

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

AMPARO VEGA ARÉVALO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,
Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

HUGO QUINTANA
Universidad Central de Venezuela, Caracas,
Venezuela

ROGER PITA
Academia Colombiana de Historia, Bogotá

RODRIGO CORTÉS
Escuela de Arquitectura, Universidad Nacional
de Colombia, Bogotá

JULIO NAVARRO
Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior
de Investigaciones Científicas, Granada,
España

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 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

reversa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.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. XXV, Número 41, julio-diciembre 2021
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Artículos

- ARTE**
7 Las mujeres y su relación con el arte y los artistas en La Alhambra (Granada) en los siglos XVI y XVII
Esther Galera Mendoza
- HISTORIA URBANA**
25 El Bazar Veracruz: inmigrantes judíos, comercio transatlántico y cambio urbano en Bogotá en el tránsito del siglo XIX al XX
Enrique Martínez Ruiz
- 57 Bogotá entre inflexiones y polémicas ciudadanas: Panoramas de la ciudad desde mediados del siglo XX
Jorge V. Ramírez Nieto
- MÚSICA**
81 La reivindicación de Alejandro Agudelo Tafur y sus *Lecciones de música*: a propósito de una infundada crítica
John Fredy Ramírez Jaramillo

Esther Galera Mendoza

egalera@ugr.es

Ens.hist.teor.arte

Esther Galera Mendoza, “Las mujeres y su relación con el arte y los artistas en la Alhambra (Granada) en los siglos XVI y XVII”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 41 (julio-diciembre 2021), pp. 7-22.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v25n41.111571>

RESUMEN

Los oficios relacionados con la arquitectura y las artes plásticas en la Edad Moderna se desarrollaron dentro de una estructura gremial tradicionalmente ligada a los hombres, y aunque las mujeres no carecieron por completo de protagonismo en estos ámbitos, su presencia no fue igual a la de los hombres, y en muchos casos se limitó a los ambientes familiares. Sin embargo, no faltan ejemplos de mujeres dedicadas a la creación artística y al coleccionismo. Un ejemplo extrapolable a otros lugares es el de las obras reales de la Alhambra de Granada en las que encontramos junto a algunas mujeres que desempeñaron oficios artísticos otras cuya relación con el arte y los artistas se estableció principalmente a través de la familia, los negocios y el coleccionismo.

PALABRAS CLAVE

Mendoza, Alhambra, coleccionismo, intercambios artísticos, renacimiento, barroco, mujeres

TITLE

Women and their relation to the arts and artists in The Alhambra (Granada) in the 16th and 17th centuries.

ABSTRACT

The trades related to architecture and the plastic arts in the Modern Age developed within the guild structure traditionally linked to men, although women were not completely absent in these areas, their presence was not equal to that of men and in many cases, it was limited to the family environment. However, there is no shortage of examples of women dedicated to artistic creation and collecting, an example that can be extrapolated to other places is that of the royal works of the Alhambra in Granada where we find, along with some women who performed artistic trades, others whose relationship with art and artists was established mainly through family and business and collecting activities.

KEY WORDS

Mendoza, Alhambra, art collecting, artistic exchanges, renaissance, baroque, women

Licenciada en Geografía e Historia (1989)

y doctora en Historia del Arte de la Universidad de Granada (1994).

Es profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada desde 2001 y ha desarrollado su tarea docente e investigadora

también en la Universidad de Toulouse

le-Mirail (Francia) y en la Università

degli Studi di Lecce (Italia). Fue directora

del Secretariado de Patrimonio de

la Universidad de Granada entre

2004 y 2008 y es responsable del

Grupo de Investigación Metodología

y Documentación para el Estudio del

Patrimonio Artístico Andaluz y ha

participado en varios proyectos de

investigación I+D+i financiados por

el Ministerio de Ciencia y Tecnología/

Ministerio de Ciencia e Innovación. Entre

sus recientes publicaciones se cuentan

Mujeres en la Alhambra. Colección de

documentos de los siglos XVI y XVII (2017)

y Artistas y artesanos en las obras reales de

la Alhambra (2019). También ha publicado

diversos estudios en obras colectivas y en

revistas científicas y en la actualidad es

miembro del proyecto de investigación

I+D+i titulado “Identidades femeninas

en la Edad Moderna, una historia en

construcción: Aristócratas de la Casa de

Mendoza (1450-1700)”.

Recibido 2 de febrero de 2022

Aceptado 16 de septiembre de 2022

Las mujeres y su relación con el arte y los artistas en La Alhambra (Granada) en los siglos XVI y XVII¹

Esther Galera Mendoza

Presencia de las mujeres en las obras reales de la Alhambra

La edificación y todo lo relacionado con ella, desde el diseño arquitectónico hasta la producción de materiales, pasando por la organización y dirección de las obras, ha sido un ámbito de trabajo tradicionalmente reservado a los hombres. En la Edad Moderna es prácticamente imposible encontrar algunos ejemplos de mujeres dedicadas a la arquitectura de forma profesional, pues el “taller” en el que se aprendía el oficio era la propia obra, la fábrica de un edificio, y ese era un espacio en el que las mujeres no tenían ningún protagonismo y su presencia era muy limitada, quizá sólo reducida a ambientes familiares.

Un ejemplo extrapolable a otros lugares es el de las obras reales de la Alhambra. Desde la conquista en 1492 hasta el siglo XVII se llevaron a cabo importantes obras de restauración, remodelación y nueva edificación en la ciudadela real destinadas a mantener los palacios nazaríes y a dotar a la residencia regia de nuevos espacios más acordes con los tiempos y con la nueva cultura y poder establecidos en Granada, edificándose el cuarto nuevo en la Huerta de los Baños, junto a la Torre del Peinador, y un palacio real nuevo conocido como Palacio de Carlos V, representativo de la nueva estética clasicista en Granada. La infraestructura

¹ Este texto se inscribe dentro del proyecto de investigación I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación denominado “*Identidades femeninas en la Edad Moderna, una Historia en construcción: Aristócratas de la Casa de Mendoza (1450-1700)*” (REF: PID2019-105283GB-I00), dirigido por la profesora Esther Alegre Carvajal.



FIGURA 1. Palacios nazaries de la Alhambra, lienzo norte del palacio de Carlos V y torre de la iglesia de Santa María de la Alhambra. Fotografía de la autora

administrativa y económica creada para el funcionamiento de estas obras y el desarrollo de la construcción fueron una oportunidad profesional para muchos artistas, artesanos y oficiales entre los que se cuentan muy pocas mujeres. Las nóminas de las obras reales de la Alhambra que reflejan los pagos realizados a maestros, operarios y proveedores de materiales cada semana apenas recogen el nombre de algunas mujeres. Los ejemplos más destacados corresponden al ámbito de la producción de materiales destinados al revestimiento arquitectónico, particularmente la cerámica, cuyo protagonismo en la decoración de los palacios fue de primer orden, no sólo por el peso de la herencia nazarí sino porque en los palacios y otros edificios de carácter público y privado este tipo de ornamentación había alcanzado una extraordinaria difusión y abundaban los zócalos de azulejos, las olambrillas cerámicas en los pavimentos, las tejas vidriadas y los adornos cerámicos en cubiertas y aleros, la azulejería en la ornamentación de portadas, los retablos de cerámica vidriada en los oratorios, etc.



Figura 2. Azulejos con el emblema imperial, Mexuar, Alhambra de Granada.
Fuente: Patronato de la Alhambra y el Generalife

Los motivos decorativos no eran sólo de carácter geométrico, más arraigados en la cerámica islámica, sino también de carácter naturalista y figurativo, de estirpe renacentista, cuyos modelos se difundieron mediante la importación de obras y artistas italianos como ocurrió en Sevilla gracias a la presencia de Niculoso Pisano en los Reales Alcázares, y a las obras italianas traídas por Francisco Florentín para la catedral. En Granada cabe destacar la presencia del alfarero genovés Alexandre Pesaro quien debió desempeñar un papel importante en la introducción de las formas decorativas renacentistas en la ciudad en competencia con la cerámica tradicional que seguían trabajando maestros moriscos y mudéjares².

² Esther Galera Mendoza, *Artistas y artesanos en las obras reales de la Alhambra. Reinado de los Austrias*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, y Editorial de la Universidad de Granada, 2019, pp. 538, 557-558.



FIGURA 3. Andrea della Robbia, *Virgen de la Granada*, Catedral de Sevilla, s.XV. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Virgen_de_la_Granada%2C_Sevilla_Andrea_della_Robbia.jpg

Los dos principales talleres alfareros de la Alhambra fueron los de Antonio Tenorio y Alonso Hernández, luego Robles, cuya producción continuó en el siglo XVII transmitiéndose el oficio de padres a hijos. En algunos casos las mujeres fueron el eslabón necesario para la pervivencia de estos talleres al ocuparse de ellos tras el fallecimiento del esposo. Es el caso de Isabel de Robles que casó con el alfarero Alonso Hernández y se hizo cargo del taller tras su muerte. Aparece en la documentación de la Alhambra a partir de 1537 suministrando piezas cerámicas para los Baños, encargo éste que la mantuvo ocupada hasta 1542, aunque no de forma exclusiva pues también realizó otros trabajos para el Mexuar³. Compañizó los encargos para las casas reales nazaríes con otros destinados a diversas iglesias

³ *Ibid.*, pp. 560-563. Ver M^a Elena Díez Jorge, "Mujeres en la Alhambra: Isabel de Robles y el Baño de Comares", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 45-55. M^a Elena Díez Jorge, *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, Granada: Universidad, 2011.

granadinas como la de Colomera y la de san Cristóbal del Albaicín. Hasta su fallecimiento en 1569 trabajó en competencia con el taller de los Tenorio, y entre ambos se establecieron lazos familiares de manera que los Hernández, Robles y Tenorio ostentaron el monopolio de la producción cerámica en la Alhambra durante dos siglos. El matrimonio entre Luisa Tenorio y el alfarero morisco Gaspar Hernández es además uno de los ejemplos de matrimonios mixtos entre artistas en la primera mitad del siglo XVI.

María de Robles, hermana de Isabel de Robles, desempeñó un papel similar al de ésta. Contrajo matrimonio con el alfarero Antonio Tenorio, y también se hizo cargo del taller de alfarería de su esposo cuando este falleció en 1561.

En el siglo XVII sobresale la figura de otra mujer dedicada inicialmente a la alfarería y posteriormente conocida como tejedora de sedas, Mariana de Contreras, que también gestionó la alfarería de su esposo Pedro Tenorio después de su fallecimiento. Fue madre de 5 hijos y quedó viuda cuando el mayor tenía 12 años. En 1637 restituyó al alfarero Bartolomé de Otiñar la casa y horno que les había dado a censo en la placeta de las Armas que por entonces ya era conocida como placeta de Tenorio. No obstante, siguió suministrando por algún tiempo piezas de alfarería para las obras reales, quizá almacenadas en el taller o quizá fabricadas de nuevo mientras regentó la alfarería pues un registro de 1638 la señala como azulejera⁴. De su taller salieron olambres, adeferas, verduguillos y alizares para la *bóveda larga* del Palacio de Carlos V, así como tejas vidriadas para la Torre de Comares y para el “tejado que se hundió en la capilla de la casa real”⁵. Pasado algún tiempo de la muerte de Pedro Tenorio, y coincidiendo con la decadencia de la actividad constructiva en las obras reales, Mariana de Contreras decidió cambiar este negocio por el de tejedora de seda, mucho más pujante en la Alhambra en el siglo XVII. Para el año de 1648 ya estaba consolidada su dedicación a este oficio, pues se conserva la *carta de cuenta con pago* concertada con Luis Jiménez de la Cerda, mercader vecino de Granada, para tejer telas de tafetán.

El caso de la alfarera María López es menos conocido y falta documentación sobre ella. Sabemos que mantuvo relación con las obras reales hacia 1671 aunque su taller no parece estar dedicado tanto a la cerámica de revestimiento arquitectónico como a la producción de menaje doméstico.

En el ámbito de la carpintería que tanta importancia tuvo en los siglos XVI y XVII, especialmente en lo referente al ensamblaje de armaduras y otros elementos ornamentales y estructurales, también encontramos algunas mujeres relacionadas con este oficio en la Alhambra aunque su contribución se limitó al suministro de materiales. Entre ellas se cuentan María de la Cueva, maderera, proveedora de tablas de pino y alfájas para la Alhambra en 1658 y 1659,

⁴ Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife (A.P.A.G.). L-41-2. Libranza de 26 de junio de 1638.

⁵ A.P.A.G. L-41-2- Nómina de 2 de octubre de 1638.

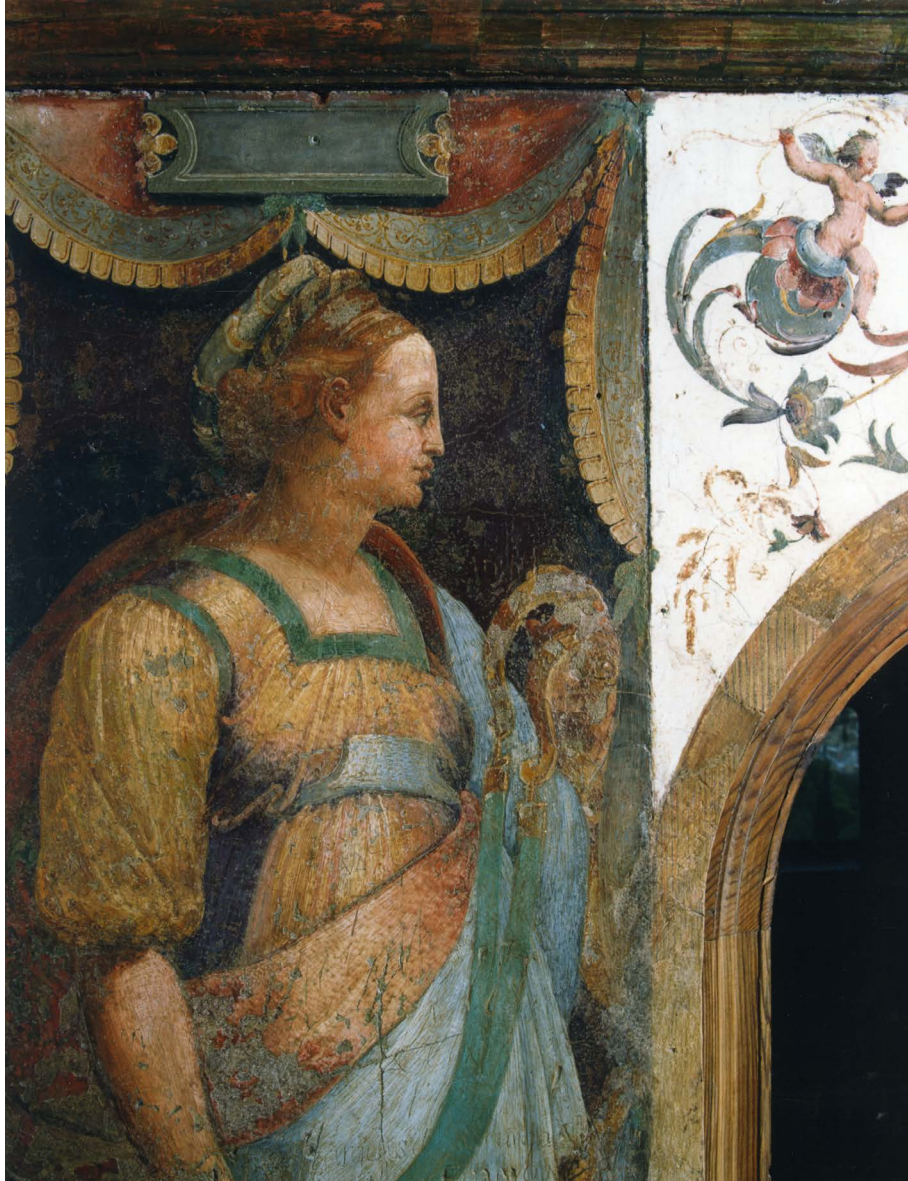


FIGURA 4. Julio Aquiles, *Alegoría la Templanza*, Torre del Peinador, Alhambra de Granada.
Fuente: Patronato de la Alhambra y el Generalife

quizá con relaciones de parentesco con otros proveedores de madera y carpinteros del mismo apellido activos en Granada, como Andrés de la Cueva, Nicolás de la Cueva o Francisco de la Cueva. En 1658 también se documenta en las obras reales de la Alhambra a María Delgado, maderera y vecina de Granada, suministrando tablas de pino y cuarterones, y un año más tarde, en 1659, a Mariana de Narváez.

Dentro del capítulo de suministro de materiales habría que destacar asimismo a María Ballesteros, *mercadela de hierros*, a quien se compraron los clavos empleados en la reparación

de la cubierta de la sala de Dos Hermanas en 1642, y a María López, esposa del cantero Antón López (†1541), que continuó suministrando piedra de la cantera de Santa Pudia tras el fallecimiento de su esposo.

Mujeres y pintura

En relación con la pintura podríamos distinguir la figura de María de Espinosa, pintora y primera esposa de uno de los pintores más reconocidos del panorama artístico granadino en el siglo XVI como fue Juan de Aragón, documentado en la Alhambra en 1558 tasando la restauración realizada por Luis Machuca a la imagen de la Virgen con el Niño que había esculpido Ruberto Alemán para la Puerta de la Justicia, y posteriormente tasando la restauración pictórica de las yeserías del salón de Comares. Aunque no son muchas las pintoras conocidas en Granada en la Edad Moderna tenemos noticias de algunas de ellas como Isabel Méndez, esposa del dorador Ginés López⁶. Quizá Isabel Méndez estuviera emparentada con Beatriz Méndez, esposa del pintor y miniaturista Juan Ramírez que inició su carrera profesional en Alcalá la Real y que llegaría a convertirse en uno de los pintores más destacados del Renacimiento granadino. Fue el principal miniaturista de los libros de coro granadinos de la primera mitad del siglo XVI y el principal pintor de la escuela granadina del Renacimiento tras Pedro Machuca⁷. La segunda esposa de Juan Ramírez, Ana de Espinosa, era hija del pintor Antón Sánchez de Guadalupe, y con ella vivió en Granada en la última etapa de su trayectoria profesional. Es el momento en que aparece en la Alhambra como tasador de la pintura realizada por Manuel del Pino en el cuarto de Comares y en el que fue contratado por Machuca para la decoración del túmulo funerario levantado en la Capilla Real para la princesa María y los Infantes don Juan y don Fernando. Además, trabajó con el pintor Juan Rodríguez, pintando ciertas vidrieras del cuarto de Comares⁸.

Ana de la Muela, vecina de la Alhambra, contrajo matrimonio con el Juan de Flores, pintor del Marqués de Mondéjar⁹. Es probable que ella misma practicara el arte de la pintura, o al menos regentó el taller de su marido tras la enfermedad y pérdida de juicio de éste, hacia 1627. Una hija de Juan de Flores y Ana de la Muela, Catalina, casó con el pintor Juan Ramírez de la Fuente, y otro de los hijos, Antonio Flores, fue también pintor.

⁶ José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 1989, p. 445.

⁷ M^a Angustias Álvarez Castillo, “Los libros litúrgicos: los cantorales”, en Lázaro Gila Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, Granada: Cabildo de la Catedral, vol. II, 2005, pp. 885-961.

⁸ Galera Mendoza, *Artistas y artesanos...*, p. 473.

⁹ *Ibid.*, pp. 488, y 489-492.



FIGURA 5. Juan Ramírez, *La degollación de san Hermenegildo*, @Museo de Bellas Artes de Granada.

Por su parte, María Callejón, tejedora de sedas, hija del maestro de albañilería Gaspar Ruiz Callejón, contrajo matrimonio con Matías Pérez de Mallea, iniciador de una importante saga de pintores y doradores granadinos. Los Malleas fueron una familia dedicada sobre todo a la pintura aunque entre los de este apellido también hubo tejedores de sedas. Debió ser una familia amplia y conocida pues una de las calles de la Alhambra tomó el nombre de *calle de las Malleas* probablemente en referencia a la casa familiar. Continuó con el taller paterno su hijo el pintor Sebastián Pérez de Mallea. En esta calle también vivió Catalina de Mallea casada con el pintor y soldado vecino de la

Alhambra Francisco Ruiz, uno de los pintores contratados en el Sacromonte, y cuyo estudio, papeles y dibujos, heredaron sus hijos Gabriel Ruiz y Alonso Pérez, pintores y doradores.

Todas estas mujeres formaron parte del ambiente artístico granadino en el que también sobresalieron artistas como Catalina de Mendoza, hija del Marqués de Mondéjar, que fue dama de doña Juana y monja pintora, Ana Heylan, pintora y grabadora, o Catalina de Soto de la que decía Bermúdez de Pedraza que sus “manos de ébano fueron más estimadas en labrar, bordar y dibujar, que las blancas de las damas”¹⁰.

Las mujeres y los oficiales de las obras reales

Por otro lado, hay que mencionar a las mujeres que formaron parte de la estructura administrativa de las obras reales en virtud de su matrimonio. La función de veedor, pagador o tenedor de materiales se otorgó a descendientes de familias que habían intervenido en la conquista de la ciudad y que habían servido a la Corona en diferentes campañas en Italia, Flandes y en el Mediterráneo, viendo así compensados sus esfuerzos. Accedían al puesto cuando fallecía el titular, que normalmente era el propio progenitor pues estos oficios pasaban de padres a hijos, y después de haber servido durante muchos años en el ejército se retiraban en la Alhambra donde desempeñaron estos oficios dependientes de las obras reales. Sus esposas formaron parte de la élite social que residió en la Alhambra y pudieron tener alguna relación con el ambiente artístico desarrollado en torno a las obras reales, y quizá con Italia o Flandes donde sus esposos habían prestado servicio de armas durante largo tiempo. Entre ellas se cuenta a María Añasco, esposa del veedor y pagador de las obras reales Alonso Arias (†1596), y a Catalina de Viedma, esposa de Ciprián de León, contador y pagador de las obras reales, que fue nombrado en 1528 aposentador de la infanta doña Leonor¹¹, y en 1531 *continuo* de la casa del Emperador y de la reina su madre con un sueldo de 30.000 maravedís. Le sucedió su hijo Gaspar de León (†1625), casado con María de Velasco, los cuales poseían un lugar preferente en la iglesia del convento de San Francisco y en la iglesia parroquial de Santa María de la Alhambra

¹⁰ Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Granada: Universidad, 1981, p. 138.

¹¹ A.P.A.G. L-105-30, 1528-31. Título de Aposentador de la reina doña Leonor a Cebrián de León en 1528: “Yo la reina doña Leonor, Infanta de Castilla, os hago saber a vos don Álvaro Osorio mi mayordomo mayor que ahora nuevamente he recibido y recibo por mi aposentador a Cebrián de León, para que me sirva en el dicho oficio confiando del que es persona que bien y fielmente guardará mi servicio, y para que goce de todos los privilegios y exenciones y gracias e libertados que por razón del dicho oficio debe gozar, y es mi merced y voluntad que tenga en cada un año de mi de acotamiento veinte y cinco mil maravedís pagados por sus cuarteles según mi ordenanza [...]”.



FIGURA 6. Patio del Palacio de Carlos V. Fotografía de la autora

y presumían de compartir amistad con don Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar, y su esposa Catalina de Mendoza¹². Gaspar de Leó sirvió desde los 19 años en Milán como soldado y alférez hasta que por muerte de su padre le sucedió en los oficios de veedor y contador. Fue caballero del hábito de San Mauricio del duque de Saboya. Su hijo Baltasar también sirvió en las campañas de Italia.

A estos habría que añadir otros oficios de carácter más burocrático como los desempeñados por la familia Luz. Juan de Luz y su hermano Álvaro de Luz fueron secretarios respectivamente de don Luis Hurtado de Mendoza y de su hermano Bernardino de Mendoza. En el siglo XVII el apellido Luz continuó ligado a la Alhambra. Francisca de Luz, esposa del capitán Hernando de Vivar, administrador de los negocios del duque de Maqueda, era hermana de Cristóbal Núñez de Armijo, tenedor de materiales de las obras reales, y también de Juan de Luz que residió en el Reino de Nápoles donde fue *juez civil de la vicaría de la ciudad de Nápoles*. A través de ésta y de otras familias de burócratas, soldados y capitanes vinculados a la Alhambra y a la casa de Tendilla y Mondéjar se estrecharon

¹² A.P.A.G. L- 209-1. 1611.

lazos con Italia que repercutirían en el plano artístico y para los que en ocasiones fueron las mujeres las que hicieron de intermediarias.

Los inventarios de bienes realizados a la muerte de estos funcionarios y capitanes evidencian la presencia de obras artísticas, algunas italianas, como en el del capitán Melchor de Robles que incluía “un arca de nogal grande y hecho en Génova, además de Un cuadro de Nuestra Señora en tabla pequeño, Un señor San Francisco de bulto y pequeño, Dos Niños Jesús pequeños y dos *agnus* pequeños”¹³.

Relaciones familiares con el ámbito artístico

Otras mujeres relacionadas con el ámbito artístico granadino y con la Alhambra por razones familiares son las esposas e hijas de los maestros de obras como María Machuca, hija de Pedro Machuca, casada con el arquitecto y escultor Juan de Orea que fue maestro mayor de obras del Obispado y de la Catedral de Almería y posteriormente de la Alhambra y de la Catedral de Granada. María de Herrera, esposa de Luis Machuca, pintor y maestro mayor de obras de la Alhambra, tras cuyo fallecimiento en 1572 gestionó los encargos pendientes en el taller de su esposo como testimonia la escritura por la que cedió el contrato de pintura del retablo de la iglesia de Guadahortuna (Granada) a favor de Juan de Orihuela y Ginés López¹⁴. Catalina Galera esposa del escultor de origen germánico Ruberto Alemán que trabajó para la reina Isabel la Católica en Granada interviniendo en la decoración de las habitaciones reales y oratorios de la Alhambra entre 1500 y 1501. Los pintores italianos Alejandro Mayner y Julio Aquiles, que decoraron las Habitaciones de Carlos V y la Torre del Peinador, contrajeron matrimonio respectivamente con las españolas Juana de Luzón e Isabel Monzón, madre de siete hijos, uno de ellos, Antonio, también pintor y vidriero.

A ellas se suman las hermanas Damiana y Catalina de Berganza, casadas respectivamente con los hermanos Miguel del Castillo y Alonso del Castillo, canteros y arquitectos. Las hijas de Alonso del Castillo, María de Berganza y Quiteria del Castillo, contrajeron matrimonio respectivamente con el escultor Alonso de Mena, y con el cantero y arquitecto Bartolomé Fernández Lechuga, que fue maestro mayor de obras de la catedral, de la ciudad y de la Universidad de Santiago de Compostela, antes de ser nombrado maestro mayor de la Alhambra. Y Luisa de la Paz casada con el maestro mayor Diego de Oliva, y Catalina de la Paz, esposa del cantero Benito de Vílchez.

¹³ A.P.A.G. Libros de Protocolos Notariales, nº 3. Fol. 955r.1612.

¹⁴ José Manuel Gómez-Moreno Calera, *Las iglesias de las siete villas: Colomera, Guadahortuna, Íllora, Izmalloz, Moclín, Montefrío y Montejícar*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 1989, pp. 99-100.



FIGURA 7. Julio Aquiles y Alejandro Mayner, pinturas del Peinador de la Reina, Alhambra de Granada.
Fotografía de la autora

Catalina Ramírez, esposa de Juan Carnero Calderón, escritor de libros eclesiásticos, Magdalena de Velasco, esposa de Alonso de Molina, maestro de hacer casullas y ornamentos. Diego Oliva, el ya mencionado esposo de Luisa de la Paz, además de maestro mayor era también ensamblador.

Mujeres y coleccionismo

Finalmente señalar la faceta “coleccionista” de muchas mujeres de muy distintos estratos sociales. En un momento en el que el arte no se reducía a ambientes elitistas, sino que formaba parte de la vida cotidiana de todo género de personas, reunieron cierto número de obras artísticas que llevaron en dote al matrimonio o que adquirieron a lo largo de su vida. La mayor parte de estos conjuntos de obras fueron atesorados como obras de devoción y formaron parte de la decoración de sus casas. Y aunque no podemos calificar en puridad todos los casos como auténtico coleccionismo, no dejan de ser conjuntos artísticos compuestos por piezas de valor estético, realizadas en los talleres granadinos, o adquiridas en otros reinos peninsulares, e incluso fuera de España, en Italia, Flandes y las Indias.

Un ejemplo es el de María Callejón, tejedora de sedas, hija del maestro de albañilería Gaspar Ruiz Callejón, contrajo matrimonio con el pintor Matías Pérez de Mallea y llevó al matrimonio entre los bienes de su dote un cierto número de obras de arte: “Un cuadro de Nuestra Señora en diez ducados, Un cuadro del Niño Cardenal cinco ducados, dos cuadros, uno de san Jerónimo y otro de santa Verónica en treinta reales”¹⁵.

Mariana de la Vega, hija del maestro mayor de obras de la Alhambra, Juan de la Vega, casó en 1608 con el mercader de sedas Tomás de Cuenca, y entre los bienes de su dote, aparte de joyas, ropa, mobiliario y menaje doméstico, se incluían cuatro reposteros con escudos de armas, cuatro paños de corte (tapices) de figuras y bosquejo valorados en 660 reales, una imagen de la Verónica en relieve, una cruz grande con reliquias, una imagen de san Jerónimo en cobre dorado, y una imagen de Santa Ana con la Virgen y el Niño en alabastro en medio relieve¹⁶.

Luisa de Ribera declaraba en su testamento tener unos paños de corte (tapices) que le habían costado cincuenta ducados, además de un crucifijo que destinó a su capilla funeraria en la iglesia del convento de san Francisco, y “un cuadro de las armas de nuestro linaje y otro de la muerte y otro de las virtudes” que legó a su sobrino¹⁷.

Luisa Dávila, esposa de Diego de Cea Pimentel que estaba en Indias, dejó a su muerte entre otras cosas un lienzo de San José, grande, que legó a la capilla de la Orden Tercera del Carmen del Convento de la Cabeza, otro lienzo de la Asunción que dejó al convento de san Gregorio, Una escultura de Nuestra Señora de la Concepción, un cuadro de Nuestra Señora del Buensuceso, una pintura del tránsito de san José, y un Niño Jesús de talla. Su sobrina María de Cárdenas casó con el pintor Juan de Salcedo.

Por su parte, Luisa de Oliva, hija del ensamblador y maestro mayor de obras de la Alhambra Diego de Oliva, llevó al matrimonio entre otras cosas: “Un cuadro de san Carlos Borromeo mediano en tres ducados/ otro de santa Catalina reina mediano en tres ducados/ otro de san Juan y el Niño Jesús en tres ducados/ otro de san Sebastián en tres ducados/ otro de san Cristóbal en tres ducados/ otro de san Luis rey de Francia en tres ducados/ otros seis cuadros retratos de reyes en siete ducados/ otro cuadro de san Juan Bautista a modo de lámina con su marco dorado y negro en tres ducados/ una hechura de talla de un santo Cristo crucificado con su doselito de tela verde y plata guarnecido de galón de oro y seda en seis ducados/ otros siete relicarios pequeños a ocho reales cada uno/ un espejo con guarnición dorada en veintidós reales/ una cruz e embutido de nogal y naranjo cuatro reales”¹⁸.

