comunicación de los pueblos. Captan ideas, actitudes y mentalidades, se evidencian ciertos gustos de la población y se identifica qué es lo heterogéneo de la población⁴. Así, tienen algo que decir, puesto que se convierten en objeto de memoria en la construcción del pasado y el presente de la sociedad y sus músicas.⁵

El Trío Morales Pino (TMP) lo integraron Diego Estrada Montoya (1936-2011), Álvaro Romero Sánchez (1909-1999) y Peregrino Galindo Rivas (1908-1986) en bandola, guitarra y tiple respectivamente. Hemos considerado su fecha de creación el 9 de agosto de 1959 hasta el año de 1973, un período con una trayectoria continua en diversos escenarios para luego disgregarse.⁶ Sin embargo, en otras etapas de su vida asociativa reaparecerán ocasionalmente. Se reintegraron a finales de 1976 para un concurso en la ciudad de Ibagué y ocasionalmente en diversos eventos en los años siguientes hasta el comienzo de su disolución en 1978, cuando su director y guitarrista, Álvaro Romero Sánchez, se traslada a Bogotá por motivos de salud⁷. La disolución definitiva del trío, luego de un itinerario estable por 19 años y posteriores continuidades y discontinuidades, se produce por fallecimiento primero de Galindo (1986) y luego por Romero (1999).

El TMP, con Estrada como bandolista, participó en la creciente industria discográfica nacional colombiana en las décadas de los años 1960 y 1970, suscitando un creciente interés de la casa disquera Sonolux de Medellín en la producción de volúmenes para un público y discófilos con una inclinación del gusto por el estilo de las músicas andinas colombianas.

Su producción discográfica está conformada por un corpus de 18 grabaciones en formato analógico de vinilo. En tamaño 33 1/3 rpm corresponden dos volúmenes con la casa disquera ZEIDA (Medellín), 14 con la Industria Electro-Sonora Sonolux (Medellín) y uno con RCA Víctor. Completa la producción uno con la Flota Mercante Grancolombiana en dimensión 7" EP.⁸

⁴ Renzo Ramírez Bacca, *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010, p.115.

⁵ Heron Vargas en su ponencia "Corpo e perfomance nas capas de disco da joven guarda" propone tres categorías para pensar la cubierta del disco: como medio, espacio de representación visual y objeto de memoria. En: XIV Congreso IASPM-AL, 30 noviembre- 4 diciembre de 2020, Medellín, Colombia.

⁶ Una de las varias referencias a su creación aparece escrita por Diego Salcedo Salcedo, autor de la nota del Programa de mano del Concierto de Música Colombiana organizado por la Casa de la Cultura de Buga en el Teatro Municipal, Buga, miércoles 24 de julio, 1985, 8:00 p.m. FDDEM, C. núm. 6.

⁷ "La salsa es un sonido para mover los pies", *El Espectador*, Bogotá, 25 de julio, 1978, 3B

⁸ Para una historia de la industria discográfica en Medellín entre 1950-1990 véase Carolina Santamaría Delgado, "El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro

La muestra representativa de cuatro grabaciones que aquí analizaremos corresponden a los años de 1962 (ZEIDA), 1966 y 1968 (Sonolux) que se identifican con siglas y números según consecutivo del disco de la casa disquera. ZEIDA se registra con las letras LDZ más cinco dígitos que indican número de serie; Sonolux con la sigla LP seguida de cinco dígitos más la sigla IES acompañada de cuatro o cinco dígitos.⁹ De esta selección, se ha intentado que las valoraciones a la iconografía, en relación con el repertorio del disco, se aproximen a una visión del total de la producción del TMP en la industria del disco analógico. No se pretende desde ellas generalizar.

Estrada, el bandolista del trío, nació en la ciudad de Guadalajara de Buga un 1° de octubre de 1936 y desde joven abandonó sus estudios en el Colegio para dedicarse a la música pese a las prohibiciones de su padre Don Lucas Estrada. En la década de los años 1950s, recorrió la nación con el cuarteto Los Gavilanes interpretando música de baile pero pronto se inclinó por la que en su tiempo se le denominaba “música andina” o “música colombiana”, considerada, por un gran sector de la población, la identitaria de la colombianidad.

Luego, en 1959 fue invitado a integrarse al Trío Morales Pino que dirigía Álvaro Romero Sánchez y desde allí se le vio ascender en una carrera de éxitos y considerársele el mejor intérprete de bandola. A la par, y debido a la aceptación del público por las músicas que interpretaran, el trío fue llamado a grabar varios volúmenes con las casas disqueras Zeida, Sonolux y RCA Víctor. A partir de esta producción, acrecentaron su presencia como intérpretes en escenarios nacionales e internacionales.

Se pretende demostrar cómo la iconografía de las portadas y contraportadas de discos de vinilo (LP) y las músicas que allí grabara el bandolista colombiano Diego Estrada Montoya con el Trío Morales Pino (bandola, tiple, guitarra)¹⁰, muestran una visión de lo que en gran parte del siglo XX se denominaba “música colombiana” o “andina”.¹¹

de la industria discográfica antioqueña”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 37,2019, University of Texas Press, pp. 51-65. DOI: 10.7560/SLAPC 3703.

⁹ ZEIDA fue creado en Medellín, Colombia (01 de julio,1950), luego se denominó Compañía Colombiana de Discos (CODISCOS). El nombre proviene del apellido de su fundador Alfredo Diez pero escrito en dirección de derecha a izquierda (DIEZ = ZEID) al que le agrega al final la primera inicial de su nombre (A).

¹⁰ Referente a estos tres cordófonos del trío andino colombiano véanse los textos de: María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón R, “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”, *Artes La Revista*, vol. 4, 7 (enero-junio 2004), Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, pp. 44-53 y el de Manuel García Orozco, *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*, Bogotá: Noname, 2014.

¹¹ Para el presente estudio se le nomina en plural como músicas andinas colombianas en cuanto son un lenguaje sonoro, no de uno sino de una diversidad de repertorios que identifican a una de las regiones de la nación colombiana.

Se trata de un estudio cualitativo desde la Historia Cultural y la Musicología que interrelaciona lo musical con la iconografía y sus diferentes lecturas y competencias. Desde allí se mira lo dialógico entre músicos/músicas e imagen que evidencian una heterogeneidad de músicas (repertorio) grabadas por Estrada y el TMP

Se ha hallado un número significativo de grabaciones de DEM como bandolista en diferentes agrupaciones musicales, especialmente tríos. De ellas, la mayoría de las pertenecientes al TMP se encuentran en el archivo personal de DEM que hemos organizado como Fondo Documental, a su vez dividido en los Subfondos, Prensa, Biblioteca, Partituras y Grabación Sonora. Este último Subfondo ha llevado a clasificar, de manera general, el total de su producción discográfica en dos grupos: 1°. Discos en formato de vinilo (*LP*) y 2°. Discos en formato digital (*CD*).

Las piezas de grabación sonora seleccionadas del primer grupo –de las cuales hemos tomado las fotografías de sus portadas–contraportadas– se les ha observado desde dos lecturas: a) como documento en cuanto objeto acústico-musical y, b) como competencia iconográfica representada en la portada y contraportada que es su rostro y carta de recomendación a mostrar para el discófilo y por tanto un texto visual.

La primera lectura permite visualizar las características interpretativas de DEM con su bandola en conjunción con los otros instrumentos que lo acompañan, el tiple y la guitarra. En concordancia, deben percibirse como un todo indiviso aunque el resultado sonoro de este medio de expresión conduzca a un estilo unidimensional – propio de la época– con predominancia melódica de la bandola de DEM.

Para la segunda lectura, la iconografía de portadas y contraportadas de los discos, se asumen los conceptos y la metodología propuestos principalmente por tres autores sin dejar de citar a otros. Pérez aborda su estudio sobre una colección de discos en vinilo de la obra del compositor español Isaac Albéniz (1860-1909) denominada “Iberia”, una composición para piano integrada por 12 piezas que data de entre los años 1906-1909 y grabada por varios intérpretes.¹²

Pérez se enfoca en el empaquetado del disco como elemento fundamental de la grabación; en el problema de investigación que era clasificar, por temas visuales, un corpus de ediciones de discos de una obra musical en específico y en el objetivo de realizar una recopilación, clasificación y lectura de un grupo de grabaciones de una obra musical.

Para este autor, a inicios del siglo XX lo que prevalecía en la cubierta era la música en sí misma y no la intermediación o refuerzo de una imagen. Sin embargo, hacia 1939 y 1940 los experimentos del diseñador gráfico y director de arte, Alex Steinweis (*Brooklyn*, 1917-2011) para la compañía *Columbia Records*, hicieron que se aumentaran las ventas de discos.

¹² Alfonso Pérez Sánchez, “Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio”, *Trans. Revista Transcultural de Música* 19 (2015), Transcultural Music Review. Disponible en www.sibetrans.com/trans.

Diez años después, la mayoría de grabaciones incluían una portada con una imagen llamativa que motivaba al consumidor (discófilo) a adquirir el disco a través de una representación visual.¹³ Así, “los discógrafos se dieron cuenta de la existencia de una correlación entre las ventas de discos de 33 rpm y 45 rpm y sus carátulas con una ilustración llamativa”.¹⁴

La otra propuesta corresponde a Marzal quien plantea los siguientes aspectos a considerar: 1) contextual: recopila datos según la representación, 2) morfológico: separa los componentes de la imagen, 3) compositivo: estudia la forma en que se relacionan esos elementos, 4) enunciativo: lee lo que la representación comunica y, 5) interpretación: realiza una lectura integral de la representación visual.¹⁵

Al valorar la iconografía de las portadas y contraportadas de cada una de las grabaciones en formato analógico de vinilo (*LP*) del TMP, según la anterior propuesta, se interrelacionan músicas, músicos y campo cultural. Al respecto, Pérez afirma que “al realizar un estudio discográfico de un *corpus* de grabaciones, el musicólogo tiene que prestar atención no solo a la música, sino también a las distintas carátulas de discos para complementar una valoración general de un grupo de registros sonoros [...]”.¹⁶

Por su parte, Ramírez Bacca propone que las fuentes visuales requieren de un análisis documental para recuperar la imagen desde diferentes lecturas y competencias. Estas las denomina como:

- Iconográfica. Es la interpretación de formas pictóricas detectables que reproducen algo existente en la realidad.
- Narrativa. Requiere el análisis de leyendas de la imagen escritas al pie de la foto.
- Estética. Se refiere al análisis de sus valores compositivos.
- Enciclopédica. Sirviéndose de la memoria visual-cultural, el historiador identifica personajes y contexto.
- Modal. Aquí se interpreta espacio y tiempo y se sitúan las coordenadas del documento.¹⁷

Por la misma época de la producción discográfica del TMP, se comercializaban otros discos con similares características e intenciones de mercadeo, aunque con diferentes músicas. Dos tuvieron gran impacto y se mencionan como referente. Los de la música salsa producida

¹³ Sobre este tema véase Alex Steinweiss, “Originator of Artistic Album Covers, Dies at 94”. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-albumcovers-dies-at-94.html>. Consultado: 09-03-2021.

¹⁴ Pérez, p. 3.

¹⁵ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007, pp. 173-176.

¹⁶ Pérez, p. 3.

¹⁷ Ramírez Bacca, pp. 118-119.

en Nueva York y la del Rock con los grupos ingleses. En ambos, la iconografía fue clave para la difusión del producto y convencer de su compra al discófilo.

