



MUSEO D ANTIOQUIA

**Sala mural**  
***Escena con jinete***

de Fernando Botero

Botero 60

# El muralismo como punto cardinal

Camilo Castaño Uribe, curador.

El anhelo de pintar un mural al fresco acompañó a Fernando Botero por muchos años, y a pesar de haber logrado el desarrollo de este objetivo tempranamente con la pintura *Escena con jinete* de 1960, es importante considerar que las consecuencias de ese interés no se concretan solo en este ejemplo único. La actitud de monumentalidad y de presencia avasallante de las figuras de sus imágenes no son exclusivas del mural en cuestión; durante varios años, al inicio de su carrera, poblaron unos lienzos que siempre parecieron pequeños ante la magnitud de los personajes representados que abarcaban todo el espacio pictórico.

Luego de estudiar la técnica del mural al fresco en Florencia, Italia, desde 1953 a 1955, y de contemplar los murales de los artistas del Renacimiento como parte de su proceso de formación, para Botero fue difícil resistir el influjo de las grandes superficies pintadas por Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea Mantegna. La sensación casi táctil producida en la retina por los objetos y personajes representados en estas pinturas, y su impactante presencia congelada en el tiempo, tendrían un efecto determinante en el desarrollo de la sintaxis de toda su obra posterior, ejemplos notables son las obras *Obispos muertos* de 1958, *La apoteosis de Ramón Hoyos*, 1959 y la *Camera degli Sposi*, (*Homenaje a Mantegna*, 1958), con la que obtendría el primer premio de pintura en el XI Salón Nacional de Artistas Colombianos de 1958 y que lo consagró como uno de los artistas más importantes del país en ese momento.

Estas pinturas, a pesar de no haber sido hechas sobre muros, tienen la presencia física de los mismos por sus dimensiones, por la manera como el artista aborda el espacio con figuras gigantes en primeros planos y por la forma lenta, casi procesional, de presentar las acciones a la manera de un friso griego. No es extraño pensar que esa concepción de la pintura, aludiendo en parte a la arquitectura, hiciera de Botero en las primeras dos décadas de su trabajo, un pintor de murales sin muros. Desde esta perspectiva, el mural como formato fue para el artista un punto cardinal, formal y estético, que trazó sus coordenadas de pintor hacia unas formas gigantes y concretas que luego se transformaron en sensuales volúmenes. Sin duda, participar de la conversación del muralismo como opción para un artista latinoamericano de su época era de verdad un asunto importante, ya que el protagonismo del medio como posibilidad expresiva suprema alumbró la vanguardia que desde México impactó a todo el continente americano, con obras que rompieron el canon europeo y ayudaron a consolidar la identidad de algunos países, incluido Estados Unidos.

Este efecto de los murales del Renacimiento no sólo fue importante para Botero; el artista Pedro Nel Gómez (1899-1984), quién también estudió en Florencia -casi treinta años antes-, aprendió de los mismos artistas la importancia del mural como vehículo de expresión, y con el mismo deseo de monumentalidad trazó la ruta de su obra con el mural como objetivo primordial, en su caso para abarcar la

historia del país. Estos paralelismos de los dos artistas se pueden contrastar hoy en los espacios de la sede principal del Museo de Antioquia, donde sobresalen las obras de Botero al interior de las salas y los murales de Pedro Nel en los espacios que marcan el origen del edificio como antigua sede de la Alcaldía de Medellín. Su ubicación privilegiada, que cubre algunos de los muros más importantes de la edificación, ha determinado no sólo la transformación del edificio de sede del gobierno local a museo, sino el criterio para la ubicación actual del mural *Escena con jinete*.

En el marco de la conmemoración de los 140 años del Museo de Antioquia (2021), el emplazamiento estratégico del Mural en un punto central del edificio, como conexión entre las salas *Historias para Repensar* y *Promesas de la modernidad* y en medio de los murales de Pedro Nel Gómez y de las donaciones Botero, la institución propone una lectura ampliada que involucra relaciones profundas de la obra con el resto de la colección. Estos hitos confluyen en una pintura que por su importancia se propone como punto cardinal en los guiones generales al conectar temporal y espacialmente temas, obras, artistas e historias de diversa naturaleza. En esta nueva coordenada se cruzan latitudes y longitudes que permiten entender las profundas transformaciones del arte y la ciudad en el siglo XX, el importante papel del muralismo en la historia del arte colombiano y latinoamericano y el proceso de búsqueda y consolidación del estilo del artista Fernando Botero.

# Los murales del Palacio Municipal

La trayectoria del antiguo Palacio Municipal -actual sede del Museo de Antioquia- parece haber estado determinada, desde la proyección misma del edificio, por las coordenadas del arte. En el contrato firmado en 1935 entre el Concejo de Medellín y el artista Pedro Nel Gómez, se estipuló para el nuevo edificio, el desarrollo de un conjunto de murales con “temas alusivos al trabajo, a las fuerzas vitales del Estado, a nuestras costumbres, nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc. Y a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política”<sup>1</sup>.

Este rol tan comprometido del arte, concebido para aprovechar la representatividad política de un edificio público como soporte para reflejar aspectos relevantes de la vida social del país, era inédito en la vida republicana de Colombia. El surgimiento de esta obra, así como del edificio mismo, solo se puede entender en el marco de la coyuntura política que se vivía en el país por el fin de la llamada *Hegemonía Conservadora* en el gobierno nacional, que se prolongó desde 1886 hasta 1930, la *Revolución en marcha* de corte liberal propuesta por el gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), y el descontento social producido por la *Gran Depresión* derivada del *Crac* del 29.

Este contexto de agitación política también estuvo acompañado de grandes cambios en muchas de las estructuras de la nación, “a su regreso de Europa

en 1930, Pedro Nel Gómez encuentra una Colombia en proceso de expansión capitalista, que experimenta una transformación de las relaciones sociales, producidas por las nuevas dinámicas del desarrollo económico y del crecimiento poblacional. En el país, avanza el proceso de proletarianización a la par con el desarrollo de las formas de producción industrial...”<sup>2</sup>. Un ejemplo de cambio fue la fundación del Banco Central Hipotecario en 1932 con el objetivo de otorgar créditos de vivienda a largo plazo, lo que proporcionó alivio a muchas personas afectadas por la crisis económica.