¹⁵ Esther Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra. Colección de documentos de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Universidad de Alcalá, 2017, p. 337.

¹⁶ A.P.A.G. Libros de Protocolos, nº 2. 1608. Fol. 1068r-1073r.

¹⁷ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra...*, p. 433.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 339.

Ana Gómez Gallegos, esposa de Juan de Cañete, armero y herrero de la Alhambra, reunió una de las colecciones artísticas más notables de la Alhambra. Incluía 24 pinturas, un relieve en yeso de Nuestra Señora de la Concepción, un crucifijo, 20 láminas de diferentes temas, un Niño Jesús de talla, 15 mapas de papel, cuatro reposteros, y un paño de montería¹⁹. Además, preparó su enterramiento en la iglesia del Convento de san Francisco de la Alhambra, en la “capilla que en ella tengo con título de Nuestra Señora de Loreto, y en la bóveda que yo he reedificado”. Dejó muchas limosnas a particulares e instituciones, como las madres Recogidas, y también para la adquisición de alhajas y ornamentos para la capilla de san Antonio del convento de san Francisco de la Alhambra y para la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María de la Alhambra.

Otras mujeres del ámbito artístico también reunieron obras de arte como Ana de la Cruz Landeras, hija del cantero Cristóbal de Landeras, que llevó al matrimonio en dote (1628) entre otras cosas “un cofre encorado con pellejo de caballo, un baúl pequeño con varios libros y otras bujerías de mujer, y la hechura de un cuadro con la Oración del Huerto”²⁰. María de Hermosilla, que contrajo matrimonio con el platero Cecilio de Figueroa, llevó en dote al matrimonio entre otras cosas “tres guadamecés dorados y verdes, valorados en 12 ducados y un cuadro de la hechura de Nuestra Señora del Carmen pequeño” valorado en 12 reales²¹.

Una de las dotes más ricas fue la de Ana de Umbría y Montalvo, hija de Juan Rodríguez de Umbría, agente general del Consejo de la Mesta, y de Beatriz de Montalvo, vecinos de la Alhambra. Casó en 1622 con Pedro de Santillán Calderón, vecino de Granada. Su dote ascendía a 1'618.276 maravedís. Aparte de numerosas joyas y otras piezas de valor tenía algunas obras de arte como “Una hechura de un Niño Jesús de marfil en tres mil trescientos y sesenta y seis maravedís”, “Una tapicería nueva de Flandes en ciento y doce mil y quinientos maravedís”, “Cuarenta cuadros de devoción y algunos de países grandes en treinta y siete mil y quinientos maravedís”, “Cuatro reposteros nuevos y aforados en veinte y dos mil y quinientos maravedís”²².

En estas pequeñas colecciones no faltaban las piezas procedentes de Italia y América. Las encontramos en la dote de María Paula Espinosa de los Monteros, que casó en 1692 con Esteban López Maldonado, receptor de la Real Chancillería: “Una tabaquera engastada en plata y un relicario con Nuestra Señora de Copacabana, la tabaquera en treinta reales y el relicario en quince, que todo es cuarenta y cinco reales”,

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 349-353.

²⁰ A.P.A.G. Libros de Protocolos, nº 8. Fol. 1192r. 1628.

²¹ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra...*, p. 327.

²² *Ibíd.*, pp. 374-380.

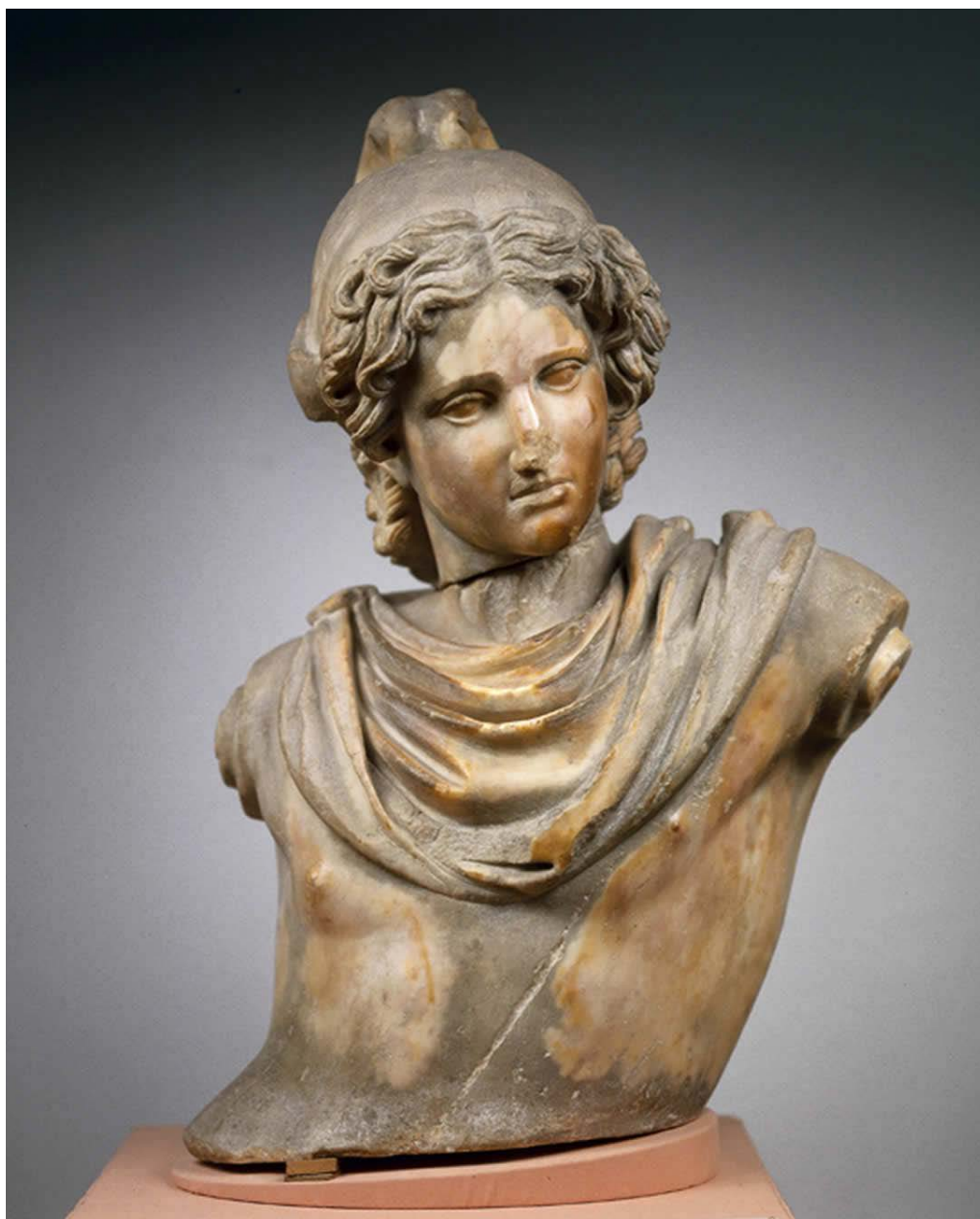


FIGURA 8. Busto de Ganimedes, procedente del Jardín del Adarve de la Alhambra,
@Museo Arqueológico de Granada.

“Seis vidrios de Venecia nuevos en treinta reales” y “Tres búcaros de Chile grandes en cuarenta y cinco reales”²³.

A todo ello habría que sumar el mecenazgo real y de la nobleza en la Alhambra, especialmente de los condes de Tendilla y marqueses de Mondéjar debido a su nombramiento como alcaides de la Alhambra y capitanes generales del reino de Granada, del que nos ocuparemos en otro lugar²⁴.

²³ *Ibid.*, pp. 385-389.

²⁴ Esther Galera Mendoza, “Arte, poder y patronazgo femenino en la residencia real de la Alhambra durante la Edad Moderna”, en Esther Alegre Carvajal (Ed.), *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna*, Madrid: UNED, 2021, pp. 63-90.

Enrique Martínez Ruiz

aemartinez@universidadean.edu.co

ekiker@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Enrique Martínez Ruiz, “El Bazar Veracruz: inmigrantes judíos, comercio transatlántico y cambio urbano en Bogotá en el tránsito del siglo XIX al XX”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 41 (julio - diciembre 2021), pp. 25-54.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v25n41.114089>

RESUMEN

Este artículo es un estudio del Bazar Veracruz, establecido en Bogotá (Colombia) en 1899, por el industrial y comerciante judío alemán Leo Siegfried Kopp Koppel, que fue el primer almacén por departamentos de la capital y ocupó un lugar destacado en el proceso de modernización capitalista de la ciudad. Además de revisar la biografía de Kopp, el artículo subraya el importante papel de los inmigrantes (en este caso los judíos) en la transformación urbana de la capital colombiana en el tránsito entre los siglos XIX al XX, al tiempo que destaca la singularidad del Bazar Veracruz dentro de la historia del comercio y de la arquitectura de la ciudad. Muestra, además, como las actividades comerciales de Leo Siegfried lo llevaron a convertirse en un agente destacado del proceso de la transformación de la vida urbana que experimentaron los bogotanos en ese momento.

PALABRAS CLAVE

Colombia, Bogotá, inmigrantes judíos, comercio transatlántico, cambio urbano, historia urbana, historia de la arquitectura.

TITLE

The Bazar Veracruz: Jewish immigrants, transatlantic trade and urban development in Bogotá between the 19th and 20th Centuries

ABSTRACT

This article studies the Bazar Veracruz, the first department store founded in Colombia in 1899, by Leo Siegfried Kopp Koppel, a German-Jewish industrialist and merchant, and its place in the capitalist modernization of Bogotá. Besides reviewing Kopp's biography, this article highlights the role played by foreign immigrants (Jewish in this case) in the urban change of Bogotá, in the years between the 19th and 20th centuries and underscores the Bazar's singularity in the history of architecture and commerce of Bogotá. Moreover, it reveals how Kopp's economic activities transformed him an outstanding agent of the urban change experienced by all of the Bogotá's inhabitants in the change of the century.

KEY WORDS

Colombia, Bogotá, Jewish immigrants, transatlantic trade, urban change, urban history, history of architecture.

Doctor en Historia de la Universidad de Tel Aviv, Israel (2019), Antropólogo (2006) y Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (2010) de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Actualmente se desempeña como investigador posdoctoral de la Cátedra Spiwak para la Historia y Cultura del Judaísmo en Colombia de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Sus dos publicaciones más recientes son: *Quinta Sión. Los judíos y la conformación del espacio urbano de Bogotá* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018) y *Espacio Bicentenario. La Independencia en Bogotá* (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019).

Recibido 1 de septiembre de 2023
Aceptado 25 de septiembre de 2023

El Bazar Veracruz: inmigrantes judíos, comercio transatlántico y cambio urbano en Bogotá en el tránsito del siglo XIX al XX

Enrique Martínez Ruiz

Introducción

Investigaciones recientes han ayudado a ampliar el conocimiento del papel que han jugado los inmigrantes judíos en la conformación de la República de Colombia durante el siglo XIX, especialmente en la transformación que experimentó Bogotá, su capital, durante su primer siglo de vida republicana¹. No obstante, el estudio de esta relación sigue siendo campo fértil para nuevas investigaciones. Del mismo modo, aunque cada vez se conoce más sobre la historia de los edificios comerciales de la ciudad y su transformación durante la misma época, en realidad su estudio es una tarea pendiente². Este artículo pretende contribuir

¹ Los trabajos más relevantes son: Enrique Martínez Ruiz, *Quinta Sión. Los judíos y la conformación del espacio urbano de Bogotá*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018 y Luis Fernando Molina Londoño, *Leo S. Kopp, 1858-1927. Historia de un visionario*, Madrid: Maremagnum, 2019. Enrique Martínez Ruiz, *La Rifa Magna. Leo Siegfried Kopp y otros inmigrantes judíos en el cambio urbano de Bogotá, 1889-1933*, Bogotá: Banco de la República y Universidad Nacional de Colombia [en prensa].

² Al respecto, son relevantes Germán Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2000; Alberto Escovar, Margarita Mariño y Cesar Peña, *Atlas histórico de Bogotá, 1838-1910*, Bogotá: Planeta/Corporación La Candelaria, 2004 y Johanna Suárez, *Pasajes comerciales del centro histórico de Bogotá*, Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010.

a estas dos líneas de investigación a través del estudio de uno de los edificios más singulares contruidos en Bogotá durante el siglo XIX: el Bazar Veracruz. Allí el inmigrante judío alemán Leo Siegfried Kopp adecuó el primer almacén por departamentos del país, con lo que le dio un fuerte impulso a la transformación capitalista del espacio urbano de Bogotá y también fortaleció y expandió las redes comerciales transatlánticas que llegaban hasta Bogotá.

Para esto, hemos organizado este artículo en tres partes: en la primera vamos a dar cuenta de algunos aspectos de la biografía de Kopp; en la segunda vamos a revisar la historia misma del surgimiento de este edificio, de la transformación a la que lo sometió Kopp cuando instaló allí el gran almacén de la casa comercial *Leo S. Kopp & Cía.*, las características del sistema de ventas que implementó y las de las redes comerciales transatlánticas que le permitieron aprovisionarlo de mercancía extranjera; y, finalmente, en la tercera parte vamos a revisar su devenir, luego de su momento de máximo esplendor, hasta su demolición. Con esto, queremos dar cuenta del contexto en medio del cual este empresario remodeló el bazar original y subrayar las razones por las cuales este edificio y el almacén que él organizó allí constituyen elementos novedosos dentro del proceso de modernización capitalista de Bogotá.

I. Leo Siegfried Kopp, origen, migración y negocios

Leo Siegfried Kopp Koppel nació en 1858 en Offenbach, cuarto hijo del hogar judío conformado por Leopold Kopp Schloss y Johanna Koppel Mainz. Por aquel entonces, Offenbach todavía era parte del Gran Ducado de Hesse, pero, por su ubicación sobre la orilla sur del río Meno, sus habitantes habían creado una estrecha relación con la ciudad libre de Frankfurt, mucho más prospera, que se levantaba muy cerca sobre la orilla opuesta del río³. Por eso, no era raro que muchos de ellos buscaran trasladar su residencia hasta esta otra ciudad, más después de que fuera anexada en 1866 por Prusia, el más grande y fuerte de todos los estados alemanes. En 1869, cuando el pequeño Leo Siegfried contaba con tan solo once años de edad, los Kopp Koppel hicieron lo propio y se asentaron de manera permanente en Frankfurt⁴. Por eso, los primeros años de vida de Kopp y de sus cinco hermanas y dos hermanos, estuvieron determinados por el devenir de estas dos ciudades,

³ En adelante, solo vamos dar cuenta de Offenbach am Main y Frankfurt am Main y en consecuencia nos referiremos a estas ciudades simplemente como Offenbach y Frankfurt.

⁴ Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte (ISG), Alte Abteilung, Ratsangelegenheiten und Allgemeine Verwaltung (Asuntos del Concejo y Administración General), Bürgermeldebuch (Libro de registro de ciudadanos), s.f., Neue Abteilung "Kopp. Fabrikant", Frankfurt, sept. 8, 1869.

especialmente por la forma particular que el proceso de emancipación de los judíos alemanes tomó en ellas. De manera general, con avances y retrocesos, durante el siglo XIX todos los estados alemanes les otorgaron igualdad de derechos a los judíos que habitaban en sus territorios. En el caso de Offenbach y Frankfurt, esto ocurrió definitivamente en 1848 y 1866, respectivamente. Según Pulzer, este proceso abrió paso a la gran experiencia que definió a los judíos alemanes durante esta época: su modernización. Durante el siglo XIX y hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, ellos se convirtieron en un grupo social mayoritariamente de clase media, sobretodo urbano, económicamente próspero, altamente educado y con un sentido de identificación usualmente religioso que adoptó vigorosamente el nacionalismo alemán. Por eso, encarnaron el arquetipo de las comunidades judías de Europa occidental⁵.

Una vez alcanzó los dieciocho años, Leo Siegfried Kopp, en compañía de su hermano Emil, cinco años menor que él, emprendió el viaje que determinó el resto de su vida: se trasladó a Colombia de manera definitiva. De este modo, ellos dos integraron el menguado número de inmigrantes extranjeros que se instaló en el país durante la época Republicana⁶. Pero a diferencia de muchos de ellos, hoy sabemos que estos dos hermanos Kopp no fueron aventureros solitarios en busca de fortuna. Todo lo contrario, se trasladaron hasta Suramérica a través de una extensa y duradera red transatlántica de migración y comercio asquenazí conformada por varios integrantes de las familias Stiebel, Schloss, Koppel y Kopp, originarias de Frankfurt y Offenbach. Esta red, que comenzó a tomar forma desde finales del siglo XVIII, a través del Imperio británico, se prolongó hasta la tercera década del siglo XX, al menos. En su mejor momento, se extendió desde Frankfurt, en los territorios alemanes, pasó por Londres y Manchester, en Inglaterra, y desde allí saltó al otro lado del océano Atlántico, hasta Kingston, Jamaica, para luego seguir hasta varias de las

⁵ Peter Pulzer, *Jews and the German State, The Political History of a Minority, 1848-1933*, Oxford: Blackwell, 1995, p. 2.

⁶ Uno de los principales cambios que trajo el fin de la Colonia y el nacimiento de la República de Colombia, que se selló definitivamente en 1819, fue la apertura oficial del nuevo país a los inmigrantes extranjeros no españoles. Sin embargo, frente a otros países de América Latina de tamaño similar, las cifras de Colombia al respecto, durante los siglos XIX y XX, resultan bastante atípicas. Según Magnus Mörner, entre 1851 y 1924 arribaron a la región algo menos de once millones de personas. El 93 % de ellos se instaló en Argentina, Brasil y Cuba y el 7 % restante se repartió entre los demás países de la región, principalmente entre Uruguay, México, Chile y Perú, pero muy pocos de ellos llegaron a Colombia. Otras investigaciones posteriores, como las de Eduardo Posada Carbó y Pilar Vargas Arana reiteran esta situación al señalar que durante el siglo XX la cifra de extranjeros en Colombia no alcanza a representar nunca el 1% del total de habitantes del país. Ver: Magnus Mörner, *Adventurers and Proletarians. The Story of Migrants in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1985, p. 61; Eduardo Posada Carbó, *El caribe colombiano. Una historia regional, 1870-1950*, Bogotá: Banco de la República/El Áncora Editores, 1998, p. 316, y Pilar Vargas Arana, *Pequeño equipaje, grandes ilusiones. La migración árabe a Colombia*, Bogotá: Taurus, 2019, p. 19.

posesiones españolas en tierra firme, como Cartagena y Bogotá, ciudades que desde 1819 quedaron comprendidas definitivamente dentro de los territorios que conformaron la República de Colombia. Desde estos centros urbanos, esta red se proyectó hacia sus territorios circundantes⁷.

Cada una de las generaciones que se movió a través de esta red, lo hizo con la misma intención: tomar provecho del comercio transatlántico, primero de forma ilegal durante el final del periodo colonial español, y luego de forma legal una vez Colombia se independizó definitivamente. Al hacer esto, sin embargo, sus integrantes también se convirtieron en industriales, agricultores, banqueros, urbanizadores, diplomáticos y hasta en prestamistas del Estado, lo que les permitió insertarse exitosamente dentro de las élites locales en Colombia, inserción que se selló definitivamente a través de matrimonios cristianos, que en algunos casos exigieron la conversión de los inmigrantes o, como en el caso de Kopp al casarse según el rito católico con Mary Castello González el 9 de agosto de 1896, de una dispensa de la Iglesia para realizar matrimonios mixtos “por ser el novio de religión israelita”, con la condición de que bautizaran a sus hijos bajo los rituales establecidos por Roma⁸. En otras palabras, este grupo de inmigrantes judíos se convirtió en agente de la expansión de los imperios británico y alemán sobre la América española y, por lo mismo, de la implantación del sistema de economía capitalista en esta parte del mundo, pero para esto tuvieron que negociar con su identidad judía⁹.

⁷ Enrique Martínez Ruiz, “Los asquenazíes del Caribe: redes transatlánticas de comercio y migración entre Frankfurt y Bogotá, a través del Imperio británico en el siglo XIX”, *Historia Crítica*, 80 (2021), pp. 57-79.

⁸ Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Documentos parroquiales de Bogotá, Parroquia de San Victorino, *Libros de matrimonios*, tomo 4, f. 249r. “Registro del matrimonio de Leo Siegfried Kopp y Mary Castello González”, Bogotá, 9 de agosto de 1896.

⁹ Sobre las dimensiones de las migraciones judías a Colombia durante la República, las informaciones son disímiles. Para el siglo XIX existen muy pocas investigaciones, pero ciertamente se trata de una cifra muy pequeña. Por ejemplo, para el caso de Barranquilla, probablemente la ciudad donde más judíos se asentaron durante este periodo, Adelaida Sourdis Nájera calcula que, para 1875, se habían establecido allí unos 83 judíos de diversas procedencias. Si se tiene en cuenta que ese mismo año la ciudad alcanzó una población de 16.549 habitantes, los judíos representaron tan solo el 0.5% de la población. No existen cálculos para otras ciudades durante el mismo periodo, incluida Bogotá. Para el siglo XX, aunque su número total aumentó considerablemente, en realidad su porcentaje se redujo mucho. Según Sergio Della Pergola, a pesar de las restricciones que se impusieron en 1939 a este tipo de inmigrantes, para mediados de la década de 1960 el número de judíos en Colombia alcanzó a ser de 10.000 personas, es decir, el 0,057% del total de la población colombiana, que alcanzó los 16 millones y medio en 1964. Durante las décadas siguientes, la cifra de judíos se redujo en todos los países de la región, pero de manera muy acentuada en Colombia, donde su número disminuyó en un 73% para 2009, hasta alcanzar las 2.700 personas. A pesar de esta drástica variación, sin embargo, diversas investigaciones, como las de Sourdis Nájera, Fawcett y Posada Carbó, Leal Villamizar, Martínez Ruiz y Molina Londoño, coinciden en señalar el importante papel que estas migraciones jugaron en el proceso de modernización capitalista de

En el caso de Leo Siegfried y Emil, es probable que hubieran sido enviados por su familia al territorio colombiano con el propósito abrir un nuevo mercado para la fábrica de ropa para hombre que había establecido su abuelo en Offenbach en 1827, bajo el nombre de *Jacob Kopp Söhne*. El padre de Leo Siegfried heredó esta fábrica en 1858¹⁰ y, ocho años después, él comenzó las gestiones para trasladar sus instalaciones a la vecina Frankfurt¹¹. El éxito que experimentó la fábrica de los Kopp con este traslado debió ser notable, ya que tan solo una década después era considerada una de las veinte fábricas más importantes de su tipo en la ciudad¹². En su mejor momento, llegó a exportar ropa a Francia, Suiza y, por supuesto, a América del Sur¹³. Por eso, no dudamos de que la familia de Kopp se logró insertar exitosamente dentro de la burguesía local de Frankfurt, lo que les permitió a él y a Emil familiarizarse con actividades comerciales e industriales capitalistas a gran escala antes de llegar a Colombia. Esta misma posición social también resultó determinante al llegar al país: todas sus iniciativas fueron financiadas con el capital de su familia en Alemania y también con el capital de otras familias de Frankfurt y otras ciudades alemanas, sobre todo judías, a las que tuvo acceso gracias al prestigio de la *Jacob Kopp Söhne*¹⁴.

Una vez se estableció definitivamente en Bogotá, probablemente en 1879, Leo Siegfried pronto dio comienzo a sus negocios. Entre esa fecha y 1927 fundó ocho sociedades principales que le sirvieron de marco para todas sus iniciativas. Entre todas, las más importantes fueron la *Kopp & Castello* (1879-1890), la *Kopp & Cía.* (1890-1893) y la

Colombia e, incluso, en el desarrollo urbano de las ciudades colombianas después de la Independencia. Ver Adelaida Sourdis Nájera, *El registro Oculto. Los sefardíes del Caribe en la formación de la nación colombiana, 1813-1886*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2003, pp. 65-75; Sergio Della Pergola “¿Cuántos somos hoy? Investigación y narrativa sobre población judía en América Latina”, *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambios*, coord. Haim Avni, Judit Bokser, Sergio Della Pergola, Margalit Bejarano y Leonardo Senkman, Madrid: Iberoamericana, Vervuert y Bonilla Artiga Editores, 2011, pp. 305-340; Louise Fawcett y Eduardo Posada Carbó, “Árabes y judíos en el desarrollo del Caribe colombiano, 1850-1950”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 49 (1998), pp. 3-29; Lina María Leal Villamizar, *Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes, 1933-1948*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2015; Martínez Ruiz, *Quinta Sión* y Molina Londoño.

¹⁰ Christoph Sandler, *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz, 1873*, Leipzig: Hermann Wölfert's Buchhandlung, 1873, p. 104.

¹¹ Frankfurt, ISG, Ratsangelegenheiten und Allgemeine Verwaltung, Senatssupplikationen (Peticiónes al Senado), vol. 866, no. 18, ff. 1v-9v. “Kopp, Leopold: Kaufmann aus Offenbach, vertreten durch Anwalt Dr. S. Fuld”, Frankfurt, feb. 27, 1866.

¹² Georg Friedrich Krug, *Krug's Adress-Handbuch von Frankfurt a. Main*, Frankfurt am Main: C. Adelmann's Druckerei, 1868, pp. 48 y 110.

¹³ A. Askenazy, “Gewerbliche Anlagen”, *Frankfurt und seine Bauten*, ed. Architekten & Ingenieur verein, Frankfurt: Architekten & Ingenieur verein, 1886, p. 620.

¹⁴ Martínez Ruiz, *La Rifa...*, pp. 181-283 y Molina Londoño, pp. 109-270.

Leo S. Kopp & Cía. (1893-1927), las tres sociedades a través de las cuales fundó la fábrica de cerveza Bavaria y sus fábricas anexas, la fábrica de vidrio Fenicia y la fábrica de bebidas gaseosas Tívoli. Gracias a estas sociedades, y en general a todas las empresas en las que se vio involucrado en la ciudad a lo largo de su vida, Kopp se convirtió en uno de los agentes principales de los cambios por los que atravesó Bogotá en el tránsito del siglo XIX al XX, el más importante de todos, la modernización de su espacio urbano, que aún estaba en el proceso de dejar atrás su fisonomía colonial para transformar sus plazas, sus edificios públicos y privados y sus calles y carreras según las nuevas formas y estilos de vida que imponía el sostenido aumento de su población y su lenta incorporación a la economía capitalista transatlántica¹⁵.

En el caso específico de Bavaria, que ha sido calificada por los historiadores como la primera empresa moderna netamente capitalista que se estableció en Colombia¹⁶, su impacto sobre el cambio de la ciudad y, en general, sobre la formación de la identidad colombiana es muy amplio: causó la transformación radical de los hábitos de consumo de bebidas alcohólicas en el país —promovió que se reemplazara el consumo de la chicha de origen indígena por cervezas de tipo alemán—, impulsó la modernización de las prácticas comerciales e industriales del país, estimuló la formación de la clase obrera e, incluso, aceleró el proceso de urbanización de las ciudades colombianas al promover la formación de complejos fabriles de dimensiones desconocidas y el surgimiento de barrios destinados exclusivamente para sus obreros, entre otros muchos aspectos¹⁷. Por eso, esta fábrica eclipsó otras dos importantes actividades económicas que Kopp adelantó en el país: las inversiones inmobiliarias en Bogotá y sus alrededores y el comercio transatlántico entre Europa, Estados Unidos y Colombia. Fue justamente gracias a la intersección de estas dos actividades que él adquirió y remodeló el Bazar Veracruz a finales del siglo XIX.

¹⁵ A la fecha, el mejor trabajo al respecto de los cambios por los que atravesó Bogotá durante este periodo es el citado de Mejía Pavony.

¹⁶ Edgar Augusto Valero, *Empresarios, tecnología y gestión en tres fábricas bogotanas 1880-1920. Un estudio de historia empresarial*, Bogotá: Escuela de Administración de Negocios, 1998, p. 165.

¹⁷ Los dos trabajos más recientes sobre Bavaria y su fundador son: Molina Londoño y Martínez Ruiz, *La Rifa Magna*.

II. El Bazar Veracruz

De La Ballena al Bazar Veracruz

A pesar de la notoriedad que alcanzó el Bazar Veracruz en manos de Kopp en realidad él no fue su gestor primitivo. Este edificio había sido construido originalmente varias décadas antes por Vicente Lombana Buendía. Él lo levantó sobre una vieja casona de la ciudad, que en 1841 se conocía como “La Ballena”¹⁸, ubicada sobre el costado oriental de la actual Av. carrera séptima, entre las calles 12 y 13. Lombana Buendía se hizo a esta propiedad en noviembre de 1856 cuando se la compró a la Iglesia de la Veracruz¹⁹ y, por lo visto, retomó el nombre de esta iglesia para llamar a su nuevo edificio comercial.

Lombana Buendía descendía de una familia de criollos acomodados de La Plata, actual departamento del Huila, donde había nacido en 1808²⁰. Por eso, él tuvo la posibilidad de adelantar estudios de medicina y derecho, profesiones ambas de las que se graduó. En Bogotá llegó a ser congresista, gobernador de la ciudad y rector de Colegio Nacional²¹. En medio de la Guerra de los Supremos, que tuvo lugar entre 1839 y 1841, él fue expulsado de la ciudad, lo que lo obligó a exiliarse en Europa durante los años siguientes. Alrededor de 1845 Lombana Buendía regresó a la ciudad para retomar su carrera política y sus negocios²². Seguramente fue este exilio el que le permitió conocer de primera mano la dinámica de la vida comercial europea, que lo llevó a emprender la construcción de un novedoso edificio comercial.

Dos años y nueve meses después de haberse hecho a la propiedad de La Ballena, el 1º de septiembre de 1859 exactamente, Lombana Buendía inauguró el Bazar Veracruz, “el primer edificio que en la capital se destinó a oficinas, muestrarios y expendio de mercancías”²³. Para su diseño Lombana Buendía contrató los servicios del arquitecto británico de origen danés Thomas Reed, quien había llegado a la ciudad en 1846 contratado por el presidente

¹⁸ Gustavo Arboleda, *Historia contemporánea de Colombia*, 2ª. ed., Cali: Editorial América, 1935, V, p. 540.

¹⁹ Bogotá, Archivo General de la Nación (AGNC), Notarías, Notaría 2ª (N2), “Certificado del Registrador de Instrumentos Públicos y Privados del Círculo de Bogotá de 27 de agosto de 1901, incluido” en: Escritura 389, Bogotá, 21 de febrero de 1903, ff. 1441v-1443v

²⁰ Víctor M. Uribe Urán, “The Changing Meaning of Honor, Status and Class: The *Letrados* and Bureaucrats of New Granada in the Late Colonial and Early Postcolonial Period”, en *State and Society in Spanish America during the Age of Revolution*, Ed. Víctor M. Uribe Urán, Wilmington: Scholarly Resources Inc., 2001, pp. 59-88 (p. 74).