En la salsa, es pertinente el trabajo de Aranzazu quien organiza en categorías varias portadas a analizar. Unas con ciertas palabras clave en relación con el Diseño Gráfico de las cuales nos servimos del color, fotografía, tema gráfico (músico, instrumento) y tipografía. Otras las establece desde lo contextual. De ellas asumimos mujer, urbano, ciudad, moda y vestido. En cuanto a las conceptuales, identidad y representación, son las que se involucran a este estudio.¹⁸

En el Rock, son varios los trabajos. Solo como referencia por lo que significó su representación en una sociedad de nuevos ideales y el objetivo comunicativo de las imágenes de sus discos, mencionaremos el texto de Nuria Martínez.¹⁹

Del documento de Martínez podemos inferir que, en los discos de los Beatles, Rolling Stones y Led Zeppelin, entre otros, se encuentran algunos signos icónicos similares a los de la industria discográfica nacional y otras naciones. En los años 1960, peinado y vestimenta de traje, fueron comunes en las fotografías de los grupos al igual que el empaquetado del disco, que jugó un papel importante en la comercialización del grupo y en el cómo sus integrantes, con formación en artes y a diferencia de los nuestros, tuvieron injerencia en el diseño de las carátulas al punto de convertir su discografía en una gran galería de arte.

En general, Sonolux la casa disquera del TMP, al igual que otras colombianas, siguió los parámetros de la industria discográfica internacional. Ello lo tomamos de lo que afirma Bermúdez en su trabajo sobre los Speakers. Se observa una portada con título del álbum, nombre del grupo e imágenes con sentido comunicativo. En la contraportada se incluía la lista de seis repertorios por cada lado del disco, imágenes y un texto que reseñaba a los artistas. En la etiqueta central se referenciaba a la casa disquera, y al grupo. El empaquetado del disco contenía dos cuerpos de cartón, una funda de papel en donde se introducía el disco y una funda de plástico para el empaquetado total del álbum.

Se complementa la cuestión de las portadas-contraportadas-músicas con las pesquisas de Bermúdez y las ponencias de los diferentes simposios en el XIV Congreso de la IASPM-AL.²⁰

¹⁸ Carlos Uriel Aranzazu López, *El diseño de las portadas de los discos de Salsa como factor de construcción de la cultura latina en Nueva York de los años 70*, Tesis Maestría, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2016.

¹⁹ Nuria Martínez Pascual, *Análisis de las carátulas discográficas realizadas para la promoción de la imagen de los Rolling Stones durante la década de los 60*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, 2019.

²⁰ Egberto Bermúdez, "Los discos de los Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 30 (enero-junio 2016), pp. 83-153. XIV Congreso IASPM-AL "Le cayó la gota fría". Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina. Medellín, Colombia, 30 de noviembre - 4 de diciembre, 2020.

Análisis de la iconografía en portadas y contraportadas del Trío Morales Pino

Cada uno de los cuatro álbumes que se estudian como muestra, se identifica primero con el título del disco seguido del sello discográfico con su correspondiente número de edición y el año de producción. Le siguen seis aspectos que pretenden dar cuenta de un entramado cultural: secuencia numérica de publicación, título de la producción (en cursiva), número de serie, año de publicación, características de la portada y contraportada. Al final, se anexan generalidades para resaltar algunos aspectos del entramado sonoro y en donde quedan explícitas las consideraciones conceptuales y mitológicas de los autores referenciados para el estudio del empaquetado del disco como objeto acústico-musical y como competencia iconográfica de la grabación sonora en disco de acetato (*LP*).

1. *Doce páginas colombianas en bandola, tiple y guitarra.*

Discos ZEIDA, LDZ 20206 del año 1962.²¹

En el diseño gráfico de la portada (Fig. 1) se observa una fotografía a color atribuida institucionalmente a la Compañía Colombiana de Discos (CODISCOS) según Certificado de Patente No. 10.414. Exp. 69515 del Ministerio de Fomento.

La imagen se compone de dos planos que como evento gráfico dan contexto al mensaje. En el primero se distingue a los tres jóvenes integrantes del trío con sus respectivos instrumentos y ataviados de blanco, negro y corbata como símbolo de occidentalización, blanqueamiento y *status* de sus músicas. Esta indumentaria, común en las portadas de los grupos musicales de salsa y rock de otras naciones en los años 1960, también fue acogida por otros grupos sociales relacionados con la idea de la tradición. Era, de cierta manera, una herencia del siglo XIX desde cuando ingleses, alemanes, españoles y otros se apoderaron del comercio en Colombia. En el segundo plano, y al fondo, una construcción en un espacio rural colonial con abundantes jardines que contrasta con el primer plano pero que coloca en diálogo el pasado y el presente de la iconografía y las músicas allí grabadas.

Aunque ambas imágenes se contraponen, cabe destacar que, en varias de las portadas-contraportadas, uno de los símbolos reiterativos de los músicos del TMP es el vestuario de saco y corbata. Una muestra de que las músicas populares en Colombia y las américas, ya blanqueadas, se vestían de *frac* por haber alcanzado la cúspide piramidal de un estilo

²¹ En las portadas y contraportadas de las primeras ocho grabaciones de este Subfondo de Partituras, en manuscrito y abajo en el costado derecho, se anota un año de publicación que en algunas ocasiones coincide y en otras no con los datos obtenidos. En este caso, el año de 1963 no corresponde con el año de publicación.



FIGURA. 1. Doce páginas colombianas en bandola, tiple y guitarra
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

musical que emulaba lo europeo. Así, la sonoridad se le aceptada como civilizada o también como una apuesta a la calidad del retrato en cuanto la fotografía debía tener ciertos atributos y por ello los integrantes del trío posaban con colores “serios” para que la imagen fuese de distinción.

La contraportada incluye el listado de seis obras por cada lado del disco monofónico que, junto con la iconografía refuerzan en el oyente la sonoridad de lo que en aquel tiempo se denominaba “música colombiana” aun así esta incluyera músicas de otras naciones. El lado A en sus seis cortes contiene los subtítulos de pasillos (3), bambuco (1) más una polka y un aire español. El lado B, igual con seis cortes, solo incluye las músicas regionales de pasillos (3), bambucos (2) y guabina (1). De ellas se graba de DEM “A un amigo”, un pasillo compuesto en 1958 y dedicado a su profesor Manuel Augusto Salazar Mondragón (1890-1965).

Este pasillo, a pesar de ser una obra temprana, contiene técnicas compositivas acordes al canon o modelo compositivo de las músicas andinas colombianas. Se distribuye en tres secciones claramente contrastantes y delimitadas en semifrases, frases y semicadencias además de la diferencia armónica en cada uno de los tres temas. El T1 en tónica, el T2 en subdominante que pasa a ser nueva tónica y el T3 en la subdominante del tema anterior (VII/IV).

El texto de la contraportada, sin autor, presenta unos breves apuntes biográficos sin fechas ni temporalidad y resalta las calidades interpretativas y creadoras de sus tres integrantes en relación con la idea generalizada en aquél tiempo sobre lo folklorizante.

Como generalidad, al reverso, se lee la dedicatoria en manuscrito de Álvaro Romero Sánchez a DEM: “Querido y amable amigo y compañero, conserva este pequeño recuerdo de este fiel compañero quien te aprecia en el más alto grado: Álvaro R. S. Cali Dibre 31/71.”²²

2. *Oiga, vea*. IES 13-166 Sonolux, 1966.²³

En la portada (Fig. 2) se observa una fotografía a color –sin autor determinado– de la ciudad de Santiago de Cali en la segunda mitad del siglo XX. La representación visual, en el presente como objeto de memoria, muestra en primer plano la estatua de Sebastián de Belalcázar (1480-1551), su “fundador”, y al fondo el naciente espacio de una Cali que se perfilaba urbana. Sin embargo, hoy en el año 2021, la estatua no se encuentra en su pedestal. De ser una imagen, constructo de identidad de la ciudad durante décadas,

²² Se corrige la ortografía de “conserba” por conserva, “alvaro” por Álvaro y la abreviatura Dibre por dic. (diciembre).

²³ En la contraportada y abajo, al lado derecho en manuscrito, se lee el año de 1967 que contradice con el referenciado.

pasó su figura a ser cuestionada por los antecedentes nefastos de tal personaje español al punto de ser derribada por manifestantes en el Paro Nacional del 28 de abril del 2021. La estatua ya no está, pero se sigue escuchando la expresión “Oiga, vea” y con el mismo título se interpreta por grupos musicales el pasillo de DEM que lleva esta expresión de caleñidad.

Tal expresión era propia de la época que distinguía –y lo sigue haciendo– a los caleños y por ende sirvió de inspiración a DEM y a la prensa capitalina bogotana de la época que reseñó así la publicación del álbum: “Oiga Vea” Sirvió de Título a un Álbum de Sonolux”, “Una frase que distingue especialmente a las gentes de Cali, inspiró el tema de Diego Estrada Montoya [...]”. “Es el refrán simpático, amable y pleno de cortesía, de cariño y de cordialidad con que se comienzan y cierran los diálogos en este rincón de la jovialidad y del goce de la vida que es la capital vallecaucana”.²⁴

Así como tal expresión de caleñidad inspiró a un compositor de la comarca, también motivó luego a otras publicaciones de distintos actores de la ciudad. Por ejemplo, el cortometraje documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina “Oiga vea” (1972), la canción salsa compuesta por Saturnino “Nino” Caicedo “Oiga, mire, vea” (1991) y el texto de Katia González Martínez “Oiga vea” (2015).²⁵

Las notas de contraportada son de autoría de Hernán Restrepo Duque (Medellín 1927-1991) quien le dedica a DEM los primeros párrafos destacándolo como un bugueño acogido por Cali “porque en su bandola vibra, grita y retoza la emoción de las noches caleñas”.²⁶ Esta, como otras tantas referencias a los citados artistas del TMP y a DEM en los textos de las contraportadas, lo serán desde un halo poético excluyendo del juicio toda explicación teórica musical y aún una histórica y musicológica.

La grabación sonora del presente disco da cuenta de 12 obras de compositores nacionales de las músicas andinas colombianas y siguen sus lineamientos durante gran parte del siglo XX en cuanto a modos de organización discursiva (continuidades-rupturas). De ellas se destacan de Álvaro Romero (2), Peregrino Galindo (1), Pedro Morales Pino (2), Jerónimo Velasco (1) y de DEM el pasillo instrumental “Oiga, vea” compuesto en 1965 con cuya expresión e imagen en portada de la ciudad de Cali se pretende llamar la atención del discófilo.

²⁴ (s.a.). “Oiga, vea” Sirvió de Título a un Álbum de Sonolux”, *El Espectador*, Bogotá, 28 diciembre, 1966, p.19. FDDEM, Subfondo Prensa, C. núm. 1.

²⁵ Para una ampliación sobre lo referente al arte en Cali de los años 1960s véase de la autora *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta, Capítulo Oiga vea: un zoom out panamericano*, Bogotá: Mincultura, Universidad de los Andes, 2015, pp. 63 – 151.

²⁶ Periodista, jefe de prensa de Sonolux, director de repertorio de RCA Víctor en Colombia, melómano de músicas populares. Para situar al personaje consúltese de Mauricio Restrepo Gil, *Hernán Restrepo Duque: una biografía*, Colección Arena, Medellín: Fondo Editorial Universidad de Eafit, 2012.



FIGURA 2. Oiga, vea
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

La obra, en tonalidad de Re mayor e inspirada en el contexto de lo urbano, sigue el modelo compositivo de libre por secciones, una forma compositiva producto del difusionismo europeo del período tonal armónico de entre los siglos XVII y XIX que ha permeado muchas de las músicas de las Américas. En tal sentido, cada uno de los elementos y parámetros musicales se han hecho, con el transcurrir del tiempo, en parte constitutiva de las músicas andinas colombianas.