Como lo aseguran Fabiola Bedoya y David Fernando Estrada en su libro *Pedro Nel Gómez Muralista*, “En este contexto se ubicó la obra de Pedro Nel Gómez, que siempre fue fiel a su ideario estético y que marcó una profunda ruptura con el arte académico. Por primera vez en el país un artista seleccionaba el muro, el edificio público, para enseñar, sensibilizar y plasmar las vivencias, historias, costumbres, el modo de ser del pueblo colombiano”<sup>3</sup>. Prueba de esto fue el activo papel que, en 1932, junto a otros arquitectos y profesionales designados por el Concejo de Medellín, desempeñó Pedro Nel como jurado del concurso para escoger el proyecto ganador para la

construcción del nuevo Palacio Municipal y, como ya se ha dicho, futuro espacio para sus primeros murales.

El creciente nacionalismo en Colombia, influenciado por la *Revolución mexicana* y el auge de otras formas ideológicas similares como el *fascismo* en Italia, el *falangismo* en España y el *nazismo* en Alemania, pueden conectarse con los títulos de algunos de los murales de Pedro Nel Gómez realizados en el antiguo Palacio: *Las fuerzas migratorias* (1936), *La intranquilidad por el enajenamiento de las minas* (1936) y el más importante y ambicioso de todos, *La república* (1937). A pesar de todo lo que se ha señalado del impacto de la pintura mural en México, y de su tono revolucionario y antimperialista, crítico con Estados Unidos, en ese país también tuvo gran desarrollo la pintura mural en el marco del *New Deal* (1933-1938). Esta política de intervención del gobierno de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), diseñada para mitigar los efectos de la *Gran Depresión*, empleó a numerosos artistas que dejaron huella del momento de crisis que se estaba viviendo en murales de contenido social y político pintados en todo tipo de edificios gubernamentales, con un destacado papel de las oficinas postales que, con su capacidad de conectar y comunicar a la gente, consolidaron un papel muy importante en la modernización e industrialización de esa nación, equiparable al que tuvo la industria ferroviaria<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Bedoya, Fabiola y Estrada, David Fernando, (2003) ‘Pedro Nel Gómez, Muralista’, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 28.

<sup>2</sup> Arango Gómez, Diego León, (2014) ‘Pedro Nel Gómez, Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología’, Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez y Secretaría de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín, pp. 120.

<sup>3</sup> Bedoya, Fabiola y Estrada, David Fernando, (2003) ‘Pedro Nel Gómez, Muralista’, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 18.

<sup>4</sup> Para más información ver: America’s Most Underrated Artists (Waldemar Januszczak Documentary) | Perspective, 2021 [https://www.youtube.com/watch?v=1eUQcSfNar0&list=BDCMUcN8V\\_p00xOFK14XGiltshnw&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=1eUQcSfNar0&list=BDCMUcN8V_p00xOFK14XGiltshnw&index=2)

El contexto de creación de estas pinturas da lugar a una nueva manera de ser artista en el país, ligada al compromiso político y la militancia, con obras hechas para reflejar, desde la perspectiva del autor, los aspectos más relevantes de la sociedad. Los murales de Pedro Nel plantean una especie de actitud pedagógica sobre la historia del país, que, desarrollada en edificios públicos, pretendía educar a la gente a través de un discurso afincado en la confianza absoluta en el progreso técnico, científico y material. Este enfoque estaba marcado por una sensibilidad humanista, desarrollada por el pintor gracias a su formación en múltiples áreas del conocimiento, ingeniería, arquitectura, urbanismo y arte, que replicaba el ideal renacentista frente al conocimiento y que debía ser integral y abarcar diversas profesiones y saberes con el ser humano como centro de todo.

A pesar de esta noble intención, el Muralismo en Colombia sufrió múltiples ataques y censuras de las que Pedro Nel fue el blanco principal en numerosas oportunidades. Los argumentos para estas diatribas iban desde los juicios por inmoralidad hasta los señalamientos de incitar en la gente sentimientos revolucionarios; no obstante, los ataques no se limitaron a juicios de valor, sino que derivaron en acciones directas sobre sus primeros murales que en 1950 fueron cubiertos por orden del entonces alcalde de Medellín José María Bernal, sobre esto diría: “El detonante colorido de los cuadros (...) perturba el trabajo de la oficina, estas obras distraen la atención, quitan rendimiento a la faena. (...) A la alcaldía van toda clase de personas: señoras, señoritas, niños, sacerdotes y algunas de estas personas se sienten heridas con estas pinturas. Hasta para efectos de mayor conservación de los murales es conveniente cubrirlos”<sup>5</sup>.

Al final los ataques no sólo estarían asentados en el orden político y moral, también tuvieron una dimensión estética, que acompañada con el cambio de los contextos políticos y económicos terminaron por desvanecer el muralismo en Colombia. Artistas como Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña (1904-1994) e Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), fueron duramente juzgados por una nueva generación crítica encabezada por Marta Traba (1930-1983).

En su libro *Historia abierta del arte colombiano* (1984), liquidó sus trabajos en un solo párrafo: “Enfrascados en el entusiasmo superficial de los muralistas mexicanos por todo lo que sea social y popular, fácilmente se autoasignan el papel de revolucionarios cuando sus obras se refieren a la suerte y las penurias de los obreros -Pedro Nel Gómez y Alipio Jaramillo-, a los temas humildes, sin «rango» dentro de la pintura académica -Ignacio Gómez Jaramillo-, o la exaltación de la historia general o privada de los colombianos -Luis Alberto Acuña-. Ninguno de ellos va más adelante del cambio de apariencias y de la renovación de los temas. Las artes plásticas viven en la década del cuarenta, en Colombia, como en casi todos los países de América Latina, el periodo de incurable mediocridad que siempre generan los «divulgadores», capaces de producir esquemas sin intrepidez, recortando el modelo original europeo y mostrando sólo sus puntos de entendimiento más accesibles”<sup>6</sup>.