²¹ Víctor M. Uribe Urán, *Honorable Lives. Lawyers, family and politics in Colombia, 1780-1850*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2000, p. 193.

²² Uribe Urán, *Honorable...*, p. 134.

²³ Arboleda, p. 540.

General Tomás Cipriano de Mosquera para diseñar del Capitolio Nacional. Reed diseñó un edificio de dos plantas que se caracterizó por estar organizado alrededor de un corredor central que penetraba el interior de la manzana en el que se construyó, pero sin cruzarla de lado a lado. Alrededor de este corredor ubicó un gran número de locales: dieciocho “tiendas con estantes de pino” en el primer piso, además de un almacén grande en el fondo, y quince “piezas u oficinas” en el segundo piso, a las que se sumaba otro almacén de mayores dimensiones²⁴.

Desde su inauguración, Lombana Buendía arrendó estos treinta y cinco espacios a distintas personas y entidades que los usaron con diferentes propósitos. En 1866, el Bazar Veracruz albergaba la oficina de la Primera Agencia Subalterna de la Agencia General de Bienes Desamortizados, las oficinas de la Recaudación del Impuesto Directo de los barrios La Catedral y Las Nieves, las oficinas de las notarías 1ª, 2ª y 3ª, la sede del semanario *La Caridad*, la librería de libros extranjeros de Hipólito Pérez y la sastrería de Antonio M. Gardezabal²⁵. Para ese mismo año, solo existía otro edificio comercial distinto al Bazar Veracruz, conocido como los “Portales de Bolívar” en el que tenían lugar varias oficinas, locales comerciales e, incluso, cantinas²⁶. Este edificio no es otro que las galerías que los hermanos Manuel Antonio y Juan Manuel Arrubla comenzaron a construir en 1845²⁷ y que en su mejor momento llegó a ocupar todo el frente de la manzana occidental de la actual plaza de Bolívar. Las Galerías Arrubla, el nombre con el que se conoció a este edificio después, se caracterizaron por sus tres pisos de altura organizados alrededor de largos corredores, dispuestos sobre su fachada, que permitían el acceso a un número de locales que se encontraban en su interior. Estos corredores, por lo menos el del segundo nivel, al tiempo que circulación, también servían como balcón que miraba hacia la ciudad. Por eso, su organización era muy diferente a la que Reed introdujo en el edificio de Lombana Buendía.

Según esto, el Bazar Veracruz original debió constituir toda una novedad dentro de la tipología de los edificios comerciales de la ciudad cuando se inauguró. Por las fechas, fue

²⁴ Arboleda, p. 540.

²⁵ José María Vergara y Vergara, *Almanaque de Bogotá y Guía de Forasteros para 1867*, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866, pp. 310, 326, 341, 344 y 367.

²⁶ En los “Portales de Bolívar” o “Portales Bolívar” quedaban las oficinas de la agencia de comisionistas Ortega Hermanos, la sastrería de Pedro Rossi de Cesari, la sombrerería de Teodoro Bouscatell, las relojerías de Santiago Baur [*sic.*] y Federico Barbezat, la zapatería de Gallisot Hermanos, cinco cantinas, cada una de propiedad de Antonia Casas, Jerónimo Osorio, P. Amaya, Manuela Velásquez y Guillermo Duffau, la pastelería de Anita Palatine y la cigarrería de Julián Sánchez. En este edificio también se encontraba la residencia de Eustaquio Bonilla quién prestaba sus servicios como portero. Es interesante notar que la mayoría de los apellidos de quienes aparecen con locales allí son extranjeros. Vergara, *Almanaque*, pp. 310, 341, 367, 369 y 372-374.

²⁷ Escovar, Mariño y Peña, p. 396.

el segundo edificio comercial de gran tamaño que se construyó en la capital colombiana, después de las Galerías Arrubla, y el primero que contempló la construcción de un callejón al interior de una manzana de la ciudad para dar cabida a numerosos locales comerciales y oficinas. Por eso, junto con las Galerías Arrubla, este bazar contribuyó desde muy temprano a mediados del siglo XIX al proceso de transformación del espacio urbano que Bogotá había heredado de la Colonia.

El nuevo Bazar Veracruz de Leo S. Kopp & Cía.

a. La transición entre el antiguo y el moderno modo de construir

Vicente Lombana Buendía murió el 19 de noviembre 1880 y legó el Bazar Veracruz a sus dos hijos, Joaquín y José María Lombana Domínguez²⁸. Poco después, en 1884, Joaquín le compró su parte a José María²⁹ y fue él quien se lo vendió, diecisiete años más tarde, a la casa comercial *Leo S. Kopp & Cía.*, exactamente el 23 de septiembre de 1897, por un valor de 120.000 pesos moneda corriente³⁰. Pero, para hacer esto, Leo Siegfried debió reformar esta firma, de manera que pudiera “adquirir inmuebles para el servicio de la sociedad, como, por ejemplo, para establecer almacenes o depósitos para las mercancías u objetos de la sociedad”³¹, posibilidad que no se contempló en su conformación original.

Kopp pagó este valor en dos partes: una en efectivo que canceló ese mismo día y otra que se comprometió a pagar en cinco cuotas anuales que cancelarían entre 1898 y 1902, pero que se vio forzado a incumplir por la crisis económica que produjo la Guerra de los Mil Días, la más devastadora guerra civil que experimentó Colombia desde que se constituyó como una república independiente, y que tuvo lugar entre octubre de 1899 y noviembre de 1902. Todos los negocios de Kopp se vieron afectados fuertemente por este conflicto, lo que lo obligó a implementar osadas y creativas estrategias que le permitieron salir adelante sin verse perjudicado. En cuanto al Bazar, él se vio en la necesidad de renegociar la deuda, lo que por poco lo hace perder la propiedad de este edificio, que logró cancelar definitivamente en octubre de 1909³², es decir, más de siete años después de lo pactado.

Entre los documentos que legalizaron esta compraventa se incluyeron dos planos del Bazar, elaborados por Eduardo Espinosa Guzmán y corregidos por Jorge Vergara E., que representan su fachada y la organización de sus dos plantas en 1897, es decir, cuatro décadas después de su inauguración original (fig. 1 y 2). Gracias a estos documentos podemos

²⁸ AGNC, N2, Escritura 1851, Bogotá, 21 de noviembre de 1881.

²⁹ AGNC, N2, Escritura 911, Bogotá, 9 de diciembre de 1884.

³⁰ AGNC, N2, Escritura 1556, Bogotá, 23 de septiembre de 1897.

³¹ AGNC, N2, Escritura 1607, Bogotá, 13 de septiembre de 1897.

³² AGNC, Notaría 3ª, (N3), Escritura 796, Bogotá, 6 de noviembre de 1909.

conocer cuál fue el aspecto final del bazar antes de que Kopp lo sometiera a una dramática remodelación. Según esto, para 1897 el Bazar Veracruz seguía siendo un edificio de dos plantas construido en adobe y teja de barro. Su característica principal seguía siendo la misma que le otorgó Reed en 1859: su organización alrededor de un corredor central o callejón, al que Lombana Domínguez se refirió como “patio” en la escritura de compraventa. Aunque no lo menciona, es probable que este espacio estuviera cubierto por una marquesina translúcida que los protegía de la lluvia, al tiempo que permitía que la luz natural penetrara en el interior del edificio, iluminando así este largo callejón interior. En la primera planta se encontraban, además del zaguán de acceso, veintidós locales o “piezas” y en la segunda otros dieciséis locales además del “salón principal” que daba hacia la fachada³³. Esto significa que para esta fecha el bazar contaba con treinta y nueve locales interiores, cuatro más que los que tenía en 1859.

Aunque no tenemos certeza, es probable que la fachada que tenía el Bazar Veracruz en 1897 fuera la misma que, con algunas pocas modificaciones, había diseñado Reed en 1859 (Fig. 1). En todo caso, la fachada que tuvo el bazar en esta última fecha sugiere que, aunque el edificio ya estaba separándose tímidamente de la tradición de la arquitectura colonial, aún no había incorporado elementos del neoclasicismo europeo, el estilo arquitectónico que va a caracterizar la fachada que tuvo desde que fue propiedad de la *Leo S. Kopp & Cía*.

Al parecer los trabajos de remodelación comenzaron pronto después de que Leo Siegfried le compró el edificio a Lombana Domínguez, ya que cuatro meses más tarde, cuando él también compró una tienda que se ubicaba en el primer piso del bazar, pero que pertenecía a Leopoldo Guevara, para incorporarla dentro del edificio principal, éste último afirmó que su propiedad lindaba con el Bazar Veracruz, “hoy en reconstrucción”³⁴. Kopp pagó por esta tienda 26.000 pesos moneda corriente en efectivo. De otra parte, el comienzo de las obras requirió que fueran desocupados todos los locales del bazar que a la fecha Lombana Domínguez tenía arrendados a otro número de comerciantes y funcionarios del gobierno, para lo cual se pactó un término de un mes³⁵. Esto nos indica que Kopp unificó todo el volumen del edificio y que adelantó una reforma tanto de su aspecto exterior como también de sus espacios interiores.

Para la remodelación del Bazar Veracruz, Kopp contrató al arquitecto Mariano Sanz de Santamaría, el primer colombiano en obtener este título profesional: él se graduó del Politécnico de Weimar en 1880, luego de lo cual pasó una larga temporada en Italia,

³³ AGNC, N2, Escritura 1556, Bogotá, 23 de septiembre de 1897.

³⁴ AGNC, N2, Escritura 112, Bogotá, 27 de enero de 1898.

³⁵ AGNC, N2, Escritura 1556, Bogotá, 23 de septiembre de 1897.

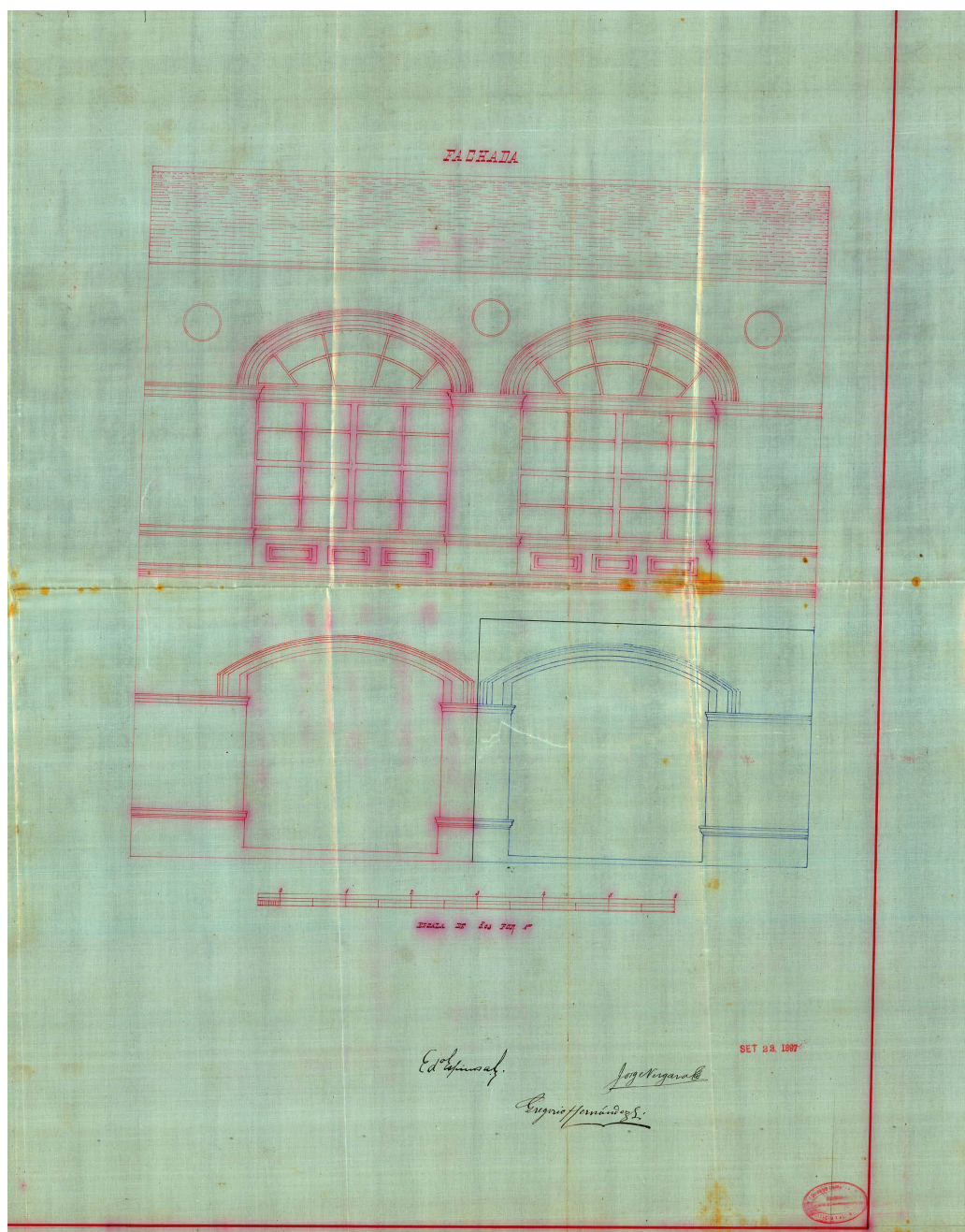


FIGURA 1. Eduardo Espinoza Guzmán y Jorge Vergara E., fachada del Bazar Veracruz, 1897, en AGNC, N2, Escritura 1556, Bogotá, 23 de septiembre de 1897.

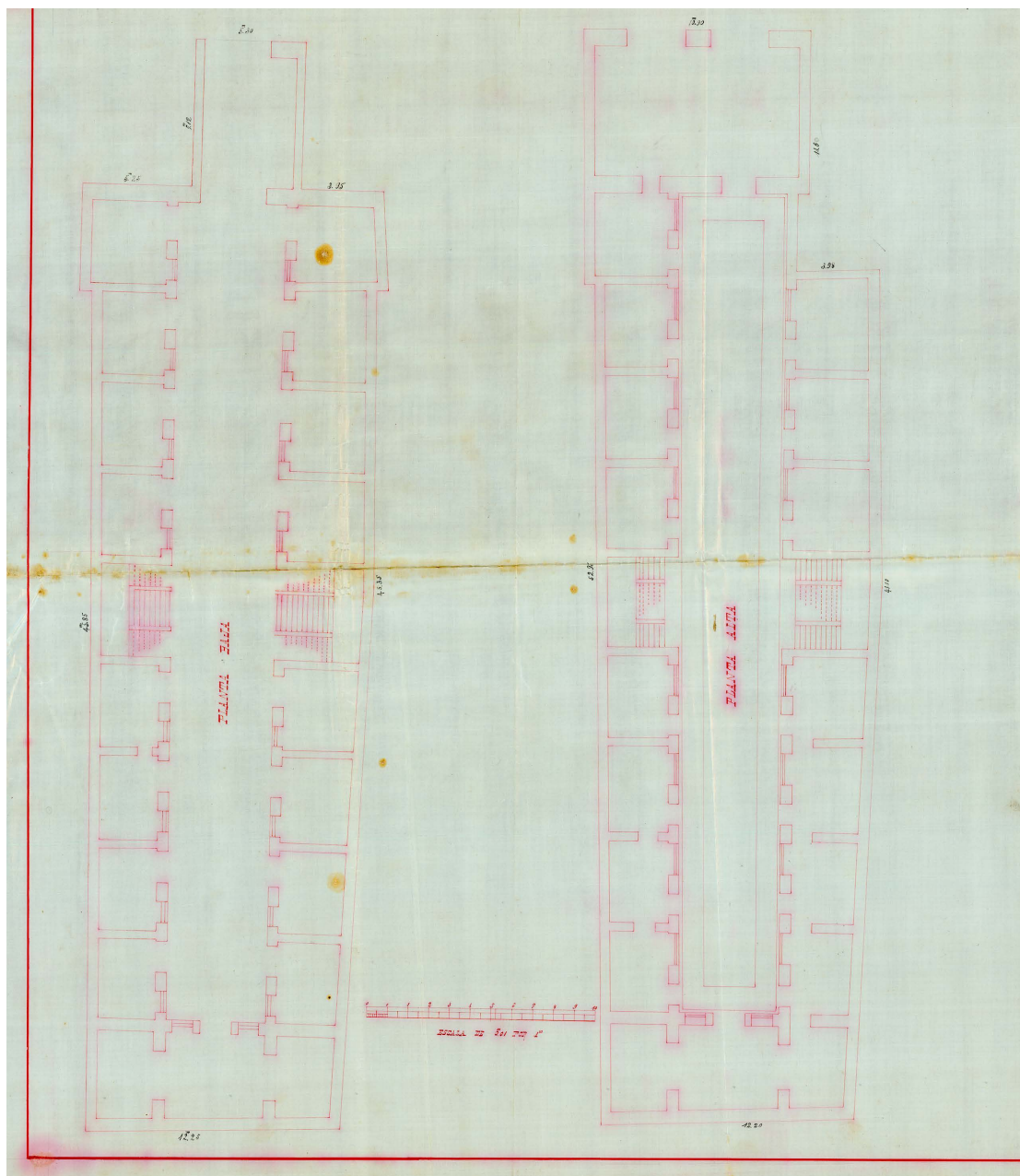


FIGURA 2. Eduardo Espinoza Guzmán y Jorge Vergara E., Fachada del Bazar Veracruz, 1897
(Av. Carrera 7ª, arriba del plano) en AGNC, N2, Escritura 1556, Bogotá, 23 de septiembre de 1897.

sobre todo en Florencia y Roma³⁶. Su formación, sumada a su dominio del alemán, seguramente fueron determinantes para que se convirtiera en el arquitecto favorito de Kopp durante estos años. Además del nuevo bazar, en 1883 Sanz de Santamaría diseñó para Kopp la fachada de un almacén que la *Kopp & Castello* tuvo la Calle del Telégrafo³⁷, la actual calle 13 entre carreras 8 y 9, y en 1900 diseñaría su primera vivienda privada, una lujosa quinta ubicada al oriente de la actual Av. Carrera Séptima sobre la calle 73, que fue conocida como el Castillo Kopp³⁸.

En esta ocasión, Sanz de Santamaría propuso una remodelación radical de la fachada del antiguo bazar, que pudimos conocer gracias a una imagen que se incluyó en un artículo que elaboró Pick Witt, al parecer un seudónimo de Gastón Lelarge, un arquitecto francés que llegó por primera vez a Bogotá en 1890³⁹ (Fig. 3). En él, Lelarge señala que, gracias a las influencias extranjeras, la arquitectura de la ciudad había entrado en “la vía del progreso universal” desde hacía unos siete u ocho años, siendo la fachada del nuevo Bazar Veracruz uno de los mejores ejemplos de esta transición:

Entre los edificios más notables de este nuevo periodo podemos citar la fachada del Bazar Veracruz debida al arquitecto Santamaría (D. Mariano), la que marca de manera decisiva la transición entre el antiguo y el moderno modo de construir, sin que tal novedad haya sido suficientemente entendida por todos. (...)

Pertenece ella al estilo del renacimiento francés. Bien proporcionada en sus grandes líneas generales, forma una hermosa silueta de mucho efecto sobre las otras construcciones de la calle Real. Su aspecto arquitectónico sería mejor si se destacara en perspectiva, es decir, si delante de ella se extendiera una calle plaza que rompiera un poco aquella uniformidad americana de las calles bogotanas, que da por resultado su lúgubre monotonía.

Felicitemos pues, al arquitecto de esta obra, sin preocuparnos de la fuente en donde haya tomado inspiración, y lo felicitamos principalmente por la buena fortuna de haber sido llamado por el señor Leo S. Kopp, caballero de amplio espíritu, de refinada cultura, y que sabe, por consiguiente, que para obtener un buen resultado en construcción es necesario someterse sin restricciones á las ideas del arquitecto⁴⁰.

Así, este texto da cuenta de una situación que se volvió frecuente en la prensa bogotana de finales del siglo XIX: asociar el nombre de Kopp a sustantivos como “progreso” y adjetivos como “moderno”, a causa de sus numerosas y ambiciosas actividades industriales

³⁶ Silvia Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá: Centro Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1993, pp. 122-123.

³⁷ AGNC, N3, Escritura 858, Bogotá, 1 de junio de 1883.

³⁸ AGNC, Notaría 1ª (N1), Escritura 358, Bogotá, 19 de octubre de 1905.

³⁹ Arango, p. 123.

⁴⁰ Witt Pick, “La arquitectura en Bogotá. Bazar Veracruz”, *Revista ilustrada* I, 15 (1899), p. 232.

y comerciales, lo que señala el importante papel que él jugó en las transformaciones que comenzó a experimentar Bogotá a muchos niveles desde las últimas tres décadas del siglo XIX, entre ellas la modernización de sus espacios comerciales. Sin embargo, el Bazar Veracruz no significó, “una transición entre lo antiguo y lo moderno” en Bogotá solo por su fachada, sino también por las nuevas dimensiones que tomó el edificio en manos de Kopp.

Al comparar la fachada del edificio en septiembre 1897 con la que tuvo desde 1899, es claro que él le agregó un nuevo piso además de una amplia mansarda que, sin duda, aumentaron de manera importante su área, pero, especialmente, su altura. Según la prensa de la época, esta remodelación convirtió al Bazar Veracruz en “la construcción de propiedad particular más elevada y más costosa” que existía en Bogotá para 1899⁴¹, solo superado por las torres y cúpulas de las iglesias de la ciudad. Si esto es verdad, significaría que las iniciativas comerciales de Kopp también lo llevaron a construir el edificio particular más alto que Bogotá conoció durante el siglo XIX, y seguramente también durante los primeros años del siglo XX.

b. Al estilo de los establecimientos del Viejo Mundo

La inauguración del nuevo Bazar Veracruz se planeó originalmente para finales de 1898, pero demoras inesperadas en los trabajos de construcción provocaron que abriera sus puertas solo hasta el jueves 18 de mayo de 1899. Una nota de prensa dijo al respecto:

Inmenso número de personas concurrió al almacén durante varias horas, extasiándose delante de los innumerables objetos y mercaderías expuestos á la vista del público en las diversas secciones que lo componen.

Este magnífico edificio, de elegante y moderna construcción, montado el estilo de los establecimientos del Viejo Mundo, es, sin duda, el mejor almacén que hoy existe en todo el país.

La amplitud y belleza del local, en cuya decoración y buen gusto no se ha omitido gasto alguno por parte de los empresarios; la diversidad y abundancia de telas y mercancías, objetos de arte, mobiliarios, etc.; la organización que se le ha dado respecto al sistema de ventas; sus escogidos y cultos empleados, cuyo número no baja de ochenta, todo esto, decimos, coloca al centro comercial de los señores Kopp & Co. en primer término, considerándole siquiera sea tan sólo bajo el punto de vista de su valioso aspecto y de la variedad de sus artículos⁴².

El autor de la nota de prensa debió estar tan impresionado por las dimensiones y el surtido del nuevo almacén de los Kopp en el Bazar Veracruz que cometió varios errores en su descripción. En primer lugar, como hemos visto, el almacén era propiedad de la *Leo S.*

⁴¹ “Crónica menuda”, *El Correo Nacional*, Bogotá, 28 de marzo de 1899, p. 3.

⁴² “Crónica menuda”, *El Correo Nacional*, Bogotá, 19 de mayo de 1899, p. 3.



FIGURA 3. Mariano Sanz de Santamaría, Plano de la fachada del Bazar Veracruz, 1899, en Witt Pick, "La arquitectura en Bogotá. Bazar Veracruz", Revista ilustrada I, 15 (1899), p. 232.

Kopp & Cía. y no de la *Kopp & Cía.*, que había sido liquidada en 1893. Y, en segundo lugar, en realidad el nuevo almacén de Kopp en este bazar no nació siendo un centro comercial, como tal vez sí lo pudo ser mientras estuvo en manos de Domínguez Buendía, sino que constituyó un nuevo tipo de almacén, hasta entonces desconocido en Bogotá: un gran almacén o un almacén por departamentos. Seguramente a esto se refiere al autor de la nota de prensa al señalar las “diversas secciones que lo componen”.

Hecho esto, Kopp comenzó una agresiva campaña de mercadeo que no solo contempló avisos de prensa en diferentes periódicos, sino que tuvo como estrategia principal la conformación de un periódico propio al que llamó “*El Bazar Veracruz. Órgano de las empresas Kopp*”. Su primera edición vio la luz el 8 de julio de 1899 y contó con un tiraje de 3.000 ejemplares⁴³. En sus páginas, los lectores podían encontrar informaciones muy diversas que incluían noticias de Europa y Estados Unidos, artículos literarios, poesías, recetas, remedios, avisos clasificados, publicidad y “mil bagatelas que entretienen el espíritu al calor del hogar después de la faena diaria”. Sin embargo, su propósito fundamental, según afirmaba en su primera edición, fue bastante más acotado: “tener al corriente al público de la marcha de las importantes fábricas de Bavaria y Fenicia, del precio y calidad de sus productos y de las novedades del gran almacén El Bazar Veracruz”⁴⁴.

Este semanario ofrece detalles muy interesantes acerca del funcionamiento del nuevo almacén. Según Kopp afirmaba en sus páginas, en el Bazar Veracruz se vendían solo mercancías importadas de excelente calidad, tanto al por mayor como al por menor, a precios módicos según su estrategia comercial: “Nuestro sistema es vender barato para vender mucho”⁴⁵.

El semanario incluía, además, una lista de todas las mercancías que se vendían en el almacén de los Kopp señalando en qué piso se podía encontrar cada una de ellas. Según esta lista, para mediados de 1899 la casa comercial *Leo S. Kopp & Cía.* comercializaba en Bogotá 405 clases de mercancías importadas en los tres pisos del bazar, entre las que se incluían productos tan disímiles como alfombras, boas de plumas de avestruz, candelabros de bronce, charoles, decámetros, espejos, ‘fluxes’, gualdrapas, hachas, juguetes, lienzos, medias para ciclista, naipes de póker, ollas esmaltadas, perfumes franceses, quillas con cuentas para trajes, ropa hecha para hombre, joven y niño, sombreros de castor, té de la China, vinos del Rin, y zapatos para señora, entre varios cientos más⁴⁶. Además, se incluía una lista detallada de todos los productos que Kopp elaboraba en Bavaria y Fenicia, con sus respectivos

⁴³ “El Bazar Veracruz”, *El Bazar Veracruz*, Bogotá, 8 de julio de 1899, p. 1.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 1.

⁴⁵ “Bazar Veracruz. Almacén de Leo S. Kopp & Cía.”, *El Bazar Veracruz*, Bogotá, 8 de julio de 1899, p. 3.

⁴⁶ “Bazar Veracruz”, *El Bazar Veracruz* ..., pp. 3-6.

precios, siendo el más importante de todos el vidrio plano que se comenzó a ofrecer por primera vez a finales de julio de 1899⁴⁷.

Las declaraciones de Kopp en este semanario, al respecto de la organización del nuevo Bazar Veracruz, no dejan dudas acerca del nuevo tipo de almacén que él quiso abrir en Bogotá:

El Bazar Veracruz está dividido en tres pisos y cada serie de artículos congéneres se halla en su departamento especial. Los empleados tienen el gusto de atender igualmente á todas las personas que vayan al Bazar, sea que entren por pasear el Almacén ó por hacer compras⁴⁸.

Así las cosas, no queda duda de que la intención de Kopp al reformar el Bazar Veracruz no fue solamente abrir un almacén más en Bogotá, ni tampoco construir otro centro comercial, como lo eran las galerías Arrubla y los varios pasajes comerciales que ya existían en la ciudad, sino construir el primer almacén por departamentos que conoció el país, siguiendo un modelo comercial que ya se había impuesto en Europa y Estados Unidos y que él debía conocer muy bien.

c. El nuevo Bazar Veracruz dentro del elenco de edificios comerciales de Bogotá

Cuando se conformó por primera vez la *Leo S. Kopp & Cía.* en 1893, como dijimos, la firma a través de la cual Kopp remodeló el Bazar Veracruz, ya existían en Bogotá al menos siete edificios comerciales de grandes dimensiones, distintos a las tiendas tradicionales, que se pueden dividir en tres grupos según sus características⁴⁹. En primer lugar, la ciudad contaba con dos *pasajes*, el modelo de centro comercial nacido en Europa en el tránsito del siglo XVIII al XIX, que se caracteriza por la presencia de numerosos locales independientes a ambos costados de un largo callejón cubierto, que atraviesa una manzana de un lado a otro, y que alojan distintos negocios y almacenes. Si tomamos por cierta la representación que Carlos Clavijo hizo de ellos en el plano de Bogotá que publicó en 1894, en realidad solo el pasaje Hernández y el pasaje Rivas cumplían con los requisitos formales de esta tipología de edificio⁵⁰ (fig. 4).

⁴⁷ “Vidrio plano. Lista de precios según tamaño y espesor”, *El Bazar Veracruz*, Bogotá, 29 de julio de 1899, p. 35.

⁴⁸ “Bazar Veracruz”, *El Bazar Veracruz* ..., p. 3.

⁴⁹ Manuel José Patiño, *Guía práctica de la capital para el comercio, pasajeros y transeúntes, etc.*, Bogotá: Tipografía Salesiana, 1893, p. 78.

⁵⁰ Carlos Clavijo, *Plano Topográfico de Bogotá*, Bogotá: Litografía Paredes, 1894.