La composición se organiza como T1 (Re mayor), T2 (Re mayor), T1 (Re mayor y T3 (Sol mayor) con sus respectivas cuatro frases simétricas. A su vez los contrastes, que le crean expectativa al oyente, se aprecian en el T3 escrito en el IV° y en los T 2 y T 3, ambos de carácter fiestero en oposición al lento del T1.

Como generalidades, es preciso anotar que el 14 de julio de 1977 se da el lanzamiento del disco *Oiga, vea* en el evento de las Bodas de Plata de la Nacional de Seguros. Hecho que se convierte en una muestra de la interacción del TMP, en especial de DEM, con la esfera de lo privado al igual que lo hiciera con la esfera de lo público.²⁷

3. *De mi tierra*. Sonolux LP 12-657, IES 13-657, año de 1968.²⁸

La portada (Fig. 3) incluye una fotografía a color (s.a.) de la ciudad de Cali y cuya representación visual muestra, en primer plano, a una joven dama sentada en las estribaciones del parque de San Antonio con la cual se pretende llamar la atención visual del discófilo. Al fondo, desde la colina de San Antonio, se observan dos tipos de construcciones de la pretendida urbe caleña: La de un pasado colonial con sus casas blancas, de techo de teja de barro y la de un proceso de urbanización con sus edificios de varios pisos que se observan al fondo de la imagen y aglutinados en lo que en aquél entonces era el centro de la ciudad.

La iconografía es un claro ejemplo de tiempo histórico del ayer y del hoy, pero en referencia al año de 1968. Del ayer, en cuanto a la ideología del tiempo estudiado y su visión específica del mundo, nos remite a una mención a la tradición con un pasado que se consideraba inalterable y que en una antinomia se contraponía a lo moderno.²⁹

En este discurso, propio de la sociedad colombiana de gran parte del siglo XX, coexistieron – e incluso continúa en el siglo XXI – lo tradicional y lo moderno tratados como dominios diferenciados por cuanto para aquella sociedad del tiempo del álbum *De mi tierra*, la modernidad era haber trascendido la tradición.

²⁷ Tarjeta Gerente Nacional de Seguros, Cali, 14 de julio, 1977. FDDEM, C. núm. 5.

²⁸ Tal como sucede en otras contraportadas de los discos del Trío Morales Pino grabados con Sonolux, la fecha en manuscrito (1967) y en color verde (s.a.), ubicada en la parte inferior del empaquetado del LP, da a entender, aunque no corresponda, el año de publicación del disco.

²⁹ Respecto a tradición-moderno véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.

Sin embargo, una lectura al diseño gráfico, a lo contextual y conceptual tanto a la iconografía como a los títulos y temporalidad de los compositores de las obras incluidas en la grabación, junto a las notas del texto, da a entender que se trataba de una estrategia comercial de la casa disquera. Al tiempo, también una renovación de migrantes campesinos y otros sectores de la sociedad que comenzaban a deconstruir aquella oposición abrupta entre tradición-moderno o entre culto-popular.³⁰

En la contraportada, el texto corresponde a José Luis Calarcá quien, de manera anónima, lo envió desde Armenia a las oficinas de Sonolux en Medellín. Sin embargo, como una curiosidad y para trascender el tiempo, lo remite al ya fallecido compositor de Cartago Pedro Morales Pino (1863-1926) con el enunciado “en cualquier lugar del cielo” con el fin de exaltar a DEM y los integrantes del TMP en un arte que en su nombre supera con gusto lo realizado por Morales Pino con su estudiantina Lira Colombiana.

Además, de enaltecer a los intérpretes del trío, el contenido del texto de Calarcá es una temprana idea, para esta nación de visiones conservadoras, de la movilidad que históricamente tiene la cultura cuando afirma que “Una superación de lo que ustedes hicieron, aunque parezca imposible” es reconocer los cambios, las transformaciones.

También lo es cuando le sugiere al fallecido compositor Morales Pino volver a escuchar obras como “Iris”, “Reflejos” o “El Bunde” pues “encontrará algunas cosas nuevas, pero con el sabor de antes”. Ello significa una comunicación horizontal de las prácticas culturales y una reflexión sobre aquellas estrategias para entrar y salir de la modernidad dado que en América Latina “las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar”.³¹

De las 12 obras, la composición “De mi tierra” es la primera del lado A del LP y le da nombre al título del disco, un torbellino designado con D.R de A que refuerza la idea de la tradición junto a composiciones de Alberto Castilla (1878-1937), Francisco E. Diago (1867- 1945) y dos de Morales Pino.

Para el autor de la nota de la contraportada, Pino representaba a una figura del pasado digna de imitar pues “Ahora usted es el padre de la música colombiana”. Otras de las obras, por el contrario, son de compositores vigentes de aquel tiempo. Ellos son, Álvaro Romero (4), Arístides Romero (1) y Luis E. Nieto (1).

En cuanto al aspecto Generalidades, el título del disco *De mi tierra*, como ya anotamos, es una alusión a la composición del mismo nombre. Evoca, desde el campo de las ideas, un pasado campesino. Además, hace parte del tramo final de la carta que enviara José Luis Calarcá al ya fallecido compositor Pedro Morales Pino cuando subraya el espacio geográfico de su procedencia: “De mi tierra”.

³⁰ García, p. 17.

³¹ García, p. 13.

4. *Famosas canciones de Colombia. Sonolux,*
LP 12 – 706. IES 13 – 706 del año 1968.

En la portada (Fig. 4), la fotografía a color es autoría de Pablo Guerrero y un diseño de cubierta de Gabriel Cuartas Franco (¿-?), un periodista de Anserma (Caldas) quien hacía parte del conglomerado de locutores de radio de la época, en este caso Todelar. La imagen es la representación de una plaza de mercado de un pueblo colombiano con gentes del común. Allí, vendedores y compradores portan objetos y vestimentas propias de lo rural, como canasto para el mercado, costal para almacenar producto agrícola, carriel, sombrero de paja; al fondo, la casa de bahareque es sede de un granero (almacén). Desafortunadamente, los títulos “Colombia” y “Trío Morales Pino” no dejan ver más detalles de la representación.

En la Contraportada, del total de las 12 obras del LP con diversos compositores colombianos, se incluye de DEM “Blanear”, (pasillo) compuesto en 1968. En la obra, Estrada despliega un conocimiento y saber tanto como compositor como de intérprete al abordar, con sutileza, cada uno de los tres temas. Se aprecian el T1 en mi menor, el T2 inicia en dominante del relativo mayor (Sol) y en especial el T3 (Mi mayor) en donde utiliza varios recursos tímbricos, interpretativos y armónicos como apagado, *sul ponticello*, ligado, trémolo, dinámica, II° mayor, V7 – VIIb°7 – I; V7 del vi; V7 del ii para mantener el equilibrio de una melodía amorosa.

En general, el modelo compositivo de “Blanear” es el de libre por secciones organizado en una Introducción lenta en mi menor (i – VI – iv – V7) seguida de la presentación de los módulos T1, T1 – T2, T2 – T1 – T3, cada uno de ellos pensado en cuatro frases que le dan equilibrio a la obra.

Se observa la continuidad de una idea incluyente del TMP al insertar un repertorio que, aunque no es originario de esta nación colombiana, si era parte de la identificación de un sector de la sociedad con aquel pasado hispano. La música que así lo justifica es del compositor Juan Mari Asins y autoría del poeta Guillermo González Ospina con el pasodoble “Feria de Manizales”. Además, en esta obra se aprecia un estilo de música que, por sus características, permitía escuchar las virtudes interpretativas de Estrada y justificar por qué era considerado el gran intérprete de la bandola colombiana.

Las músicas incluidas en el álbum *Famosas canciones de Colombia*, son una referencia a aquel “tiempo de oro de la canción colombiana” en cuanto a cómo diferentes compositores/ intérpretes/autores de inicios del siglo XX, difundían canciones que se escuchaban en los pueblos y que con el paso de los años llevaron el cancionero a la denominada edad de oro.³²

Por ello, el rótulo del disco *Famosas canciones de Colombia* incluye en su totalidad títulos de obras que en su origen son para sonoridad vocal con acompañamiento instrumental.

³² Jorge Añez Avendaño, *Canciones y recuerdos*, Bogotá: Ediciones Mundial, 1970, pp. 70, 71, 181.



FIGURA 4. Famosas canciones de Colombia
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

En esta ocasión, escuchamos una versión instrumental que ofrece el TMP y en especial la bandola de DEM que interpreta, con sus variados recursos instrumentales, la línea melódica de aquellas canciones provenientes de compositores colombianos. Entre ellos, Alcides Briceño en “Río que pasas llorando” (bambuco), Eduardo Cadavid en “El Cábulo” (danza), Bernardo Palacio en “Plegaria” (pasillo), José Alejandro Morales en “María Antonia” (bambuco), Guillermo González con “Feria de Manizales” (pasodoble), Roberto Irwin en “Brisas del Pamplonita” (bambuco), José Alejandro Morales con “Pueblito viejo” (vals), Chava Rubio en “Reproche” (bambuco) y Miguel Agudelo con “Antioqueña” (bambuco).

Siendo en su origen un repertorio vocal, pero ahora interpretado en lo instrumental por el TMP, se tiene en cuenta tanto el significado de cada uno de los títulos y contenido poético como el timbre vocal de cada una de las canciones puesto que cada obra es portadora de un mensaje. En efecto, el enunciado de los títulos de las composiciones hace referencia a diferentes momentos de la vida cotidiana del pasado y presente del tiempo estudiado al referirse a sentimientos (“Plegaria”, “Cuando tú me dejaste”, “Reproche”), a lugares (“Feria de Manizales”, “Brisas del Pamplonita”, “Pueblito viejo”) o dedicadas a una dama (“María Antonia”, “Antioqueña”).

En general los títulos de las composiciones reflejan varias particularidades. Eran parte de una búsqueda de identidad nacional a través de la música y anunciaban, por ejemplo, sentimiento de género, patriotismo, vida campesina, ensoñación/recuerdo, desesperación/tristeza, entidades privadas/públicas, amigos, idea del progreso, pueblos, ciudades.³³

Tales consideraciones fueron objeto de un amplio conocimiento que DEM tenía de la sonoridad vocal y que se lograron plasmar en cada una de las interpretaciones que hiciera en su bandola para que el oyente captara y se imaginara aquella voz que en su origen interpretaba un texto pero que, ante la ausencia de éste, lo llevara por los mismos caminos.

La melodía de cada canción, en la bandola de DEM, contribuía a que el oyente encontrara placeres inmediatos y significativos, los mismos o similares si estuviese escuchando a un cantante. Sin embargo, aunque tales sentimientos se resisten a una descripción, podemos aproximar un análisis para explicar el timbre de la voz en las músicas populares que desde diferentes autores propone Heidemann.³⁴

³³ Sobre búsqueda de identidad nacional a través de estereotipos véase León Darío Montoya Montoya, “Jerónimo Velasco González y el papel de la música en la formación de la identidad colombiana”, Tesis Maestría, Universidad del Valle, Cali, 2011, pp. 58, 220-221.

³⁴ Kate Heidemann, “A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song”, *Journal Society for Music Theory*, 22, 1 (March 2016), Waterville ME, EEUU. Colby. Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.php>. Consultado 30-06-2019.