Este rechazo también tuvo un protagonista con influencia continental cercano a Marta Traba, el crítico e investigador cubano José Gómez Sicre (1916-1991), quien entre 1948 y 1976 se desempeñó como curador y director de la Visual Arts Unit de la Unión

Panamericana en Washington, hoy conocida por su sigla en español OEA. Gómez Sicre se opuso fervientemente a cualquier forma de nacionalismo y de ideología política en el arte latinoamericano, lo que con el tiempo menoscabó el predominio del muralismo mexicano y por reflejo, a sus representantes del muralismo en Colombia, todo en un contexto posterior de polarización y Guerra fría.

Los once murales al fresco pintados por Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal entre 1935 y 1938 con el nombre general de *La vida y el trabajo*, marcaron la trayectoria del artista y la historia del arte en la primera mitad del siglo XX en Colombia. Sus reclamos sobre la situación del país, su inequidad, violencia y arbitrariedad, en muchos casos siguen vigentes; este artista rompió con la academia y con la manera de entender el rol de los artistas en la construcción de la nación y sus relatos. Sin este riesgo y libertad, artistas y obras como las de Fernando Botero no hubieran sido posibles. El movimiento del mural *Escena con jine*-te significó también el movimiento del Museo.

5 Bedoya, Fabiola y Estrada, David Fernando, (2003) 'Pedro Nel Gómez, Muralista', Editorial Universidad de Antioquia, pp. 37-39.

6 Traba, Marta, (1984) 'Historia abierta del arte colombiano', Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, pp. 127.

## Trasladar el mural / Mover el Museo

El espacio que ocupa actualmente implicó el remontaje de la sala *Promesas de la modernidad* y la ubicación de diversas obras de Fernando Botero en casi la totalidad de las otras salas de larga duración; así es posible ver al artista, ampliamente representado en el Museo por sus donaciones, integrado con el resto de guiones, ideas y salas del Museo de Antioquia contemporáneo. Este movimiento ha permitido ver la obra de Botero de distintas maneras, con los artistas de su generación y con otro mural en *Promesas de la modernidad*; explorando distintas técnicas como la cerámica, en la sala *El barro tiene voz*; y de una forma más política y crítica en el eje del *Purgatorio* de la sala *La persistencia del dogma*.

Este movimiento también permite entender la obra de Fernando Botero desde una perspectiva distinta a la del pintor y escultor que él mismo presenta en las salas del tercer piso del Museo de Antioquia, revela su proceso de búsqueda y asimilación de referentes luego de importantes viajes por España, Italia y México. Estas conexiones, que en obras de madurez se intuyen por las referencias a la historia del arte de occidente, en el mural son palpables técnica y discursivamente. *Escena con jinete* es un debate del joven artista frente al oficio del arte y la pintura, a su rol en la sociedad y a su manera de asumir estos asuntos desde la perspectiva de un pintor latinoamericano del siglo XX.

En 2021, después de cuatro años de procurar su reubicación, se decidió mover el mural, pero ya la ciudad se había movido y desplazado de muchas de las ideas que hicieron posible su concepción en medio del centro de Medellín en 1960 con la ebullición de bancos e industrias amparados en el discurso de progreso que trajo la modernidad. A pesar de que el mural y su edificio original, el antiguo Banco Central Hipotecario, estaban en el mismo lugar, su visibilidad fue anulada con el cambio de usos. El Museo ofrece aquí, a la obra y al visitante, un marco de referencia que le otorga una nueva dimensión cultural y mayor visibilidad, enfoques para apreciar una obra que para Walter Benjamin están en polos opuestos, tal vez estas funciones y esta aura renovada del mural puedan confluir en el cruce de coordenadas que plantea el Museo.



# Antecedentes, la historia del mural

El mural al fresco *Escena con jinete*, fue pintado en 1960 por Fernando Botero para la entonces nueva sede del Banco Central Hipotecario de Medellín, un edificio diseñado por el arquitecto Nel Rodríguez Hausler de la firma *H.M. Rodríguez e Hijos* y desarrollado en su construcción y diseño estructural entre 1957 y 1959 por la firma *Ingeniería y Construcciones Ltda.* El diseño moderno y la ubicación privilegiada en el centro de la ciudad, entre la calle Colombia con la carrera Cúcuta, convirtieron al edificio en un ícono de modernidad, complementado en su interior por la pintura mural de Botero, comisionada para adornar el vestíbulo del edificio.

El Banco de propiedad estatal, que por poco más de seis décadas fue la mayor entidad financiera del mercado hipotecario en Colombia, y que lideró desde su fundación -en el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera- procesos de modernización del país a través de una política de préstamos hipotecarios a largo plazo, antes inexistentes, entró en un proceso de liquidación por quiebra, agudizado por la corrupción, al final de la década del noventa. Los momentos críticos previos al cierre definitivo de la entidad, llevaron a que muchos activos de la compañía fueran vendidos, como fue el caso del edificio donde estaba el mural, o cedidos a otras dependencias del estado como en el caso de las obras de arte de la colección del Banco,

entre las que estaba el mural de Botero. Este fue el motivo que llevó a que la Caja de Compensación Familiar Comfenalco, mediante negociación adelantada con la regional del Banco Central Hipotecario en Medellín, adquiriera en 1993 el inmueble donde estaba el mural.

Para proceder a la citada negociación, las directivas del Banco dividieron la edificación en muros, lo que les permitió conservar la propiedad del fresco como bien público. Luego de la liquidación de la entidad, el Ministerio de Cultura declaró el mural como *Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional*, mediante la resolución 1888 del 29 de diciembre de 2000; posteriormente, el 27 de junio de 2005, el Ministerio de Cultura autorizó mediante la Resolución 0776, la enajenación de la pintura en favor del Municipio de Medellín.

Mientras Comfenalco fue dueña del edificio, la función sociocultural de la pintura mural se mantuvo, ya que las personas que visitaban el edificio podían contemplar la obra y participar en algunas actividades de mediación que ofrecía el área de educación y bibliotecas de la Caja. No obstante, luego de la venta del edificio por parte de Comfenalco, el inmueble tuvo un cambio drástico en sus funciones al convertirse en centro comercial; esto, sumado al paso del tiempo, las humeda-

des de la losa ubicada en la parte superior de la pintura y a otros usos anteriores del espacio, terminaron por acelerar el proceso de deterioro del mural.