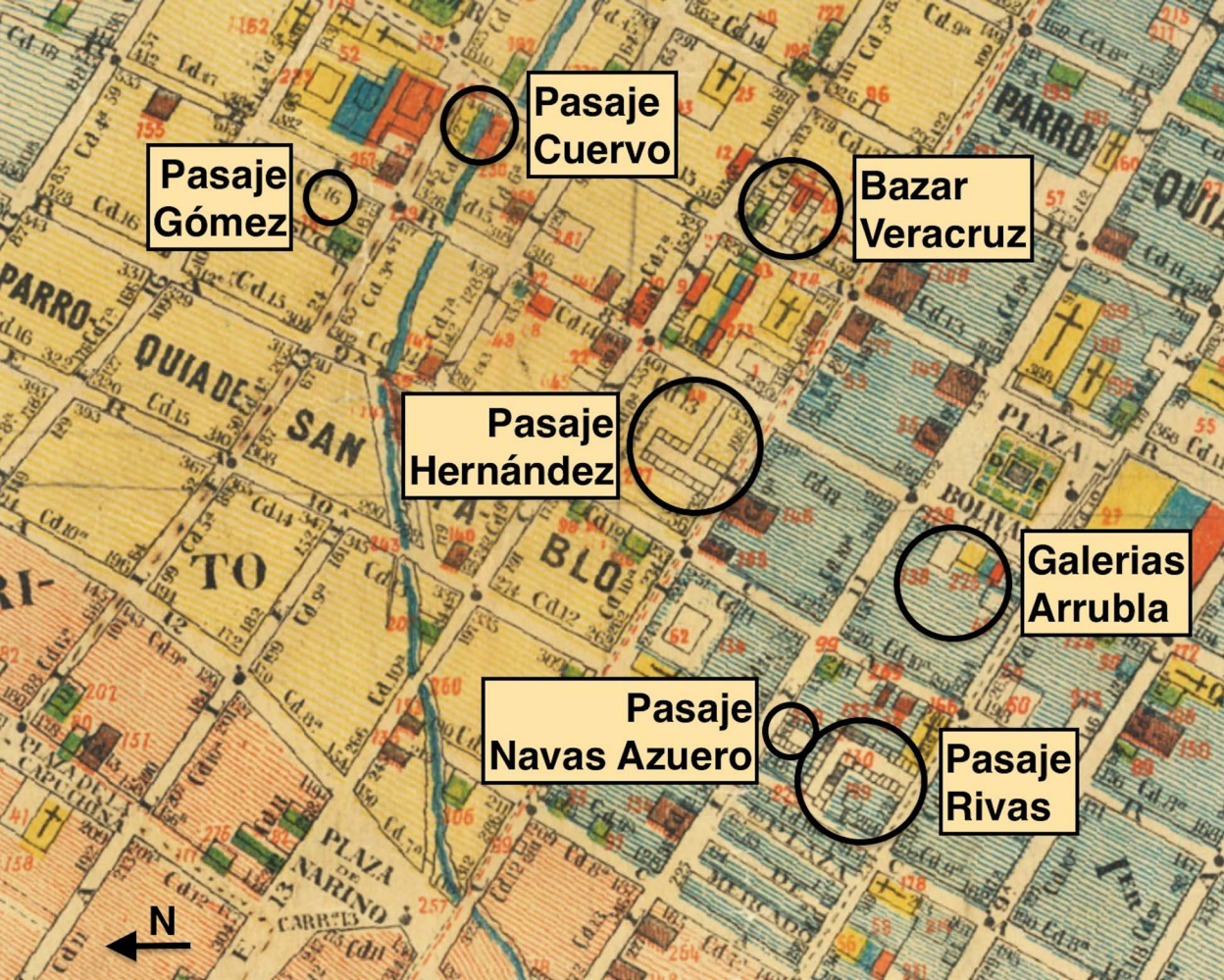


FIGURA 4. Grandes edificios comerciales de Bogotá, 1894.

Autor: elaboración propia sobre el plano de Carlos Clavijo, según las informaciones contenidas en la guía de Bogotá elaborada por Manuel José Patiño en 1893. Ver Patiño, Guía 78 y Clavijo, Plano.

En segundo lugar, en la ciudad también existían algunos ejemplos de una variación del pasaje comercial, que solo se diferencia de aquel en que el callejón central que lo constituía no atravesaba la manzana que lo albergaba de lado a lado, sino que terminaba en su centro. Por eso, aunque también eran llamados *pasajes* por sus dueños y por muchos otros bogotanos, en realidad no lo eran dado que no permitían *pasar* de un lugar a otro de la ciudad. El pequeño pasaje Navas Azuero, el pasaje Gómez, probablemente el pasaje Rufino Cuervo, aún a medio construir⁵¹ e, incluso, el antiguo edificio del Bazar Veracruz, corresponden a esta tipología que podríamos denominar como *semipasajes* comerciales.

⁵¹ Escovar, Mariño y Peña, pp. 398-399.

En tercer lugar, estaba el edificio de las Galerías Arrubla, del que ya hablamos, que se alzaba solitario como el único exponente de esta tipología comercial. Según esto, ninguno de los siete grandes edificios comerciales que existían en la ciudad en 1893 correspondía a la tipología del almacén por departamentos que Kopp pretendió introducir con la remodelación del Bazar Veracruz. Por eso, el nuevo almacén de los Kopp en Bogotá, más que “un modesto edificio neorenacentista”⁵², fue toda una novedad dentro de la vida comercial de Bogotá que hasta ahora no ha sido valorado suficientemente.

Según todo esto, el Bazar Veracruz de Kopp también fue novedoso por la organización del sistema de ventas que él pretendió implementar en su interior, que correspondía al de un almacén por departamentos. Este sistema se caracterizó por la comercialización de un gran número y volumen de mercancías dispuestas en un solo gran espacio físico organizado por secciones de acuerdo con las distintas clases de mercancías que se encontraban en él. Según una de las notas de prensa que citamos, en el caso del nuevo Bazar Veracruz este sistema de ventas involucraba al menos ochenta empleados que trabajaban para un solo almacén; algo nunca visto en la capital colombiana. No conocemos los detalles exactos del funcionamiento del interior del bazar, pero suponemos que un buen número de los empleados eran los vendedores, que debían estar organizados por grupos a los que se les encargaba la atención de sus diferentes secciones. Los clientes podían entonces recorrer el interior del bazar en busca de las distintas clases de productos que les interesaban, o también, como dice Kopp, simplemente pasear por su interior.

d. Un paseo por el nuevo Bazar Veracruz

Esta última afirmación de Kopp —que el Bazar Veracruz era un lugar para pasear— devela que él, al darle vida a su gran almacén, también tenía en mente una noción realmente novedosa que había nacido en el seno de la economía capitalista de las grandes ciudades europeas y que constituye todo un síntoma del impulso modernizador que su acción significó para la vida urbana en Bogotá: el centro comercial como un espacio para consumir y para pasear. Seguramente esta práctica ya venía ocurriendo en la única galería y en los pasajes y semipasajes comerciales de la ciudad, pero pocos la expresaron y promovieron de una manera tan clara como Kopp.

Como habíamos dicho antes, él publicó en el semanario *El Bazar Veracruz* informaciones muy diversas. Entre ellas se encontraban poemas de distintos autores colombianos como Leopoldo Díaz, Jorge Pombo, Ricardo Jaimes Freyre, Diego Uribe, Julio Flores, M. R. Blanco Belmonte e, incluso, Rafael Pombo. Sin embargo, desde la tercera edición de este semanario comenzaron a aparecer en él cortos poemas y coplas cuyo objeto era hacerle

⁵² Arango, p. 123.

publicidad, con una dosis de humor, a las distintas mercancías que se vendían en el bazar, así como también a los productos que Kopp elaboraba en Bavaria, Fenicia y Tívoli. Un ejemplo de ellos es el poema sin firma que apareció en el número 3 de este semanario bajo el nombre “En Atenas”:

Diógenes, el gran filósofo,
Por las calles se paseaba
Con su linterna encendida
Y diz que [*sic.*] un hombre buscaba.
Más si una lámpara hubiera
De “Fenicia” el tál [*sic.*] llevado
Hasta una mujer habría
El filósofo encontrado⁵³.

Suponemos que para la elaboración de esta literatura comercial Kopp contrataba a escritores y a otros letrados de la ciudad que, haciendo gala de su cultismo, le compusieron poemas a las mercancías que él vendía en el Bazar Veracruz, en este caso, a las lámparas de vidrio que fabricaba en Fenicia. Sin duda, esta práctica publicitaria no era exclusiva de Kopp, sino que, por el contrario, muchos comerciantes de la ciudad también la ejercían, como bien se puede apreciar en distintos periódicos de la época. En todo caso, entre los poemas que publicó Kopp en *El Bazar Veracruz*, el más interesante para nuestros fines, resulta ser un poema titulado “A una morena” firmado por Cruz Vera, una inversión del nombre del nuevo bazar de Kopp, que decía:

¿Te acuerdas, morena?
Entraste al Bazar
Y yo sorprendido,
Te volví á mirar;
Y tú me miraste
Con grave desdén.
Subiste arrogante;
Yo subí también.
Mas, luego.... Lo juro
Morena por ti,
Que al llegar arriba
Sorprendido vi,

⁵³ “En Atenas”, *El Bazar Veracruz*, Bogotá, 20 de julio de 1899, p 29.

Lo vi en cien espejos,
 En cien, si señor,
 Que tú me mirabas
 Con ojos de amor:
 ¡Qué bella sonrisa!
 ¡Qué fuego al mirar!
 Quedé enamorado
 ¡Cual loco de atar!
 Hiciste tus compras:
 Una boa, un corsé,
 Bramantes, zapatos
 De fino glacé,
 Encajes, cretonas,
 Esponjas, un chal
 Y alfombras que nunca
 tuvieron rival!
 Y yo en los espejos
 te veía pasar
 Y pensaba triste:
 ¿Si se irá á casar?
 Platos para dulces
 Compraste después;
 ¡Mas ay! Bacinillas
 Compraste hasta tres.
 Trampas para moscas
 Quisiste comprar,
 Y yo me decía
 “¿si me irá a cazar?”

Mas ya no es preciso
 Que cazado estoy,
 Por sus bellos ojos
 Y á casarme voy”
 Compraste camisas,
 ¡Cobijas, qué horror!
 Y unas bogotanas
 Que son un primor.
 Luego recorriste
 Como un querubín
 Los dos pisos altos
 Y bajaste al fin.
 Te salí al encuentro
 ¿Recuerdas, mi bien?
 Y tu me miraste
 ¡Con grave desdén!
 ¡Oh! dime, morena,
 Dímelo por ti:
 ¿Por qué si me amas
 ¿Me tratas así?
 ¿Por qué en cien espejos?,
 en cien, sí señor,
 Por qué me miraste
 Con ojos de amor,
 Si tú no querías
 ¿Dejarte adorar?
 Contesta morena
 Y vuelve al bazar⁵⁴.

Como se ve, el poema gira alrededor del enamoramiento fugaz de un hombre que se encontraba dentro del Bazar Veracruz, tal vez paseando como lo sugería Kopp, por una mujer, “una morena”, que entra y deambula a través de este espacio mientras compra una gran variedad de artículos diferentes. Pero más allá de esto, lo que más nos llama la atención del poema es la centralidad que la acción de *mirar* tiene dentro de él, especialmente el cambio que experimenta la mirada de la mujer hacia el hombre a medida que se adentra en el bazar.

⁵⁴ Cruz Vera, “A una morena”, *El Bazar Veracruz*, Bogotá, 20 de julio de 1899, p. 29.

Las miradas directas e indiferentes de ella solo ocurren en la entrada y los primeros metros del interior del edificio, pero una vez se encuentra en su interior, en el segundo piso en medio de mercancías extranjeras, su mirada se torna agradable a los ojos del hombre, pero solo a través de su reflejo en los “cien espejos” que se encuentran a su alrededor. Así, el presentimiento del amor correspondido solo tiene lugar en lo más profundo y abigarrado de este gran almacén donde, de alguna manera, los compradores se pueden confundir entre las mercancías, las personas, los reflejos y la dinámica del consumo.

El juego de mirar y ser visto que se da entre este hombre y esta mujer dentro de un espacio de consumo es una noción que nace con la modernidad capitalista, donde no solo las mercancías están dispuestas para su exhibición en vitrinas construidas expresamente para este fin, sino que también las personas comienzan a exhibirse como si ellas mismas fueran mercancías. No sabemos qué tan extendida estaba en Bogotá la conciencia de esta nueva clase de relación que el modo de producción capitalista impuso entre los seres humanos y las mercancías en espacios de consumo, pero sin duda el autor de este poema ya se imaginaba que podía tener lugar en el bazar de Kopp.

Además, por medio de este poema el autor también sugiere que el gran espacio interior del almacén de Kopp en el Bazar Veracruz otorgaba un grado de anonimato frente a la mirada vigilante que el espacio público, todavía fuertemente colonial, imponía sobre sus ciudadanos. Esta noción, causada por las multitudes urbanas que se comenzaron a formar gracias al acelerado crecimiento demográfico de las ciudades europeas después de la Revolución Industrial, es una experiencia de la vida urbana capitalista, que, según registra el autor del poema, estaba comenzando a tener lugar en Bogotá.

Todo esto demuestra que la remodelación del Bazar Veracruz que Kopp llevó a cabo, también vino a ser un intento por implantar nuevos tipos de relaciones entre los sujetos urbanos que habitaban la capital colombiana: las relaciones modernas que imponía la economía capitalista.

e. La red transatlántica: las casas comerciales alemanas

A pesar de su novedad, el Bazar Veracruz de Kopp se adelantó una o dos décadas a las circunstancias políticas y económicas del país que, como vimos, tan solo cinco meses después de su reinauguración entró en la Guerra de los Mil Días. Además de renegociar el crédito que le permitió hacerse a su propiedad, esta guerra también obligó a Kopp a renegociar los créditos por medio de los cuales había adquirido las ingentes cantidades de mercancías extranjeras con las que aprovisionó el Bazar Veracruz el día de su reinauguración, y que luego no pudo vender por la crisis económica que desencadenó el comienzo de los enfrentamientos. Gracias a los documentos que dan cuenta de esta renegociación, podemos conocer algunas características de la red comercial transatlántica que Kopp había

logrado establecer desde Colombia a finales del siglo XIX, el momento más ambicioso de sus actividades comerciales.

Un año antes del final de la guerra, el 27 de noviembre de 1901 exactamente, Kopp registró su llegada a la ciudad de Frankfurt, donde residían su esposa y sus hijos desde 1896⁵⁵. Además de visitar a sus dos familias, la católica colombiana y la judía alemana, este viaje tuvo como propósito fundamental renegociar las deudas de Kopp con las catorce casas comerciales que lo habían aprovisionado de mercancías (Tabla 1). El monto de estos créditos, que habían sido pactados en moneda extranjera, se había visto severamente afectado por la devaluación de la moneda colombiana que había causado la guerra. El nuevo convenio, que estableció el modo y el tiempo en el que Kopp debía cubrir sus deudas, se protocolizó en Frankfurt el 16 de febrero de 1902. Como garantía, una vez regresara a Bogotá, él se comprometió a establecer una hipoteca a favor de sus acreedores sobre el bien inmueble más valioso que a la fecha poseía la casa comercial *Leo S. Kopp & Cía.* en la capital colombiana: el Bazar Veracruz⁵⁶. Esta hipoteca, que efectivamente estableció este empresario una vez regresó al país, solo se levantó hasta mayo de 1911, cuando él logró saldar todas estas deudas⁵⁷.

Varias cosas se pueden deducir de la composición de la lista de los acreedores de *Leo S. Kopp & Cía.* en 1902. En primer lugar, suponiendo que esta lista recoge a la totalidad de sus proveedores de mercancías extranjeras, durante esta época Kopp estuvo dedicado al comercio internacional exclusivamente transatlántico que se desarrollaba entre Colombia y las tres potencias europeas más grandes, el Imperio alemán, el Imperio británico y Francia. Sabemos que antes de la reinauguración del bazar él también importaba mercancías de Norteamérica, pero al parecer no lo siguió haciendo desde 1898⁵⁸. A través de esta actividad, exportaba lo que él llamaba “frutos locales” y seguramente también materias primas, e importaba bienes terminados que comercializaba en el Bazar Veracruz.

⁵⁵ Frankfurt, ISG, Asuntos del Consejo y Administración General, Libro de registro de ciudadanos, sin foliación. “Kopp. Kaufmann”, Frankfurt, sep. 15, 1896.

⁵⁶ AGNC, N2, Escritura 389, Bogotá, 21 de febrero de 1903.

⁵⁷ AGNC, N2, Escritura 899, Bogotá, 12 de mayo de 1911.

⁵⁸ “Realizamos nuestras existencias de mercancías. Leo S. Kopp & Cía”, Bogotá, 1 de septiembre de 1898, p. 1.

NOMBRE DE LA CASA COMERCIAL		DOMICILIO		REPRESENTANTE
1	August Sanders & Co.	Hamburgo	Alemania	Ludwig Sanders en enero 2 de 1911.
2	Schröder Gebrüder & Co.	Hamburgo	Alemania	Barón Johan Rudolph von Schröder, en enero 31 de 1911.
3	L. Behrens & Söhne (banco)	Hamburgo	Alemania	George Eduard Behrens en enero 2 de 1911.
4	H. C. Bock	Hamburgo	Alemania	Otto Bock en enero 2 de 1911.
5	Berg Radzat & Co.	Hamburgo y Bruselas	Alemania y Bélgica	Alberto Radzat en enero 4 de 1911.
6	Jacob Kopp Söhne	Frankfurt s. el Meno	Alemania	Ferdinand Schwarzschild en octubre 7 de 1910.
7	Frühling & Göschen	Londres	Gran Bretaña	William Henry Göschen en Octubre 10 de 1910.
8	Leisler Bock Brothers & Co.	Manchester	Gran Bretaña	Richard Bock en octubre 13 de 1910.
9	S. L. Behrens & Co.	Manchester	Gran Bretaña	Edward Henry Langdon en octubre 10 de 1910.
10	M. Adam & Co.	Leeds y Bradford	Gran Bretaña	Edward Lewenstein en octubre 11 de 1910.
11	Leisler Greig & Co. Inglés	Glasgow	Gran Bretaña	Paul Wilhem Joseph Ommer en octubre 21 de 1910.
12	Marcuard Krauss & Co. (luego Marcuard, Meyer Borel & Co.)	París	Francia	Roger Marcuard, banquero en octubre 22 de 1910.
13	A. Crailsheimer & Felsenheld	París	Francia	Angelo Crailsheimer y Henri Felsenheld (Held) en octubre 18 de 1910.
14	William Piper, (luego S. Larcher père et fils jeune)	Burdeos	Francia	William Piper en octubre 14 de 1910.

TABLA 1. Acreedores extranjeros de Leo S. Kopp & Cía., 1902-1911, AGNC, N2, Escritura 389, Bogotá, 21 de febrero de 1903 y Escritura 899, Bogotá, 12 de mayo de 1911.

En segundo lugar, aunque sus principales abastecedores se encontraban en el Imperio alemán y Gran Bretaña, en realidad la mayoría de sus relaciones comerciales estaban concentradas en Hamburgo. Y es que desde 1897 esta ciudad se había convertido en el centro urbano más importante dentro del esquema de negocios de Kopp, dado que allí tenía asiento oficial la fábrica de Bavaria y sus empresas anexas, y por supuesto, un gran número de los inversionistas que habían decidido financiar este proyecto de Kopp y su familia

alemana en un remoto país suramericano⁵⁹. Además, entre los nombres de las firmas de Hamburgo sobresalen los de algunas que también estaban o iban a estar relacionadas con las actividades industriales de Kopp. Es el caso de *Schröder Gebrüder & Co.*, uno de cuyos herederos, Johann Rudolph Schröder II, entró a hacer parte del Consejo de Administración que tomó las riendas de Bavaria y sus fábricas anexas en 1922⁶⁰; también el de la firma *August Sanders & Co.*, representada por Ludwig Sanders, que se había hecho a un pequeño porcentaje de las acciones de las empresas de Kopp en 1897⁶¹; y también el de la *H. C. Bock* representada por Otto Bock, uno de los miembros del primer Concejo de Administración de Bavaria y las demás empresas en 1897⁶². Es muy probable, además, que Otto Bock fuera a su vez pariente de Richard Bock, el representante de la firma de Manchester *Leisler Bock Brothers & Co.*

En tercer lugar, después de Hamburgo, las siguientes ciudades donde se encontraban ubicados más distribuidores de Kopp eran Manchester y París. Estas dos ciudades, junto con Londres, eran por la época tres de los más importantes centros de producción industrial donde se elaboraban muchas de las mercancías que Kopp vendía en Bogotá, y que contaban con el prestigio que les daba el ser elaboradas en Francia y Gran Bretaña, los modelos de desarrollo económico, social y político que trataron de imitar las elites colombianas desde bien temprano en el siglo XIX. Otros importantes centros industriales y de distribución como Leeds, Bradford, Glasgow, Burdeos, Bruselas, y sorprendentemente Frankfurt, también entraron dentro de la geografía que constituyó la red de comercio transatlántico de Kopp, pero de manera marginal. Nos llama mucho la atención que, a diferencia de Bavaria y sus empresas anexas, Kopp no mantuviera una relación comercial más estrecha con otras casas comerciales de Frankfurt. De hecho, la única relación comercial que mantenía en 1902 con esta ciudad estaba mediada solamente por sus lazos familiares con la *Jacob Kopp Söhne*.

En cuarto lugar, a pesar de la aparente diversidad que expresan las diez diferentes ciudades y los cuatro países en las que estaban establecidas las catorce casas comerciales con las que Kopp mantenía relaciones comerciales, una cosa es evidente: casi la totalidad de la red comercial extranjera de Kopp estaba conformada por casas comerciales de origen alemán. De las catorce casas comerciales que conformaron su grupo de acreedores, al menos once fueron establecidas por alemanes en Alemania o por alemanes que habían emigrado a Inglaterra, Francia y Bélgica. Además de las primeras seis casas comerciales relacionadas en la Tabla 1, que fueron fundadas en Alemania, también las casas comerciales establecidas

⁵⁹ AGN, N2, Escritura 1838, Bogotá, 16 de octubre de 1897.

⁶⁰ AGN, N2, Escritura 710, Bogotá, 10 de abril de 1923.

⁶¹ AGN, N2, Escritura 1838.

⁶² AGN, N2, Escritura 1838.

en Londres, Manchester y París tienen un claro origen alemán. Solo en los tres casos de las firmas establecidas en Leeds, Glasgow y Burdeos, parece que no estuvieron alemanes involucrados en su fundación, aunque dos de ellas, *Leisler Greig & Co.* y *M. Adam & Co.*, fueron representadas en los negocios con Kopp por personas con nombre o apellidos alemanes, como Wilhelm Joseph Ommer y Edward Lewenstein, éste último, no solo alemán sino también judío.

De hecho, en quinto lugar, dentro del grupo de las casas comerciales aparecen al menos cuatro fundadas por judíos alemanes: *August Sanders & Co.*, *Jacob Kopp Söhne*, *L. Behrens & Söhne* y *S. L. Behrens & Co.*⁶³. De todas ellas, las más importantes fueron las sociedades fundadas por la familia Behrens que, de algún modo, recuerdan los patrones de movilidad de la familia extensa en la que se encontraba inscrito Kopp, y los de muchas otras familias judías alemanas que se dispersaron por Europa y otros lugares del mundo durante la época contemporánea.⁶⁴

Según todo esto, la lista de acreedores comerciales de la *Leo S. Kopp & Cía.* entre 1902 y 1911 deja claro que Kopp adelantaba también sus actividades de comercio internacional a través de una red de comerciantes y banqueros alemanes, judíos y no judíos, que se había dispersado por Europa, desde finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, al buscar tomar provecho del auge comercial que trajo la Revolución Industrial inglesa, y cuyos descendientes seguían manteniendo una posición privilegiada en la industria, la banca y el comercio de exportación e importación europeo hacia y desde el resto del mundo a comienzos del siglo XX. Kopp, era tan solo la punta de lanza de estas tempranas redes de migración de alemanes que, gracias a él, se extendieron hasta Bogotá.

III. Epílogo: historias de sueños y fracasos

En el mediano plazo, la Guerra de los Mil Días y la crisis económica que desencadenó, forzó a Kopp a reducir el tamaño del gran almacén por departamentos que había instalado en el Bazar Veracruz y a subdividir el interior del edificio para crear un gran número de locales comerciales que arrendó a otros negocios que, sin embargo, siguieron sirviendo de escenario de la modernización de la ciudad.

Uno de los casos más interesantes al respecto lo constituye el espacio del segundo piso que, desde muy temprano en el siglo XX, comenzó a ser usado para la proyección de cine.

⁶³ Para Sanders, ver Jacob, Jacobson, *Die Judenbürgerbücher der Stadt Berlin, 1809-1851: Mit Ergänzungen für die Jahre 1791-1809*, Berlín: Walter de Gruyter & Co. 1962, p. 345. Sobre los Behrens, ver Bill Williams, *The Making of Manchester Jewry*, Manchester: Manchester University Press, 1985, p. 22, y William D. Rubinstein et al. (eds.), *The Palgrave Dictionary of Anglo-Jewish History*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 65.

⁶⁴ Williams, pp. 22-25.



FIGURA 5. Interior del Salón Estrella en el Bazar Veracruz, 1921 en Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*, Bogotá: Fundación patrimonio fílmico colombiano, 1992, p. 46.

Durante 1905 varios empresarios llevaron a cabo por primera vez funciones de cinematógrafo en el Bazar Veracruz⁶⁵, pero fue solo hasta 1906, cuando Kopp le alquiló el segundo piso del edificio al empresario Luis Martínez Casado, quien adelantó su remodelación, que se conformó en este espacio a un auditorio que se conoció primero como Teatro Variedades y luego como Salón Estrella (Fig. 5). Además del auditorio para 868 espectadores para obras de teatro y proyecciones de cine, en este mismo espacio se adecuó un salón que funcionó como café y como cantina⁶⁶. Así, otro rasgo característico de la vida urbana moderna se instaló en el Bazar Veracruz de Kopp.

⁶⁵ Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Memorias de la XII Cátedra anual de historia*, 2007, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008, p. 59.

⁶⁶ Luis Alfredo Barón Leal, “Los cinemas bogotanos: los edificios de la hechicera criatura”, *Bogotá fílmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Ed. Sergio Becerra Vanegas, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012, p. 129.

Con el tiempo, en el bazar se instalaron también numerosas oficinas de abogados, dependencias oficiales y la administración de varias empresas como el Ferrocarril del Norte y el Ferrocarril de la Sabana⁶⁷, que compartieron este espacio comercial con el menguado almacén de la *Leo S. Kopp & Cía*. De este modo, adelantándose varias décadas a la tendencia de los centros comerciales que comenzaron a surgir en Bogotá en la segunda mitad del siglo XX, el centro comercial de Kopp en el Bazar Veracruz —ahora sí— llegó contar con una sala de proyección de cine, hasta donde sabemos, el único edificio comercial de la época que contó con una.

En adelante, no obstante, el fracaso que significó la desaparición del primer almacén por departamentos que se estableció en Bogotá, lo cierto es que el nuevo edificio del Bazar Veracruz quedó construido y durante más de cinco décadas fue escenario y espectador de las transformaciones radicales que experimentó Bogotá durante la primera mitad del siglo XX.

Una vez Kopp murió en septiembre 1927, la propiedad del bazar pasó a manos de su viuda, Mary Castello González de Kopp, quien murió en 1932. Ella lo heredó entonces a dos de sus hijos, Leopold Reinhold y Cecilia Kopp Castello, quienes compartieron su propiedad por largos años⁶⁸. A su vez, ellos dos se la heredaron también a sus propios hijos y fueron ellos, los nietos de L. S. Kopp, los que adelantaron la demolición de esta edificación en 1955, cuando la encontraron anticuada y poco valiosa en medio de una nueva sensibilidad estética y también a causa del vértigo de especulación inmobiliaria que vivió la ciudad a mediados del siglo XX⁶⁹. No importó siquiera que su estructura hubiera sobrevivido incólume a los incendios y saqueos a establecimientos comerciales que tuvieron lugar en medio de la revuelta popular que causó el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948.

Pocos meses después de estos hechos, el 11 de octubre exactamente, apareció en el diario *El Tiempo* un reportaje gráfico titulado “grandeza y miseria en la Carrera Séptima” que incluyó diez fotografías de esta avenida. Las imágenes fueron tomadas por Sady González y el autor de los textos firmó con el seudónimo de Valdi. Según este último, la Av. Carrera Séptima era “el alma de la ciudad” y, por eso, los dos reporteros pretendieron dar cuenta del estado de esta avenida y de las transformaciones que había experimentado a lo largo de los años, especialmente después de los hechos del 9 de abril. Pues bien, dentro de las fotografías del reportaje se incluyó una del Bazar Veracruz, uno de los raros registros gráficos que se conocen de este edificio (ver figura 6). Con un aire a epitafio, Valdi dijo al respecto del ya antiguo bazar de Kopp en Bogotá:

⁶⁷ Escovar, Mariño y Peña, p. 394.

⁶⁸ AGNC, N2, Escritura 2835, Bogotá, 20 de diciembre, 1933.

⁶⁹ Bogotá, Superintendencia de notariado y registro, Notaría 32, Protocolos notariales, “Certificado de tradición y libertad del predio de la cra. 7 no. 12-80 / 86”, en “Escritura 1812”. Bogotá, 31 de mayo, 1990.



FIGURA 6. Bazar Veracruz, octubre de 1948. Fotografía de Sady González, en Guillermo González Uribe (ed.), *Bogotá, años 40. Fotografías de Sady González*, Bogotá: Revista Número Ediciones, 1999, p. 160. Esta fotografía apareció por primera vez en: Valdi, "Grandeza", p. 18.

Las antiguas construcciones guardan historias de muchos sueños y fracasos. La del Bazar Veracruz fue antaño ornato de la ciudad. En ella pensó un comerciante de visión fundar un grande almacén al estilo de los que funcionaban en las grandes ciudades europeas y en los Estados Unidos. La idea era demasiado avanzada y el negocio quebró. Convertido en local para café y transformados los pisos altos en pequeñas oficinas, es símbolo de pasada grandeza. Hoy resultan ridículas sus romanas estatuas de yeso, y antiestética su bohardilla, pero ¿qué opinará la próxima generación del frontero edificio de los correos?⁷⁰

Pues bien, no hubo tiempo para que la generación siguiente elaborara una opinión sobre el Bazar Veracruz que, como dijimos, fue demolido pocos años después de que fuera tomada una de las pocas fotografías que se conocen de él. La opinión de Valdi, que encontraba ridículos y antiestéticos los elementos de su fachada, debió ser compartida por los dueños del Bazar, que vieron un buen negocio en su demolición para vender el lote a nuevos dueños que, paradójicamente, construyeron en su lugar un edificio de tres plantas, muy simple, que alberga hasta hoy uno de más populares almacenes por departamentos de Bogotá: las tiendas Only.

Conclusión

La desaparición del Bazar Veracruz y del almacén por departamentos que Kopp instaló en él no puede hacer desaparecer el significado que uno y otro tuvieron en medio del proceso de transformación que experimentó Bogotá durante el paso del siglo XIX al XX: la modernización de sus estilos arquitectónicos, de su espacio urbano, de sus prácticas comerciales y, además, de las formas de vida que la ciudad había heredado de la Colonia y que, por momentos, parecieron tener un aire moderno en su espacio interior. El caso de este edificio y del almacén, además, expresan muy bien la lenta pero sostenida incorporación de la ciudad en los circuitos de comercio transatlántico a gran escala luego de la Independencia, proceso en el que fueron muy importantes las conexiones de los inmigrantes extranjeros que se asentaron en la ciudad, en este caso, de los inmigrantes asquenazíes provenientes de los territorios alemanes. Seguramente Kopp no era consciente de que, a través de todos sus emprendimientos comerciales e industriales en Bogotá, en últimas, lo que él estaba promoviendo era la implantación de nuevas formas de vida urbana capitalista que empezaron a convivir, y en algunos casos causar una ruptura definitiva, con las formas de relacionamiento social que la ciudad había heredado de la colonia y que seguirían marcándola durante largos años.

⁷⁰ Valdi, “Grandeza y miseria en la carrera Séptima”, *El Tiempo*, Bogotá, 11 de octubre de 1948, p. 18.

Jorge V. Ramírez Nieto

jvramirez@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

María-Roxana Bischin, “Bogotá entre inflexiones y polémicas ciudadanas: Panoramas de la ciudad desde mediados del siglo XX”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 41 (julio-diciembre 2021), pp. 57-78.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v25n41.114113>

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia y Magister en historia y teoría de la arquitectura de la misma universidad. Doctor arquitecto de la HafenCity Universität de Hamburgo (Alemania) y en la actualidad profesor titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes, Sede Bogotá.