La autora, al citar a Allan Moore en *Song Means: analysing and Interpreting Recorded* (2012, 101-103) aplica su metodología para analizar la voz del cantante que incluye a) registro, b) la parte del cuerpo que depende de la voz del intérprete para resonar y c) la actitud hacia el ritmo. Al referirse a Lacasse (2010) asume el enfoque de los sonidos vocales articulados en la fonética, efectos vocales, diferenciadores y ciertos sonidos vocales y que, además, desde nuestra perspectiva, se deben agregar otros recursos vocales especiales expresados como diferenciadores. Entre ellos, respiración, *glissandos*, adornos, *ritardandos*, vibrato, ataque y decaimiento de la onda.³⁵ Todos estos aspectos musicales se incorporan al concepto de timbre vocal valorado por DEM al interpretar, desde su bandola, obras que en su origen eran cantadas y que se incluyen en la grabación.

Conclusiones

Las portadas de los discos en los formatos de vinilo y digital, de cualquier estilo de música, son un campo de estudio que puede motivar a investigadores de diferentes disciplinas a preguntarse sobre la relación imagen-música (s). En este sentido, aunque el tema requiere de un tiempo de maduración como práctica investigativa, el presente estudio no estuvo alejado de la valoración que, desde la Historia y la Musicología se les realizaron a cuatro portadas/contraportadas de un corpus de 18 discos (*LP*) con sus respectivas músicas que grabara el Trío Morales Pino, con Diego Estrada como bandolista, en la industria discográfica hacia mitad del siglo XX en la nación colombiana.

A través del estudio, se observó cómo las imágenes de las portadas y contraportadas de discos develan en algunos casos una interrelación con el título de las composiciones y en otras con el contenido de las músicas del álbum respectivo. Una decisión que pudo provenir de la casa disquera y/o de los músicos influenciados – siguiendo a Elías– por los hechos sociales y económicos unidos a continuidades, rupturas y luchas de la sociedad del momento.³⁶

La interrelación encontró lo dialógico entre músicos/músicas e imagen³⁷ y se evidenció la heterogeneidad de las músicas andinas colombianas de un repertorio que hacían de DEM y el TMP, a unos *músicos* versátiles y estudiosos de diferentes estilos. Cada una de estas músicas les imponía un reto en la interpretación del estilo de una época y su contexto al que debían, con su creatividad, conocimiento y saber, buscar alternativas de recursos sonoros.

³⁵ Heidemann, *A System*, 1-17.

³⁶ Norbert Elías, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

³⁷ Este principio, que establece un diálogo entre varios, como lo fue el caso de Estrada, es abordado por Mijail Bajtin en *El principio dialógico*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

La muestra de las cuatro portadas/contraportadas/músicas/músicos en representación de la industria discográfica, de los sujetos que las concibieron y difundieron y otros que se las apropiaron como discófilos; revelan mentalidades, heterogeneidades y gustos tanto de los intérpretes como de la sociedad colombiana de mitad del siglo XX.

De las sugerencias de los autores citados a valorar en las iconografías se acogieron dos. Una corresponde al texto de la contraportada que hace referencia al intérprete. En los cuatro empaquetados de los discos la mención al TMP, o a cada uno de sus integrantes, se hace desde una perspectiva poética y en ocasiones se señalan aspectos alusivos al concepto de lo tradicional en relación con la noción del tiempo pasado y de una identidad nacional a través de las músicas andinas. En los textos de las contraportadas, no se incluye análisis musical alguno del repertorio, de las características interpretativas del TMP y de sus integrantes.

La otra sugerencia, la de involucrar en el análisis iconográfico a la mujer, se observa en los álbumes *De mi tierra* y *Famosas canciones de Colombia*. En el primero, la iconografía funciona más como una estrategia comercial tomada de la idea inicial de la industria discográfica de entre 1939 y 1940 según los experimentos de Alex Steinweis para la *Columbia Records* que debido a la inclusión de una imagen llamativa que inducía al discófilo a su compra hicieron que se aumentaran las ventas de discos. Esto, porque no se encuentra una correlación entre imagen de la portada y el repertorio del disco salvo la inclusión de la obra de Arístides Romero “Maricel Estrada” (danza).

En el álbum *Famosas canciones de Colombia*, en el contexto del conjunto de gentes se destacan dos damas en primer plano. La correlación música-imagen, como aspecto que se quiso demostrar, se da por cuanto la mención a la mujer se encuentra de manera implícita en las obras “María Antonia” (bambuco) y “Antioqueña” (Bambuco).

En otras correlaciones imagen/música, se constata que las representaciones visuales de las portadas se vinculan en algunas ocasiones con los imaginarios de un pasado campesino. Se le observa en el disco *Famosas canciones de Colombia* que contrasta con el contexto de lo urbano y lo presente en los *LP Oiga vea* y *De mi tierra*. En otro álbum, se observa una interacción entre aquella dicotomía tradición-moderno como se aprecia en el disco *De mi tierra*.

Ivo Zabaleta

zabaletaivo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Ivo Zabaleta, “El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 75-98.

RESUMEN

Este artículo caracteriza desde un perspectiva musicológica el denominado “vallenato de protesta” a través de las canciones del cantautor Máximo Jiménez (1949-2021) en su contexto socio-histórico. A pesar de la existencia de un número considerable de canciones de vallenato con contenido social y político, las de Jiménez constituyen un caso único con contenidos abiertamente políticos. Su asociación con algunos intelectuales de izquierda de la década de 1970 y su compromiso social y político finalmente lo llevaron a la cárcel y al exilio. A través de un análisis comparativo entre algunas canciones de Jiménez y otras canciones políticas latinoamericanas, en este trabajo se intenta generar aportes al estudio de la relación entre política y música en el contexto específico de Colombia y del género musical denominado vallenato.

PALABRAS CLAVE

Máximo Jiménez, vallenato, Nueva Canción Latinoamericana, canción política, Unión Patriótica.

TITLE

The ‘Vallenato de protesta’: The songs of Maximo Jimenez (1949-2021)

ABSTRACT

Through an examination of the songs of Maximo Jimenez (1949-2021) and their socio-historical context, this article characterizes from a musicological perspective the so-called ‘vallenato de protesta’ (politically engaged vallenato). In spite of the existence of a number of vallenato songs with social and political allusions, the case of Jimenez’s songs is a unique one, with songs with complete and open political content. His contacts with left-wing intellectuals in the 1970s and his open social and political commitments finally drove him to jail and to exile. Through the comparative analysis of some of his songs with other Latin American political songs this study aims at contributing to the study of the relationship between music and politics in the specific case of vallenato and its Colombian context.

KEY WORDS

Máximo Jiménez, vallenato, Nueva Canción Latinoamericana, political song, Unión Patriótica.

Ivo Zabaleta es licenciado en Educación Básica, con énfasis en Artística-Música, de la Universidad de Córdoba, Montería y Magíster en Musicología (2016), de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Actualmente profesor de la Institución Educativa Rural La Candelaria, en Arboletes, Antioquia; ha desarrollado proyectos de multimedia con orientación musicológica y ha participado en numerosos congresos, foros y coloquios en Colombia, Estados Unidos, Chile, Cuba y España. X

Recibido 19 de septiembre de 2021
Aceptado 5 de diciembre de 2021

El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)

Ivo Zabaleta

Máximo Jiménez (n. 1949) es un compositor e intérprete de vallenato que buscó hacerse espacio dentro de la industria musical popular colombiana, grabando canciones vallenatas con una función y un uso social y gremial a lo largo de más de veinticinco años, y con frecuencia se lo categoriza dentro del término “vallenato protesta”. Sin embargo, antes de profundizar en éste término, es importante mencionar el contexto político que envolvía al género musical vallenato.

Luego de su conformación en la Costa Atlántica, este género fue ganando importancia en la industria musical nacional, convirtiéndose a su vez en un tema relevante para los debates asociados con la “identidad colombiana” durante los años setenta y ochenta. En esos años, entre algunos intelectuales y periodistas se dieron pugnas editoriales defendiendo una u otra posición relacionada con el vallenato en algunos de los periódicos y revistas nacionales como *El Espectador*, y su separata de domingo llamada *Magazín Dominical*, el diario *El Tiempo*, también con su separata de domingo llamada *Lecturas dominicales* y la revista *Alternativa*.¹

¹ Algunos de los documentos que sirven para obtener información sobre lo que pensaban algunos de los intelectuales de izquierda sobre vallenato durante la década de los setenta son: David Sánchez Juliao, “Gustavo Gutiérrez, El Don Juan del Vallenato”, *El Espectador*, abril 23 de 1975, s.p. Montería, Centro de Documentación Regional del Banco de la República de Montería (CDRBRM), Caja 22, Carpeta 05, fol. 7546); Alonso María Poveda, “El Ocaso Vallenato de ‘La Cacica’”, *El Tiempo. Magazín Dominical*, 13 de julio de 1975, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7558; David Sánchez Juliao, “Andrés Landero, el hombre del quinto ritmo”, *El Espectador*, abril 24 de 1976, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7559; Orlando Fals Borda, “La parranda vallenata”, *El Tiempo*, febrero 27 de 1983, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7502-7503. Estos archivos se pueden consultar en el Centro de Documentación Regional del Banco de la República de Montería, en los archivos donados por O. Fals Borda al departamento de Córdoba en 1983 y recopilado posteriormente por el Banco.

Los discursos políticos que rodearon al vallenato encontrados en la prensa de la época y en algunas fuentes secundarias² indican que existían dos sectores que buscaban atribuirles significados políticos a este género: 1. Un sector del liberalismo oficial, liderado por Alfonso López Michelsen (1913-2007) y Consuelo Araujo Noguera (1940-2001), y apoyado también por el ícono vallenato Rafael Escalona (1927-2009); y 2. Un sector de intelectuales de izquierda, liderado por Orlando Fals Borda (1925-2008) y David Sánchez Juliao (1945-2011); en este segundo grupo también se ubicaban periodistas nacionales con visiones conservadoras y folkloristas sobre vallenato, encabezados por Enrique Santos Calderón (1945) y Daniel Samper Pizano (1945).

Estos dos grupos tenían enfrentamientos editoriales constantemente. El grupo de los promotores oficialistas esgrimía tres ideas en relación con este género: 1. Que el vallenato era esencialmente europeo, y que la influencia afroamericana no era tan visible, salvo en las composiciones más simples, 2. Que el vallenato debía expandirse nacionalmente teniendo en cuenta que los compositores urbanos y letrados habían mejorado la calidad de este género y 3. Finalmente, que había un pacto moral interclasista o “democracia racial tri-étnica”³ entre terratenientes y campesinos gracias al vallenato.

En contrapartida, los intelectuales de izquierda defendían tres posiciones en relación con este género: 1. Que el vallenato era triétnico, pero a diferencia del grupo anterior, decían que había un aporte equilibrado entre los indígenas, los afroamericanos y los europeos en su construcción. 2. Que el vallenato auténticamente campesino era el “sabanero”, es decir, el perteneciente a los departamentos de Colombia llamados Córdoba, Sucre y Bolívar; los demás vallenatos de las demás partes de la Costa Atlántica estaban aburguesados por el Festival de vallenato en Valledupar y por su élite política y 3. Finalmente, según algunos

² Algunos de los libros que sirven para obtener información sobre lo que pensaba el sector oficialista a cerca del vallenato son: Alfonso López Michelsen, *Los últimos días de López y otros escritos*, Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 62, 1974, citado en José Antonio Figueroa, *Realismo Mágico, Violencia Política y Vallenato*, Tesis doctoral en Antropología social, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Georgetown, 2007 y Consuelo Araújo, *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: Plaza y Janés, 1 (1973). También el artículo de prensa Rafael Escalona, “Carta sin sobre”, *El Tiempo*, febrero 27 de 1983, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7502-7503.