Estos factores, sumados a la importancia del autor, lograron despertar el interés articulado de algunas instituciones: desde el Museo de Antioquia, en cabeza de su directora María del Rosario Escobar y desde Comfama con el liderazgo de su director David Escobar, juntos desarrollaron una alianza por el patrimonio que trabajó desde el 2018 para lograr finalmente el traslado y apertura de esta nueva sala en 2021 como parte de la celebración de los 140 años del Museo.

## Los jinetes en la obra de Botero

Muchos jinetes habitan pinturas y esculturas de Fernando Botero, una primera explicación de esta presencia constante es el lejano recuerdo imponente de su padre –prematuramente fallecido-, a lomo de mula cuando vendía mercancías en los pueblos de Antioquia; otra más, en segundo plano, es la constante del retrato ecuestre en la pintura y la estatuaria europea para representar, como ostentación de poder, a reyes, emperadores y jefes de estado, relato bien conocido por el artista. La colección de obras de Botero del Museo de Antioquia y la Plaza no son la excepción, son varios los ejemplos con jinetes en la pintura de gran y pequeño formato, *Picador*, (1992), *Picador y caballo* (1988), *La pica* (1992), *Alguacil* (1997), *El Paseo* (Ca. 1985) y *Hombre cayendo de un caballo* (1994), así como los dibujos *Hombre a caballo* (1997), *La pica* (1986) y *Picador* (1991); dentro de este inventario sobresale también la escultura monumental de la Plaza, *Hombre a caballo* (1994), sin embargo, la más célebre de todas estas representaciones de jinetes es el retrato post mortem de su hijo *Pedro* (1974).

Esta importante obra, en ocasiones más conocida por su carga retórica y anecdótica que por sus virtudes y logros plásticos, encierra muchos de los rasgos identitarios del trabajo de Botero posterior al desarrollo y consolidación de su estilo, -que por consenso de la crítica terminaría en el año de 1963- y que se

podrían resumir así: marcadas diferencias de escala entre personajes y objetos, volumen exagerado de formas y figuras, personajes e historias arquetípicas que configuran crónicas visuales de la cotidianidad nacional, orden y racionalidad espacial derivadas de la caja de perspectiva renacentista, y finalmente, un profundo silencio y quietud que congela el tiempo de las acciones representadas, todo contenido en un envoltorio cromático que aporta el verdadero movimiento y dinámica de las imágenes.

Muchas de estas características formales y temáticas, incluidas las que involucran personajes aparentemente dormidos o muertos, están presentes en la pintura mural *Escena con jinete* de 1960, sin embargo, su uso y finalidad en la imagen, así como las intenciones del artista presentan marcadas diferencias, que vistas por un espectador desprevenido bien podrían hacerlo dudar que las dos obras fueron hechas por la misma persona con una diferencia de catorce años.

Este tiempo y la distancia formal entre los dos jinetes estuvo caracterizado por profundos cambios para Fernando Botero, no sólo en su forma de entender la pintura sino en su vida personal, van desde la partida definitiva de Colombia para radicarse en New York -poco tiempo después de terminar el mural-, hasta la trágica muerte de Pedro en un accidente de tránsito en 1974. Entender estos cambios, el proceso de desarrollo de su estilo y la asimilación de influencias, así como las circunstancias políticas y sociales del contexto en el que surgió el mural *Escena con jinete*, es más claro gracias al contraste entre estas obras presentes y visibles en las salas del Museo de Antioquia.



*Pedro*, 1974. Fernando Botero. Museo de Antioquia





Escena con jinete. 1960, Fernando Botero.

# La suprema calma espectacular

En una entrevista con Eugenio Barney Cabrera en 1955, cuando Botero estaba recién llegado de Italia, declaró sobre su obra y sus intereses del momento: "Mi pintura actual constituye una reacción contra mi obra anterior bajo (sic) muchos aspectos. Reacción, primero, contra cierto sentimentalismo destructor de la forma, y cierta tendencia expresionista. Ahora mis inquietudes son distintas: busco superar la exactitud ambiental dentro de formas rigurosas, racionales e inflexibles, llenándolas de suprema calma espectacular"<sup>7</sup>.

Esta suprema calma espectacular, caracterizó la atmósfera de toda la obra de Botero durante esos años de formación. Todas las acciones y presencias en sus obras se revistieron de una solemnidad que solo estaba matizada por el uso virtuoso y pródigo del color. El mural *Escena con jinete* es un buen ejemplo de esto, todos los personajes están localizados en primer plano dejando poco espacio al fondo que, a pesar de balbucear algunas nociones sobre territorio, es ante todo color. Este recurso fue muy útil para Botero, que por un lado revestía a sus personajes-objeto de cualidades monolíticas, pero por otro, al negar la caja de perspectiva ilusionista, evitaba cualquier asomo de arcaísmo. Así su obra conectaba lo mejor de la pintura del Quattrocento italiano con las posibilidades de la pintura de vanguardia, la aparente ingenuidad

de sus composiciones encubre una concepción muy sofisticada de la pintura como campo de relaciones entre la historia del arte y las circunstancias personales del artista. El mejor Botero siempre ha sido el que sabe caminar en esta cuerda floja de cruces formales y conceptuales.

Es tal vez esta concepción del mural con toda la acción ocurriendo en primer plano, negando cualquier noción de profundidad, y en medio de un relato hermético de tiempo solemne, lo que ha hecho que algunas personas comparen la pintura con el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973). No obstante, las coordenadas de la obra -a pesar de compartir con la obra del pintor español cierta estructura compositiva propia de los frisos clásicos- están emparentadas también con la estructura visual y el formato de las predelas de los retablos renacentistas y con la continuidad gráfica de los cómics que Botero animosamente menciona en la entrevista concedida al periódico *El Correo* mientras estaba haciendo el mural. Buenos ejemplos de este recurso son las obras *Teresita la descuartizada* (1963), *la vida de Honorio III* (1961), o *El asesinato de Ana Rosa Calderón* (1969), en los que el espacio pictórico es tiempo, y los hechos se desarrollan simultáneos y en secuencia.