RESUMEN

En la historia urbana de Bogotá, durante la segunda mitad del siglo XX y lo transcurrido del siglo XXI, identificamos una serie discontinua de puntos de inflexión marcados por polémicas públicas que genera polarización del ambiente social. Estas polémicas (políticas, ideológicas, intelectuales, técnicas, sociales, etc.) impactan la percepción del ambiente urbano y sus habitantes y dejan huellas tangibles, que se evidencian en discursos sociales en los medios locales de comunicación, con diversas corrientes discursivas, fracturas y matices ideológicos. Este artículo estudia estas polémicas a través de narraciones referidas a sucesos que afectaron la trama de la historia urbana de Bogotá.

PALABRAS CLAVE

Bogotá, historia urbana, polémicas públicas, opinión pública, medios de comunicación.

TITLE

Bogotá between civic polemics and inflections: Urban panoramas from the mid 20th century onwards

ABSTRACT

In Bogotá's urban history, from the mid 20th to the 21st century, we identify a discontinuous series, of inflection points marked by public polemics that generate polarization of and are reflected on the media. The controversies (political, ideological, intellectual, technical, social) affect the perception of the urban environment and its inhabitants and leave tangible traces, evident in social discourses in the local media with diverse discursive currents, fractures and ideological nuances. This article centers on these controversies through short narratives referring to events that affected Bogotá urban history.

KEY WORDS

Bogotá, urban history, public polemics, public opinion, media.

Recibido 12 agosto de 2019
Aceptado 12 septiembre 2019

Bogotá entre inflexiones y polémicas ciudadanas: Panoramas de la ciudad desde mediados del siglo XX

Jorge V. Ramírez Nieto

En el periodo comprendido entre mediados del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI, la transformación urbana de Bogotá estuvo enmarcada en polémicas y competencia de poderes. Para comprender el panorama, en este corto ensayo, de lo acontecido en la ciudad, metodológicamente identificamos en este texto una secuencia, una serie discontinua, de seis inflexiones marcadas por polémicas públicas en el transcurrir de la historia urbana bogotana. En este caso, en el panorama de la historia urbana, los puntos de inflexión aparecen en momentos donde un suceso público genera polarización del ambiente social. Los hechos alteran los contenidos de las noticias cotidianas. La inflexión es el resultado de la convergencia de tensiones ciudadanas que, a nivel de la opinión pública, producen polémicas que impactan la percepción del ambiente urbano¹. Son polémicas de diversas clases: políticas, ideológicas, intelectuales, técnicas, sociales. Cada polémica es diferente en sus niveles de impacto, duración y vigencia. Ellas dejan huellas tangibles, que se evidencian a nivel argumental, en los discursos sociales, narrados en crónicas y artículos de época, publicados por los diversos medios locales de comunicación. En ellos se manifiestan los decires, sentires y las opiniones de algunos ciudadanos, o grupos de ellos, quienes se dan por aludidos, adscritos —directa o indirectamente— en cada una de las

¹ A partir de la década de los años ochenta del siglo XX, aparecen autores que indagan en el tema de continuidades y discontinuidades en el manejo del tiempo histórico. “Solo cuando una tradición se esclerotiza y pierde su vigencia se transforma propiamente en pasado”. Michel De Certeau, *La Fable mystique*, París: Gallimard, 1982, p. 41; François Hartog, *Croire en l’histoire*, París: Flammarion, 2013, p. 29.

polémicas. En las polémicas interactúan diversas corrientes discursivas, que dan cuenta de los diversos espesores, fracturas y matices ideológicos. Indicar algunas de las inflexiones y enfatizar las polémicas nos permite estructurar esta corta narración de historia urbana referida a la ciudad de Bogotá.

Inflexión: hacia la planeación moderna y la polémica por sus alcances

En el lapso comprendido entre el final de la década de los años cuarenta y el inicio de los años cincuenta del siglo y del milenio pasados, se generó un momento característico de inflexión en la historia urbana de Bogotá. La ciudad capital de Colombia era ya un conjunto urbano consolidado, tradicional, con poco más de cuatrocientos años de historia acumulada, que albergaba cerca de 600.000 habitantes. Fue ese un momento de contrastes: el día 9 de abril de 1948 la ciudad quedó marcada por la violencia, destrucción e incendio en parte de su área central, provocada por la furia ciudadana ante el asesinato del líder político, caudillo de origen liberal y aventajado candidato presidencial, Jorge Eliecer Gaitán Ayala (1903-1948). La polémica sobre las responsabilidades de los políticos involucrados en el suceso creció como espuma. En coincidencia, en el momento mismo de la tragedia, transcurría en Bogotá la IX Conferencia Panamericana², con la presencia de políticos, economistas, intelectuales y periodistas del continente. La opinión pública atendía con interés la promoción de la reunión panamericana como un hecho urbano significativo. Para ese evento la ciudad había sido intervenida con diversos proyectos de recuperación y mantenimiento -arquitectónicos, urbanos y paisajísticos- procurando mejorar la imagen de los principales ámbitos públicos bogotanos. La acción urbano-constructiva, para ese momento, había marcado hechos evidentes de transformación. La ciudadanía asistió al entrechoque de argumentos ideológicos diversos, que produjo una inflexión evidente en la historia urbana bogotana.

Un año antes, en junio de 1947, el arquitecto franco-suizo Le Corbusier (1887-1965) había sido invitado a Bogotá y, estando allí, recibió oficialmente el encargo para adelantar el Plan Piloto (o Plan Director) de la ciudad. El Plan Piloto constituyó la primera fase del proyecto moderno de ordenamiento urbano de Bogotá, según los criterios establecidos en los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna CIAM. Luego de tres visitas de Le Corbusier a Bogotá y del trabajo continuo de dos equipos de arquitectos, uno en París, donde trabajaron -entre otros- los arquitectos colombianos Rogelio Salmona, Germán Samper y Reinaldo Valencia, y el otro en Bogotá, en la Oficina del Plan

² La IX Conferencia Internacional Americana, conocida como la Conferencia Panamericana, se reunió en Bogotá durante 34 días. En ella se formalizó el inicio de la Organización de Estados Americanos, OEA.

Regulador, fue entregado el documento del Plan Piloto durante el mes de septiembre de 1950. Las propuestas contenidas en el Plan fueron presentadas a las autoridades locales por Le Corbusier en 1951. Luego de esto, se inició la segunda fase del Plan, la correspondiente al Plan Regulador, liderada por el arquitecto catalán José Luis Sert, en asocio con el germano-estadounidense Paul Lester Wiener, quienes contarían, según lo previamente acordado, con la asesoría de Le Corbusier³.

En 1951, en calidad de norma urbanística provisional, la ciudad adoptó el Plan Piloto en tanto se desarrollaba y entraba en vigor el Plan Regulador. En el decreto 185 de 1951 se describieron las particularidades y las referencias del perímetro urbano de la ciudad⁴.

Las memorias del Plan Regulador, correspondientes a la segunda fase, fueron publicadas en octubre de 1953, cuatro meses después de la toma del poder nacional a manos del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975). Una de las propuestas del Plan fue la consideración de una cobertura con carácter regional, integrando al conjunto de la Sabana, controlando la proliferación de loteos externos al límite urbano de la ciudad. No obstante, las previsiones del Plan de Sert, en el cual se había propuesto como límite urbano un cinturón periférico de terreno no edificado, más allá del perímetro urbano fijado en 1953 se establecieron, con aprobación oficial, nuevos asentamientos. Se autorizaron

³ En la tesis doctoral de Carlos Hernández se analizan con rigor las continuidades y las diferencias entre las propuestas del Plan Piloto y los resultados específicos del Plan Regulador. Carlos Hernández, *De Le Corbusier a Sert en el Plan Director de Bogotá 1947-1953*, tesis de Doctorado en arte y arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2017. <http://bdigital.unal.edu.co/57119/7/CarlosE.Hern%C3%A1ndezRodr%C3%ADguez.2017.pdf>

⁴ El perímetro se definía de la siguiente manera: “Por el Norte: el límite político con el municipio de Usaquén. Por el Este: curva de nivel 2.700, hasta la cual se puede contar en la actualidad o podría contarse en el futuro con los servicios de acueducto de Vitelma. Por el Sur: la continuación de la misma cota, hasta alcanzar el límite del municipio de Usme; luego el de Bosa. Por el Occidente: el límite occidental de la unidad vecinal Ospina Pérez; luego una prolongación del límite Norte de dicha unidad hasta la intersección con una línea paralela en 600 metros a la Avenida Cundinamarca, hasta encontrar la calle 6a; luego la prolongación de dicha calle 6a o Avenida de los Comuneros hasta el puente Aranda; de ahí hacia el Occidente por la carretera a Fontibón, hasta encontrar el límite con dicho municipio y la línea de ferrocarril de Cundinamarca; luego hacia el Oriente por la referida línea del ferrocarril, hasta alcanzar el lindero occidental de la Ciudad Universitaria; de allí por el referido lindero, hasta encontrar un punto situado a 600 metros de la Avenida Cundinamarca; luego, en línea paralela al eje longitudinal de la Avenida situada a 600 metros al occidente de dicho eje, hasta encontrar su intersección con el lindero sur del barrio Popular del Norte, en donde se toma y se siguen los linderos sur y occidente de dicho barrio hasta un punto situado en la Avenida 68; de allí por la misma Avenida hasta su intersección con la carrera 47, y por ésta y su prolongación hasta encontrar los terrenos de la Escuela Militar, y siguiendo el lindero occidental de dicha Escuela hasta el cauce natural del río Negro; de allí aguas arriba, hasta encontrar un punto situado 600 metros al occidente del eje longitudinal de la Avenida Cundinamarca; luego en línea recta hasta encontrar el punto de control para el levantamiento del plano de Bogotá señalado con el número 33, y por fin, en línea recta hasta encontrar el ángulo que forma el límite con el municipio de Usaquén”. *Revista Pórtico*, Medellín, número especial sobre el Plan Piloto de Bogotá, 1952, p. 18.

más de doscientas nuevas urbanizaciones o barrios superando los límites mismos definidos por el Distrito. El coronel Julio Cervantes, primer alcalde de la ciudad durante la dictadura militar, mostró poco interés por el contenido del Plan Regulador. La polémica de los medios sobre el documento, en principio acalorada, se disipó y, para la opinión pública, pronto pasó al olvido. Las autoridades de la municipalidad prestaron poca atención al contenido técnico urbano del trabajo de Sert y su socio Wiener. El crecimiento de la ciudad, hasta finales de los años cincuenta, continuó su marcha permisiva, siguiendo los intereses y caprichos del gobierno de turno.

Inflexión territorial y polémica sobre la anexión

En el cuatrienio 1953-1957, durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, la ciudad de Bogotá modificó jurídicamente su definición y la dimensión municipal de su territorio. El Decreto Legislativo 3640, y la Ordenanza 7 de 1954, definieron la anexión de seis municipios, conformando así el Distrito Especial de Bogotá. Ese hecho causó reacciones polémicas en la opinión pública. No obstante, la propuesta de creación del Distrito Especial tenía ya una larga historia acumulada.

Nueve años antes, en la enmienda constitucional de 1945, en su artículo 199, se había establecido:

La ciudad de Bogotá, capital de la república, será organizada como un distrito especial, sin sujeción al régimen municipal ordinario, dentro de las condiciones que fije la ley. La ley podrá agregar otro u otros municipios circunvecinos al territorio de la capital de la república, siempre que sea solicitada la anexión por las tres cuartas partes de los concejales del respectivo municipio.

Este artículo fue utilizado en 1954 por el Congreso Nacional para anexar los seis municipios circundantes y crear, en la época, el primero y más importante municipio metropolitano del país⁵. Así se dio, durante la época en estudio, la anexión de seis municipios sabaneros vecinos a la ciudad de Bogotá, que generó la reacción polémica de la opinión pública bogotana y cundinamarquesa. Los aspectos jurídico-legales no fueron los únicos inductores de aquella reacción. Dos años antes de la aprobación del Distrito Especial y diez meses antes de la toma del poder por parte de Rojas Pinilla, la revista de arquitectura PROA, número 63 de septiembre de 1952, al respecto publicó:

Los diarios capitalinos vienen anunciando el decreto presidencial por el cual se eleva a Bogotá a la condición de Distrito Capital. Esta decisión tan importante para el futuro urbanístico de esta ciudad ha sido en los últimos años un tema que ha merecido la atención y el examen de los estadistas preocupados por dar a la ciudad un estatuto más acorde con

⁵ Hans Rother, *Derecho urbanístico colombiano*, Bogotá: Temis, 1990, p. 124.

sus necesidades administrativas, sociales y económicas. Según los mismos comentarios de la prensa, modificaciones tan sustanciales se refieren únicamente a la administración local sin que su poder abarque territorialmente a las municipalidades o terrenos limítrofes a la ciudad capital. (...) Cuando se habló de Bogotá como Distrito Capital se dio a entender la integración de un núcleo, cuya planificación local traerá los beneficios urbanísticos a ese sector de la Sabana que constituye lo que podríamos llamar aglomeración bogotana.

Por *aglomeración bogotana* Carlos Martínez Jiménez (1906-1991), el arquitecto cundinamarqués director de la revista PROA, se refería al conjunto vinculado de poblaciones dispersas, cercanas e interdependientes localizadas en la extensión plana de la Sabana, contenida por la cadena de montañas y cerros que entornan el fértil valle del río Bogotá y su densa red de afluentes. No obstante, lo evidente de la lógica geográfica, en el caso de la Sabana, no es extensible mecánicamente al caso político-administrativo del Departamento de Cundinamarca. La historia social y política del departamento de Cundinamarca tiene argumentos propios en su configuración específica. Esto es, la referencia a la Sabana no es más sino un territorio acotado de los muchos y variados que componen el departamento. El enfrentamiento tradicional, entre el departamento y el municipio de Bogotá, ha generado siempre discusiones, especialmente sobre los aspectos fiscales y administrativos del territorio compartido⁶.

Una de las noticias sobre la probable aprobación del Distrito Especial apareció en los periódicos locales el día 22 de agosto de 1953. Fueron noticias que indujeron polémica y generaron argumentaciones, tanto a favor como en contra de la medida. Para las autoridades de Cundinamarca la creación del distrito exigiría la inmediata designación de una nueva capital departamental. Para el secretario de hacienda del departamento, Germán Rueda Escobar, había grandes inconvenientes fiscales; sobre ese tema él comentó:

Si lo que buscan es autonomía administrativa, creo que el municipio ya la tiene en grado superlativo, en virtud de leyes especiales; pero si es una autonomía fiscal, considero que tal cosa significa la quiebra de Cundinamarca⁷.

Al inicio de 1953, en el periódico *La Nación* de Bogotá, el alcalde Manuel Briceño Pardo comentó:

El proyecto de distrito capital se halla al [en] estudio del honorable consejo de ministros. Dicho proyecto no es original del actual ejecutivo municipal, sino que es el fruto de un prolongado estudio en el cual han intervenido prestantes personalidades del gobierno. Tampoco es una fórmula que consagre propiamente el distrito capital, sino que reglamenta el distrito especial a que se refiere el acto legislativo de 1945.⁸ Para el alcalde, de ser acogido

⁶ Jorge Ramírez, *Trazas de ciudad*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2017, p. 103.

⁷ *Revista Semana*, 359 (7 de septiembre de 1953), p. 9.

⁸ *La Nación*, 24 de enero de 1953, p.1.

el proyecto del distrito capital por el gobierno nacional “sería un paso decisivo para la adecuada organización de la administración del municipio que (...) se rige actualmente por normas anacrónicas absolutamente incompatibles con el ritmo de progreso de la ciudad”.⁹

El tema del Distrito Especial de Bogotá fue retomado nuevamente en febrero de 1955 por Carlos Martínez Jiménez en la revista PROA. En el artículo “El Distrito y el urbanismo regional” se lee:

Las viejas gestiones oficiales a favor de una más holgada economía para Bogotá culminaron recientemente con la formación del Distrito Especial. Significa esto que las extensas zonas urbanas y rurales de la capital habrán de compartir los trajines administrativos y económicos con las anomalías de las respectivas zonas de cinco municipalidades vecinas. Significa también la aparición de un conglomerado solidario cuyo millón de vecinos espera espléndidas obras urbanísticas, así sean dispendiosas y complejas (...) Para proceder sin titubeos, parece indicarse desde ahora la creación de una oficina que se ocupe de estos problemas con criterio de planeamiento económico o urbanismo regional (...) El plan regional que naturalmente ha de establecerse (...) permitirá la creación de parques con la debida protección al paisaje sabanero y a los sitios de interés; vías intermunicipales embellecidas con arborizaciones, jardines y adecuada reglamentación en las edificaciones aledañas (...)

En consecuencia, el problema radicó en la condición específica de Bogotá como capital nacional. La ciudad de Bogotá como síntesis espacial y aglutinante simbólica del poder del Estado. Por tanto, los costos de su complejo funcionamiento implican aportes conjuntos de orden municipal, departamental y nacional.

Las finanzas de Bogotá en diciembre de 1955 mantenían saldo en rojo. Para el alcalde en función, el médico Andrés Rodríguez Gómez, el Distrito Especial necesitaba 100 millones de pesos¹⁰. Los arquitectos e ingenieros consideraron minúscula la cifra considerada por Rodríguez, teniendo en cuenta las dimensiones financieras y los requerimientos de los planes y las obras necesarias para la ciudad. En el diario *El Espectador* se lee:

Opinan los urbanistas que seguramente el señor alcalde no ha entrado a estudiar de manera específica las necesidades generales de Bogotá, y también de los pueblos del Distrito, “la familia pobre de la capital”¹¹. Según la publicación las necesidades vitales por resolver incluían: Energía eléctrica (...) con capacidad no inferior a 100 mil kilovatios; acueducto (...) y red de distribución; alcantarillado y tratamiento de aguas negras (...); escuelas para 50 mil niños (...); repavimentación de calzadas y arreglo de andenes y sardineles; casa municipal y seccionales de ella (...); mataderos públicos (...); tratamiento de basuras y red de vehículos para su distribución (...) instalación de plantas incineradoras (...) conclusión

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ El valor de un dólar en pesos colombianos en 1955 era de \$2.50. En ese caso el alcalde hablaría de 25.000.000 USD.

¹¹ *El Espectador*, 4 de diciembre de 1955, p. 16.

de avenidas iniciadas, y apertura de otras arterias viales esenciales, diferente de la avenida de los Cerros, considerada como obra suntuosa e innecesaria para los intereses de la ciudad; (...) centros de deporte (...) edificios adecuados y correspondientes a las secciones administrativas del Distrito.

Con la aprobación oficial del Distrito Especial, en 1954, se multiplicaron las polémicas induciendo una nueva inflexión¹². Al final de 1955 aún se sugerían otras alternativas a la organización de la ciudad y su territorio próximo. En el periódico el “Espectador” se lee:

Sigue agitándose en las esferas del gobierno distrital la idea de propugnar la creación del Distrito Capital o Departamento de Santa Fe de Bogotá, por considerar que sería esa la única forma de tener recursos suficientes para atender las múltiples necesidades que ahora se contemplan¹³.

En el artículo se insiste en la dificultad presupuestal de los municipios anexos y en el poco apoyo real que obtenían del Distrito.

En Bogotá, el periódico conservador “El Catolicismo” en la nota editorial del día 10 de diciembre de 1955 el redactor dedicó su reflexión a este proyecto:

Sí: no se puede aplazar más la solución del gravísimo problema de nuestra ciudad capital, el de la miseria en los barrios de la periferia. En días pasados el señor alcalde del Distrito Especial hizo declaraciones que revelan la grave situación que afronta la administración pública distrital, para cuya solución sólo encuentra un camino: la creación del Distrito Capital o Departamento de Santa Fe de Bogotá (...) Parece innegable que la creación del Distrito Especial no solamente dejó intacto el problema anterior, sino vino a agravarlo con la agregación a la capital de municipios y barrios que tan solo aportaron su pobreza y sus necesidades¹⁴.

Para la Sociedad de Mejoras Públicas de la ciudad el problema, en ese momento, debería ser enfrentado con otros argumentos. Eduardo López, relator de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), escribió al respecto:

Las deliberaciones en torno de la conveniencia o la inconveniencia de llamar a Bogotá Distrito Capital en vez de Distrito Especial, o Departamento en vez de Distrito, sólo

¹² El profesor de la Universidad Nacional de Colombia Fabio Zambrano, en 2006, resumió el proceso de la conformación del Distrito Especial de la siguiente manera: “Una vieja aspiración de Bogotá, como era la creación de un estatuto especial que le permitiera autonomía administrativa, en 1954 se hace de repente realidad”. Fabio Zambrano en Marco Cortés, “La anexión de los 6 municipios vecinos a Bogotá en 1954”, *Colección Punto Aparte*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

¹³ *El Espectador*, 11 de diciembre de 1955, p.8.

¹⁴ *Ibid.*

conducen en la práctica a un cambio de nombre que nada resuelve con beneficio y que más bien presenta complejas proyecciones de conflicto¹⁵.

En este caso se partía de reconocer la gran participación económica de Bogotá en términos de la renta nacional. Se hacían contrastes con las necesidades para el sostenimiento municipal. Eduardo López propuso al gobierno nacional, aprovechando que Rojas Pinilla gozaba de facultades extraordinarias, dictar una disposición que hiciera viable la economía de Bogotá, advirtiendo que “*Lo que quizás se le dificultará al mismo gobierno sería insistir en la creación del Distrito Capital, sin consultar determinados mandatos que al respecto entraña la Constitución*”. El alcalde Jorge Soto del Corral durante su periodo, ya había estudiado esa posibilidad sin encontrar una solución adecuada. La premura en la anexión de los municipios en el Distrito Especial había causado el incremento de difícil pago para la ciudad. La S.M.P. aconsejaba al presidente producir un decreto extraordinario, de emergencia, fundamentando su propuesta en tres puntos básicos:

El aprovechamiento integral de la capacidad rentística de la ciudad; la organización técnica de un cuerpo de policía local; y la acción de varios alcaldes seccionales que le señalen a la alcaldía mayor orientaciones especiales en la tarea distributiva de los derechos a las mejoras urbanas¹⁶.

En el diario bogotano de izquierda “La Jornada”, al inicio de 1957, aún continuaba viva la polémica sobre la difícil relación entre el Distrito Especial y el Departamento de Cundinamarca. En uno de sus artículos se le pide al consejo de ministros “(...) atender a la situación de los pueblos de Cundinamarca”¹⁷. Según el periodista:

No se trata de la puerilidad de hacer una nueva ciudad acogedora para una burocracia parasitaria. No se trata de que se aproveche el estado creado para dar un paso adelante en la revisión de nuestro sistema político – administrativo, que está todo mohoso y cruje y se desvencija bajo el peso del desenvolvimiento de la economía privada, del aumento de la población y de las urgencias de la vida moderna¹⁸.

El tema de la anexión de municipios se reaviva periódicamente. En la presentación del libro titulado *La anexión de los 6 municipios vecinos a Bogotá en 1954*, en 2006, se lee:

El gobierno militar de Rojas Pinilla aprobó la creación del Distrito Especial a partir del 1 de enero de 1955, y con ello, la anexión de los seis municipios vecinos. Esta determinación

¹⁵ *El Espectador*, 12 de diciembre de 1955, p. 2.

¹⁶ *El Espectador*, 12 de diciembre de 1955, p. 2.

¹⁷ *La Jornada*, 19 de enero de 1957, p. 4.

¹⁸ *La Jornada*, 19 de enero de 1957, p. 4.

se hizo sin seguir ningún plan, carencia que introdujo una dinámica de fragmentación de la estructura urbana de Bogotá, la cual, hasta entonces, había sido compacta¹⁹.

La “*dinámica de fragmentación de la estructura urbana de Bogotá*” la entendemos aquí como el producto resultante de la inflexión causada por la conformación del Distrito Especial. Como consecuencia de la anexión bajo la figura de Distrito Especial, Cundinamarca empobreció en tanto Bogotá y sus municipios anexados ingresaron en una grave crisis fiscal.

Inflexión simbólica y polémica sobre la modernidad

El 9 de septiembre de 1959, con el acuerdo 79, el Distrito Especial ordenó la remodelación del principal espacio público de la ciudad: la Plaza de Bolívar. La propuesta generó polémica en la opinión pública y marcó, con la selección del proyecto de intervención, una inflexión simbólica en la identidad urbana. El arquitecto y concejal Jorge Gaitán Cortés (1920-1968) propuso un concurso público de arquitectura donde se planteara la recuperación del estado de deterioro que en ese momento tenía la plaza principal de la ciudad²⁰. Por deterioro los organizadores del concurso se referían al desorden en la configuración de la plaza que mantenía el ambiente concebido en 1938 para la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Esa, a su vez, había sido una modificación al espacio acondicionado en 1919 por la Sociedad de Mejoras y Ornato. En la plaza, como novedad, se habían plantado vegetaciones de diversos tipos y estratos al inicio del siglo XX. En cada uno de esos momentos las propuestas habían desatado fuertes polémicas. En 1938, la plaza había sido transformada en un recinto-jardín, fraccionado geométricamente, dividido en nueve sectores regulares. En la periferia de los cuatro sectores esquineros se instalaron sendas fuentes luminosas, mientras que en el del centro se incrementó la altura del pedestal donde había estado la estatua de Simón Bolívar, elaborada por Tenerani, desde 1846. En la periferia de esa composición espacial geométrica de la plaza, quedó liberado espacio remanente que pronto fue invadido por vehículos que lo utilizaban como lugar para el estacionamiento público.

Las bases para el concurso de remodelación de la plaza en 1959 se sustentaron sobre la intención de recuperar la austeridad como valor simbólico de la principal plaza cívica bogotana. El estado de la plaza que se quería transformar lo describían los organizadores del concurso diciendo:

¹⁹ Cortés, p. 23.

²⁰ Carolina Salazar, *Plaza fundacional en el siglo XX. La transformación en Lima, Bogotá y Santiago a través de los concursos arquitectónicos*, Tesis de la Maestría en historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Un lamentable, aunque bien intencionado arreglo arquitectónico desvirtuó sus más nobles significados urbanísticos. La profusión de esas obras, su carencia de escala y estilo, su novelero propósito, propio de jardines de recreo, trocaron lo austero en pintoresco y lo despejado en confuso. Más penoso aun es el carácter de patio de maniobras motorizadas, acordado inconscientemente al permitir el libre estacionamiento de vehículos automotores, que propician desaseos, desordenes y tumultos²¹.

La inflexión de 1959 mostró el afecto de la opinión pública por el cambio en procura de la modernidad simbólica. Indujo la simplificación de los hechos urbanos a lo estrictamente alegórico y a la promoción de un lugar abierto y destacado para la expresión política ciudadana. Un par de décadas antes, la restrictiva política conservadora y el posterior relevo hacia el populismo de la dictadura de Rojas Pinilla habían inducido cambios profundos en el uso y significado social de los espacios urbanos. El temor permanente a las conspiraciones –reales unas, imaginarias muchas– llevó a restringir las reuniones ciudadanas. El encuentro entre ciudadanos en el espacio público, durante esos periodos, estuvo coartado bajo permanente sospecha. Los tradicionales cafés bogotanos del inicio del siglo XX fueron cerrando poco a poco sus puertas hasta casi extinguirse. La búsqueda alternativa de espacios tecnológicos de comunicación masiva llevó a la introducción, en 1954, de la televisión y al uso intensivo de la radio para comunicar cotidianamente las noticias oficiales, para educar a distancia, para entretener llevando imágenes y sonidos del ámbito público al interior de los recintos privados. La dimensión pública del encuentro ciudadano en el espacio urbano bogotano se restringió así en su intensidad de usos. En 1957, tras la caída de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y el encuentro bipartidista, con los diálogos en Sitges y Benidorm, entre Laureano Gómez por el partido conservador y Alberto Lleras por el partido liberal, se llegó a un acuerdo de transividad en el manejo del poder político nacional, denominado Frente Nacional (1958-1974). Se privilegió la secuencia pactada de carácter bipartidista –liberal conservador–, negociada políticamente, excluyendo cualquier propuesta ajena a la política partidista tradicional colombiana. El espacio público bogotano, bajo ese discurso, fue el lugar del manso contubernio para la acción apolítica ciudadana. Tenía, como la política pactada, límites definidos y bordes restringidos. Silencios obligados y rutinas vigiladas. El conjunto urbano tradicional de la ciudad capital se fisuró en la continuidad de su espacio ciudadano. Aparecieron nuevos proyectos urbanos funcionales con vías y avenidas que produjeron numerosos espacios intersticiales unos, remanentes otros.

Las élites tradicionales se mudaron de las áreas centrales hacia el sector norte de la ciudad, mucho más allá del antiguo borde norte del conjunto del convento de San Diego, desarrollado durante los años treinta y cuarenta; hasta integrar áreas urbanas en terrenos que antes habían pertenecido al sector sur del antiguo municipio de Usaquén. La ciudad

²¹ Bases del concurso, 1959. Salazar, p. 56.

desagregada asumió para sus espacios públicos usos temporales, rituales y simbólicos: marchas, manifestaciones, celebraciones. En tanto, las periferias del antiguo centro tradicional de la ciudad recibieron oleadas de migrantes de sectores rurales en conflicto. Toma de tierras y localizaciones de poblaciones recién llegadas, con recursos mínimos, contrastó con la edificación de sectores modernos de la ciudad, con amplias calles, vegetación, y nuevas avenidas para vincular la periferia formal con la ciudad tradicional central.

En Bogotá, fruto de las propuestas de IX Conferencia Panamericana, en 1952, inició en el campus de la Universidad Nacional, la actividad del Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento Urbano –CINVA–. Los temas de la vivienda popular, urbana y rural fueron algunos de los campos centrales en la investigación de los años cincuenta a setenta del siglo XX. Comunidad, vivienda y ciudad fueron analizados como elementos vinculados en los procesos de transformación del conjunto de los países interamericanos. En el CINVA, a partir de 1957, las ciencias humanas, la sociología y el trabajo social se integraron en la búsqueda de alternativas para solucionar el problema de la vivienda urbana y rural en el contexto de los países latinoamericanos. La interdisciplinariedad entre planificadores, arquitectos, ingenieros, economistas y profesionales de las ciencias sociales fue lugar de encuentro en los diversos grupos de trabajo. El ámbito de las parcelas rurales, grandes o pequeñas, se analizaba a partir del centro gravitacional de los habitantes y las actividades que generaba la casa. El tema de la dimensión y complejidad del territorio produjo una serie de análisis comparados de planes regionales desarrollados en diversos países del continente. En el caso de la ciudad de Bogotá se plantearon diversas investigaciones en sectores populares, áreas de ocupación informal y propuesta de planes para el desarrollo de sectores urbanos. La vigencia del programa CINVA se extendió hasta inicios de los años setenta. La acción convergente del Instituto de Crédito Territorial –ICT–, el programa de arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y el CINVA, permitió propuestas de intervención en vivienda en algunos sectores deprimidos de Bogotá. Proyectos urbanos, liderados por el ICT, como “Techo” (luego renombrado “Ciudad Kennedy”), localizado en terrenos antes ocupados por el aeródromo de la ciudad, constituyó un preámbulo a la introducción del concepto de ciudades dentro de la ciudad.