³ Ver Figueroa, pp. 173-205. Para más información acerca de estos debates sobre música y nacionalismo, tomando como caso el vallenato, consultar: Peter Wade, *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*, 2ª edición, Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, pp. 82-88; López Michelsen pp. 143-156; Jacques Gilard, “Vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie”, *Musiques Sociétés en Amérique Latine*, Guérard Borrás (ed.), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 81-189.

intelectuales de izquierda, el vallenato debía servir como herramienta para un cambio social amplio, pues era el sentir auténtico del pueblo oprimido⁴.

El proyecto musical de Jiménez es el producto de esa discusión. Su contexto es justamente la época en la que el vallenato tenía gran utilidad para ilustrar discursos políticos de un grupo o de otro, y una época de enfrentamientos entre terratenientes y campesinos, y entre subregiones de la Costa. Había en esta época una lucha entre los grupos de derecha y de izquierda por aplicarle significados al vallenato. En este sentido, es probable que el proyecto musical de Jiménez respondiera a las posiciones de los grupos de izquierda, en temas como el cuestionamiento al pacto moral interclasista entre terratenientes y peones y las relaciones pacíficas en la democracia racial del vallenato.

Máximo Jiménez y la Fundación del Caribe

Orlando Fals Borda –uno de los intelectuales de izquierda quien, al lado de David Sánchez Juliao, mantenía disputas ideológicas por la apropiación simbólica del vallenato a favor de la organización campesina– conoció a Jiménez en 1973, y para entonces, Jiménez era un joven campesino de veinticuatro años que llegó a buscarse un futuro laboral tocando en parrandas o fiestas; por eso viajó desde su pueblo natal (Santa Isabel) hasta Montería, la capital de Córdoba, uno de los departamentos costeros donde se llevó a cabo una fuerte campaña de invasión y recuperación de tierras por parte de la ANUC⁵.

⁴ Esta visión está enmarcada en la idea que tenían algunos sectores de izquierda de unir el folklore y la cultura popular con el proceso revolucionario. En el archivo personal de Fals Borda, por ejemplo, existen numerosos esbozos investigativos de folklore, poemas, proyectos de teatro social, pinturas costumbristas y demás, que permiten dar cuenta de los imbricados que estaban la cultura con los objetivos revolucionarios, sistema similar al utilizado en otros países latinoamericanos con la denominada “proyección folklórica”; por esta y otras razones, a Fals Borda se lo acusaba de ser promotor de un socialismo utópico. Sin embargo, en Colombia no hubo una resolución determinante a esta discusión internacional, por lo que algunos sectores optaron por promover el folklore en favor de los objetivos revolucionarios, tal y como ocurrió con el caso de Jiménez. Ver Carlos Miñana Blasco, “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, 11 (2000), pp. 36-49 (p. 22).

⁵ La ANUC fue un organismo gremial con un origen semi-oficial, gestionado por Lleras Camargo (1906-1990) cuando aún era senador (1967) a fin de solucionar los problemas agrarios; empezó siendo una organización que buscaba reunir a todas las federaciones campesinas para que se acogieran a los créditos ofrecidos por el Gobierno Nacional, pero con los meses, este grupo empezó a hacer duras críticas al Gobierno, pues no solucionaba el problema de la repartición de tierras ni de la modernización del sector agro, llevando a su independencia en 1971. Con la firma del Tratado de Chicoral en 1972, e influenciada por cuadros políticos de izquierda, terminó haciendo una fuerte campaña de invasión y recuperación de tierras, lo que se tradujo en violencia política hasta el 78, desviándose luego a la guerra de guerrillas que se venía dando en el país desde los

Cuando Jiménez fue invitado, se encontró en la ANUC con una institución cultural llamada la “Fundación del Caribe”, integrada por intelectuales de izquierda y encargada de desplegar un proyecto académico-cultural y político que consistía en retro-traer las pasadas luchas campesinas de principios del siglo XX, para que les sirviera de inspiración a los campesinos en sus luchas de los años setenta. Estas confrontaciones eran fuertes, se buscaba crear una conciencia colectiva sobre la importancia histórica que tenían los campesinos para que pudieran invadir y recuperar las tierras con cierta legitimidad, por ello se imprimieron comics y proyectaron filminas sobre sus historias orales. El escritor David Sánchez Juliao –conocido luego por ser uno de los primeros en América en popularizar los “cuento-casetes” y las “radio-novelas”– jugó un papel importante en este proceso⁶. Para escribir estos relatos, la metodología que usó Sánchez Juliao fue la de una investigación periodística: escuchar y grabar testimonios, conversar con los campesinos, corroborar los detalles y la posterior escritura emulando coloquialismos y cambiando algunos de los términos para crear una sensación universalista.⁷

En 1973 David Sánchez Juliao⁸ conoció a Jiménez a través de un intermediario, quien le escuchó en una caseta sus canciones con letras sociales, y en colaboración con él, Máximo empezó a gestar su primer proyecto musical, pues gracias a esta colaboración, en 1974

años 60, o fraccionándose en varios sub-grupos. La bibliografía básica para conocer la ANUC es: León Zamosc, *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia. La lucha de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos: ANUC. 1967-1981*, Ginebra: Cambridge University United Nations Research Institute for Social Development, 1986; Salomón Kalmanovitz, “El desarrollo histórico del campo colombiano”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Colombia Hoy*, Bogotá: Biblioteca Familiar Colombiana, Presidencia de la República, 1996, pp. 144-207; ANUC Antioquia, *La tierra pa’l que la trabaja*, Medellín: La pulga, 1974.

⁶ Ellos llamaban a este procedimiento “la recuperación crítica de la historia” y “la devolución sistemática de los resultados”. Sánchez Juliao se convirtió junto a Jiménez, en una figura cultural relevante para el movimiento campesino, y sus ideas sobre “el cuento-denuncia” y los “cuento-casetes” van a aparecer en la prensa de la época. Ver “Ramón Bacca Linarez. Entrevista con David Sánchez Juliao. Literatura para las Masas: El Cuento Cassette”, *Suplemento del Caribe*, 9 de junio de 1974, Montería, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7546. El grupo de investigación “La Rosca de Investigación-Acción” fue el principal colaborador de Sánchez Juliao, mejorando los acervos teóricos de los audio-cuentos y de los folletines ilustrados que resultaron de los relatos orales de los campesinos. La bibliografía básica para conocer a la Fundación del Caribe y a “La Rosca” es: Orlando Fals Borda, *Historia doble de la Costa*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Banco de la República/ El Áncora, 2ª edición, 4 (2002), (); Víctor Negrete, IAP. *La investigación, Acción Participativa en Córdoba*, Montería: Ediciones Universidad del Sinú, 2013; y de corte más analítico, el artículo de Joanne Rappaport, “Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la Costa Caribe colombiana”, en *Revista Colombiana de Sociología*, 41, 1 (2018), pp. 133-156.

⁷ Se puede observar los resultados de ese proceso periodístico de Sánchez Juliao en: David Sánchez Juliao, *Historias de Raca Mandaca*, Bogotá: Editorial Andes, 1975, p. 100.

⁸ Edgar Cortés, entrevista. Montería, febrero de 2013. El término “caseta” hace referencia a un negocio donde se vende y consume licor.

Jiménez fue invitado por Sánchez Juliao a participar en sus proyectos con “La Rosca de Investigación y Acción Social”—un grupo originado en Bogotá que asesoraba el área investigativa de la Fundación del Caribe—, y firmó un contrato formal con ellos ese año, representados por Orlando Fals Borda, del cual surgió un convenio base para grabar el primer disco de Jiménez y su conjunto, *El indio del Sinú* (1975), con cláusulas específicas en donde se acordaba repartir las ganancias por partes iguales, resultando en un proyecto de vida para Jiménez.

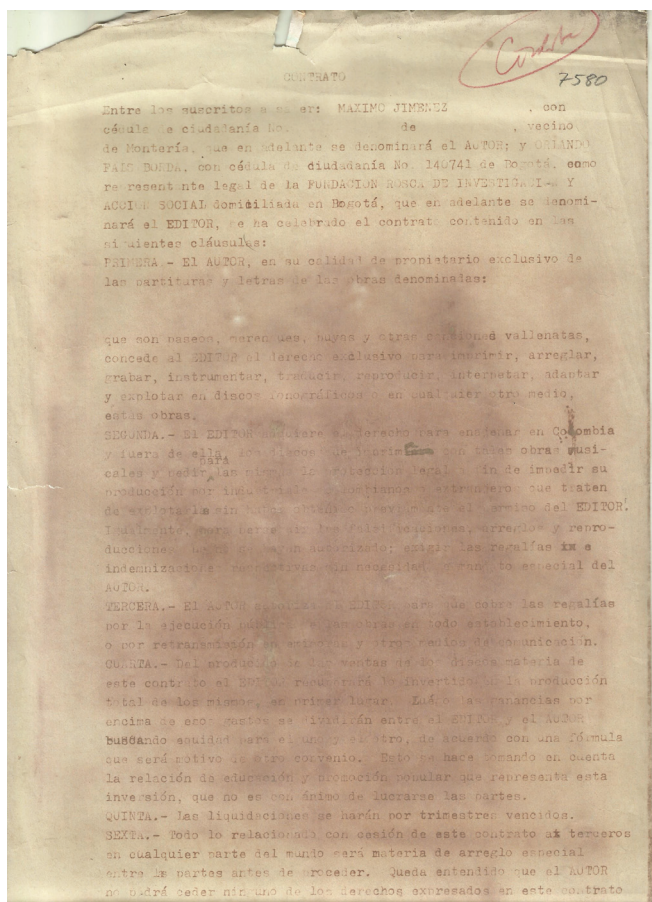


FIGURA 1. Contrato entre La Fundación del Caribe y Máximo Jiménez (1974).
Foto: Ivo Zabaleta⁹.

⁹ “Contrato entre Máximo Jiménez y la Fundación del Caribe (1974)” (encontrado en el archivo personal de Fals Borda. ACBRM, Archivador Música-Teatro-Poesía-Literatura, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7580, 1974).

Los discos LP de Jiménez eran vendidos de mano en mano y se hacían “campañas solidarias” para su compra, por eso circularon una gran cantidad de sus discos en todo el país, resultando en una lógica diferente a la habitual dentro de la industria musical¹⁰, pues se prescindía de las tiendas de discos y se apuntaba al mercado de los gremios.

Vallenato de “protesta”

En el Tomo IV de *Historia Doble de la Costa*¹¹, Fals Borda describió los eventos de la Fundación del Caribe y cómo operaba la ANUC en Córdoba y Sucre en el lapso 1972-1977 en forma de recopilación de notas de campo. Justamente la primera mención que hizo Fals Borda sobre éste término y sobre Jiménez fue en junio de 1973:

Va progresando el frente cultural, con el apoyo que se le ha dado a Máximo Jiménez, campesino acordeonista que, con el escritor loriquero David Sánchez Juliao, ha saltado al vallenato-protesta (el primero en el país) y producido el bello merengue “El indio sinuano”, inspirado en los trabajos de la Fundación del Caribe. [Máximo ha seguido una carrera musical distinguida que ha incluido otros éxitos nacionales de protesta como “El burro leñero” y “El Estado colombiano”. Tuvo opción a rey vallenato en 1979, en Valledupar. Miguel Durán, otro conocido vallenatero de La Apartada, también compuso un paseo sobre la injusticia de los hacendados que las autoridades prohibieron... por “subversivo”. Pero no fue un gran éxito.