Toda esta parafernalia produce en el primer Botero un ambiente metafísico que recuerda las pinturas hechas antes de la Primera Guerra Mundial por el pintor ita-

liano Giorgio de Chirico (1888-1978), llenas de melancolía, poesía, silencio y teatralidad, descubierta por el artista en las plazas arcadas de Turín en su viaje de Florencia a París en 1911. Así, *Escena con jinete*, lejos de ser un monumento heroico y político que representa pedagógicamente los problemas de la patria o exalta los valores y logros de la nación y la región, representa, en términos generales, un misterio. Botero siempre fue enfático en afirmar que "El tema es un trampolín para llegar al signo plástico. En el mural no se trata de hacer historia, sociología o política"<sup>8</sup>. No es de extrañar que Pedro Nel Gómez, en parte celoso y en parte extrañado ante este quiebre de lo que había sido una constante de la pintura mural, se refiriera a la obra de Botero en tono tan despectivo en una conversación con Carlos Correa:

"-Pasando a otra cosa, ¿cómo le pareció el fresco de Botero en el Banco Central Hipotecario?

Pedro Nel. -Ve hombre Carlos: hay pinturas malas, pero que llaman la atención; las hay buenas que piden un detenido estudio; y, finalmente, pinturas como ésta de Botero, que inspiran carcajadas... Desconoce la pincelada pictórica, no sabe qué es la estructura; ignora lo que es el ritmo. En total: no sabe de qué se trata. La prueba es que ya se le está descascarando en la parte superior. ¿Por qué? Porque ignora qué

7 JEBEC (Eugenio Barney Cabrera), 'Arte y artistas', en Suplemento Literario de La República, Bogotá, marzo 26 de 1955. Citado en Medina, Álvaro, (1978) *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, pp. 455-456.

8 Entrevista de Gonzalo Arango a Fernando Botero. Fernando Botero expone en Bogotá la próxima semana El Colombiano, Medellín, 28 de mayo de 1989, pp. 6 - 7. Publicado originalmente en 1955.

cosa son las cales. No sabe que las cales para el fresco necesitan diez años de sedimentación para poder usarlas. ¿Sabes cómo pinta los cuadros de caballete? Coge una tela de tres por cuatro metros: la extiende en el suelo, y con grandes brochas la embadurna íntegramente. Finalmente, con tijeras, recorta cuatro o seis pedazos que enmarca y vende como cuadros..."<sup>9</sup>

A pesar de este quiebre con la composición, estructura, iconografía tradicional y con los temas tratados por Pedro Nel y los muralistas mexicanos, no se puede dejar de reconocer que, con *Escena con jinete*, Fernando Botero se conecta con las raíces americanas de varias formas, por lo que no se puede hablar de una ruptura total con la tradición, sino un enfoque diferente del problema de la pintura mural: la primera forma de conectarse es con el tema, que tiene claras alusiones a cierta identidad campesina con la que de muchas formas se identifica y se idealiza a la región de Antioquia. La segunda, es a través de los personajes de marcada identidad local y americanista, esta identidad es fácilmente reconocible por la indumentaria que llevan: sombreros, monturas, ponchos, largas faldas, además de su evidente naturaleza mestiza que se identifica gracias a la vocación figurativa de Botero. Tal vez una tercera forma de conectarse, pero no menos importante, es a través de la monumentalidad, que en este caso no trata de llenar de

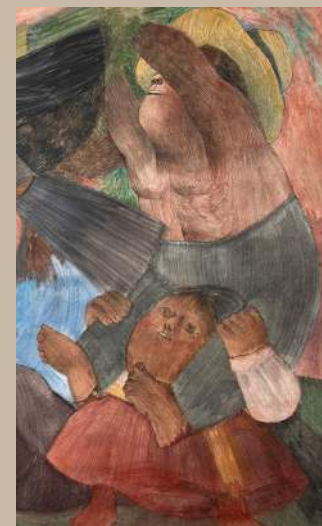
grandilocuencia al relato visual sino de generar en quien observa la pintura esa sensación de grandeza y quietud monolítica que tanto buscaba por esos días el artista. Por estos motivos la iconografía de Botero permite hablar de un interés por referirse a asuntos locales, pero sin renunciar a cierta independencia artística, evitando caer en la retórica de la pintura mural anterior y concentrando los esfuerzos en lo que él consideraba, "hacer pintura"<sup>10</sup>.

9 Correa, Carlos, (1998) 'Conversaciones con Pedro Nel', Colección autores antioqueños, Imprenta Departamental de Antioquia, Medellín, PP. 98

10 Óscar Hernández, "El primer Botero costó dos pesos; hoy se venden centenares de telas en E.U. en seiscientos dólares", El Correo, 25 de marzo de 1960. Fondo documental Fernando Botero, Biblioteca del Museo de Antioquia.



*Danza del café (detalle)*, 1936, Pedro Nel Gómez, Museo de Antioquia.



*Escena con jinete*. 1960, Fernando Botero.

# La arquitectura del mural de Botero

Lo primero que se debe analizar del mural *Escena con jinete* es su estructura narrativa y composición, similar a las predelas de los retablos religiosos renacentistas. Este formato horizontal, propicio para contar historias, permite articular distintos hechos en secuencia, motivo por el cual fue ampliamente utilizado por Fernando Botero en su periodo de consolidación de estilo entre 1949 y 1963, con obras como *la vida de Honorio III* (1961) -antes mencionada-. Esta pintura, además de compartir con el mural el formato, también involucra algunos de los mismos personajes, tales como el jinete, que está dispuesto en la misma posición en las dos obras, el tigre, en idéntica forma, escala y postura, y por último las mujeres, lo que prueba la importancia de este inventario de caracteres arquetípicos en la conformación de su obra que funciona como una crónica de la realidad, y que para ese momento era apenas incipiente.