La visita a Bogotá del presidente estadounidense John F. Kennedy (1917-1963), en diciembre de 1961, se promocionó como la constatación del apoyo real y directo de los Estados Unidos a programas de mejoramiento de las condiciones urbanas. La polémica causada por la victoria de la revolución cubana modificó el discurso estadounidense dirigido a la América Latina. En el caso de “Techo” la denominación del sector urbano, luego de la visita presidencial, cambió su nombre por el de “Ciudad Kennedy”. La Alianza para el progreso, como programa continental, generó un marco de propuestas donde el tema de habitación urbana ocupó un papel protagónico. Se instauró un discurso de ayuda solidaria que solo logró el nivel de los imaginarios urbanos. En término de los espacios públicos se establecieron conjuntos urbanos cerrados, con construcciones organizadas en torno a zonas libres,

sectores cubiertos de prado y vegetación baja. Un archipiélago urbano plural, discontinuo, desamarrado. La modernidad convencional, en contraste con la modernidad simbólica, fue acogida como la solución a problemas de habitación en Bogotá.

En el concurso de 1959 para la remodelación de la Plaza de Bolívar fue premiado el proyecto presentado por los arquitectos Fernando Martínez S. y Guillermo Avendaño. En el acta del jurado se lee:

Los criterios establecidos (...) de un nuevo lugar, donde pudieran desarrollarse los actos propios de las funciones municipales y estatales, se reflejaron en: Economía, austeridad y dignidad (...) solución de las masas arquitectónicas que rodean la plaza y espacio cívico para la realización de manifestaciones políticas, procesiones religiosas, desfiles y homenajes al libertador²².

Con esta inflexión Bogotá asumió una imagen de la modernidad simbólica retomada de añejas huellas del pasado. La morfología escueta, austera, de la plaza propuesta por el proyecto ganador, marcó el rumbo de la arquitectura urbana bogotana, hacia la consolidación de la modernidad local.

Inflexión del perfil urbano y la polémica por la especulación inmobiliaria

La vialidad bogotana ha sido permanentemente motivo de polémicas. La ampliación de la Carrera Décima, propuesta como proyecto en el plan Soto - Báteman en 1944²³, expresó la intención de modernizar el centro de la ciudad trazando una vía de 40 metros de anchura. La vía recorrería el centro de la ciudad en sentido norte-sur segmentando los sectores tradicionales entre oriente y occidente. La Carrera Décima se concibió como una avenida metropolitana producto de una operación inmobiliaria de alto rendimiento económico. La ampliación de la vía se finalizó en 1960.

Las polémicas en torno a la nueva vialidad, la polarización de la opinión pública en torno a los logros modernos y la sucesión de hechos contruidos marcaron otra inflexión en el rumbo de la historia de las acciones urbanas bogotanas.

En los predios adyacentes a la avenida, integrados por procesos de englobe de terrenos, dio inicio a la construcción inédita en la ciudad de edificios en altura, modernos, algunos institucionales, otros privados. Uno de los más publicitado fue el Banco de Bogotá, construido sobre la Carrera Décima, en 1959, con sus veintiún pisos de altura, se destacó en ese

²² Acta del jurado del concurso, 1959. Citado en Salazar, p. 97.

²³ Carlos Niño Murcia, Sandra Reina Mendoza, *La carrera de la modernidad: Construcción de la Carrera Décima en Bogotá (1945-1960)*, Bogotá: IDPC, 2010, p. 45.

momento como el más alto de la ciudad. Bogotá inició un proceso de crecimiento vertical; torres con atributos técnicos y adopción de morfologías y materiales características de la modernidad internacional convencional. Los edificios en altura – denominados localmente torres- fueron, con sus siluetas, parte componente del nuevo perfil del paisaje urbano. La vivienda en altura, durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, produjo conjuntos como las Torres Blancas, las Torres de Fenicia, las Torres Jiménez de Quesada, y las Torres del Parque, todos ellos localizados en las márgenes inmediatas del centro tradicional de la ciudad. Las torres para oficinas también se irguieron como elementos simbólicos, que promocionaron en ese momento la consolidación económica de empresas locales como Avianca, Colpatría, Colseguros, entre otras.

La ciudad de la trama extendida, en la década de los años setenta mostró complejidad en el nivel de los espacios y los servicios públicos. Se evidenció que la extensión ampliada del conjunto urbano requería nuevas vialidades, infraestructuras renovadas y –en especial- construcción de grandes cantidades de viviendas, escuelas, hospitales, entre otros. Las entidades financieras privadas centraron sus labores en ofertas de crédito inmobiliario. La construcción, desde la economía, se consolidó como un ejercicio de alta rentabilidad. La propuesta de vigilancia de las operaciones, por parte del estado, llevó a la formulación de sistemas como la Unidad de Poder Adquisitivo Constante (UPAC). La vigencia y la grave crisis de ese sistema dejó huellas profundas en términos de la baja calidad de las edificaciones, la trama de la ciudad y de sus espacios públicos.

Una propuesta que introdujo relaciones renovadas entre los espacios de un conjunto urbano y la ciudadanía fue el proyecto del Banco Central Hipotecario, diseñado por el arquitecto Rogelio Salmona al inicio de los años setenta, el conjunto Torres del Parque y sus vínculos con terrenos adyacentes que habían hecho parte del antiguo Parque de la Independencia. La integración de los espacios abiertos del conjunto habitacional y la red de caminos periféricos, posibilitaron diluir la frontera existente entre áreas privadas de uso común y el espacio público del sector urbano. Ese proyecto mostró una inflexión importante en las maneras de entender las redes de integración efectiva de los espacios públicos en los sectores urbanos.

Un proyecto polémico, vinculado a esta inflexión, fue la reurbanización Nueva Santa Fe. El proyecto fue liderado por el Banco Central Hipotecario, que desde 1979 actuó como promotor de propuestas urbanas en la capital. Nueva Santa Fe, en 1985, hizo parte del proyecto de revitalización del sector sur del centro de la ciudad. La Carrera 7ª, principal eje urbano norte-sur de la ciudad, se destacó como el ámbito que comunica e integra el centro de la ciudad con el sector renovado. Para el desarrollo de la obra se demolieron nueve manzanas del antiguo barrio de artesanos, conocido como Santa Bárbara. El proyecto incrementó la altura de las construcciones, ahora con un perfil homogéneo de cinco pisos. La trama, la traza y el tejido de las calles y manzanas tradicionales fue, de un modo genérico, conservada. Al interior de las manzanas se conformaron patios

comunales, vinculados por redes de senderos que atraviesan diagonalmente el conjunto. Estos vínculos han sido cerrados por los habitantes y hoy ya no se aprecia la propuesta inicial del grupo de arquitectos encargados de desarrollar el proyecto. Las polémicas causadas por las acciones de demolición de áreas patrimoniales, con la consecuente expulsión de los pobladores tradicionales, han opacado los logros alcanzados con ese proyecto. La inflexión causada en la historia de la ciudad por la acción dilatada de la especulación urbana, en contraste con las propuestas puntuales de recuperación de valores integrales del hecho ciudadano, marcaron al final de los años ochenta otros rumbos de la planeación e interés en otras maneras de narrar la historia urbana bogotana.

Inflexión inducida por conflictos y las polémicas causadas por la violencia

En los años setenta los partidos tradicionales generaron reacciones internas frente a la propuesta de paridad del Frente Nacional en 1958. MRL, ANAPO y otros grupos en divergencia aparecieron en los linderos de la ciudad formal. Al margen, en sectores cercanos a las barriadas, se inició un proceso de movilización social. En esa nueva faceta de conflicto social los espacios públicos sufrieron duros embates del Estado controlador. La calle, elemento clave de la red de espacios públicos, se restringió nuevamente en su capacidad de encuentro y discusión entre ciudadanos. La aparición del Movimiento 19 de abril (M-19) y sus acciones promocionales y demostrativas, se prolongaron en actos de violencia hasta terminar, el día 6 de noviembre de 1985, con la toma del Palacio de Justicia, ubicado en el sector norte de la Plaza de Bolívar, frente al Capitolio Nacional. La retoma del Palacio, por parte del ejército nacional, fue un acto castrense de demostración de fuerza que aún hoy no se ha terminado de narrar. Los matices de la violencia generaron polémicas, polarizaciones y engendraron otra inflexión en la historia de la ciudad. Años después, en el borde norte de la plaza, sobre las ruinas de la edificación del palacio anterior, se reconstruyó el conjunto que alberga la rama del poder judicial. El conjunto frontal de tres cuerpos desarticulados intenta, sin conseguirlo, retomar el orden de composición del Capitolio. El resultado es un borde de la plaza desajustado, afectado por la implantación de masas y hendeduras que con sus separaciones producen disonancias al conjunto urbano arquitectónico del entorno de la Plaza de Bolívar.

Un fenómeno internacional contemporáneo, el poder violento del narcotráfico, se desplazó a la ciudad y afectó el derecho al uso de los espacios públicos en Bogotá y en las demás ciudades colombianas. Explosiones, sicariato, violencia, atemorizaron a los ciudadanos que abandonaron los sitios tradicionales de encuentro y reunión para refugiarse en lugares cerrados, controlados, vigilados. En la ciudad, las calles dinamizadas por la oferta del comercio tradicional fueron afectadas obligando al cambio de uso o la casi desaparición de sus servicios. La propuesta de las nuevas edificaciones, los Centros Comerciales, islas

cerradas, vigiladas, excluyentes, concentraron la dinámica del intercambio comercial. En la ciudad se reprodujeron induciendo inéditas centralidades, que aceleraron la desintegración en el uso del tejido urbano tradicional, incrementando la congestión vial de la ciudad. En las áreas de habitación se promocionaron los “conjuntos cerrados”, núcleos aislados del tránsito urbano. Urbanismo fraccionador que estimuló la segregación en la ciudad promoviendo como valor aparente. Las calles y las plazas —muchas de ellas ahora deterioradas— fueron vistas por algunos ciudadanos como lugares inseguros, de conflicto social y amenaza frecuente.

La violencia, la inequidad, la segregación, la dificultad del Estado para el control efectivo del territorio, condujo a la propuesta política de plantear una constituyente para superar la carta constitucional de 1886. La pluralidad política e ideológica de los participantes permitiría la apertura a realidades contemporáneas. La nueva Constitución Nacional fue promulgada en 1991. La condición laica, el respeto a los derechos fundamentales y la nueva interpretación de los derechos de la ciudadanía abrió compuertas a nuevas posibilidades en el planteamiento de la ciudad y al uso ciudadano del espacio colectivo.

En las universidades se introdujeron seminarios y cursos especializados sobre temas de diseño del espacio público. Las corrientes posmodernas tuvieron como uno de sus temas importantes la recuperación de ambientes urbanos apropiados para la vida ciudadana. Las campañas políticas tradicionales fueron atenuadas por voces que promovían el retorno a la cultura ciudadana. Alcaldes, como fue el caso del profesor, rector de la Universidad Nacional de Colombia entre 1991 y 1993, Antanas Mockus (1952), invirtió recursos de su plan de gobierno para establecer la pedagogía del buen uso de los espacios públicos: “La cultura ciudadana”. Los cambios en el comportamiento de los ciudadanos permitieron adelantar procesos de diseño e intervención en áreas de renovación urbana. En respuesta al conflicto social y la violencia generalizada surgió la inflexión inducida por la cultura ciudadana.

La imagen de deterioro socio urbano al que llegaron algunas ciudades colombianas, durante la violenta década de los años ochenta, fue internacionalmente conocida. Caos, violencia, narcotráfico, fueron tragedias que disolvieron las ligazones fundamentales entre la ciudadanía y su ciudad. El deterioro profundo fue la imagen del momento del colapso. Las polémicas en torno a las posibles alternativas para recuperarse de la crisis fueron abundantes. La manera para recobrar en la ciudad la dignidad de la vida en colectividad era difícil de imaginar. Dos décadas después, al final del siglo XX, se ensayaron procesos inéditos de transformación, sustentados en la recuperación de los valores de la urbanidad. A las comunidades se les ofreció metáforas: esperanza; tolerancia; encuentro en torno a las diferencias.

En Bogotá, las propuestas del alcalde Antanas Mockus, durante su primera administración 1995-1997, se encaminaron hacia estrategias de acción local. Mockus propuso una secuencia de metáforas pedagógicas. Lecciones de cultura ciudadana. La educación ciudadana se basó en la recuperación de los valores básicos para la convivencia. La propuesta fue

retomar un conjunto de normas necesarias para mejorar la manera de habitar en la ciudad; recurrir al sentido común de la ciudadanía. El resultado evidente fue un cambio de actitud de los ciudadanos a partir de las acciones básicas de la urbanidad. El conjunto de normas de convivencia incentivó la capacidad para producir imágenes de identidad ciudadana. La propuesta de *convivencia ciudadana* Mockus la fundamentó en la armonización de tres sistemas regulatorios: *Ley, Moral y Cultura*²⁴. La convivencia ciudadana Mockus la explicó como: poder llegar a vivir juntos entre distintos sin los riesgos de la violencia y con la expectativa de aprovechar fértilmente las diferencias”²⁵.

Mockus presentó el concepto de *convivencia* como fundamento comunitario. Metáforas opulentas, comprensibles para todos los ciudadanos, que inducían a la tolerancia, a la aceptación de las diversidades de todos y cada uno de los bogotanos. Con esas metáforas se estimuló la transformación de las experiencias y acciones urbanas cotidianas, convencionales, hasta convertirlas en expresiones ciudadanas. Según Mockus, para alcanzar una identidad fuerte sería necesario integrar la identidad de los demás. Las identidades fuertes descansan sobre reglas compartidas o autónomamente adoptadas. Las acciones de los ciudadanos se soportan –según la “identidad fuerte”– en consideraciones morales acompañadas del reconocimiento y el respeto a las normas urbanas técnicamente establecidas. Como metáfora “la identidad fuerte” es una propuesta plural, transitiva, que traduce aspectos de la realidad urbana caótica en alegorías de comunidad ciudadana.

Las metáforas y las obras públicas transmitieron un sentido de recuperación de valores éticos, estéticos y políticos de la ciudad. El reconocimiento y difusión de las propuestas de transformación confluyeron en imágenes alegóricas.

Al final del siglo XX, los reconocimientos internacionales a ciudades colombianas y la profusión de publicaciones, hablaron bien de la calidad de los procesos urbanos. Bogotá, en 2006, recibió el premio “León de Oro” en la Bienal de Venecia. Sergio Fajardo, ex alcalde de la ciudad de Medellín²⁶, recibió la “Medalla de Oro” en el Congreso Panamericano, en Tegucigalpa, en reconocimiento al proceso de transformación urbana durante el periodo 2004-2007. Capitales regionales, en Colombia, también se transformaron. En Armenia, Bucaramanga, Cali, Pereira y Manizales, las administraciones locales basaron su planeación

²⁴ Antanas Mockus, “Armonizar ley, moral y cultura. Cultura ciudadana, prioridad de gobierno con resultados en prevención y control de violencia en Bogotá, 1995-1997”, Bogotá, 1998, 32pp.

²⁵ Antanas Mockus, “La educación para aprender a vivir juntos”, *Perspectivas*, XXII, 1 (marzo 2002), p. 20.

²⁶ El Proyecto Urbano Integral (PUI) fue premiado en la decimosexta Bienal Panamericana de Arquitectura, Quito, 2008.

en el “*poder estético y simbólico*”²⁷. Esa fue la expresión acotada de las recomposiciones alegóricas de las ciudades colombianas.

En los últimos años se ha pasado de la visión general de intervención en espacios públicos, como los espacios de todos, a una visión acotada de los espacios ciudadanos. El sistema de las bibliotecas públicas, las construcciones escolares y la recuperación de espacios para las comunidades son muestra física de la transformación de la relación entre la ciudad y sus ciudadanos. Por espacios ciudadanos se entienden los lugares del espacio público que por sus atributos insidien en la calidad, intensidad y potencia de las acciones de encuentros ciudadanos. Son espacios públicos con atributos. Ellos tienen diversos grados de conformación espacial. Sus actividades no son del todo previsibles. La calidad del flujo o permanencia de los ciudadanos responde a vocaciones identificadas por la comunidad. Las vocaciones atienden a factores decantados en la historia; ellas se expresan en imaginarios urbanos. Sus particularidades se manifiestan en las reiteraciones propias de los rituales urbanos.

La identidad ciudadana contemporánea posee diversas expresiones: Una, añora las metáforas de transformación y sus logros trascendentes. La Bogotá de Mockus o la Medellín de Fajardo han fijado una imagen ejemplar, deseable, del pasado próximo²⁸. No obstante, hay también allí una sensación de añoranza difusa del pasado; de fracaso colectivo al percibir el deterioro objetivo de la ciudad actual. La memoria esquemática del momento de transformación está acompañada de nostalgias de comportamientos ciudadanos fugazmente ejemplares. Hay añoranza por la recuperación estética de los espacios públicos significativos. La alegoría de la ciudad recuperada produce hoy recuerdos del momento en que los discursos metafóricos de ciudadanos y ciudades coincidieron en las expectativas de cambio urbano.

Como ejemplo de acción construida, entre 1999 y 2001, los arquitectos Rogelio Salmona y Luis Kopec plantearon un ambicioso proyecto para retomar la estructura ambiental del sector oriental de la ciudad. Del proyecto solo se construyó un corto tramo, conocido localmente como “Eje ambiental,” que correspondía a la tradicional avenida Jiménez. Con esa intervención se buscó rescatar la memoria lejana del paso del cauce del río San Francisco por ese sector de la ciudad.

La Red de Bibliotecas en Bogotá, con lugares de referencia como la Biblioteca Virgilio Barco, del arquitecto Rogelio Salmona, terminada en 2001 y localizada en inmediaciones

²⁷ Luis Fernando González, *Ciudad y arquitectura urbana en Colombia 1980-2010*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010, p. 230.

²⁸ No obstante, la polémica incluye fuertes críticas de detractores a la acción política y los compromisos de los alcaldes transformadores. A Mockus se le acusa de acciones cercanas al neoliberalismo. A Fajardo se le atribuyen proyectos que han generado detrimentos al municipio.

del Parque Simón Bolívar²⁹, ha incidido positivamente en el uso y apropiación ciudadano de los equipamientos y los espacios públicos bogotanos. Lo mismo se puede afirmar del programa de arquitectura escolar desarrollado en la ciudad a partir del inicio del siglo XXI.

Una inflexión quedó marcada en la convocatoria a concursos de diseño urbano. Uno de los concursos más polémicos, vinculado con la recuperación socio-ambiental del área del centro de la ciudad, fue el referente al “Parque del Tercer Milenio”. Las propuestas de los concursantes mostraban alternativas con diseños que transformaban el sector deteriorado conocido como “El cartucho”, derrumbando edificaciones tradicionales que habían tenido abandono drástico. El proyecto que finalmente fue elegido ganador condensó las maneras arquitectónicas de componer, al inicio del siglo XXI, acudiendo a complejos algoritmos, con taludes, microtomografías y pliegues del suelo, construidos en secuencias aleatorias de pisos duros y áreas verdes. El resultado, como lugar para la apropiación del espacio público, ha sido motivo de múltiples polémicas y amplios análisis. En términos de actividad ciudadana ha mostrado que las fórmulas generales de intervención morfológica del espacio urbano no tienen capacidad de incidir, si no se tienen en cuenta factores de recuperación de elementos significativos para los ciudadanos en términos de la traza, trama y tejido de la ciudad. También ha sido polémica la implementación del sistema Transmilenio, impulsada por el alcalde Peñalosa en su primera alcaldía 1998-2000. Las troncales exclusivas para buses han mostrado inconvenientes como sistema de transporte a escala metropolitana. El impacto ambiental negativo, en los sectores donde transita el sistema, ha generado fuertes críticas locales. Enrique Peñalosa, nuevamente alcalde de Bogotá entre 2005 y 2019, revivió polémicas sobre el manejo del proyecto para la primera línea del sistema Metro para la ciudad. La propuesta de implantar la primera línea del metro en altura ha despertado cuestionamientos ciudadanos, dado el impacto que tendría en los corredores viales en donde se propone sobreponer los viaductos componentes del metro. La planeación de corto plazo y el descuido de los múltiples estudios de anteriores proyectos de sistemas de transporte masivo han dado como resultado una atmósfera de pesimismo ciudadano ante la nueva propuesta.

El intervalo entre el siglo XX y el siglo XXI han sido más de incertidumbres y conflictos –próximos y lejanos– que han incidido en propuestas del espacio público y sus condiciones y vigencia para el siglo XXI. Hoy la ciudad de Bogotá añora las imágenes del momento en que las prácticas pedagógicas del profesor Mockus abrieron caminos a experiencias ciudadanas. No obstante, como escribió McGuirk al respecto:

²⁹ Proyecto para un parque metropolitano, diseño dirigido por el arquitecto Arturo Robledo Ocampo en la Universidad Nacional de Colombia, construido a mediados de los años ochenta en Bogotá.

El legado de Mockus, se me ocurre, es algo así. Su impacto no fue cosmético, no se puede sacar una fotografía. Pero mientras los bogotanos recuerden cómo fue su ciudad, incluso de forma fugaz, entonces algo queda³⁰.

Sí. Hoy podemos afirmar que, a pesar del pesimismo ciudadano, algo nos quedó a los bogotanos. La pregunta es ¿cómo recuperar lo que quedó de la cultura ciudadana?

Inflexión en la segunda década del siglo XXI y las polémicas contemporáneas

Ahora, en medio de complejos procesos sociales, políticos y económicos, se plantea consolidar el proceso de paz alcanzado después de medio siglo de conflicto armado. Bogotá, como capital nacional, concentra las expectativas. Las polémicas políticas contemporáneas han polarizado el ambiente urbano. En el espacio público se expresa tanto la aceptación como el rechazo de las propuestas. En el ámbito de lo público se anuncia el acompañamiento y se manifiesta la protesta ante la indiferencia ciudadana. Los artistas –formales, integrados o informales– hacen señalamientos en los espacios compartidos de la ciudad. Hoy se han cambiado las perspectivas de los discursos del espacio público a las propuestas valorativas de los espacios ciudadanos³¹.

El espacio público, en términos generales, se promueve políticamente como el lugar de la competitividad, la equidad y la sostenibilidad. Hay preocupación por mejorar la calidad de la vida en los diversos ámbitos que conforman la ciudad. Se procura revertir procesos de abandono de las comunidades de vecinos del centro de la ciudad. Se propone recuperar la actividad peatonal, limitando la circulación de vehículos motorizados por ejes tradicionales, como la Carrera séptima peatonalizada hace poco tiempo. Aún hoy es parte de un proceso que, con críticas a favor y en contra, dividen la opinión de los usuarios, habitantes permanentes y trabajadores regulares en el Centro de Bogotá.

El incremento desmedido en la densidad de sectores del centro exige un esfuerzo para hacer respetar los elementos patrimoniales, procurando equilibrar con argumentos y buen criterio las transformaciones que exige la ciudad contemporánea. El desplazamiento por migración interno y externo, el incremento de la visita de foráneos y el turismo masivo marcan hoy nuevas preocupaciones urbanas. La historia del espacio público debe

³⁰ Justin McGuirk, *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*, Eva Cruz (trad.), Madrid: Turner Noema, 2015, p. 231.

³¹ El Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea ha adelantado propuestas sobre las cualidades específicas del espacio ciudadano. El documento base se titula “Espacios Ciudadanos: Una lectura del espacio público para la ciudad latinoamericana contemporánea” ODALC, Universidad Nacional de Colombia, 2016 (no publicado).

condensar argumentos sustanciales para enfrentar, con sensatez y sentido común social, el permanente afán de cambio. El giro de la política nacional hacia la izquierda contrasta con reacciones de la opinión bogotana que busca alternativas más allá del ambiente polarizado en el territorio nacional. La ciudadanía y sus problemas son tema de discusión pública. Bogotá, después de la inflexión inducida por la cultura ciudadana, evalúa de otra manera la pertinencia de sus Planes de Ordenamiento Territorial. La preocupación por el sistema ambiental, los valores de la memoria urbana y el bienestar de la comunidad urbana son argumentos reiterados en las polémicas locales. El final de la segunda década del siglo XXI mostró rumbos inquietantes en la construcción objetiva de la ciudad.

El inicio de la tercera década del siglo XXI estuvo marcado por el impacto en la salud pública causado por la pandemia del Covid 19. Bogotá, como la mayoría de ciudades del planeta, sufrieron el aislamiento prolongado de sus habitantes. Las calles, plazas, lugares de comercio, sitios de encuentro y actividad social, se desocuparon. Casi dos años de continuas anomalías mostraron la fragilidad de los sistemas urbanos. Las vivencias en espacios confinados, dependientes de la comunicación digital y la organización de comercios y servicios de entrega domiciliaria, produjeron la condensación de las actividades a ámbitos de escala familiar. En tanto los espacios interiores se colmaron de actividad cotidiana, los espacios de la ciudad se vaciaron de ofertas urbanas. Fue un intervalo generacionalmente inédito. Aumentó la violencia intramural, intrafamiliar, y bajó estadísticamente el número de delitos ocurridos en el espacio público. El hastío que causó el aislamiento impulsó las manifestaciones y protestas ciudadanas. En Bogotá, el rechazo a las propuestas de reforma de las políticas económicas, propuestas en el gobierno Duque, condujo a un largo proceso de rechazo ciudadano. En términos urbanos, se trazó una nueva cartografía de la protesta con la inclusión de lugares no convencionales de encuentro y expresión. Las rutas tradicionales de las marchas, que confluían a la Plaza de Bolívar, se dispersaron sobre otros sectores urbanos. Aparecieron lugares que de anodinos servicios de transporte ahora cargados de significados de protestas ciudadanas. Fue el caso del terminal de Transmilenio de la Avenida de las Américas, o el entorno del Monumento a los Héroes, ahora demolido y convertido en un incipiente vacío urbano.

El espacio urbano vaciado por la pandemia permitió la reinterpretación de la jerarquía de la trama de la ciudad, marcando otras maneras y nuevos sentidos. Fueron integrados otros significados. Discursos como los de la decolonialidad, animaron el derrumbe de estatuas de ilustres señores con pasados cuestionados por diversas clases de abusos. La relación de lugares con denominaciones de historias oficiales fue cuestionada. La cartografía de los espacios de la protesta en la ciudad se transformó al final del periodo de la pandemia.

Ahora, superada parcialmente la crisis sanitaria queda marcada una inmensa deuda social y económica. Inequidad, segregación, pobreza, corrupción pública, son evidentes retos por enfrentar. La administración de la ciudad procura recuperar la actividad paralizada durante la pandemia. La ambigüedad de las acciones que enfrenta la contemporaneidad

es evidente. Insistir en continuar con lo ya acordado es una opción. Pero la realidad actual contrasta con los polémicos y limitados planes aprobados durante el pasado próximo. La inflexión, en la cual aún nos encontramos, exige creatividad y coraje para enfrentar la planeación de la ciudad.

Los problemas del mundo en la actualidad, cambio climático, crisis ambiental, democracias débiles, ciclo de migraciones, guerras de reconfiguración de territorios ancestrales, discriminación abusiva de poblaciones, hacen parte del entorno que afectan las decisiones políticas y económicas locales. Planificar la ciudad para las próximas generaciones implica cambios sustanciales en la manera de entender la relación entre territorio, ambientes, poblaciones y lugares deseables para habitar. Los medios de comunicación, las redes sociales, la inteligencia artificial, el manejo de la opinión pública y la confrontación ideológica, hacen parte del farragoso panorama urbano actual.

Conclusiones

Al final de la segunda e inicio de la tercera década del siglo XXI constatamos que los grandes problemas de las principales ciudades latinoamericanas –inseguridad, especulación, deterioro, congestión, corrupción, contaminación, segregación, inequidad– son tanto similares como universales. Todos ellos son problemas compartidos por las ciudades genéricas contemporáneas. Es, en lo urbano, una constante que relaciona las fuertes inestabilidades sociopolíticas globales con los impactos causados por las turbulencias de la contemporaneidad. El diagnóstico de los expertos y conocedores es preocupante y las alternativas siempre se ven limitadas.

La política del manejo de la ciudad de Bogotá pasó, luego de promulgada la constitución nacional en 1991, hacia otro tipo de planes y proyectos. La elección popular de alcaldes a partir de 1988, los Planes de Gobierno, los Planes de Ordenamiento Territorial (POT) y las polémicas en torno a las acciones en el gobierno de la ciudad marcan recientes modos de enfrentar la planeación de la ciudad. Bogotá es hoy una ciudad que busca actualizar su infraestructura vial y de transporte; que tiene el reto de adelantar la descontaminación del río Bogotá, recuperar muchos de sus humedales y afluentes, restaurar algunos de los corredores ambientales y consolidar su política de acción conjunta en la Sabana. Mucho de esto se relaciona en el enfrentamiento entre las propuestas de modelos densos o expandidos para la ciudad.

La ciudad de Bogotá es un hecho urbano que involucra por vecindad una red de municipios vecinos que se implanta sobre el territorio de la Sabana y sus márgenes. Congestionada. Contaminada. En ella hay polémicas entre quienes apoyan las propuestas de incrementar la densidad en las áreas centrales –redensificar– y los que asumen el planteamiento de extender la trama urbana sobre terrenos de protección ambiental, remanentes naturales de la Sabana de Bogotá, más allá de los límites concertados durante el pasado

siglo XX. El reto es actual e implica propuestas imaginativas de comprensión de lo global y el reconocimiento de las propuestas locales. La identidad, la austeridad y la solidaridad hacen parte del menú de opciones que tenemos los bogotanos a mano para actuar sobre la red de hechos urbanos regionales; sobre la condición y la significación del río y la Sabana. Son hoy elementos complejos de nuestras realidades contemporáneas.

En este ensayo, hemos procurado dar una mirada panorámica a momentos de la historia urbana de Bogotá, en un lapso de casi siete décadas. Hemos indicado la sucesión de seis inflexiones, producidas en medio de ambientes polarizados, cargados de polémicas, con ambientes sociales que han asumido tendencias en las posturas de la opinión pública. Identificar las inflexiones y estar atentos a los componentes circunstanciales de las polémicas, es una tarea que debe ser desarrollada desde la investigación académica y en los ámbitos amplios de la discusión ciudadana contemporánea.

En la medida en que nos acercamos a la actualidad de las polémicas, la nitidez en la descripción de las inflexiones se torna difícil. Es el resultado evidente de convivir con la compleja realidad social y urbana que converge y se manifiesta ante nosotros. Nuestra experiencia como actores urbanos involucrados debe ser considerada. Al proponer la secuencia de las seis inflexiones aquí indicadas, hemos buscado una aproximación secuencial y episódica en procura de establecer otra mirada a capítulos recientes de la historia urbana bogotana.