Jiménez no fue el primer cantautor de “vallenato protesta”¹². La primera mención que hemos encontrado en una revista nacional de éste término la hizo el escritor colombiano Gonzalo Arango (1931-1976) sobre un reportaje que escribió después de haber viajado a Valledupar en 1969, llamado “Cien años después de Macondo”, publicado para la revista

¹⁰ Jiménez se suscribió a casi toda las dinámicas de producción discográfica de la música popular: la composición de canciones, la financiación, la búsqueda de una compañía discográfica, la grabación a través de la técnica y los conceptos de un productor o ingeniero de sonido, el proceso de mezcla y modificación de sonido, el prensado del disco y la publicidad a través de la radio para lograr la audición final (el único paso en esta dinámica que no fue dado por Máximo fue el de la difusión de sus LP a través de las tiendas de discos, pues estos eran vendidos de mano en mano y a alto costo).

¹¹ Fals Borda, p. 184A.

¹² Para explorar este término difuso, se hace necesario crear un criterio de identificación usando un análisis musical descriptivo, a fin de mostrar diferencias o similitudes de este “estilo” vallenato en relación con otros vallenatos convencionales, que es lo que en parte busca este artículo. Sin embargo, hay más razones de interpretación por parte de la audiencia, que razones de creación musical por parte de los compositores, para sugerir que es posible que este término haya sido inventado por la prensa regional desde finales de los sesenta y principios de los setenta, aprovechando los textos de las canciones para exponer datos estadísticos sobre la situación de los campesinos de la Costa.

Cromos ese año,¹³ y hablaba de Armando Zabaleta (1927-2010) y de Pedro García (1937-2007); este último, según Arango, introdujo el “vallenato protesta” con la canción “Canto al Tolima” a principios de los años sesenta, que en realidad no es una canción política sino más bien un homenaje a ese departamento¹⁴. Pero Arango hacía mención del compositor Armando Zabaleta, quien justamente lanzó su disco intitulado *Vallenato protesta* (1967)¹⁵ ocho años antes del primer LP de Jiménez, *El indio del Simú* (1975).¹⁶

En un pequeño apunte personal de Fals Borda¹⁷, hay una lista de músicos, agrupaciones de vallenato y de canciones que según este sociólogo son vallenatos “protesta”. Estas son: 1. “Los Maestros”, escrita por Hernando Marín e interpretada por Beto Zuleta; 2. “La Ley del embudo”, escrita por “El indio” Oviedo e interpretada por Beto Zabaleta y 3. “El Proletario”, escrita por Pedro García e interpretada por él mismo. Las demás canciones que cita Fals Borda en su nota personal son de la agrupación de Jiménez. Al investigar los discos LP en donde están esas canciones se encontró que, de los doce temas musicales incluidos, solo había uno o dos de tipo político, las demás canciones eran de amor filial, de fiesta o de costumbrismo; es decir, había en estos discos solo un 1% ó 2% de canciones políticas.

Por ejemplo, la primera canción señalada, “Los Maestros”, hace parte de un disco LP (1976) llamado con el mismo nombre¹⁸. Este disco contiene solamente esa canción política ubicada en el primer corte del lado B, las demás son canciones de amor; pero el disco tiene este título sugerente, que da la impresión de englobar todo un concepto político

¹³ Gonzalo Arango, “Cien años después de Macondo”, en *Cromos*, 2.689, junio 16 de 1969, pp. 28 - 30. En <https://www.gonzaloarango.com/ideas/macondo.html>.

¹⁴ En esta canción no hay alusión a lo social o a lo político. Este tema musical en realidad fue escrito por Guillermo Valencia Salgado (1927-1999) o “El Compañero Goyo”, nacido al igual que Jiménez en Córdoba. Estando en Bogotá en 1960, Valencia fundó el grupo de vallenato de la Universidad Libre junto a Pedro García y otros músicos, y ese mismo año presentó esta canción en el Festival Folclórico en la ciudad de Ibagué. Este tema musical tiene una estructura versificadora parecida a la de las canciones de Máximo: versos octosílabos en la parte A e irregulares en la parte B.

¹⁵ Armando Zabaleta, *Vallenato protesta*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Bogotá: Discos Perla, 750002, 1967).

¹⁶ Máximo Jiménez, *El indio del Simú*, LP 12”, 45 rpm (Medellín: Discos Sonolux, 993688, 1975).

¹⁷ Fals Borda, Orlando, “Manuscrito julio de 1977, sobre el vallenato”, Montería, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7485.

¹⁸ Los Hermanos Zuleta, *Los Maestros*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Bogotá: Discos CBS S.A., 14593, 1976). La canción que lleva el mismo nombre, como dijimos, fue escrita por Hernando Marín (1945-1999). La figura de Marín la consideran importante algunos de los habitantes de Valledupar por la cantidad de canciones sociales que él escribió (información personal de Juan Carlos Gamboa, marzo de 2018 y de Lucas Santoyo, agosto 2018), pero al ser éste un compositor a sueldo, no existen registros discográficos de una cantidad relevante de sus canciones de este estilo. Lo mismo ocurre con otro compositor llamado Daniel Celedón (1950), de quien examinamos su producción discográfica y constatamos que si bien incluía una o dos canciones políticas en sus abundantes discos, no lanzó un disco que fuera enteramente social.

y, sin embargo, dicho concepto no parece existir dentro del disco. El año 1976 fue un año muy agitado social y políticamente en Colombia y en la Costa. Sectores gremiales como el de los docentes estaban bastante activos con su organización Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación (Fecode), fundada en 1959. Es posible entonces que este título de disco LP (*Los Maestros*) pudiera ser el producto de una estrategia publicitaria para ganar la atención de los maestros que por esos días hacían paros, a fin de que compraran estos LP.

La otra canción, “El proletario”, pertenece a un disco LP llamado *Quiénes somos?* (1975)¹⁹ de Pedro García y su conjunto Los Cañaguateros. En este disco solo hay dos canciones políticas: “Canto al Vietnam” y “El proletario”; algo parecido sucede en el disco *La Ley del embudo* (1977),²⁰ en donde solo aparece esa canción política homónima. Pero el caso más paradigmático que refuerza nuestra hipótesis es el LP llamado *Vallenato Protesta* (1967)²¹ de Armando Zabaleta, que lleva un título que parece incluso inaugurar un “estilo” o “subgénero” vallenato, pero solo hay dos canciones políticas contenidas en este disco: “La Reforma Agraria” y “El Festival”, ambas señaladas en la contraportada como “paseo-protesta” (con características musicales similares a las de un vallenato convencional)²², las diez canciones restantes son de amor filial y de fiesta. Estos casos son interesantes por lo que señalaba Richard Middleton:²³ que la característica principal de la música popular es su maleabilidad o su ductilidad, pues es adaptable a las condiciones históricas del momento y a los recursos disponibles; en este contexto entonces, el término “vallenato de protesta” parece surgir de ese aprovechamiento de las condiciones históricas del momento y del rasgo dúctil de la música popular, llamando la atención de un mercado gremial con los títulos de los discos LP.

¹⁹ Pedro García y su Conjunto Los Cañaguateros. *Quién ha dicho?*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Medellín: Caliente, LCS 153-113, 1975).

²⁰ Emilio Oviedo y su Conjunto. *La Ley del embudo*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Medellín: Costeño, ELDZ-20657, 1977).

²¹ Armando Zabaleta, *Op cit*, 1967.

²² Para revisar las características más básicas del vallenato, ver Egberto Bermúdez, “Vallenato: una aproximación musicológica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 9 (2004), pp. 9-62; Héctor González, *Vallenato, tradición y comercio*, Cali: Editorial Universidad del Valle, 2002; Ciro Quiroz, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá: Ícaro editores, 1983; Rito Llerena, *Memoria cultural del vallenato. Una modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*, Medellín: Centro de Investigaciones, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Antioquia, 1985 y Consuelo Posada, “Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales”, en *Estudios de literatura colombiana*, 10 (2002), pp. 69-79.

²³ Richard Middleton, *Studying popular music*, California: Open University Press, 1990, pp. 7-21.



FIGURA 2. Cubierta del LP Los Maestros (1976) y vinilo del mismo LP. Foto: Lucas Santoyo

Varios compositores conocidos como Luis Enrique Martínez (1922-1995), Alejo Durán (1919-1989), Armando Zabaleta (1937-2010), Rafael Escalona (1927-2009), Los Hermanos Zuleta (Emiliano, 1944; Alfonso, 1945), Los Hermanos López (Miguel López, 1938; Jorge Oñate, 1950), Hernando Marín (1946-1999), entre otros, son categorizados dentro del término “vallenato protesta”, y son caracterizados como un movimiento musical, sin embargo también se encontró que los LP donde aparecen esas canciones solo tienen un 1% ó 2% de canciones políticas. Algunos de ellos escribieron vallenatos con temática social antes de que Jiménez lanzara su primer disco LP, por lo que queda en entredicho lo referido por Fals Borda en su nota de campo de 1973: que Jiménez fue el primer cantautor de “vallenato de protesta”.

También es posible desmitificar la idea de que existió un movimiento de vallenatos protesta en tanto observamos que muchos de los músicos de la época de los setenta, categorizados de ese modo, no incluían sino una o dos canciones políticas en sus discos y, adicionalmente, no existe documentación que muestre que la vida personal de estos músicos estuvo involucrada con sectores políticos de oposición, como sí lo estuvo la vida de Jiménez. Aunque existieron una cantidad considerable de vallenatos políticos, es importante subrayar que Máximo fue el único cantautor e intérprete de vallenato que cumplió con el requisito de tener 100%²⁴ de canciones políticas en sus discos, convirtiéndose en la práctica en un caso solitario de músico comprometido políticamente. En consecuencia, es probable que este término se haya difundido a finales de los años sesenta y reforzado durante toda la década del setenta con la ayuda de la prensa, en el marco de la Reforma Agraria y las luchas campesinas, y como un fenómeno propio de la problemática rural y social de la Costa Atlántica de Colombia.

La obra musical de Máximo Jiménez

Jiménez lanzó un sencillo en 1973²⁵, antes de trabajar con Sánchez Juliao y con Fals Borda. Sin embargo, la producción discográfica más relevante de Jiménez podemos clasificarla en tres etapas de acuerdo a su trayectoria musical: 1. En un período de trabajo con la ANUC y la Fundación del Caribe en los años setenta, 2. Otro período enmarcado en un proyecto a favor de los derechos humanos y a favor del folklore local durante los años ochenta con otros grupos de la izquierda local y 3. Otro período en el exilio en los noventa,

²⁴ En la tesis de maestría publicada en el repositorio de la Universidad Nacional se pueden observar las características musicales de Jiménez en Ivo Zabaleta, *El Vallenato de protesta: la obra musical de Máximo Jiménez*, Bogotá, Tesis de Maestría en Musicología, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

²⁵ Máximo Jiménez, *La charanga Jiménez*. S, 7”, 45 rpm (Medellín: Cromodiscos, 1973).