Este modelo de composición lo aprendió en su estadia en Italia gracias a la observación directa de las obras de Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea Mantegna, entre otros artistas. Del primero tomó las composiciones de complejas escenas en campos abiertos con forzadas perspectivas tales como *La batalla de San Romano* (Ca. 1435-1455) y *La caza nocturna* (Ca. 1465-1470), caracterizadas por la complejidad de situaciones y personajes que tejen un ritmo visual continuo a través de una compleja trama de líneas. A esto se le deben sumar los caballos, que impactaron la obra temprana de Botero por

su volumen y proporciones y le sirvieron como referente para los animales representados en su pintura y escultura posterior.

Del segundo artista, Piero della Francesca, Botero asume el rigor geométrico y la disposición ordenada de sus pinturas, por esto es posible apreciar relaciones evidentes del mural *Escena con jinete*, con los murales del ciclo *La leyenda de la Vera Cruz*, desarrollados por Piero entre 1452-1466 en la Capilla Bacci o coro de la Basílica de San Francisco de Arezzo. Basta con mirar el ciclo completo para ver cómo Botero asimiló todos los elementos de este conjunto de pinturas, el ritmo, la composición, la iconografía, el color e incluso, las posturas de algunos personajes. Así, del mural *Episodio IX: Derrota de Cosroes*, el personaje central que está en el suelo abre los brazos como nuestro jinete, el hombre del extremo derecho, que entierra un puñal en la garganta de otro, es igual al asesino del lado derecho del mural de Botero, y los animales, presentes en la caballería de los ejércitos y en los emblemas de las banderas, cumplen papeles similares, pero con escalas diferentes en nuestro mural de Medellín.

Por último, Botero toma de Mantegna la monumentalidad pétrea e inamovible de sus personajes, así como las composiciones complejas de grupos gracias a la lección aprendida del ciclo *La Camera degli Sposi*, (1465-1474), importante obra mural ubicada en el *Palacio Ducal de Mantua*, Italia. Con el estudio

detenido de esta obra, que lo llevó a desarrollar dos versiones de la misma, -anteriormente mencionadas-, Botero logró consolidar su forma de pintura monumental, aspecto reconocible en *Escena con jinete* a través de sus escultóricos personajes.

Pero la virtud de Botero no radicó solo en el estudio y asimilación de estas referencias históricas europeas, en *Escena con jinete* también están presentes las para ese entonces recientes imágenes de los murales vistos en su fugaz paso por México entre 1956 y 1957. Un ejemplo notable es el mural *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952) del artista mexicano Rufino Tamayo (1899-1991) esta pintura, ubicada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, tiene muchas similitudes en composición y personajes utilizados por Botero en el fresco del BCH. Por último, es importante mencionar la gran influencia que, por los días de realización del mural, tuvo el arte popular en Botero. Son repetidas las menciones al tema en la entrevista del periódico *El Correo* de 1960, en las que el joven artista exalta el valor de los pintores populares que decoran los camiones de escalera o *chivas*, resaltando su frescura y personalidad notable. Un elemento en común entre estas pinturas populares y el mural es la carga retórica y narrativa de las escenas, así como el uso de personajes característicos tales como el arriero, que en este caso funge como conquistador, y el tigre, que conecta lo natural y lo mítico con relatos como los del *Tigre de Amalfi*.

# Más allá del jinete / Los personajes del mural

La distribución espacial de *Escena con jinete* está dividida en tres grupos de personajes que coexisten dentro de la imagen sin necesidad de tener una relación directa entre sí, motivo por el cual no precisan estar separados por arquitecturas o líneas divisorias como es el caso de muchos murales. El grupo central, dominado por el jinete, funciona como punto de fuga, desde este centro, compositivo y visual, Botero articula el desarrollo de las dos escenas laterales. Cada escena o segmento tiene características y situaciones propias, pero ocupa un espacio común determinado en una secuencia que carece de perspectiva y horizonte claros, lo que ubica toda la acción y los personajes en primer plano, otorgando a la imagen la connotación de unidad y de símbolo, o como diría el mismo Botero, “el signo plástico”<sup>11</sup>.

La iconografía presentada por Botero nos sitúa frente a unos personajes arquetípicos, a primera vista reconocibles y cercanos, pero que al ser tratados como símbolos por el artista, se hacen misteriosos y herméticos, no están pensados como individuos y no representan al pueblo en coros sociales como en los murales de Pedro Nel, representan actitudes del ser humano frente a sí mismos y frente a la naturaleza, este aspecto también evidencia una ruptura con el muralismo tradicional que se había hecho hasta entonces, ya que no hay pedagogía en la imagen, la historia, que en muchos murales pretende ser relato

oficial o cuestionamiento del mismo, aquí se diluye en un espacio metafísico, este mural convierte a los espectadores en individuos, no otorga una consciencia especial de pertenencia a un pueblo específico, no pretende generar orgullos patrios, esta alienación también es un legado de la modernidad, todo el drama de la escena ocurre en la mente del que la mira.

Todo el inventario de personajes presentes en el mural se puede rastrear en muchas de las obras de Botero de la década del 50. El resultado de esta exploración de la realidad que hace el artista, a medio camino entre la crónica y la memoria, será el de un abanico de seres que poblarán su obra desde ese momento en adelante con la misma recurrencia con la que uno se puede encontrar a las mismas personas en las calles de un pueblo pequeño. Botero declaró que el mural “es algo si se quiere hermético, pero que en mi concepto ubica en buena forma no propiamente la historia de algo sino la posición de la criatura humana ante los elementos, y a estos mismos enfrentados al hombre, su dominador”<sup>12</sup>, por este motivo se presenta una lectura por grupos comenzando de izquierda a derecha.