John Fredy Ramírez Jaramillo

fredy.ramirez@udea.edu.co

Ens.hist.teor.arte

John Fredy Ramírez Jaramillo, “La reivindicación de Alejandro Agudelo Tafur y sus *Lecciones de música*: a propósito de una infundada crítica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 41 (julio-diciembre 2021), pp. 81-102.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v25n41.114114>

RESUMEN

En 1858 Alejandro Agudelo publicó sus conocidas Lecciones de música. A pesar de su aporte formativo, Gabriel Angulo y Andrés Pardo Tovar impugnaron en su momento su validez y los méritos académicos de su autor. Este escrito busca rehabilitar la imagen intelectual de Agudelo y la calidad argumentativa de sus Lecciones, para esto discute las circunstancias en las que se editaron los primeros tratados musicales producidos en Colombia, ofrece una breve reseña de la trayectoria de Agudelo y contextualiza sus fuentes bibliográficas. Por último, argumenta por qué las Lecciones constituyen el primer tratado publicado en Colombia con un enfoque moderno sobre la teoría y la historia de la música.

PALABRAS CLAVE

Alejandro Agudelo, Colombia, teoría musical, historia de la música, fuentes.

TITLE

Reassessing Alejandro Agudelo Tafur and his Lecciones de música: apropos of an unfounded critique

RESUMEN

In 1858 Alejandro Agudelo published his Lecciones de música. Despite the formative contribution of this treatise, Gabriel Angulo and Andrés Pardo Tovar impugned its validity and the academic merits of its author. This paper seeks to reassess Agudelo's intellectual image and the argumentative quality of his Lecciones. Thus, it discusses the circumstances in which the first musical treatises produced in Colombia were published, offers a short review of Agudelo's career and contextualizes his bibliographical sources. Finally, it argues why the Lecciones represent the first treatise published in Colombia with a modern approach to the theory and history of music.

KEY WORDS

Alejandro Agudelo, Colombia, music theory, music history, sources.

John Fredy Ramírez Jaramillo es filósofo, Magíster y Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Actualmente es Profesor Titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia e investigador del Grupo de Estudios en Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL). Entre sus publicaciones se cuentan Ángel Cuervo. Perfiles de un intelectual moderno. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2020, el capítulo “Nietzsche: coro y experiencia trágica”, en Arte, imagen y experiencia. Perspectivas estéticas, Ed. M. C. Salas Guerra, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2021 y el artículo “Ángel Cuervo: Curiosidades de la vida americana en París o de la defensa de la identidad latinoamericana” en la Revista Lingüística y Literatura, (2019).

Recibido 11 de julio de 2022
Aceptado 21 de febrero de 2023

La reivindicación de Alejandro Agudelo Tafur y sus *Lecciones de música*: a propósito de una infundada crítica

John Fredy Ramírez Jaramillo

Introducción: el contexto de aparición de los primeros cuatro
tratados musicales publicados en Colombia en el siglo XIX

Durante las seis primeras décadas del siglo XIX, los textos de música que contaron con un mayor volumen de ventas entre el público hispanoamericano fueron los tratados técnicos, escritos por autores hispanos y europeos en general (algunos traducidos al castellano y muchos otros difundidos en su lengua original). Aun así, para el caso de Colombia, no todos los aficionados y estudiantes de música podían adquirir aquellos manuales y métodos debido a su elevado costo. Si bien es cierto que, para entonces, la nación colombiana mantenía una circulación de libros importados de toda índole, este comercio e intercambio todavía era restringido. De hecho, se trató de un lujo adquisitivo al que solo tenían acceso los sectores de la clase pudiente. Para enfrentar este obstáculo y limitación del saber cultural, desde la década de los cuarenta, los impresores y editores nacionales asumieron la tarea de difundir libros de interés popular, escritos tanto por autores nacionales como foráneos. En el rango de estas publicaciones encontramos los materiales pedagógicos, destinados a apoyar los procesos de formación de los establecimientos educativos¹.

¹ Patricia Cardona Z., “Más que ideología: obras populares en Colombia, 1840-1890”, en Diana Paola Guzmán Méndez et al. (eds.), *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI*, Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano – CERLALC, 2018, pp. 130-158.

En el interludio de 1821 a 1839, las escuelas de la nación colombiana basaron su enseñanza en los contenidos de más de una treintena de manuales escolares. Muchos de estos, todavía pertenecientes a autores españoles del siglo XVIII. Sin embargo, entre 1840 y 1859 va a darse un notorio incremento de esta clase de textos. Efectivamente, en dicho espacio de tiempo las imprentas nacionales publicaron alrededor de setenta y cinco manuales. Algunos destinados a la enseñanza de la gramática, los ejercicios de lectura y escritura, y la retórica. Otros aplicados a las matemáticas, la física y la geometría; algunos más a la geografía, la historia, las normas de urbanidad y la enseñanza de la religión. Asimismo, encontramos textos para el aprendizaje del dibujo y la música. De estas guías escolares, la gran mayoría fue escrita por pedagogos y autores nacionales, y unas tantas por extranjeros residenciados en el país. También hubo traducciones provenientes de autores franceses, italianos e ingleses². Todos estos textos sirvieron como apreciables herramientas pedagógicas para mejorar los procesos de la enseñanza en el país, llenando de paso un vacío en los distintos campos del conocimiento.

Ahora bien, en todo el lapso de tiempo indicado solo salieron a la luz pública cuatro tratados de música. El primero de ellos, *Doce lecciones de música* fue escrito por Emilio Herbruger, músico y profesor alemán afincado en Colombia; los talleres de los hermanos Echeverría lo imprimieron en 1851³. El segundo, *Teoría de música puesta al alcance de los educandos*, salió de la imprenta de Francisco Torres Amaya en 1854; Francisco Boada fue su autor⁴. El tercero, *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica*, lo publicó en 1858 el músico y pedagogo Alejandro Agudelo en la imprenta de los señores Pizano y Pérez⁵. Mientras que el cuarto fue una traducción realizada en 1859 por un intérprete anónimo de la obra *Principios elementales de música* del pedagogo italiano Bonifazio Asioli, cuya impresión corrió a cargo, a su vez, de los talleres del señor Torres Amaya⁶.

El texto de Herbruger tiene una extensión no superior a las catorce páginas, más dos anexos que encierran las tablas de los tonos mayores y menores, por lo que podríamos decir

² Jorge Orlando Melo, “El texto en la escuela colombiana: unas notas breves y una modesta propuesta” 2006, pp. 1-45, disponible en: https://www.academia.edu/14474793/El_texto_en_la_escuela_colombiana_unas_notas_breves_y_una_modesta_propuesta, consultado el 15 de junio de 2021.

³ Emilio Herbruger, *Doce lecciones de música ó corto método para aprender los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental, i la razón de sus respectivos sostenidos i bemoles*, Bogotá: imprenta de Echavarría Hermanos, 1851.

⁴ Francisco Boada, *Teoría de música puesta al alcance de los educandos*, Bogotá, Imprenta de F. Tórres Amaya, 1854.

⁵ Alejandro Agudelo, *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa i acompañada de láminas litografiadas*, Bogotá: Pizano y Pérez, 1858.

⁶ Bonifazio Asioli, *Principios elementales de música*, Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859.

que más bien se trató de un folleto. El título completo del tratado, *Doce lecciones de música ó corto método para aprender los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental*, indica que el objetivo puntual de la obra era dar a conocer de forma progresiva y concisa las estructuras tonales que componen las escalas mayor y menor del pentagrama. Las primeras líneas del prólogo explican la razón por la cual el contenido de la obra poseía tal carácter sintético: “Para facilitar el estudio del aprendizaje de los tonos o términos que se encuentran en la ciencia de la música, se hace uso de un método aritmético, arreglado, sencillo i seguro”⁷.

Aun cuando las *Doce lecciones* se distinguen por su brevedad y simpleza explicativa, nadie podrá robarle el crédito, como lo reconoce Andrés Pardo Tovar, de haber sido el primer libro de teoría musical escrito en Colombia⁸. Por lo que hace a la corta extensión de su contenido, debemos recordar que esta se halla ajustada a las orientaciones didácticas de la época que exigían la entrega de un conocimiento práctico de fácil asimilación para los lectores. Algo similar a como lo proponían los redactores de los libros escolares (*schoolbooks*) norteamericanos⁹. Herbruger, en efecto, propone una presentación sencilla y conveniente, para que los neófitos estudiantes de música conozcan el ordenamiento tonal de las escalas mayores y menores. Ello con el fin de que pudieran ejercitar y asimilar su contenido con rapidez, dentro del aprendizaje del canto o la ejecución de un instrumento musical.

El músico neogranadino Francisco Boada publicó su tratado dedicándolo a las alumnas de la *Escuela del Sagrado Corazón de María*, institución educativa donde ocupó el cargo de docente para las asignaturas de solfeo, piano y canto. El compositor colombiano revela que la razón principal por la que escribió sus lecciones obedeció a la carencia que había en el medio nacional de métodos pedagógicos prácticos y sencillos, encargados de entregar a los niños y jóvenes en general las bases del arte musical: “Hai necesidad urgente de subvenir á esa escasez i esto, esto solo me anima á publicar un corto método, fruto de mis trabajos en la enseñanza de la música vocal è instrumental”¹⁰. La *Teoría de música*, comparte el enfoque pedagógico del texto de Herbruger que demanda fortalecer una formación escolar aplicada a la propalación de unos conocimientos sucintos y útiles, más que a la fundamentación de un saber erudito.

La premisa que justificó el rechazo de manuales didácticos densos en contenido, era que la plétora de información tendía a ser inapropiada para el fructífero desarrollo artístico

⁷ Herbruger, p. 1. En todas las citas documentales se mantendrá la ortografía original.

⁸ Andrés Pardo Tovar, “La cultura musical en Colombia”, en Luis Martínez Delgado y Sergio Elías Ortiz (eds.), *Historia Extensa de Colombia*, Bogotá: Lerner, t. 6, vol. 20, 1966, p. 175.

⁹ Barry Joyce, *The First U.S. History Textbooks: Constructing and Disseminating the American Tale in the Nineteenth Century*, Lexington Books: Lanham, 2015.

¹⁰ Boada, p. 1.

de los infantes y jóvenes en grado de escolaridad. El carácter práctico que identifica los tratados de Herbruger y Boada se compagina con las reformas educativas que, desde el gobierno de Santander, fueron dispuestas en el país con el objeto de preparar a los nuevos ciudadanos para enfrentar los requerimientos y ritmos que traía consigo el progreso del mundo moderno. Estos cambios se caracterizaron por otorgar una especial atención a los enfoques pedagógicos sustentados en modelos de aplicación técnica y empírica¹¹.

El manual de música de Asioli, por su parte, fue uno de los textos de enseñanza musical más difundidos en Hispanoamérica a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Bonifazio Asioli fue un afamado compositor italiano de música clásica y religiosa, al igual que un didacta autor de distintos libros musicales. Su tratado *Principi elementari di musica* fue publicado en 1811, y sirvió como manual de enseñanza para los alumnos del conservatorio de Milán. Hasta mediados del siglo XIX, esta obra contaba con tres traducciones al castellano. Sabemos que la primera fue realizada en México en 1850 por el pianista y compositor español establecido en dicho país, Juan Nepomuceno de Retes¹². Sin que tengamos el dato exacto de su publicación, la segunda traducción apareció también en la década de los cincuenta. Esta versión corrió a cargo del músico, editor y crítico Juan Budó Martí, quien fuera profesor de clarinete en el Liceo Lírico-dramático de Barcelona¹³. La tercera versión de los *Principios* fue realizada en Bogotá en 1859 por un traductor anónimo, y buscaba asimismo suplir la escasa difusión de manuales de música que había en el territorio nacional. Los *Principios* poseen un contenido teórico mucho más amplio y explicativo que el divulgado por los dos anteriores tratados. Sin embargo, su presentación ofrecida en forma de preguntas y respuestas, continuaba vinculada a la didáctica memorística, cuyo objeto de enseñanza estaba centrado en el fomento de un conocimiento dogmático que no admitía ser discernido y debatido en lo más mínimo por parte de los estudiantes.

Alejandro Agudelo y las *Lecciones de música*

En su *Bibliografía colombiana*, Isidoro Laverde afirma que Alejandro Agudelo fue un comerciante oriundo de Honda – Tolima que combinó esta actividad con la redacción de obras de carácter técnico y cultural, publicadas entre las décadas de los cincuenta y los setenta

¹¹ Olga Lucía Zuluaga Garcés, *Colombia: dos modelos de su práctica pedagógica durante el siglo XIX*, Medellín: Universidad de Antioquia – CIED. 1979, pp. 60–61.

¹² Bonifazio Asioli, *Principios elementales de Música. Adoptados por el Conservatorio Imperial y Real de Milan para las lecciones diarias de los alumnos*, Ciudad de México: M. Murguía, 1850.

¹³ Bonifazio Asioli, *Principios elementales de Música. Adoptados para las lecciones diarias de los alumnos del Conservatorio de Milan*, Barcelona: Almacén de Música de Juan Budó, 185?. Se desconoce la fecha exacta de su publicación.

del siglo XIX¹⁴. Ahora bien, lo que este biógrafo pasó por alto es que el autor de las *Leciones de música* también fue egresado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y médico graduado por la Universidad Central con una especialización médica obtenida en París¹⁵. Por otro lado, fue miembro fundador del *Instituto Homeopático de los Estados Unidos de Colombia*. Entre sus logros profesionales e intelectuales de Agudelo, figura haber sido el creador del programa para la enseñanza de la medicina legal, y sobresalir como uno de los primeros investigadores de la psicología en nuestra nación (después de las incursiones de Manuel Ancízar en esta área del conocimiento, aparecieron los estudios de Agudelo). Estos son los folletos, manuales, libros y artículos que, sabemos, escribió junto con el tratado de música: *Programa para la enseñanza de la medicina legal en las universidades de la República*¹⁶, *Manual del comerciante*¹⁷, *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*¹⁸, *Filosofía fisiológica del cerebro*¹⁹ y el *Diccionario etimológico de palabras referentes a ciencia, artes y otras materias*, trabajo publicado en 1882 a manera de artículo de dos entregas sobre vocabulario para los *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*²⁰.

Los padres de Alejandro Agudelo fueron Miguel Agudelo Contreras y María Brígida Tafur Espinosa. Su hermana, María Tomasa Agudelo Tafur se casó con José María Samper Blanco de cuya unión nacieron los reconocidos intelectuales Miguel y José María Samper Agudelo. A su vez, fue tío por línea paterna del distinguido músico y compositor José Francisco Agudelo. No sobra decir que las *Lecciones de música* están dedicadas tanto a su sobrino como a Achille de Malavasi, famoso flautista italiano, quien, a mediados de 1856, en el curso de su gira artística por Latinoamérica, llegó a Bogotá donde se instaló por un par de años ofreciendo conciertos y clases de música.

Manifiesta Agudelo que la redacción del tratado estuvo motivada por la necesidad de suplir en el medio nacional, la escasez de textos musicales que recogieran y detallaran con

¹⁴ Isidoro Laverde Amaya, *Bibliografía colombiana*, Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, t. 1, 1895, pp. 19-20.

¹⁵ Helio Fabio González Pacheco, *Un viaje por el Tolima*, Ibagué: Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García, 1986, p. 108.

¹⁶ Alejandro Agudelo, *Programa para la enseñanza de la medicina legal en las universidades de la República*, Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1845.

¹⁷ Alejandro Agudelo, *Manual del Comerciante*, Bogotá: Imprenta de El Neogranadino, 1857.

¹⁸ Alejandro Agudelo, *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*, Bogotá: Imprenta de El Neogranadino, 1857.

¹⁹ Alejandro Agudelo, *Filosofía fisiológica del cerebro. Estudio experimental del hombre, demostrando que sus diversas actividades son efecto de su organización*, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1872.

²⁰ Alejandro Agudelo, "Diccionario etimológico de palabras referentes a ciencia, artes y otras materias", en *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*, t. 3, 16 (enero de 1882), pp. 484-504; Agudelo, "Diccionario etimológico...", t. 3, 17 (febrero de 1882), pp. 528-554.

pertinente claridad y amplitud los principios más esenciales del arte musical. Las *Lecciones de música* sobresalen de los anteriores tratados publicados en Colombia, por proveer un contenido teórico y técnico de mayor extensión. Admite el médico autor que sus conocimientos en el campo de la teoría musical no eran lo eficazmente amplios y variados, como muchos quisieran. Pese a esto, mantiene que la obra fue escrita pensando en la necesidad de difundir este género de estudios de enorme provecho para la población.

Las *Lecciones* fueron el resultado de una juiciosa y detenida lectura de destacadas obras vinculadas con la ciencia, la teoría y la historia musical. En virtud de la información suministrada por Andrés Pardo Tovar²¹ y Raúl Jiménez Arango²², junto con otra que hemos podido rastrear de modo directo, sabemos que Agudelo consultó una significativa lista de autores en su mayor parte franceses. Entre ellos tenemos a Paul-Antoine Gratacap (más conocido con el seudónimo de P. A. Cap)²³, Alexandre Chorón, François Fayolle y Juste Adrien de Lafage²⁴, Louis François Dauprat²⁵, Adolphe Ganot²⁶, Henri-Montan Berton²⁷

²¹ Pardo, p. 176.

²² Raúl Jiménez Arango, “Escaparate del bibliófilo”, *El Tiempo*, 29 de agosto de 1965, p. 2.

²³ Agudelo leyó los siguientes dos artículos de Gratacap escritos para la *Bibliothèque ou encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*: “Música (primera parte)” e “Historia de la música. Canto popular (segunda parte)”. Ver Paul-Antoine Gratacap, «Musique (première partie)», «Histoire de la musique. Chant populaire (seconde partie)», en Michel Alcan et al. (eds.), *Bibliothèque ou encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*, Bruxelles: E. Peeters, t. 2, 1830, pp. 1921-1952, 1953-1984. Francisco Mellado editó esta enciclopedia en lengua castellana con el título *Instrucción para el pueblo*. Ver Francisco Mellado (edit.), *Instrucción para el pueblo. Cien tratados sobre los conocimientos más útiles e indispensables*, Madrid: Mellado, 1848. La traducción de los artículos de Gratacap corrió a cargo del reconocido traductor español Manuel Jiménez Murillo. De acuerdo con la información que nos suministra Raúl Jiménez Arango, la edición de Mellado fue la que consultó Agudelo.

²⁴ Chorón y Fayolle escribieron el *Diccionario histórico de los músicos*, consultado por Agudelo. Ver Alexandre Chorón et François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris: Chimot, t. 1, 1817, pp. xi-xcii. También el médico y sabio colombiano estudió el *Manual completo de música vocal e instrumental*, escrito por Chorón en compañía de Lafage. Ver Alexandre Chorón et Juste Adrien de Lafage, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou encyclopédie musicale*, Paris: Librairie encyclopédique de Roret, vol. 3, 1838.

²⁵ Louis François Dauprat, *Le professeur de musique ou l'enseignement de cet art: mis à la portée de chacun au moyen d'un instrument à sons fixes et du métronome de Maelzel*, Paris: Quinzard, 1857.

²⁶ Adolphe Ganot, *Traité élémentaire de physique expérimentale et appliquée et de météorologie*, Paris: Chez l'Auteur-Éditeur, 1851.

²⁷ Henri-Montan Berton, *Traité d'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords*, Paris: Mme Duhan et Cie., 1814. Henri-Montan Berton, *Jeu des préludes harmoniques, ou Compas et boussoles des gammes musicales pour tous les tons, par dièse et par bémols par les deux modes majeur et mineur*, Paris: Richault, 1842.

y Carl Czerny²⁸. Otros autores revisados fueron Rousseau y los hermanos Escudier y sus respectivos *Diccionario de música*²⁹, así como Andrioux de Brioude y Louis Baudet y su enciclopedia *Enseñanza universal elemental*³⁰.

El libro de Agudelo mezcla reflexiones propias, resúmenes, paráfrasis y apropiaciones directas de pasajes de las obras estudiadas. Echamos de menos, no obstante, que las pocas citas que van en entrecomillado no tengan el soporte de la fuente recabada. De otro costado, encontramos que algunos párrafos que cualquier lector consideraría como producto de los distintos razonamientos e introspecciones por los que ha pasado el autor en procura de exponer o dilucidar un tema en particular, son en realidad traducciones directas de fragmentos tomados de los escritos examinados. Tal procedimiento nos avisa que no estamos ante un contenido original que haya sido formulado y debatido íntegramente. Pese a ello, las *Lecciones de música* constituyen una inestimable obra pedagógica, tal y como lo afirma su propio autor, “digna (aunque no fuera sinó a falta de otras mejores), de servir de testo para la enseñanza de tal materia, en los establecimientos de educación”³¹. La recopilación de conocimientos teóricos, científicos, técnicos e históricos, para aquel entonces desconocidos en el ámbito de la enseñanza musical de la nación, dan cuenta de la enorme utilidad que prestó la obra de Agudelo.

La injusta apreciación de Andrés Pardo Tovar

Las *Lecciones de música* hacen parte del esfuerzo de aquellos hombres de letras de mitad del siglo XIX que, llenos de entusiasmo civilizador, se dedicaron a escribir obras didácticas musicales. En su estudio *La cultura musical en Colombia*, Andrés Pardo Tovar reseña la obra de Alejandro Agudelo como uno de los primeros tratados de teoría musical publicado por un autor colombiano. Aun así, el historiador musical emite un juicio descalificador indicando el presunto desconocimiento de Agudelo “de las más elementales normas gramaticales del idioma”³². Este dictamen lo sustenta con arreglo al siguiente pasaje, tomado

²⁸ De este autor Agudelo leyó sus *Notas sobre el bajo continuo*. Ver Carl Czerny, *Letters on Thorough bass, with an Appendix on the Higher Branches of Musical Execution and Expression*, London: R. Cocks and Co., 1840.

²⁹ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la Veuve du Chesne, 1768; Marie Escudier et Léon Escudier, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris: Bureau Central de Musique, vol. 2, 1844.

³⁰ Andrioux de Brioude et Louis Baudet, *Enseignement élémentaire universel, ou Encyclopédie de la jeunesse*, Paris: Dubochet, 1844, pp. 760-766.

³¹ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 6.

³² Pardo, p. 177.

del preámbulo “Al lector”, y que hace parte de un extenso párrafo donde el intelectual tolimese explica las razones específicas que motivaron la redacción del tratado:

Si se considera, ademas, que: de un lado, el gusto i aficion por este arte encantador va siendo cada dia mas jeneral, entre los Neo-Granadinos; i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad; acabará de asegurarnos, lo esperamos, la induljencia de nuestros compatriotas, i demas lectores, por nuestro arrojo³³.

Lo que a primera vista podemos observar en relación con la sentencia del musicólogo colombiano, es la crítica al manejo de los signos de puntuación que forman y separan las oraciones del párrafo (cuya cabal comprensión, valga aclararlo, exige la lectura de todo el prólogo introductorio dentro del cual se enlaza). Dado que el cuestionamiento es general y no específico, esto nos da licencia para considerar que uno de los desacuerdos de Pardo Tovar tal vez obedezca a que el intelectual tolimese utiliza los dos puntos en la siguiente frase: “Si se considera, ademas, que: de un lado, [...]”. El caso es que la mayoría de las veces los dos puntos pueden sustituir una coma. Para nosotros puede parecer extraño el empleo de los dos puntos en dicha oración. Sin embargo, esto no le resta ningún valor al significado del enunciado, el cual, como hemos podido observarlo, tiene un carácter enumerativo. Ahora bien, quizás esta haya sido otra de las frases que Pardo Tovar consideró mal elaboradas a tenor del empleo de unas comas que, a manera de inciso, encierran una idea que no tendría por qué ir intercalada con una autonomía gramatical: “[...] i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad”. La verdad es que un reclamo de esta naturaleza es sensato, ya que hubiera sido mejor redactar la frase sin el empleo de las comas delimitadoras del inciso. Veámoslo: “[...] i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones con método i claridad”. No obstante, a nuestro juicio, la crítica de Pardo Tovar es poco clara e insustancial; además, deja de lado lo que ameritaría un verdadero análisis crítico. Me refiero al aporte hecho por Agudelo a la ampliación del conocimiento de la historia y la teoría

³³ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 6. Resulta importante precisar que la cita de las *Lecciones* reproducida por Pardo Tovar no es fiel al uso idiomático que se encuentra en la edición original de la obra. En concreto, porque ubica tildes en las palabras agudas (además, afición, publicación, instrucción, demás), al igual que en la palabra grave día, cuando, para el momento en que fue escrito el tratado de Agudelo (década de los cincuenta del siglo XIX), esta forma de acentuación no estaba aún regulada y universalmente aceptada dentro de la escritura de la lengua castellana. Así introduce el musicólogo colombiano la referida cita: “Si se considera, además, que: de un lado, el gusto i afición por este arte encantador va siendo cada día más jeneral, entre los Neo-Granadinos; i del otro, que no se encuentra publicación alguna sobre este ramo de instrucción, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad; acabará de asegurarnos, lo esperamos, la induljencia de nuestros compatriotas, i demás lectores, por nuestro arrojo”. Pardo, p. 177.

musical en una época en la que, como el mismo autor lo asevera, el país no contaba con suficientes publicaciones sobre tales temáticas.

Independientemente de haber sido un eminente médico cirujano, Alejandro Agudelo fue autor de la *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*, texto publicado un año antes de la aparición de las *Lecciones*. Esta obra evidencia el conocimiento y manejo que tuvo de la gramática. Como constancia de esto, quiero acudir a dos pasajes de su *Ortografía razonada* (1857). El primero, se corresponde con el juicio sobre las inacabables opiniones y discrepancias de aquellos teóricos españoles que procuraron definir los preceptos más razonables para la comprensión del uso apropiado de la lengua. Vale la pena añadir que Agudelo fue un atento lector de las pugnas teóricas en las que se enzarzaron los gramáticos ibéricos de su época, tal es el caso de Pedro Martínez López, Vicente Salvá y José Gómez Hermosilla, quienes polemizaron entre sí con el objeto de dirimir el uso apropiado de las palabras del castellano. A este respecto, el autor colombiano concluye:

Bien pudiéramos estender estas observaciones a otros puntos tales como el empléu rutinerio que aun hacen algunos de la y por la i, &c [etc.], pero las que dejamos apuntadas, prueban suficientemente *que no existe conformidad, ni fijeza de principios*, aun en los mismos gramáticos españoles³⁴.

El segundo pasaje se conecta con el uso apropiado de los signos de puntuación:

He aquí otro ejemplo de la mala colocacion de un acento i del signo de puntuacion.

Un actor, al salir a las tablas, tenía que decir lo siguiente: *Muerto está, tarde venimos*; i entendiéndolo todo al reves, dijo: *Muerto, esta tarde venimos*, cambiando no solo el lugar de la coma, sino el acento.

Decidme, pues i cuales son los *signos de puntuacion*?

—Son de *dos especies*. Los que sirven para *indicar las pausas e inflexiones* que debemos hacer leyendo, son:

el *punto final* (.), el *punto interrogante* (?), el *punto de admiracion* (!), la *coma* (,), el *punto i coma* (;), los *dos puntos* (:), los *puntos suspensivos* (....) i el *paréntesis* (): de ellos, el *punto final*, la *coma*, el *punto i coma*, los *dos puntos*, i los *puntos suspensivos*, indican *pausas*; i el *punto interrogante*, el de *admiracion* i el *paréntesis* denotan la *inflexion de la voz*, que pasa de una *entonacion* a otra que tuvo³⁵.

³⁴ Agudelo, *Ortografía razonada*, pp. 51-52.

³⁵ *Ibíd.*, p. 52.

Pardo Tovar también rebaja a Agudelo porque “no era muy afortunado en el manejo del estilo expositivo”³⁶. Ante este cuestionamiento, admitimos que el orden de los temas desarrollados en la *Lecciones de música* es farragoso. Esto es manifiestamente notorio en la primera parte de la obra inscrita como “Del lenguaje i teorías musicales”, la cual está compuesta de once lecciones, cada una acompañada de apartados y, en la mayoría de los casos, de subdivisiones, según la temática desarrollada. A esto se suma que todas las lecciones vienen acompañadas de numerosas notas a pie de página, en tanto que al final de ellas hay un amplio cuestionario dirigido a los estudiantes del tratado. Asimismo, en las primeras páginas encontramos un extenso cuadro sinóptico que sustituye el índice de la obra, mientras que las últimas páginas del libro las componen diez láminas litográficas atiborradas de numerosos ejemplos y explicaciones musicales.

Al margen de este defecto formal de la obra, lo que parece no apreciarse, y esto quiero recalcarlo, es el tremendo esfuerzo que hay allí, con vistas a entregar un vasto conocimiento que, hasta entonces, no había sido divulgado en materia de historia y teoría musical en Colombia.

Las seis críticas de Gabriel Angulo

El primer autor colombiano que, desde finales del siglo XIX y con gran éxito, lanzó una sombra de desconfianza y descrédito respecto al contenido teórico del tratado de Agudelo fue Gabriel Angulo. En sus *Estudios musicales* (1896), el médico, teórico y compositor samario, miembro honorario de la Academia Nacional de Música, formuló seis críticas puntuales contra las *Lecciones de música*. No obstante, la mayoría de sus alegatos son infundados e inexactos. Como pasaremos a demostrarlo, tales discordancias son producto de una suerte de inferencias tomadas de citas que, la verdad sea dicha, ignoran el amplio contexto explicativo dentro del cual se hallan insertas.

La primera discrepancia obedece a la supuesta imprecisión que Agudelo tiene del concepto físico del ruido. Veamos el motivo de desconcierto de Angulo: “[...] pasma la impavidez con que define acerca del punto el señor Agudelo. “El *ruido*,” dice, “es un sonido de *harta escasa duración* para que sea fácil su exacta *apreciación*”³⁷. La molestia de este distinguido autor obedece a que la definición entregada es, conforme con su parecer, insuficiente y errada: “Hé ahí, pues, que esta definición no encierra todo lo definido y comprende cosas distintas de lo que se define”³⁸. Sin embargo, Angulo omite precisar que esta explicación en

³⁶ Pardo, p. 177.

³⁷ Gabriel Angulo, *Estudios musicales*, Santa Marta: Imprenta de El Vigilante, 1896, p. 8. La cita extraída, se encuentra en los Preliminares, Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15.

³⁸ Angulo, *Estudios musicales*, p. 8.

torno al ruido, como lo aclara —por lo pronto refrámoslo así— el propio autor de las *Lecciones de música*, no es concluyente. Desconcierta que Angulo ignore que tal premisa forma parte de una reflexión más amplia (basada en las teorías de la acústica con la que se abren los primeros párrafos de los “Preliminares” del tratado), la cual está encaminada a establecer una diferenciación sobre lo que es y no es el sonido musical.

Ahora bien, tanto la cita aludida por Angulo como el largo párrafo dentro del cual se encuentra inserta, hacen parte de las formulaciones concedidas por el escritor y editor francés Adolphe Ganot en su *Tratado elemental de física experimental y aplicada*. Valiéndose de citas textuales y del parafraseo de enunciados pertenecientes a dicha obra, Agudelo describe en qué consiste la calidad del sonido musical. Veamos específicamente lo que dice:

Calidad del sonido musical — El *sonido musical* es el resultado de vibraciones continuas, rápidas e isócronas del cuerpo sonoro que, transmitidas por un intermedio elástico, al órgano auditivo, producen en este una sensación tal que puede apreciarse su valor, ser comparado con otros sonidos i encontrarse su unísono, lo que no puede hacerse con el ruido³⁹.