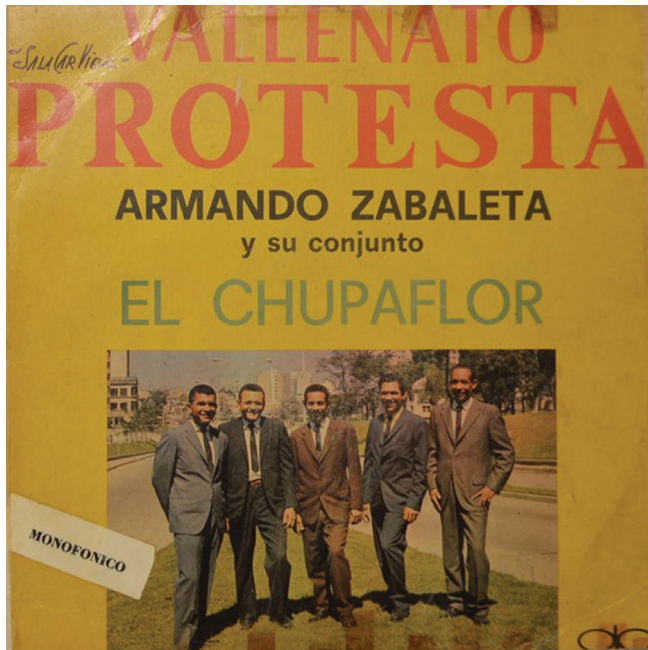


FIGURA 3. Cubierta del LP Vallenato protesta (1976) y vinilo del mismo LP. Foto: Lucas Santoyo

con canciones que hablan sobre la vejez, el exilio y lo étnico, hasta su retorno a Colombia en el 2010.

Así entonces, en el primer corte del lado A de su primer disco LP,²⁶ “El Indio sinuano”, una canción que fue bastante popular dentro de la ANUC y en los ambientes universitarios de Colombia, fue escrita por David Sánchez Juliao e interpretada también por otros músicos vallenateros como Alejo Durán y Alfredo Gutiérrez (1944); y su mensaje fundamental, en un contexto caracterizado por la lucha campesina de tomas y recuperación de tierras, es la reivindicación a la propiedad territorial de los indígenas. El texto expresa algunos de los mecanismos con que se llevó a cabo la desmoralización de la vida cultural indígena —otra canción llamada “Los Hermanos Negros” expresa también esta desmoralización para el caso de los afrocolombianos y la conexión entre minorías étnicas y campesinos; ambas canciones son de Sánchez Juliao, y abren y cierran el lado A del disco.

Las estrofas de “El Indio sinuano”, en su mayoría, tienen una estructura de cuarteto irregular, pues contienen cuatro versos dodecasílabos y dos versos octosílabos, estructura atípicamente irregular en la tradición vallenata de los setenta. Es el caso de la siguiente estrofa, que además expresa una denuncia histórica sobre uno de los mecanismos de desmoralización de la vida cultural indígena, esto es, el reemplazo de nombres indígenas por apellidos españoles:

Y mi nombre destruyeron para siempre
con sus nombres bautizaron a mi gente
los Chimá son los Rodríguez
los Arache son los Sánchez.

Otra estrofa de la misma canción realiza un cambio drástico de versificación, pues en ella se canta una melodía a manera de retahíla con ocho versos octosílabos que expresan un realzamiento de los rasgos culturales y fenotípicos de los indígenas ubicados en las riveras del Sinú, usando una técnica de rearticulación: utiliza las características con las que peyorativamente se describían a los indígenas sinuanos y las resignifica a manera de orgullo:

26 Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, LP 12”, 45 rpm (Montevideo: Orfeo, ULP 90501, 1968). Las otras producciones consideradas para la investigación de Jiménez son:

- El Burro leñero. LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: Discos Machuca, MCH-10.012, 1976).
- Máximo Jiménez y su conjunto, LP 12”, 45 rpm (Medellín: Discos Sonolux, 01013, 1978).
- La Herramienta del pobre, LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: 86-001, 1986).
- La Gente de Montería, LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: Felito Records, no presenta, 1988).
- El Jinete del Folklor, CD (No presenta: Producciones Jardín, no presenta, 1994?).
- Idioma español, CD (Montería: Estudios Saico (sic), no presenta, 2006).



FIGURA 4. Cubierta del LP El Indio del Sinú (1975) y vinilo del mismo LP. Foto: Ivo Zabaleta

Indio Cholo, pelo largo
gran comedor de babilla
cogedores de cangrejo
fabricador de esterillas
con su nariz achatada
con sus pómulos salidos
con su porte 'e medio metro
y sus tobillos torcidos.

David era un literato, su énfasis lo puso en el texto de la canción, pretendía hacerla un tanto *didáctica* usando este tipo de fraseos a manera de retahíla y cambios de versificación y de expansión de las estrofas. Hay dos maneras de enfocar el análisis de estas alteraciones en la forma versificadora: 1. En la canción “El Indio sinuano”, se observa que Sánchez Juliao era un literato lanzado a compositor, pero que no manejaba la tradición vallenata. Su canción es claramente la de un *outsider* y no encaja en ninguna de las tradiciones (paseo, merengue, puya, son) que él enfrenta en su trabajo discursivo como periodista. Ó 2. Sánchez Juliao buscaba desmarcarse del vallenato “aburguesado” de Valledupar donde existía el canon de los 4 subgéneros musicales, y enfatizó en la idea del “vallenato sabanero”, donde existe otro tipo de versificaciones. Todo esto con un trasfondo político.

En otra canción llamada “El aire es libre”, que aparece en el cuarto corte de *El indio del Sinú* (1975), Máximo parte de la idea de que existen una libertad y un derecho naturales relacionados con la creación divina del mundo en donde el aire (el espacio), fueron creados para ser habitados con equidad, y esta idea se problematiza cuando, quienes han acumulado las grandes riquezas, se apropian de ese espacio y despojan a los más pobres. Partiendo de la premisa de que tener la tierra es tenerlo todo, el autor es enfático en destacar que la intención de los hacendados es la de despojar de la misma a los desfavorecidos y así exterminarlos completamente. Al final de la canción MJ exhorta a los pobres a la lucha por no perder el pedazo de mundo que les corresponde. La forma estrófica de “El aire es libre” es de cuartetos con rimas asonantes y con una irregularidad bastante atípica en relación con los cancioneros²⁷ campesinos colombianos, pero bastante afín con los textos vallenatos:

La tierra es libre vuelvo a decir
así Dios dijo atendiendo de ella

²⁷ Farid Freja, *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia*, Tesis de Maestría en Estudios Literarios, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 70-92; Antonio Restrepo, *El Cancionero de Antioquia*, Medellín: Bedout, 1955. Consuelo Posada afirma que esto es más común en la textualidad vallenata y Llerena lo confirma. Consuelo Posada, *Canción Vallenata y Tradición Oral*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1986, p. 76 y Rito Llerena, p. 111.

los millonarios la quieren prohibir
porque ellos quieren que el pobre se muera.

¿Por qué no tienen una finca de aire?
cojan los ríos y tierras cienagosos,
cójanse todo y hasta los mares,
para que así acaben con nosotros.

El mundo es grande para todos
los ricos lo hacen estrecho
porque es que quieren cogérselo todo
luchemos los pobres por nuestros derechos.

Otro ejemplo de canción, que habla justamente del problema de la repartición de tierra, la encontramos en el Canto Popular uruguayo, con su más importante representante, Daniel Viglietti; esta canción es “A Desalambrar”²⁸, con la típica forma estrófica, rimas asonantes en versos pares –salvo en la estrofa del estribillo– y el ritmo de 3+3+2:

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den.

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél,
de Pedro y María,
de Juan y José.

²⁸ Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, LP 12”, 45 rpm (La Habana: edit. Orfeo, ULP 90501, 1968).

Esta canción de Viglietti, al igual que la de Máximo, empieza por presentarnos la premisa de que la tierra y su posesión son un derecho natural; en este caso, este derecho no está sustentado en lo divino, sino en lo humano: si tenemos manos, si somos hombres, merecemos tener tierras por igual. Viglietti deja abierta la posibilidad —abriendo también sus manos— de que se pueda recibir la tierra como el producto de una relación solidaria entre humanos, pero si no se obtiene de esa manera, solo resta desalambarrar las grandes haciendas y ocuparlas, porque éstas finalmente les pertenecen por orden natural a todos. Así, entonces, ambas canciones sintetizan la denuncia de la inequidad de tierras y de la desigualdad entre terratenientes y trabajadores, y ambas canciones proponen al final una acción, a fin de solucionar el problema agrario.

Se puede inferir que, en este tipo de canciones comprometidas, el elemento de la enunciación de la propuesta y el accionar político al final del texto o en el estribillo caracterizan este tipo de cantos, y lo encontramos en los textos de la Nueva Canción chilena, en esta canción de Viglietti y en las canciones de vallenato de “protesta” de Máximo, como “El aire es libre”. La enunciación de la propuesta política y la irregularidad métrica de los versos parecen ser una característica en los textos de las canciones de Máximo, que los diferencian de las coplas de “catarsis” que han escrito algunos campesinos colombianos²⁹.

Otra canción de Máximo, escrita junto a otro compositor local llamado Leonel Gracia y ubicada en el primer corte del lado A del segundo disco de Máximo, *El burro leñero* (1976), llamada con el mismo nombre, nos puede proporcionar algunos datos para incluirlos en el debate sobre el grado de narratividad que tiene el vallenato. Esta canción comienza con un personaje que le pregunta a un burro (los autores de la canción usan el recurso de personificación de un animal utilizado en la fábula³⁰) por qué se desplaza con tan mal aspecto físico por la calle, a lo que el burro contesta que fue apresado y luego desplazado de su hogar; acto seguido, el burro le narra (¿o describe?) todas las peripecias lamentables que ha tenido que padecer por cuenta de la situación de su patrón. El burro le cuenta a su interlocutor que invadió una hacienda y que el dueño dio la orden de que lo golpearan,

²⁹ Gisela Bautler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá: Caro y Cuervo, 1977. Ana María Samper, *Lo racial, social y político en las coplas populares colombianas*, Tesis de Maestría en Folklore Latinoamericano, Escuela de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Indiana, 1980. Carlos Miñana, *Escuchando música en grupo*, Bogotá: Dimensión Educativa, 1986. En este libro está anexa en la discografía utilizada algunos títulos de canciones joropos, currulaos y vallenatos que hablaron de lo social y político, donde se omite el elemento de la enunciación de la propuesta política, elemento que sí aparece en las canciones de Jiménez.

³⁰ Valga señalar que para ese mismo año, Sánchez Juliao publica un libro donde se usa ese mismo recurso: Julio Sánchez, *El Arca de Noé*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1976. Estas ideas sobre las fábulas pudieron haber sido compartidas entre los encuentros de La Fundación del Caribe.

lo apresaran y luego lo hicieran desterrar. Al final, el burro le dice que, cuando la revolución llegue, él va a poder tener un feliz potrero donde comer y descansar:

Al ver un burro cansado
en una calle perdida
quise saber su pasado
y lo interrogué enseguida:

¿Dime burro qué te pasa
que estás tan peludo y triste
te botaron de tu casa
o aspiras a burro hippie?

Ni hippie, ni nada de eso
yo soy un burro leñero
que a veces me ponen preso
o me botan de un potrero.

Lo malo que a mí me pasa
es que mi amo es pobrecito
aumentando su desgracia
con muchos hijos chiquitos.

Yo soy un testigo mudo
de su mísera existencia
y por lo tanto lo ayudo
para bien de mi conciencia

Al quitarme la angarilla
la cual me tiene pelado
voy corriendo a la torilla
en busca de unos bocados.

Casi que pierdo la vida
porque me metí a un potrero
propiedad que fue adquirida
disque por un extranjero.

Pues cuando el dueño me vio
burricaso sin mollera
a su sirviente mandó
que me diera una palera.

El sirviente obedeció
en una forma brutal
pues a palo me atacó
sin que yo le hiciera mal.