Lo primero es mencionar que el lado izquierdo del mural presenta dos tipos de relaciones con la naturaleza, la primera es con lo salvaje, representada en el encuentro fatal entre el tigre y la niña, que entre muerta y dormida vuela por los aires; la segunda, es

con la naturaleza domesticada con la relación de la niña o mujer de azul y el gallo que parece alimentar con un cuenco. Para ilustrar estas relaciones complejas y armónicas con animales y naturaleza Botero hace uso de su inventario de personajes, dentro de este universo personal sobresalen las niñas con flores, que aparte de las numerosas versiones que incluyen sus “monalisas” se encuentran también en pinturas tales como *Niña perdida en un jardín* (1959) y sobre todo en *La apoteosis de Ramón Hoyos*, en esta pintura no sólo la niña es idéntica a la del mural, sino que toda la obra, en su composición de personajes tendidos en el suelo y en la pose triunfal de su personaje principal, subido en una bicicleta en vez de un caballo, presagia lo que será el mural del Banco Central Hipotecario. Vale la pena mencionar el tamaño exagerado de los sombreros de los personajes, particularmente el de la niña o mujer de azul, estos recuerdan los sombreros ostentados por muchos de los personajes del ciclo de murales anteriormente mencionados de Piero della Francesca ubicados en la Basílica de San Francisco de Arezzo, Italia, particularmente en el *Episodio X: Regreso de la cruz a Jerusalén*.

11. Óscar Hernández, “El primer Botero costó dos pesos; hoy se venden centenares de telas en E.U. en seiscientos dólares”, El Correo, 25 de marzo de 1960. Fondo documental Fernando Botero, Biblioteca del Museo de Antioquia.

12. Ibid.



Ciclo de frescos de *La leyenda de la Vera Cruz, Episodio X: Regreso de la cruz a Jerusalén (detalle)*, 1452-1466, Piero della Francesca, Basilica de San Francisco, Arezzo, Italia.



*Escena con jinete*, 1960, Fernando Botero.

Sobre los animales, vale decir que tanto el tigre como la figura del gallo aparecen repetidamente en la producción del artista. Con este último se hace palpable la influencia que ejerció Obregón sobre su trabajo a mediados de la década del 50, que no sólo fue temática sino estilística. Por este motivo existen cuadros de Botero con gallos como protagonistas de la composición pintados en formas geométricas facetadas al más puro estilo obregoniano tales como *Gallo* (1956) y *Muchacho con gallo* (1956). En Obregón este animal mutaría en su famoso cóndor lo que le permitiría desarrollar -sin apartarse de América Latina- esa suerte de cubismo tan personal, mientras que, en Botero, aparte de este mismo objetivo, esos gallos gigantes le permitían ensayar su tesis de cambios de escalas y tamaños para dar la impresión tan ansiada de monumentalidad a sus obras.

El centro de la imagen está dominado por el jinete, que es el punto de fuga de todas las líneas de la imagen, alude a toda una iconografía de retratos ecuestres y personajes locales, literarios y reales, pero no llega a encarnar a ninguno en particular. A pesar del insistente discurso del artista en contra de la historia y de la política en su arte, visto el mural sesenta años después de su ejecución, y en contraste con los otros murales existentes en Medellín de otros artistas, la obra no escapa a su tiempo y contexto, presentando a un campesino con tintes de colonizador, que recuerda las epopeyas de otras obras que trazan horizontes. Por último, es importante reiterar la relación del mural con la pintura que Botero hizo de Ramón Hoyos (1932-2014), en la que la apoteosis del jinete replica a la del ciclista.

El costado derecho del mural presenta dos tipos de relaciones entre seres humanos, la primera es una

relación violenta, y la segunda es armónica. La violenta está representada por el asesinato de un hombre que se encuentra tendido en el suelo, entre muerto y dormido. Sobre esto vale decir que en este segmento, como en todas las imágenes de Botero, existe un cruce de influencias de distintas fuentes: en primer término, las mal llamadas alta y baja cultura, y en segundo plano las de la cotidianidad y la memoria. De nuevo aparece la referencia a los murales de Piero della Francesca, particularmente en un detalle del ya mencionado *Episodio IX: Derrota de Cosroes*, en donde a la derecha se consuma un asesinato en similares circunstancias.

Sobre el brazo del asesino está posado uno de los dos pájaros, que recuerdan el contexto temporal del mural. No se puede pasar por alto que, para 1960, el país político trataba de apaciguar la violencia que desangraba al país rural con la democracia restringida y amordazada del *Frente Nacional*. El periodo conocido como *La Violencia*, estaba todavía latente en la mente de los habitantes de Colombia, ya que su barbarie de asesinatos y atropellos en nombre de la militancia bipartidista, ocasionó la división del país, todavía rural, atávico y pre-moderno.

El hecho de que Botero no quisiera involucrar la situación del país violento en su obra, no exime a su producción del contexto. Estos pájaros del mural, aparentemente inocentes pero siniestros -pasado un tiempo prudente de observación-, nos recuerdan a los pájaros comandados por *El Cóndor*, León María Lozano (1899-1956), quien en nombre de Dios y de su partido, llenó de sangre los campos del norte del Valle del Cauca, particularmente en Tuluá y sus áreas aledañas. La aparente inocencia de las imágenes de Botero es sólo una estrategia del artista para mostrar

un mundo en donde pasa de todo y no pasa nada: su mundo pictórico, y por supuesto, su mundo geográfico, Colombia. Prueba de esto es un cuento maravilloso escrito por el mismo Botero en 1980, que lleva por título *La muerte del Espíritu Santo*. En este brillante relato, corto pero plagado de imágenes, un cazador, al igual que el jinete de nuestro mural, sale al campo como todos los días a conquistar el territorio. Como producto de la caza del día, el hombre cocina un enorme pájaro que para su desgracia resultó ser el Espíritu Santo. Este crimen desató la desgracia del cazador que luego de comerse al ave en un improvisado sancocho, "murió minutos después, eructando incienso", a partir de ese momento "Toda clase de pestes, heladas y temblores se desataron sobre el país. Sangre Negra, Tiro Fijo y Tijeras nacieron ese día, al cambiar repentinamente la posición de las estrellas en el firmamento nacional. Los pájaros abandonaron los campos y se establecieron en las ciudades (...)"<sup>13</sup>. Todo lo anterior se ve reforzado por las patas de los dos pájaros, cada una de un color diferente, esta diferencia tonal no es sólo un capricho formal, refleja el mundo bipolar de ese momento, que en el interior del país se encontraba dividido por el partido conservador y el liberal, y en el mundo entero por la *Guerra Fría*.