Al cotejar esta entrada con lo formulado por Ganot, apreciamos que se trata de una reproducción casi que literal perteneciente al *Tratado*:

Calidad del sonido musical — El *sonido musical* es el resultado de vibraciones continuas, rápidas e isócronas, que producen sobre el órgano del oído una sensación prolongada. Podemos siempre compararlo con otros sonidos y tomar su unísono, lo que no puede hacerse con el ruido⁴⁰.

Aun cuando Agudelo amplía y clarifica el planteamiento de Ganot, en ningún momento hace mención a su nombre. Como ya lo expresé, esta reproducción de citas es un recurso al que acude de forma asidua el autor colombiano. Por esta razón, es comprensible que algunos puedan catalogar tal estrategia argumentativa como un modo de plagio que invalida cualquier solicitud de estudiar las Lecciones de música. No sobra agregar que la Constitución Política de la Confederación Granadina, sancionada el 29 de mayo de 1858, en su artículo 43 protegía los derechos de propiedad del autor sobre su producción, algo que abarcaba, por supuesto, la propiedad intelectual de las obras literarias. Sin embargo, como pasó con la legislación de las demás naciones latinoamericanas del siglo XIX que incluyeron cláusulas a este respecto, su implementación tenía aún muchos vacíos legales.

³⁹ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁰ Ganot, p. 179.

Sin duda alguna, esta porosidad jurídica la aprovecharon distintos editores y escritores latinoamericanos de libros técnicos y científicos, como fue el caso de Alejandro Agudelo, para no verse en la necesidad de dar los respectivos créditos a los autores citados y parafraseados. De todas maneras, reitero que el valor de su obra consiste, antes que nada, en ser un tratado divulgativo de ideas musicales. De hecho, las Lecciones tienen la estimación de ser el primer amplio manual de base para la enseñanza práctica, teórica e histórica de la música publicado en Colombia.

Ahora bien, no deja de causar extrañeza que Angulo establezca esta primera crítica limitándose solo a citar aquellas líneas puntuales del texto de Agudelo. Por supuesto, si nos apegamos de modo exclusivo a la mencionada premisa, esta no logra entregar un apropiado contraste entre lo que es el sonido y el ruido. Máxime, cuando solo se define el significado del ruido sobre la base de la experiencia que tenemos en relación con aquellas vibraciones sonoras cortas, las cuales no alcanzan a ser identificadas del todo por nuestro oído. Sin embargo, a renglón seguido, Agudelo ensancha más su explicación. Esta vez parafrasea otro pasaje del libro quinto de la citada obra de Ganot, en donde se determina que el ruido guarda relación con todas aquellas vibraciones ligeras o prolongadas que, en todo caso, son irregulares y confusas para el oído:

El *ruido*, a diferencia del sonido propiamente dicho, es un sonido de harta escasa duracion para que sea fácil su exacta apreciacion, cual acontece en el estampido de los cañonazos, o bien, en una mezcla confusa de muchos sonidos discordantes, como el retumbo de los truenos o el murmullo de las olas ⁴¹.

El párrafo de Ganot es más amplio y dice lo siguiente:

En general distinguimos el sonido con respecto al *ruido*. El sonido propiamente dicho, o *sonido musical*, es aquel que produce una sensación continua y de la cual se puede apreciar el valor musical; en tanto que el ruido es un sonido de una duración muy corta para ser bien apreciado, como el ruido de un cañón; o bien, es una mezcla confusa de varios sonidos discordantes como el retumbar del trueno, el ruido de las olas⁴².

No obstante, Ganot aclara de inmediato que tal definición sobre la naturaleza del ruido, y la divergencia con respecto al sonido continúan siendo limitadas. Agudelo recoge al pie de la letra esta observación del autor francés: “Sin embargo, no se tenga por bien deslindada la diferencia entre el sonido i el ruido, pues oidos hai tan perfectamente organizados

⁴¹ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15.

⁴² Ganot, p. 161.

que determinan el valor musical del ruido de los carruajes que circulan por el empedrado de las calles”⁴³.

Pese a que, como hemos visto, Agudelo extiende con suficiente claridad el argumento de Ganot en torno a la naturaleza del ruido, no deja de causar extrañeza la crítica de Angulo. Sobre todo, porque reitera que dicha definición, además de pecar por su brevedad, es inexacta.

La segunda objeción de Angulo proviene del concepto de melodía, vista como “*una sucesión de sonidos diferentes que, ordenados convenientemente, forman un canto*”⁴⁴. Reclama el autor de los *Estudios musicales* que este enunciado es secundario y que no se ajusta a una definición específica. A ojos suyos, constituye una contravención, al parecer imperdonable, querer convertir la palabra canto en un sinónimo de la palabra melodía, tal y como lo pretende hacer Agudelo. De acuerdo con este dictamen, la palabra canto solo adquiere una correcta acepción si se utiliza para definir, como lo diría Rousseau, aquellas inflexiones de la voz humana por las cuales se crean sonidos variados y agradables. De ahí que exprese lo siguiente, sin abandonar su tono recriminatorio:

La palabra *canto* significa: ó los sonidos musicales producidos en la laringe, ó una melodía cualquiera. Es evidente que aquí no se trata de la primera acepción, porque dejaría de ser melodía toda pieza ejecutada en un instrumento melódico: se toma, pues, la dicción *canto* como sinónimo de MELODÍA, y entra así en la definición lo mismo que se define. ¿Quién creyera que en un punto tan sencillo fuera dable cometer un error?⁴⁵

Bien podríamos aceptar esta reprimenda, creyendo que estamos, en efecto, ante un desliz en el que un verdadero teórico musical jamás podría incurrir. Empero este enjuiciamiento no es válido en absoluto. A fin de exponer mi punto de vista a favor de Agudelo, quiero llamar la atención sobre dos cosas. La primera de ellas es que, en efecto, Rousseau indica que, *stricto sensu*, “*canto se dice exclusivamente de la música vocal*”⁴⁶. Sin embargo, en su mismo *Diccionario de música* también precisa que en el contexto de la música moderna (a saber, la que se hace desde la época de Guido), la expresión canto, *latu sensu*, se aplica para describir “su parte melodiosa, aquella que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, de la cual depende toda la expresión y a la cual se subordina todo lo demás”⁴⁷. De ahí que, en distintas reflexiones suyas sobre la música moderna, emplee la palabra canto para referirse a la melodía ejecutada por instrumentos. Si bien es cierto que Agudelo intercambia el

⁴³ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15. Ganot, p. 161.

⁴⁴ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 19.

⁴⁵ Angulo, p. 9.

⁴⁶ Jean Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, Madrid: Akal, 2007, p. 121.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

concepto de melodía con el de canto, también es cierto que en determinados pasajes de su escrito define el significado específico de ambas expresiones musicales.

La tercera y cuarta réplica proceden del argumento que entrega Agudelo en cuanto a la formación de las escalas musicales. En primer lugar, Angulo reprocha que solo sea tomada la escala de do para explicar el ordenamiento de la escala diatónica (tercera queja). Este es el pasaje que motiva dicha crítica:

De la escala diatónica — Se da este nombre, a la sucesion, en orden natural, de los siete sonidos DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, a los que se añade un octavo DO, que es la réplica o repetición del primero. Se distingue en *ascendente* i *descendente*, segun que la sucesion se haga, subiendo o bajando, por los ocho grados que la forman.

Esta escala puede prolongarse, segun lo permita el alcance de la voz humana o la de un instrumento, repitiendo los mismos sonidos; i a este alcance se da el nombre de *estension* de esta voz, o de ese instrumento.

La escala diatónica, que tambien se llama *gama natural* o *normal*, la constituyen cinco tonos i dos medios-tonos, comprendidos los primeros en los intervalos que forman los sonidos DO-RE, RE-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, i los segundos, en los intervalos que hai entre los sonidos MI-FA, SI-DO, cuya sucesión puesta en orden es como sigue:

1 1 ½ 1 1 1 ½
DO—RE—MI—FA—SOL—LA—SI—DO

de suerte que los dos *semi-tonos* se hallan situados entre el 3.º i 4.º grados i entre el 7.º i 8.º⁴⁸

Conjetura Angulo que el autor de las *Lecciones de música* incurrió en otro penoso traspié al no explicar que la escala diatónica mayor se forma también con arreglo a las demás notas musicales. En particular, indica que tal descripción no abarca todo lo que debe exponerse ya que “apenas es la definición de la escala de *do mayor*: cualquiera que sea medianamente entendido en música sabe que, excluyendo tal escala y la de *do menor*, todas las demás ni principian por *do*, ni acaban en esta nota”⁴⁹. Respecto a este cuestionamiento, es cierto que la explicación de Agudelo no logra ser del todo precisa. Esto, lo digo, admitiendo que habría sido deseable que nuestro autor dijese que la escala diatónica mayor se puede formar a partir de cualquier nota de la escala musical. Aun así, creemos que, para un atento lector, era comprensible que Agudelo estaba allí procurando esclarecer la construcción general del modelo diatónico mayor en función de la escala modelo de do mayor. Merece la pena recordar que el uso de esta escala modelo, lo encontramos aplicado no solo en los

⁴⁸ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 25.

⁴⁹ Angulo, p. 9.

tratados del siglo XIX, sino también en los actuales compendios de teoría musical como una forma didáctica para enseñar el orden natural y sucesivo de la escala diatónica mayor.

Por otro lado, en la anterior cita de Agudelo vimos la forma como están dispuestos los siete sonidos de la escala diatónica mayor, los cuales se hallan fijados por cinco tonos y dos semitonos. Más adelante, el escritor tolimense expresa que según sea la ubicación que tengan los dos semitonos que conforman dicha escala, se habla de un modo mayor o de un modo menor. Esto lo precisa para poder hablar, a renglón seguido, tanto de las propiedades afectivas de ambos modos, como de la disposición que allí tienen los dos semitonos y que provocan el cambio en las respectivas ordenaciones de sus intervalos:

El modo *mayor*, que conviene a la música majestuosa, brillante, se aplica, sobre todo, a la espresion del placer, de la alegría, de la felicidad, de los sentimientos expansivos; el modo *menor*, que da a la música un carácter de melancolía i de tristeza, se aplica especialmente a la espresion del dolor, de los sentimientos sombríos, íntimos, concentrados.

Estos dos modos, que difieren tanto por sus efectos, no se diversifican entre sí mas que por mui lijera alteracion en el sistema de la escala. En el *modo mayor*, los dos semitonos se encuentran colocados: el primero, del 3.º al 4.º grado, i el segundo, del 7.º al 8.º; en el *modo menor*, se encuentran del 2.º al 3.º, e igualmente del 7.º al 8.º. Esta disposicion hace que, en el modo *mayor* el intervalo *de tercera* sea *mayor*, es decir, compuesto de dos tonos, i que en el modo *menor*, este mismo intervalo sea *menor*, esto es, compuesto de un tono i de un semitono; de suerte que, la diferencia consiste solamente en un semi-tono [...] ⁵⁰.

Angulo cuestiona la elaboración de este segundo párrafo. Específicamente, en lo que concierne a la definición del modelo de la escala diatónica menor —estamos ante la cuarta réplica. A juicio de este crítico, Agudelo cae en un desacierto por pretender enseñar que *todas las gamas menores admiten una única variante compuesta por dos semitonos, y que el segundo de ellos se ubica siempre entre el séptimo y octavo grado. Respecto a esta crítica, debemos advertir que de las tres grandes gamas menores que se emplean en la música moderna, la natural, la melódica y la armónica, las dos primeras son las que poseen cinco tonos y dos semitonos, tanto en su forma ascendente como descendente. Sin embargo, el segundo semitono de la gama menor natural se halla entre el quinto y sexto grado, subiendo y bajando melódicamente. En cuanto al segundo semitono de la gama melódica, si bien en la escala ascendente se ubica entre el séptimo y octavo grado, al descender este se desplaza entre el sexto y el quinto grado. La constatación respecto a las ubicaciones del segundo semitono en ambas escalas, bastaría para que un lector informado comparta sin repulsas la censura de Angulo. A esto debemos añadir que la gama menor armónica, tanto al subir como al bajar, está compuesta por tres semitonos, tres tonos y un intervalo de un tono y medio. Del mismo modo, el*

⁵⁰ Agudelo, *Lecciones de música*, pp. 32-33.

autor de los *Estudios musicales* recuerda que hay una gama menor mixta compuesta en su recorrido ascendente por una escala menor melódica (conformada por dos semitonos) y en el descendente por una escala menor armónica (conformada por tres semitonos). Todo ello es formulado, con el objeto de remarcar que la disposición y el número de los tonos y semitonos de las gamas menores, no posee la misma regularidad y cantidad que poseen las gamas mayores:

Por aquí se ve que el autor [Alejandro Agudelo] cree que no existe más que una sola clase de escala menor: sólo cerrando los ojos á las obras prácticas de música es como puede hacerse tan falsa aseveración. Regístrense las producciones del arte, y por ellas se caerá en la cuenta de que poseemos tres especies de gamas menores: una de dos semitonos, tanto al ascenso como al descenso, colocados, al subir, el uno entre el 2.º y el 3.er grado, y el otro entre el 7.º y el 8.º; y al bajar, el uno entre la dominante y la subsensible, y el otro entre el 2.º grado y la mediente [gama menor melódica]; otra de tres semitonos al subir como al bajar, colocados uno entre la supertónica y la mediente, otro entre la dominante y la subsensible, y el otro entre la sensible y la octava [gama menor armónica]; y otra escala de dos semitonos al ascenso y tres al descenso, colocados al subir, uno del 2º al 3er grado, y el otro de la séptima á la 8.ª, y al bajar, uno entre el 2.º grado y la mediente, otro entre la dominante y la 6.ª, y el otro entre la séptima y la octava [gama menor mixta]. Abrase, no más, el Método de piano por Bertini, y allí se verá la escala de lá menor en la segunda forma y la de mí menor en la tercera⁵¹.

En cualquier caso, este tajante cuestionamiento tampoco lo podemos aceptar sin ninguna reserva. Tanto más cuando Agudelo, al ser consciente de la complejidad que encierra la construcción de las gamas menores, entrega en los anexos de su tratado una tabla que contiene los treinta modos o tonos de la música occidental moderna, los cuales se dividen en quince modos mayores y quince modos menores⁵². Esto lo hace advirtiendo a sus lectores que, si bien, la doctrina de los modos es absolutamente fundamental en el estudio de la composición, constituye “la parte mas oscura de la música, lo que proviene, tanto de la naturaleza del asunto, cuanto de la manera como ha sido considerado”⁵³. En este punto es pertinente agregar que al inicio de la “Lección quinta” de su tratado, Agudelo habla solo de aquellas dos disposiciones de escalas a fin de empezar a familiarizar a sus lectores con los arreglos y características generales de los sonidos que dan origen a los modos mayor y menor diatónicos. No está por demás decir que esta explicación genérica es tomada de un pasaje del artículo de Gratacap “Música (Primera parte)”, en donde se establece de forma introductoria la distinción que hay entre el carácter y las propiedades de la escala mayor y la escala menor musical. Veamos lo que allí se dice:

⁵¹ Angulo, pp. 10-11.

⁵² Agudelo, *Lecciones de música*, Anexo, lámina 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

El lenguaje musical posee dos tonos: el *mayor* y el *menor*. El primero se aplica sobre todo a la expresión de la alegría, de la felicidad, de los sentimientos expansivos; el segundo expresa la tristeza, el dolor, los sentimientos sombríos, íntimos, concentrados. Estos dos tonos que difieren tanto por sus efectos, no se diversan entre sí más que por una muy ligera alteración en el sistema de la escala. Hemos dicho que en el tono mayor, los semi-tonos se encontraban colocados del tercero al cuarto y del séptimo al octavo grado; en el tono *menor*, se encuentran del segundo al tercero y del séptimo al octavo. Por consiguiente, la diferencia consiste únicamente en que, en el tono menor, el primer semi-tono se encuentra colocado del segundo al tercer grado, en vez de estarlo del tercero al cuarto⁵⁴.

Como podemos apreciar hasta aquí, los alegatos de Angulo no tienen un sólido sustento argumentativo. Las citas con las que pretende atacar a Agudelo son sacadas de su verdadero contexto expositivo. El teórico musical también cuestiona otros pasajes extraídos de *Lecciones*. Uno de ellos guarda relación con los signos que expresan la duración del sonido (quinta crítica). A este respecto, específicamente anota: “No queremos hacer ningún comentario sobre otros erróneos conceptos que encierran las *Lecciones de Música*, como aquellos que implícitamente afirman, que el *puntillo* no se coloca nunca después de la *semipausa* [silencio de blanca]”⁵⁵. La crítica atañe a la explicación que ofrece Agudelo sobre el manejo del puntillo (el signo musical encargado de incrementar la duración de una nota en la mitad), ligado a las figuras de silencio que indican el cese del sonido en una partitura musical. El pasaje es el siguiente: “El *punto de aumento* [puntillo], simple i doble, se coloca igualmente después de los silencios, para aumentar su duración en las mismas proporciones que el de las notas; pero este medio no se pone en uso sino respecto de los silencios de *se-minima* [silencio de negra] i siguientes [silencios de blanca, redonda y cuadrada]”⁵⁶.

Respecto a este reparo debemos concederle la razón a Angulo. Efectivamente, en ninguno de los textos estudiados por Agudelo y de los otros tantísimos libros musicales publicados hasta la época de aparición de las *Lecciones de música*, se encuentra una restricción de tal tipo. De hecho, los tratados del siglo XIX, coinciden en afirmar que el punto de aumento puede ser aplicado en todos los signos de silencio que se hallan definidos en el alfabeto musical. Es probable, más bien, que nuestro apreciado autor haya querido decir que la aplicación del puntillo en los silencios se ve con mayor frecuencia después de los silencios de negra.

La sexta crítica se eleva motivada por la equívoca definición, al decir de Angulo, que enseña “que en la música de piano *a cuatro manos* se usa *exclusivamente la clave de*

⁵⁴ Gratacap, «Musique (première partie)», p. 1926.

⁵⁵ Angulo, pp. 11-12.

⁵⁶ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 44.

*sol para cada mano de cada persona*⁵⁷. Sin embargo, esto no lo dice Agudelo en ningún momento. Al referirse a los usos de la clave de sol y la clave de fa en el piano, establece que estas se corresponden respectivamente con el uso de la mano derecha y la mano izquierda, y que en las partituras para esta clase de instrumento ambas claves van unidas por un corchete. Ahora bien, respecto a la música que está compuesta para este instrumento, destinada a interpretarse a cuatro manos, precisa que la clave de sol —de la cual viene previamente hablando mostrándola como la clave más utilizada para fijar o escribir la música moderna— es empleada “tanto para la una como para la otra [mano derecha] de cada persona [de cada uno de los ejecutantes]”⁵⁸.

Conforme a estas pruebas y contra argumentaciones, no queda más por concluir que la mayoría de los cuestionamientos de Gabriel Angulo dirigidos al autor de las *Lecciones de música*, carecen de absoluta objetividad. Sorprende que sobre la base de unas apreciaciones ligeras y sacadas de contexto se desprestigie o, por lo menos, se haya puesto en tela de juicio la idoneidad de Alejandro Agudelo como teórico musical. Es más que seguro que muchos lectores y estudiosos de la música sienten desánimo de estudiar su obra por causa de tan desafortunadas tasaciones.

La división de las *Lecciones* y su enfoque moderno

Aun cuando no es mi interés entrar en un análisis intertextual sobre las lecciones que trae el texto de Agudelo (ello demandaría un extenso estudio que rebasa las pretensiones de un simple artículo), sí estimo oportuno, por lo menos, hacer una breve descripción sobre los ítems que estructuran su contenido. Las *Lecciones de música* inician con una introducción y unos preliminares. La introducción entrega una sucinta exposición sobre la historia universal de la música, la cual va desde la antigüedad hasta la primera mitad del siglo XIX. Pese a su brevedad, la “Introducción histórica” aporta valiosas reflexiones que permiten comprender el progreso histórico y teórico de la música europea. El artículo de Gratacap “Historia de la música. Canto popular (Segunda parte)”⁵⁹ y el “Resumen sobre la historia de la música” que aparece como prefacio del *Diccionario histórico de los músicos* de Chorón y Fayolle⁶⁰, sirvieron de guías para su elaboración. De hecho, las doce notas aclaratorias que hay en la “Introducción histórica”, contienen transcripciones directas y resúmenes argumentativos extraídos de la mencionada obra de Chorón y Fayolle. Al mismo tiempo, es indispensable destacar que ambos textos presentan un enfoque moderno de la historia, ba-

⁵⁷ Angulo, p. 12.

⁵⁸ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 23.

⁵⁹ Gratacap, «Histoire de la musique. Chant populaire (seconde partie)», pp. 1953-1984.

⁶⁰ Chorón et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, pp. xi-xcii.

sado en la idea de progreso. Una idea de raigambre iluminista que posibilitó a los teóricos e historiadores del siglo XIX interpretar con un cierto sentido de orden y claridad, los diferentes modos de perfeccionamiento alcanzados por la música en la cultura de occidente⁶¹.

Agudelo sigue el plan expositivo de Gratacap por el cual es trazada una historia de la música que va desde los tiempos bíblicos antiguos, pasando por la cultura griega y romana, la cultura musical medieval, renacentista, barroca y clásica, hasta llegar a las más elaboradas expresiones del arte sonoro de comienzos del siglo XIX. Si bien las descripciones que dan forma a la “Introducción histórica” son concisas, dejan en evidencia los logros de los distintos períodos musicales abordados. Por lo que hace a la época medieval, allí son referidos sus más significativos adelantos, tales como la instauración del canto llano y gregoriano, la invención de la notación, la incorporación de la medida y el ritmo, el desarrollo de la armonía, la valoración de los cantos populares y nacionales. Asimismo, vemos cómo es definida la trascendencia de los períodos del Renacimiento y el Barroco musical europeo, por ser las épocas en las que se afianzaron los cánones que irían a determinar los rumbos del gusto musical moderno⁶².

Los “Preliminares” que también son incorporados al inicio de las *Lecciones*, tienen como objeto explicar, basándose en los estudios de la física moderna transmitida por Ganot, la naturaleza del sonido y las modificaciones a las que este se ve expuesto. Todo ello con el propósito de dilucidar el significado del sonido musical y las cualidades que este tiene en relación con la intensidad y el timbre, de acuerdo con la familia de instrumentos que lo produce.

El contenido central del tratado de Agudelo está dividido en dos grandes unidades. Once lecciones conforman la primera unidad y solo dos dan cuerpo a la segunda. En la primera gran unidad del libro, están vertidos los principales temas del escrito, los cuales tienen que ver con el estudio del lenguaje y la teoría musical. Allí, lo mismo que son incluidas y detalladas las escalas musicales (tema explicado de forma escueta en el tratado de Herbruger) y los principios generales de la música (asunto que también fueron atendidos con brevedad por los tratados de Boada y de Asioli), son ofrecidos otros tipos de conocimientos musicales. Entre estos, encontramos la definición de la música y su división, el alfabeto musical y de las notas, los signos de alteración, los intervalos y sus alteraciones, los modos y sus gamas, los signos de duración y de medida, los signos y términos de expresión y abreviación, la modulación, la trasposición y la manera de acompañar, así como el análisis de la expresión en la ejecución musical. Los autores de los que se valió Agudelo para la rea-

⁶¹ Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600-1960*, New York: Dover Publications, 1962, pp. 245-248.

⁶² Agudelo, *Lecciones de música*, p. 10.

lización de esta primera parte del tratado, fueron ante todo Gratacap, Choron, Rousseau, Escudier, Dauprat, de Briuode y Baudet.

La segunda gran unidad versa sobre la construcción del lenguaje musical. En esta parte del libro encontramos un estudio más especializado de la teoría musical, relacionado con el análisis de la armonía, los acordes, las consonancias y las disonancias, y el acompañamiento musical. Otro de los temas contemplados aquí se enlaza con la definición de lo que es el contrapunto, la imitación, el canon, la fuga, el manejo de la instrumentación en la composición, al igual que el reconocimiento de los estilos musicales tales como el sagrado, el dramático, el camerístico y el instrumental. Los autores que sirvieron a Agudelo para definir la estructuración de esta segunda parte de su libro fueron en especial Henri-Montan Berton con su *Tratado de armonía* y su *Ejecución de preludios armónicos*, y Carl Czerny con sus *Notas sobre el bajo continuo*. La segunda parte de las *Lecciones* solo aborda los principios básicos de la armonía, el contrapunto y la instrumentación. No obstante, debemos suponer que, en su momento, dicha exposición fue recibida de buen grado, en un medio educativo que no contaba con adecuadas fuentes bibliográficas especializadas en materia de composición musical.

Sin ninguna duda, algunos de los conceptos y explicaciones que aparecen en las *Lecciones* están sujetos a una revisión y corrección de carácter técnico, tal y como lo hizo ver Angulo. Ahora bien, a causa de la insuficiente circulación en el medio nacional de tratados que tuvieran una visión ampliada de la teoría musical (recordemos que, hasta entonces, las imprentas nacionales solo habían publicado los escuetos tratados de Herbruger y de Boada, y traducido el texto de Asioli), la obra de Agudelo gozó de un relativo grado de significación y utilidad. En especial, para aquellos profesores de música y aficionados de ambos sexos que no tenían posibilidad alguna de adquirir manuales de mayor contenido teórico publicados en lengua castellana o lengua extranjera; los cuales podían ser encargados a través de las agencias comerciales de la época, pagando, no obstante, un alto costo de importe. Como se advierte en las primeras páginas, las *Lecciones* contaron con una “Patente de privilegio” —contemplada en el inciso 14 del citado Artículo 43 de la recién creada Constitución— para su publicación y venta en todo el territorio de la Confederación Granadina por un lapso de quince años. Pese a la riqueza de los temas, la pertinencia de la información y las definiciones allí consignados, encontramos que el manual solo tuvo una edición (desconocemos el número de ejemplares que logró publicarse). Algo que nos lleva a inferir que la recepción no fue tan exitosa como lo hubiera deseado su propio autor.

A manera de conclusión

Desde la segunda década del presente milenio se han dado unos tímidos intentos encaminados a rehabilitar el prestigio de Agudelo, al posicionarlo como un teórico preocupado por entregar un conocimiento que, hasta entonces, no había sido difundido por las

imprentas nacionales⁶³. Como lo acabamos de insinuar, algunos de los temas suministrados en el libro no alcanzan a ser desarrollados con suficiente amplitud. Sin embargo, uno de sus indisputables servicios radica en haber sido el primer manual que ofreció a los profesores y estudiantes de la nación colombiana un contenido amplio sobre la teoría musical.

La publicación de Agudelo resulta particularmente significativa, ya que se correspondió con un proyecto educativo que buscaba llegar a sectores más amplios de la sociedad en una época en que el acceso a los libros extranjeros, y en especial de instrucción y teoría musical, seguía siendo un privilegio de las élites sociales. Por otro lado, hemos de reconocer que el médico e intelectual colombiano se esforzó por elaborar una argumentación conceptual que, si bien adolece de algunas imprecisiones, tenía por objeto alejarse de la excesiva parquedad por la cual se identificaron las anteriores obras didácticas musicales que se habían publicado en el país.

Ciertamente, las *Lecciones de música* están lejos de ser un texto absolutamente original, producido por la mano de un autor colombiano. Tal excepcionalidad difícilmente podríamos esperarla en esta fase inicial de elaboración de los escritos de enseñanza musical en el país. Hemos podido notar que Agudelo reproduce pasajes de múltiples obras (transcripciones que, lamentablemente, no son puestas entre comillas y tampoco con la aclaración de las respectivas autorías). Sin embargo, esto no significa que sea una obra hecha simplemente de retazos de libros disímiles sobre la teoría y la historia de la música. Su contenido guarda una unidad compositiva que está reflejada en el orden mismo de sus lecciones.

Egberto Bermúdez afirma que la relevancia de las *Lecciones* reside en su “Introducción histórica”, toda vez que entrega “la primera exposición en nuestro medio de los elementos fundamentales de la historia universal”⁶⁴. De cualquier modo, quiero puntualizar que en ello no reposa exactamente su real trascendencia. El valor de dicho tratado estriba, más bien, en haber sido la primera obra didáctica que inaugura, valiéndose de un amplio enfoque argumentativo, la enseñanza moderna de la historia, la teoría musical y la teoría de la composición en Colombia. No sobra terminar diciendo que, cuando salió a la luz, el texto gozó de crédito y estima por parte de reconocidos músicos nacionales y extranjeros que se encontraban en la Confederación Granadina. De acuerdo con un anuncio que empezó a circular el 11 de enero de 1859 en el periódico *El Comercio*, promocionando las *Lecciones de música*, el maestro Nicolás Quevedo Rachadell, el pianista alemán Guillermo Lindig, el guitarrista Nicomedes Mata Guzmán, el afamado flautista italiano Archille de Malavasi (quien, como lo dijimos, se encontraba por aquel entonces en la ciudad de Bogotá), entre otros respetados músicos, dieron su aval para que el tratado fuera admitido como manual

⁶³ Fabio Soto Correa, *Dieciséis tratados de fundamentos teóricos de la música publicados en Colombia: 1851-2003. Una visión desde la teoría musical*, Tesis de Maestría, Medellín: Eafit, 2011, pp. 42-88.

⁶⁴ Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*, Bogotá: Música Americana, 2000, p. 154.

de enseñanza del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, al igual que sirviera como texto de uso particular para los aficionados a la música en nuestra nación.

En las siguientes décadas de la segunda mitad del siglo XIX, pedagogos y teóricos musicales nacionales siguieron publicando tratados que fueron requeridos, en igual o mayor medida que el de Agudelo, para el desarrollo de la enseñanza musical. Así, mientras que algunos de estos textos estuvieron dirigidos a niños y niñas —como los manuales escritos por José Gabriel Núñez y José Viteri—, hubo otros con distintos enfoques pedagógicos dirigidos a un público más amplio —como fueron los textos publicados por Carlos M. Torres y Diego Fallón. Asimismo, hubo otros tantos manuales pensados para un público de mayor vocación musical; tal fue el caso del texto *Teoría de la música* de Vicente Vargas de la Rosa (libro altamente elogiado por Gabriel Angulo y Andrés Pardo Tovar), los *Estudios elementales de música* de Domingo Vera, así como el *Tratado de Armonía* y la *Teoría de la música*, ambas obras escritas por Santos Cifuentes. Con todo, hemos de decir, que el aval que recibió el manual de Agudelo para ser adoptado como texto de enseñanza en el Colegio del Rosario, denota la validez que llegó a tener dicha obra como material pedagógico de uso en un momento en que la práctica musical se expandía, cada vez con mayor asiduidad y entusiasmo, por todo nuestro territorio nacional.

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: Mariano Sanz de Santamaría,
Plano de la fachada del BazarVeracruz, 1899,
en Witt Pick, "La arquitectura en Bogotá. Bazar
Veracruz", Revista ilustrada I, 15 (1899), p. 232.