Voy de nuevo en el poblado
y recorriendo las calles
de pronto me vi apresado
sin conocer los detalles.

No teniendo salvación
ni las burras con pollinos
por orden de un inspector
nos botaron sin destino.

Algún día tendré potrero
donde comer por montón
así lo dice mi dueño
en una organización
adelante compañero
¡Viva la revolución!

Del contenido de estas estrofas con forma de romance español se pueden deducir cinco ideas fundamentales: 1. Hay al menos seis personajes insertos en el texto de la canción: quien mira al burro y le pregunta por su condición, el burro que le cuenta su historia, su amo campesino, el terrateniente, su sirviente y el inspector policial. 2. El burro

deja entrever que él comprende que su situación sea lamentable porque su amo es muy pobre y para mantener su consciencia tranquila debe ayudarlo, por eso tiene que soportar la explotación laboral que le propicia su amo. 3. El terrateniente es un personaje antagónico, que no entiende que el campesino se encuentra en una situación miserable y que por eso invade su hacienda, y de todos modos envió a su sirviente a que los golpeará, sin que a este tampoco le importe la situación del burro y de su amo: la lealtad y obediencia incuestionables entre amo-súbdito parece ser una premisa, pero al mismo tiempo oculta una sátira. 4. Las fuerzas policiales tampoco comprenden la situación lamentable del burro y de su amo. 5. Al finalizar hay una deliberación y una propuesta que puede llevar a solucionar todo el problema, y es buscando alcanzar la revolución.

En algunos de sus trabajos sobre vallenato, Jacques Gilard³¹ conecta de manera diacrónica a la larga tradición del romance español con la estructura del corrido, y lo ejemplifica con canciones como “Corrido de la muerte de Felipe Ángeles”, de Samuel M. Lozano, o “Las mañanas de Benjamín Argumedo”, grabada por primera vez en 1935 por Andrés Brelanga y Francisco Montalvo, ambas consideraciones históricas sobre la revolución mexicana. También podemos encontrar el corrido paradigmático “Tragedia de La plaza de las Tres Culturas”, escrita por Judith Pérez sobre la Matanza de Tlatelolco³² en 1968, con una estructura versificadora idéntica a la de Máximo.

Recordará a los muchachos
contra la pared su cara
las manos sobre la nuca
y su derecho entre las balas.

Gilard buscó desmitificar entonces la idea de que el vallenato era esencialmente narrativo. En la canción “El burro leñero” de Máximo, hay un primer narrador que cuenta lo que dialogó con su interlocutor, y este a su vez le cuenta otra historia. Es decir, hay una narración dentro de otra narración; también hay una presentación de personajes: lo que hacía y cómo operaba; hay un desarrollo de acciones: la persecución del personaje y su apresamiento y hay un desenlace: la promesa de que el protagonista volverá una vez haya llegado la revolución; pero toda esta trama tiene la estructura del romance español; es decir, en este contexto de música y política, como en otros contextos latinoamericanos, el romance español juega un papel crucial entre las canciones narrativas y es el hilo conductor de

³¹ Jacques Gilard, “Les ‘corridos de Pablo’: des témoignages venus d’ailleurs”, François-Charles Gaudard & Modesta Suárez (dir.), en *Formes discursives du témoignage*, Toulouse: Presses Universitaires du Sud, 2003, pp. 101-111.

³² Azel March, “Writing Our History in Songs”: Judith Reyes, Popular Music and the Student Movement of 1968”, en *Bulletin of Latin American Research*, 9 (2010), pp. 145-159.

este tipo de cantos políticos. En la investigación sobre Jiménez, encontramos que existe un 4% de canciones narrativas en su repertorio, pero estas narraciones están bastante mediadas por los diálogos, tal y como en la tradición del romance español; las demás canciones de Máximo son de tipo descriptivo, con muchas anáforas tal y como nos decía Consuelo Posada que era la tradición lírica de los textos vallenatos compartidos por la tradición oral latinoamericana.

Juan Pablo González³³, por ejemplo, retrotrayendo dos canciones del cancionero popular chileno, describe un par de canciones políticas narrativas como canciones toponímicas, es decir, que se refieren a lugares específicos; una de ellas es “Tonada de Manuel Rodríguez”, una musicalización que realizó Vicente Bianchi en 1955 del poema de Pablo Neruda al prócer de la Independencia de Chile, Manuel Rodríguez, incluido en su poemario *Canto General* (1950). Esta canción fue grabada por el conjunto de música típica Silvia Infantas y Los Cóndores, y difundida ampliamente en América Latina en las décadas siguientes:

Señora, dicen que dónde
mi madre dice, dijeron
el agua y el viento dicen
que vieron al guerrillero.

Después de una serie de preguntas que se hacen sobre la ubicación del prócer Manuel Rodríguez: que si lo vieron en Melipilla, en Talagante o en San Fernando, finalmente se resuelve el enigma de su ubicación revelando el lugar donde justamente lo matan:

En Til-Til lo mataron
los asesinos,
su espalda está sangrando
sobre el camino.
Sobre el camino, sí
quién lo diría
él, que era nuestra sangre
nuestra alegría...

Estas canciones toponímicas se encuentran con mucha frecuencia en el repertorio de la Nueva Canción chilena y mexicana y con aún más frecuencia en los corridos

³³ Juan Pablo González, “A sacarse la polera: performatividad, crítica y sentido entre los hijos de la Nueva Canción chilena”, en *Boletín de Música*, 36 (2014), pp. 69-78.

“prohibidos” colombianos y mexicanos e incluso en el vallenato (cuyos ejemplos pueden ser “Compañero Chipuco”, “El cantor de Fonseca” y una larga lista de canciones de Escalona), pero no figuran en el repertorio del conjunto de Máximo; esto nos indica que había un pequeño sesgo de auto-censura en sus composiciones: ellos no señalaban el lugar preciso de los hechos en las composiciones de “recuperación histórica”; se suelen referir a “don fulano”, a “una finca del terrateniente”, a “a orillas del río Sinú”, o “en una calle perdida”, siempre dejando a los personajes y los lugares de las historias en el anonimato tal vez por las condiciones violentas y de inseguridad de esta región; de todos modos, estas referencias explícitas de los lugares en donde ocurrían los hechos a denunciar, sí se pueden apreciar en los folletines ilustrados de la ANUC que mencionamos en la primera parte de este artículo, esto también nos indica que la música de Máximo tenía más bien un fin de agitar emocionalmente que de informar históricamente; encontramos, a lo sumo, solo dos casos de canciones con una pequeña referencia toponímica, una de ellas es “Ismael Vertel”, escrita por uno de los músicos del conjunto, Rafel Hoyos, y dedicada al asesinato de uno de los líderes campesinos más importantes de Córdoba y Sucre por orden de un terrateniente en el contexto de las tomas de tierras:

Más vale morir por nuestra causa
que de rodillas y aguantando hambre
esto lo dijo un compañero
fue asesinado en Arroyón.

Juan Pablo González³⁴ refiere que las canciones políticas más populares en la época de la dictadura chilena, después del asesinato de Allende en 1973, eran aquellas que no tenían un contenido explícitamente político. Las canciones de Máximo revelan un espíritu más de confrontación debido tal vez a las brechas históricas y sociales tan profundas que había dejado la violencia política en Colombia. En la Nueva Trova cubana también eran las canciones menos explícitas políticamente las que tenían mayor éxito y difusión. Según Peter Manuel³⁵, la canción de la Nueva Trova cubana se caracterizaba por expresar un compromiso solidario con América Latina; la agrupación de Máximo no absorbió estas ideas de la Nueva Canción latinoamericana, si no que continuó con la tradición de las coplas y los romances campesinos hispanoamericanos de denuncia a los terratenientes, pero con mayor grado de confrontación política y realizando una propuesta o deliberación al final de sus textos y con mayor irregularidad versificadora.

³⁴ Juan Pablo González, “Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencias, memoria, escuela (1973-1983)”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27, 1 (2016), pp. 64-80.

³⁵ Peter Manuel, *Popular Music of the Non-Western World*, Londres: Oxford University Press, pp. 36-82.

Conclusiones

En un país como Colombia, que fue más receptor que continuador de los movimientos musicales de protesta de Latinoamérica como la nueva canción chilena o la nueva trova cubana, era fácil que la prensa creara el mito de que existía una música nacional catalogada como vallenato “de protesta”. Confirmamos que es un mito en razón de que existen muy pocos casos registrados de discos vallenatos con una cantidad significativa de canciones políticas; solo Máximo Jiménez tenía 100% canciones “de protesta” en sus discos.

El cantautor e intérprete tenía sin duda afinidad con la protesta social, algo común en muchos compositores de vallenato de la época, pero fue la connivencia con los intelectuales la que definitivamente marcó su producción musical temprana. Al desaparecer esta influencia, desapareció también la temática política, que dio paso a otras canciones menos políticas. La financiación fue, en este sentido, fundamental para la consolidación del “vallenato de protesta”. Lo anterior no quiere decir que MJ compusiera estas canciones por intereses meramente económicos. Hubo un compromiso social y político explícito que incluso lo llevó a la cárcel y al exilio, pero el apoyo económico y el soporte de las organizaciones políticas –y luego de derechos humanos– permitió consolidar su trayectoria, visibilizar su trabajo y vivir profesionalmente del “vallenato de protesta”.

La obra musical de Jiménez se subscribía a la tradición de coplas y romances, estructura típica en los textos campesinos colombianos y en los cancioneros latinoamericanos. La diferencia que se encontró entre los textos campesinos que mencionaron asuntos de tipo social, y los textos de Jiménez, es que Jiménez incorporaba una propuesta o deliberación política al final de las estrofas, esto debido a su evidenciado compromiso político. Esto lo acercaba más a la tradición de canciones políticas latinoamericanas, que tenían estas mismas propuestas en los estribillos. Su forma de versificación parecía más regular en el momento de la descripción de la situación social, pero una vez se presentada la propuesta política, esta regularidad desaparecía: había una expansión estrófica o aumento de la extensión de los versos. Si bien esto podría interpretarse como un desconocimiento de las reglas de versificación tradicionales en la lírica castellana (la gran irregularidad métrica de Jiménez en algunos de sus textos), también puede ser un indicador de la libertad del compositor para innovar métricamente anteponiendo la búsqueda de efectividad en la comunicación política al formalismo métrico. Sus textos fueron influidos por ideas de izquierda como la Teología de la Liberación para el caso de la canción “El Aire es libre”, o por las ideas del costumbrismo e incluso con la fábula para el caso de la canción “El Burro leñero”, y muchas de estas canciones fueron escritas dentro de un ejercicio pedagógico de composición colectiva.

El vallenato de “protesta” tenía que ver con “des-aburguesar” el vallenato, y para esto se recurrió a poner énfasis en la idea del “vallenato auténticamente campesino” y también el “sabanero”. La revisión de las fuentes primarias que contextualizaron al caso

de Jiménez nos sirvió para entender que la definición de lo que es el vallenato, pasó por interpretaciones de tipo socio-políticas entre grupos de izquierda y de derecha; y el “vallenato protesta” fue una vertiente dentro de esas interpretaciones de grupos de izquierda con ayuda de la prensa local.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documentoreproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenecen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en Word.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciarán usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan números romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mundial,

la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

IMAGEN DE PORTADA:

Vista del balcón de la casa de don Joseph Diago, alcalde ordinario de segundo voto y diputado para la jura del Rey Fernando VII en la villa de Honda. Archivo Histórico Nacional, Estado, MPD, 315.