El final del mural, en el extremo derecho, presenta una pareja de personajes con rasgos mestizos que a diferencia de la pareja anterior, denota una relación armónica y colaborativa. Juntos se ayudan a cosechar los frutos de un árbol que apenas puede verse, esta misma pareja también fue abordada por Botero en una pequeña pintura mural de 1960, -de la que no se tienen datos- y que fue ejecutada en algún lugar de Bogotá a dos manos, junto con el artista ecuatoriano

Oswaldo Guayasamín (1919-1999). Sin duda, Botero se vale de temas similares para buscar soluciones alternativas, experimentando para ese momento el desafío de consolidar un universo temático y formal que ahora es ampliamente conocido; es gracias a estos motivos que el mural *Escena con jinete* se considera una obra fundamental en la producción del artista, significa no sólo un compendio de su producción, iconografía y postulados estéticos hasta ese momento sino que además clausura su producción en Medellín, ciudad que deja inmediatamente termina el mural para radicarse definitivamente en Nueva York donde logra consolidar su carrera.

El último personaje del mural es sin duda el color, que se expande por la superficie pictórica con pinceladas nerviosas y expresivas que además de sugerir el fondo y los follajes, otorga movimiento y dinamismo. Finalmente, resulta interesante contrastar los murales de la década del treinta desarrollados por Pedro Nel Gómez para el edificio que hoy alberga el Museo de Antioquia, con el mural *Escena con jinete* de Fernando Botero. En los primeros, se exalta la fe en el desarrollo de la industria y de la minería como promesas de progreso material y social para la nación, en el de Botero, casi treinta años después, se nos plantea en cambio un territorio rural, de relaciones básicas y conflictivas entre seres y naturaleza, ¿hacia dónde vamos? en medio de esta inquietud, estamos nosotros.

Créditos para las dos fotos de Piero della Francesca:  
Piero della Francesca - The York Project (2002) 10.000  
Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by  
DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202.  
Fotos dominio público.



Ciclo de frescos de *La leyenda de la Vera Cruz, Episodio IX: Derrota de Cosroes (detalle)*, 1452-1466, Piero della Francesca, Basílica de San Francisco, Arezzo, Italia.



*Escena con jinete*. 1960, Fernando Botero.

<sup>13</sup> Botero, Fernando, (1980) *La muerte del Espíritu Santo*, publicado en el catálogo *Celebración*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Editorial La Fábrica, 2012, España, pp. 56-58.

#### Junta Directiva Museo de Antioquia

Jorge Londoño Saldarriaga, Juan Correa Mejía, Álvaro Narváez Díaz, Maritza Alexandra Agudelo Ruiz, Azucena Restrepo Herrera, Carlos Alfonso Quijano Llano, Fernando Ojalvo Prieto, Françoise Coupé, Juan Luis Mejía Arango, Diego León Salazar Vargas

#### Directora General Museo de Antioquia

María del Rosario Escobar Pareja

#### Equipo de apoyo

Doris Helena Tobón Moreno, Mónica Arbeláez Flórez, Lida Restrepo Henao

#### Director Curaduría

Carlos Uribe Uribe

#### Equipo de apoyo

Juan Camilo Castaño, líder del proyecto, Julián Zapata Rincón, Ángela María Muñoz, Andrea Rodríguez Sereno, Zoranny Restrepo Henao, Natalia Estrada, Paulo Cesar David, David Herrera

#### Directora de Educación

Jessica Rucinque Arbeláez

#### Equipo de apoyo

Carolina Giraldo Herrera, Ángela María Jaramillo Carmona

#### Director de Comunicaciones

Juan Guillermo Bedoya

#### Equipo de apoyo

Julieta Duque Hernández, Andrea Mejía Uribe

#### Directora Jurídica

Cristina Abad Londoño

#### Equipo de apoyo

Catalina Giraldo Durango

#### Directora de Financiera y Administrativa

Juliana Restrepo Restrepo

#### Equipo de apoyo

Ana María Duque Otálvaro, Andrea Peña Ángel, Arelixs Tabora Quiceno, Beatriz Helena Moncada Parra, Bibiana Andrea López Arango, Edwin Arroyave Galeano, Elizabeth Muñoz Saldarriaga, Jenny Rodríguez Cardona, Katherine Morales Orozco, Kathryn Ilias Solano, Mary Luz Agudelo Tabares, Mónica Granda Vélez, Octavio Montoya Escobar, Sandra Patricia Peña Ángel, Virtud Mariela Colorado Álzate, Paola Andrea García Valencia, Damaris Benedetty Bonfante, Paola Andrea Tabora Escobar, Marisol Ibarra Herrera

#### Directora de Proyectos

Leidi Johana Gil

#### Equipo de apoyo

Laura Fuentes

#### Director de Producción y Logística

Juan Guillermo Bustamante Cardona

#### Equipo de apoyo

Bernardo Angarita Jaramillo, Bernardo Cano Jiménez, Carlos Vélez Martínez, Cindy Cano Martínez, Claudia Patricia Muñoz García, Cristian Jiménez Ríos, Dairo Moreno Rentería, Dorian Tabora Castañeda, Felipe Gómez Torres, Franklin Palacios Palacios, Jaime Montoya Sierra, José Gregorio Úsuga González, Juan Carlos Uribe, Juan Sebastián Yepes Álvarez, Lilian Janet Álvarez Hurtado, Lucelly Amparo Gallego, Maira Alexandra Cardona Martínez, María Teresa Barreneche González, Manuel Adán Blandón García, Martha Ordóñez Rivillas, Nelcy Jiménez Vargas, Orlando Carmona Osorno, Santiago Pastrana Dávila, Sebastián Flórez Giraldo, Daniela Cortez Reinoso, Ramiro Tuberquia Giraldo, Elkin Gallego Arango, Eliana Cristina Escudero Tavera, María Angelica Mercado Castrillón, Stiven Fuentes Contreras, Mario Restrepo Tamayo

Un proyecto:



Proyecto Apoyado por el Ministerio de Cultura  
Programa Nacional de Estímulos



comfama

entidad representativa

Con el apoyo de:

