

La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá*

ADOPTION OF AN ORPHAN: A NEOCLASSIC SCULPTURE IN BOGOTÁ

A ADOÇÃO DE UMA ÓRFÃ: UMA ESCULTURA NEOCLÁSSICA EM BOGOTÁ

Juanita Monsalve**

.....
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 8 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2013 / ISSN
1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 65-81

.....
Fecha de recepción: 23 de agosto 2013 | Fecha de
aceptación: 30 de agosto de 2013. Encuentre este artículo
en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
Código SICI: 1794-6670(201307)8:2<65:ADHENB>2.0.TX;2-Y

* Este artículo hace parte de la tesis de pregrado en Artes.

** Comunicadora social y artista visual de la Pontificia Universidad Javeriana. Adelanta estudios de Maestría en Historia en la misma universidad.

Resumen

Rebeca es una de las esculturas más tradicionales de Bogotá. El Ministerio de Obras Públicas, con el político conservador Laureano Gómez a la cabeza, la compró en 1926 para emplazarla en un lugar estratégico. Sin embargo, al elegir una pieza neoclásica estableció esta estética como la socialmente aprobada y dio la espalda a otras expresiones artísticas. El presente texto además recorre los imaginarios que se han creado en torno a la escultura y corrige, con documentos públicos como prueba, una errónea adjudicación de autoría que se le dio a la pieza desde hace casi 50 años.

Palabras clave: Palabras clave: Rebeca, escultura, Bogotá, Laureano Gómez, náyade, Buriticá.

Palabras clave descriptores: Escultura, estatuas, Bogotá (Colombia).

Abstract

Rebeca is one of Bogota's most traditional sculptures. The Ministry of Infrastructure, with the conservative politician Laureano Gomez at its head, bought it in 1926 to place it in a strategic setting. But by choosing a neoclassic piece they established that particular aesthetic as socially accepted and they turned their backs to other artistic expressions. The text also goes over the imaginaries that have been created around the sculpture and, using public documents from that time, it sets straight the piece's authorship, which had been wrongly attributed for over 50 years.

Key Words: Rebeca, Sculpture, Bogota, Laureano Gómez, naiad, Buritica.

Key Words Plus: Sculpture, statues, Bogota (Colombia).

Resumo

Rebeca é uma das esculturas mais tradicionais de Bogotá. Foi comprada em 1926 pelo Ministério de

Obras Públicas com Laureano Gómez —político conservador— na frente; o intuito dessa compra, foi situar a escultura num lugar bem estratégico. No entanto, ao elegerem uma obra neoclássica foi estabelecida tal estética, continuando a ser aprovada socialmente e, dando as costas a outras expressões artísticas. Aliás, o texto percorre os imaginários que têm se criado em volta à escultura, corrigindo com documentação pública como prova, uma autoria errada que, por volta de 50 anos, tem se conferido à obra.

Palavras-chaves: escultura, Bogotá, Laureano Gómez, náíade, Buritica.

Palavras chave descritor: Escultura, estátuas, Bogotá (Colômbia).

La tarde del 2 de marzo de 1964, justo después de cumplir con su rutina de tomarse un tinto, el artista plástico quindiano Roberto Henao Buriticá falleció sorpresivamente. Tenía 67 años y debido a una situación económica compleja y algunos problemas de salud, vivía con su primo Raúl Buriticá y su familia en Bogotá.

Pocos medios de comunicación registraron la muerte del artista plástico más conocido que ha nacido en Armenia. Sin embargo, tres días después de su deceso, el 5 de marzo de 1964, un periodista llamado Jaime Sotomayor en el periódico *El Espectador* dedicó una página entera a recordarlo con el título *Roberto Henao, escultor de 'La Rebeca' murió en total pobreza* (Sotomayor, 1964, p. 3B). Irónicamente fue en ese texto, que buscaba hacerle un homenaje, en el que se le condenó a ser recordado por algo que no hizo:

Pasados los años y los frecuentes traslados de que fue objeto el célebre monumento bogotano, mucho fue lo que se especuló sobre el verdadero origen y sobre su autor. Lo único que se sabía de cierto era que el entonces ministro de obras públicas, doctor Laureano Gómez, la había adquirido en París.

Hasta ayer para un gran porcentaje de colombianos el autor de *La Rebeca* se mantenía en el más absoluto anonimato. Sólo un grupo muy pequeño de gentes –en su mayoría familiares– sabían que el maestro Roberto Henao Buriticá era escultor de ésta.

Fue así como se fundó el error. Desde entonces, y gracias a esa nota, se ha creído durante 49 años que Henao Buriticá esculpió a *Rebeca*, una famosísima pieza de mármol que durante muchos años fue ícono en Bogotá y que lleva su nombre por la aguadora bíblica esposa de Isaac y madre de Esau y Jacob que sacó agua de un pozo para ofrecerle a unos viajeros sedientos en el desierto.

Con el periódico en mano, un año después, la historiadora Carmen Ortega Ricaurte (1925) escribió una brevísima biografía de Henao Buriticá en su *Diccionario de Artistas en Colombia*. Allí, repitió lo dicho por Sotomayor y con el paso del tiempo la afirmación del periodista se convirtió en verdad.

Las mejoras al Parque del Centenario fueron inauguradas el 19 de julio de 1926 (Cromos, 1926) (ver foto 1). En esa ocasión se eliminó una verja de hierro que lo rodeaba, se decoraron los jardines al estilo francés, se agregó alumbrado público, se construyeron fuentes ornamentales, se sembraron árboles y se emplazaron los bustos de Atanasio Girardot, José María Córdova y Juan José Rondón, creados por Francisco Antonio Cano. Asimismo en el Parque fueron emplazadas dos fuentes con esculturas de un niño –una con un delfín y otra con un cisne– y 16 sapos que botaban agua por la boca. *El Espectador* registró al día siguiente que el evento:



Foto 1. Instantánea del día de la inauguración publicada en la Revista *Cromos*.

(...) tuvo lugar anoche a las 21, con asistencia del señor Presidente de la República y el Ministro de Obras Públicas. La banda del Conservatorio Nacional ejecutó una magnífica retreta. El aspecto del nuevo jardín es elegantísimo y a su inauguración concurrió numeroso público, que pudo apreciar la belleza de las obras de arte. (...) La instalación eléctrica, obra de la nacional de electricidad, daba al conjunto un aspecto de severa elegancia y exquisito buen gusto. Los planos de las obras realizadas son del Ingeniero Arturo Jaramillo [y Roberto Martínez Romero] y las plantas necesarias para el nuevo jardín fueron suministradas por la Sociedad de Embellecimiento. (*El Espectador*, 1926)

Pero sin duda el objeto central de todas las mejoras fue la escultura de *Rebeca*, una pieza que con el tiempo se convirtió en punto de encuentro y en ícono para la ciudad, tanto así que sólo tres semanas después de su inauguración fue portada de la Revista *Cromos* (1926, p. 519) (ver foto 2), una publicación especialmente importante en ese entonces. Igualmente la *Revista Fantoques* le dedicó un divertido artículo (Vives-Guerra, 1926, p. 1) (ver fotos 3 y 4) que presenta maravillosamente la reacción de la sociedad bogotana frente a una escultura de un cuerpo femenino desnudo en plena vía pública:

(...) oí decir a una señora la noche de la inauguración. La cual señora es casada, aunque no sé qué bien casado esté su marido, por lo cual no lo felicito. Y la cual señora estaba esa noche junto al brocal del estanque con tres señoritas –sus hijas, puesto que le decían ‘mamá’– y contemplando la náyade de mármol exclamaba, entre aspavientos y arrumacos:

-¡Qué inmoralidad! ¿Qué estará pensando la Sociedad de Embellecimiento? ¡Dizque poner aquí una mona desnuda! ¡Inmorales!

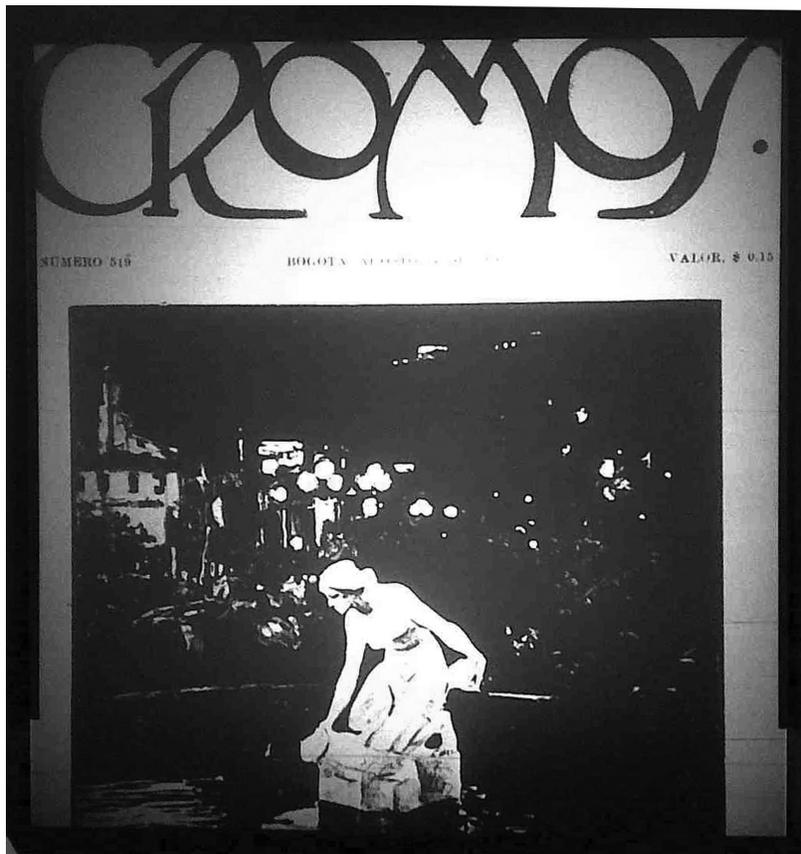


Foto 2. Portada de *Cromos* del 14 de agosto de 1926.



Foto 3. Rebeca con "falda negra y mantilla del mismo apellido, alpargatas y sombrero suaza, y que, en vez de cuevo con que recoge el agua, llevara en la mano un burro de chicha".



Foto 4. Portada de otra edición de *Fantoches* en la que sale Rebeca.

-Desnuda, pero muy bonita, mamá- Interrumpió una de sus hijas en un arranque de sentido común.

-Estará bonita pero muy inmoral. Nos vamos. A mí no me gusta ver inmoralidades.

La señora esa, a pesar de su puritanismo, no advertía que con todo y tener como cincuenta años andaba –y seguirá andando, me supongo– casi desnuda, con la falda a la rodilla y el escote a la cintura y que así mismo andaban vestidas sus tres hijas (...)

La señora esa ignora –como lo ignoran los puritanos de lienzo gordo– que la desnudez no es inmoral. Lo inmoral es la semidesnudez que usan algunas damas, inclusive aquella y sus tres retoños. Nadie nace con pantalones, y si la civilización ha traído la necesidad de la ropa, pongámonos ropa, pero completa, no como esa dama, que sale en compañía de sus hijas poco más que con la edénica hoja de higuera, y se hace cruces ante el desnudo casto y artístico de una estatua de mármol.

Quizá esa señora –que después supe que se llamaba Circunferencia Tangarife de Sucerquia– piense que el ideal para la náyade de San Diego sería que le pusieran falda negra y mantilla del mismo apellido, alpargatas y sombrero suaza, y que, en vez de cuezco con que recoge el agua, llevara en la mano un burro de chicha.

No es imposible este ideal, porque la dama que halla inmoralidad en la casta desnudez de un mármol, halla dulce moralidad en un *rubicón* de chica (o “licor nacional”, como dicen los cronistas que creen que Colombia está formada por Cundinamarca y Boyacá, únicas regiones donde se bebe aquel sedimento repugnante).

Si anheláis calmar vuestro recóndito pudor poniéndole mantilla a la náyade, empezad por alargar vuestra falda un decímetro y por subir vuestro escote otro decímetro.

No vengáis con repulgos de empanada o les haréis creer a las gentes que sois, como la chupacirios del cuento, de las que se escandalizan porque las estatuas de los santos están desnudas dentro de las túnicas. (1926, pp. 1-2)

La razón por la cual Vives-Guerra llama náyade a *Rebeca* es porque tiene más características de una ninfa de aguas dulces que de una aguadora. Además, si a la bogotana se le compara con otras apariciones que ha tenido la misma mujer bíblica en el arte, la capitalina es distante de la representación tradicional. Ni en el relato, ni en otras piezas de arte *Rebeca* está desnuda. Su acción también es diferente a la de las demás tridimensionales, que aunque cargan cántaro no recogen agua de rodillas.

Asimismo, la estética de la escultura de *Rebeca* es aplastante, hegemónica. Es tan neoclásica que repudia lo endémico, que llegó a colonizar. Basta con ver que para Vives-Guerra estaba bien hacerle culto a una pieza desarraigada y de estética ajena y que a la vez era inimaginable pensar en Colombia como un país cuyo licor nacional fuese una bebida de origen indígena.

En ese entonces el país estaba experimentando un cambio. Gracias a la indemnización proveniente de Estados Unidos, producto del tratado Urrutia-Thomson, a Colombia ingresaron veinticinco millones de dólares que inflaron las obras públicas en el ámbito nacional. Sumado a esto, el empréstito Dillon Read de 1925 y el préstamo de Baker Company completaron la increíble suma de doscientos millones de dólares de la época.

Laureano Gómez había sido un importante detractor del tratado Urrutia-Thomson. Sin embargo, fue él quien terminó por gastar la mayoría del dinero que entró a manos del Estado por ese entonces. Desde el Ministerio de Obras Públicas, que Gómez dirigió durante un año, se realizaron las obras de veintidós ferrocarriles, se estrechó el espacio de los rieles de la línea Bogotá-Facatativivá, se canalizó el río San Francisco, se creó la Avenida Jiménez de Quesada, se abrió la Avenida Caracas, se completó el edificio del Capitolio Nacional, se remodeló la Plaza de Bolívar, se construyó el Palacio de Justicia, se realizaron mejoras al Parque del Centenario, se dio apertura a las Bocas de Ceniza, se canalizó el río Magdalena, se abrió la carretera de Cambao, se construyeron los palacios nacionales de Manizales, Medellín y Cali y se adelantaron carreteras en todo el país (Henderson, 2006, p. 39). En el desarrollo de estas obras se gastó la mayoría del dinero de la conocida "danza de los millones", la primera gran bonanza económica de Colombia.

Según narra James D. Henderson (2006, p. 188), fue tan grande el desarrollo económico del país que hacia finales de los años veinte más de cuarenta mil vehículos Pierce-Arrows, Cadillacs y Stutz-Bearcats recorrían las pocas vías que atravesaban Colombia. Los cultivadores de café fueron los más beneficiados con la bonanza de la época, convirtiéndose entonces en verdaderos extravagantes a la hora de gastar dinero: las casas de dos pisos se volvieron más comunes y exhibían en su interior lujos como instrumentos musicales y vitrolas importadas. Las celebraciones sociales debían ser acompañadas por champaña francesa y las mujeres visitaban salones de belleza en los que prometían peinados a la vanguardia parisina.

En la década de los veinte, según Carlos Uribe (1991, p. 44), había un interés generalizado desde el Estado por:

(...) encomiar los héroes y hazañas patrias (...) Todos se preocupan por conocer el pasado nacional que, por lo demás, es visto con aire triunfalista y mistificador. Un prurito por crear

valores y modelos históricos, por perpetuar la memoria de gentes notables y menos notables, engendra una epidemia de 'bustomanía'. Las sesiones del Senado de entonces, se llenan de propuestas para levantar bustos y bronce por dondequiera y a quienquiera. La instrucción cívica se reglamenta como materia de escuelas y colegios. La fiesta de la bandera se establece en 1925. El himno nacional se adopta como tal en 1920. Varios actos conmemorativos se reglamentan como obligatorios en los planteles de enseñanza, a fin de desarrollar el sentimiento de patria en los niños.

¿Habrá sido el Parque del Centenario un campo de imágenes configuradoras de un imaginario de nación? En él se ubicaban imágenes de próceres de la independencia como Simón Bolívar, Atanasio Girardot, Juan José Rondón y José María Córdova. No sería equivocado pensar que las formas neoclásicas de *Rebeca* hacían parte de una decisión tomada desde el Estado en torno a la estética que identificaría un país. *Rebeca* era un instrumento de poder que causaba discusiones, como la que se generó en *Fantoches*, y que justificaba la desaparición de lo endémico para ser sustituido por imágenes europeístas. El Ministerio de Obras Públicas y Laureano Gómez, sirviéndose de la buena época, generaron un relato de nación desde el desarraigo, todo con el argumento de ubicar a Colombia dentro de la historia de la civilización occidental, política y estéticamente hablando.

Sin embargo, Benedict Anderson opinaría en este punto que "las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas" (1991, p. 11). Así, no importaría entonces si ese estilo es inventado, fabricado, falseado, imaginado o creado: "Hoy es difícil recrear en la imaginación un estado de vida en el que la nación se considerara como algo totalmente nuevo" (1991, p. 11). Esto justifica en parte la decisión política en cuanto a la estética elegida para narrar la nación, pero ¿acaso no había posibilidad de elegir una pieza menos lejana?

Para Germán Rubiano Caballero (1983, p. 15):

(...) el estilo neoclásico, surgido en las últimas décadas del siglo XVIII en Europa a consecuencia de los libros sobre arte griego de Winckelmann y de la obra escultórica de Antonio Canova, tuvo buenos representantes en el siglo pasado [XIX], pero, con el paso de los años, comenzó a mostrar una triste decadencia, debido a la restricción temática y a la repetición formal de cánones griegos y romanos.

Era común que muchos artistas colombianos, entre ellos Francisco Antonio Cano, Dionisio Cortés, Marco Tobón Mejía y Roberto Henao Buriticá, fueran a Europa –especialmente a París– a buscar formación en bellas artes con todas las de la ley, algunos con dineros propios y otros apoyados con becas. Sin embargo, continúa Rubiano Caballero, ninguno "se interesó por la nueva escultura que ya había comenzado a hacerse desde los primeros años de la segunda década del siglo XX y, por el contrario, todos permanecieron vinculados a la academia" (1983, p. 16).

Por esos años las instituciones que dominaron la educación de los artistas colombianos, según Rubiano Caballero, fueron la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, la Academia Julien de París, la Academia de San Fernando de Madrid y la Academia San Carlos de México. Entonces, precisamente la consecuencia de la educación que Cano, Cortés, Tobón Mejía y Henao Buriticá recibieron en Julien es que:

(...) ni siquiera puede decirse que Rodin influyó en ellos, pues ninguno de los aportes del artista francés en el campo de la escultura naturalista que practicara, ni sus innovaciones en el campo más tradicional del retrato, pueden verse en las obras de los colombianos, que nunca dejaron el modelado imitativo y la norma neoclásica de intemporalidad. (Rubiano Caballero, 1983, p. 16)

Ante lo que Eugenio Barney (1962, p. 11) añadiría que el artista colombiano de los años veinte era “débil en la creación, perezoso en la idea, brillante en la improvisación, hábil en la copia e inútil en el análisis”. Pese a esto, Álvaro Medina (1994, p. 104) se hace una pregunta: “¿Se podía ser modernista en Colombia, uno de los países latinoamericanos más atrasados artísticamente, cuando la noción de modernidad no existía aún en las artes plásticas del resto del continente?”; a lo que él mismo responde (p. 104): “por supuesto que no. Pero sí se podría intentar al menos ser un antiacademicista resuelto, embrión de las muchas modernidades que posteriormente se forjaron”.

Otra de las razones por las cuales los artistas colombianos seguían empeñados en hacer piezas neoclásicas, según Rubiano Caballero (1983, p. 16), fue:

(...) con la excepción de muy pocas obras, la mayor parte de la producción de estos artistas académicos estuvo dedicada a cumplir compromisos de tipo conmemorativo. Por razones primordialmente económicas –sobre todo el costo de los materiales para hacer obras de un cierto tamaño- los escultores de todo el mundo han tenido que aceptar el gusto oficial –o privado– para realizar trabajos públicos como medallones, bustos, estatuas, monumentos, etc. De esta manera, mientras los pintores de la misma tendencia sobre todo los paisajistas y costumbristas, podían hacer cuadros de creación más o menos libre y personal, los escultores tenían que trabajar de acuerdo con temas específicos y el estilo preferido por el público tradicionalista y la clase dirigente era el neoclasicismo.

Ya en otros países de Latinoamérica, por la década de los veinte, había fuertes movimientos nacionalistas. Desde 1923, Diego Rivera participó en la firma de una *declaración política, social y estética* que promulgaba libertad en todo tipo de manifestaciones en México. En 1922, se celebró una Semana del Arte Moderno en Brasil, que sirvió de incubadora para las ideas del Manifiesto Antropófago de 1928. Y en Argentina, Jorge Luis Borges decretó, desde 1921, las reglas del Movimiento Ultraísta. De esta forma, iban llegando poco a poco las vanguardias europeas a América y, ante todo, se iban mezclando con las ideas nacionalistas de la región. Sin embargo, en Colombia, por el contrario, poco estaba sucediendo: Los Nuevos, un grupo de jóvenes primordialmente liberales que buscaban acercarse a las vanguardias, empezaban a hacerse sentir, pero era poca la atención que recibían durante la hegemonía conservadora.

A diferencia de Cano, Cortés, Tobón Mejía y Henao Buriticá, Rómulo Rozo aprovechó lo que aprendió en el exterior para convertirse en un adelantado, aunque sí viajó movido por los cánones estéticos que se aprobaban por ese entonces en Colombia. A pesar de esto, le tomó tiempo llegar a estar listo para esculpir *La Bachué*, una pieza indigenista que se aparta moderadamente del neoclasicismo. Por esos días cuando Rozo esculpía una diosa muisca nunca antes representada por el arte, el Estado colombiano evaluaba cómo adornar un espacio de gran importancia. Era la oportunidad perfecta para que Laureano Gómez, un hombre apasionado por el arte, se luciera frente al presidente y la ciudad.

La elección de *Rebeca* no fue una coincidencia. Se trataba de poner una pieza en la fuente central de un parque estratégicamente ubicado. La escultura que estuviera en medio de la

pileta central sería protagonista el día de la inauguración de las mejoras y sería además lugar de referencia en la ciudad. Por eso Gómez se sirvió de su gusto más conservador y académico para garantizar la máxima elegancia, desde su punto de vista. Ese era el progreso para Laureano Gómez, el acercamiento a la Europa clásica, así como lo soñaban los neoclasicistas, pero dos siglos atrás.

La encíclica papal de Pío X dictó en 1907 una orden en cuanto al modernismo se trataba: los católicos debían realizar un juramento en contra de este fenómeno artístico por profanar una falsa ciencia. Laureano Gómez publicaba crítica literaria y artística en diferentes medios de comunicación, siempre, defendiendo sus convicciones y por supuesto el mandato papal. Gómez llegó a publicar una crítica titulada *El expresionismo como síntoma de pereza en el arte*, en la que se mostró preocupado porque la “farsa del expresionismo ha contagiado a América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia” (1937, p. 385). En el texto, culpaba al arte moderno de creer que todas las obras son maestras y de ser no más que un síntoma de una época de decadencia “para disimular la inhabilidad e ineptitud de los extenuados artistas.” Así, para Laureano Gómez, el expresionismo era un estilo que despreciaba el dibujo, un movimiento que hacía un esfuerzo mínimo por la composición, que ignoraba las leyes fundamentales del diseño y que trataba, además, temas vulgares. Después de dar todos estos argumentos, Gómez se dice indignado frente a la posición de los expresionistas, pues prometían ser representantes de las emociones de la época. A lo que respondió: “nada de lo que producen, sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada” (p. 385).

Laureano Gómez era un abanderado del arte clásico y un detractor de lo moderno. Sin embargo, fuera de la subjetividad de un crítico cualquiera es importante recordar que Gómez era un hombre político, lo que significa que como ministro, y posteriormente como presidente, era un elector. Desde el centro de Bogotá decidía qué comprar y, con esto, qué artistas plantar en el gusto de los colombianos.

Según la versión que se oficializó con los años, Gómez eligió la pieza en el mismísimo taller de Henao Buriticá, en París. Sin embargo, entre varios biógrafos de Gómez (Abella, 2000; Velasco, 1950; Socarras, 1942) ninguno registra un viaje suyo a Europa por esa época. De hecho, la única vez que el ministro había salido del país fue a Chile y Argentina, entre 1923 y 1925. A Europa sólo logró ir hasta 1930 y durante su leve periodo como ministro nunca dejó el país.

En 1934 las revistas *Cromos* (López, 1934) y *El Gráfico* (Álvarez, 1934) registraron el regreso de Roberto Henao Buriticá al país, luego de haber vivido en Europa por más de 15 años. En ambos artículos se enumeraban los grandes triunfos de Henao Buriticá en el viejo continente, sus premios y reconocimientos y las piezas más importantes que ejecutó en el exterior. Sin embargo, ambos textos tienen algo más importante en común: ninguno nombra a *Rebeca*.

Igual sucedió con ella en 1926 cuando *Cromos* y *Fantoches* presentaron las mejoras del Parque del Centenario, ya que hablaron de *Rebeca* pero no nombraron autor alguno. ¿Por qué una pieza que dio tanto de qué hablar no fue nombrada entre los triunfos de Henao Buriticá? ¿Por qué un artista educado en París no fue explotado como objeto de orgullo por el Ministerio de Obras Públicas?

En el Archivo General de la Nación, en el fondo de Obras Públicas, reposa perdido entre papeles roídos por el hongo un contrato del Ministerio de Obras Públicas de 1926 firmado por el ministro y el presidente. El documento dice:



(...) el contratista se compromete a ejecutar y colocar por su cuenta y riesgo, en el lugar que le sea indicado, una estatua artística denominada '*Rebeca*', de mármol blanco de Carrara (Italia) cuya altura, desde la base hasta la extremidad superior es un metro con sesenta centímetros. La estatua arrodillada tiene en la mano derecha un ánfora y en la izquierda una concha marina en posición de recoger agua del estanque. La base está adornada con flores de loto.

.....
Foto 5:.....
Rebeca durante la desaparición
del Parque del Centenario.
Fotografía de Germán Tellez
Castañeda.

El contrato firmado el 6 de mayo de 1926 designa a Luis Luchinelli, apoderado de la Marmolería Italiana de Tito Ricci, para ejecutar la obra en un lapso de 2 meses y un costo de 500 pesos de la época. Además incluye una cláusula que determina exención de impuestos de aduana, aunque no especifica si por el puerto entrará *Rebeca* como roca de mármol o como escultura. En esa fecha Henao Buriticá estaba en París, por lo que resulta improbable que una marmolería italiana tuviese relaciones con un artista en Francia.

Igualmente, a la Marmolería se le contrató para la ejecución de los dos Niños con un Delfín o con un Cisne, 16 sapos, gradas y brocales, por supuesto, todo en mármol de Carrara.

A finales de los años cincuenta, durante la alcaldía de Fernando Mazuera, se dio apertura a la calle 26, un eje vial que cruzó de oriente a occidente el Parque del Centenario y que significó su desaparición. En 1958, *Rebeca* fue trasladada unos metros al occidente, al frente del Hotel Tequendama, en un espacio triangular sobrante entre la intersección de la carrera 13 y la décima (Niño, 2010) (ver foto 5). A pesar del mínimo retazo de cemento que desde entonces ocupa, *Rebeca* alcanzó a ser llamada "La novia de Bogotá" por un columnista de *El Espectador* (Páez, 1986). Según él:

(...) esto de vivir en el corazón de varias generaciones es un acto grandioso. *La Rebeca* es la novia de Bogotá.

Es uno de sus puntos de referencia, tan característico como Monserrate. Alrededor de su bella silueta ha girado gran parte de la historia bogotana durante el presente siglo y ella ha sufrido en carne propia –y aquí la calificación es exacta– los vejámenes de manos y mentes



torcidas que no respetan las dimensiones del arte. Sólo encuentran, dentro del río revuelto de los desenfrenos callejeros, el placer enfermizo ante unos senos al aire y la desnudez implícita de la atractiva muchacha.

Los gamines (ver fotos 6, 7, 8 y 9) han hecho de *La Rebeca* su diosa sensual. Juegan con ella, se bañan en la fuente y se inspiran en las redondeces flamantes para alborotar sus iniciales antojos. Les encanta encaramarse a las espaldas de la generosa bañista y tocarle sus exuberancias; y cuando necesitan ternura se acomodan en su regazo para sentir el calor maternal que no tienen. Los viejos morbosos, en cambio, no se atreven a meterse en el agua y se conforman con avivar, al borde de la fuente, sus frenados entusiasmos (...).

La náyade bogotana le dio nombre a una revista, a una galería de arte, a un parqueadero, a una panadería; fue imagen de discos, libros y hasta de una estampilla (ver fotos 10, 11 y 12); inspiró a una estatua humana y a réplicas malogradas como una en Pereira y otra en Durania, Norte de Santander, donde la creatividad fue tal que sirvió de musa para un "Rebeco". Incluso alcanzó nivel protagónico en una escena de "Agarrando Pueblo," la película de Luis Ospina y Carlos Mayolo de 1978.



Rebeca

Fotos 6, 7 y 8.
Serie de una mujer bañándose
en la pileta de Rebeca. Cromos,
S.f. Cortesía María Fernanda
Urdaneta.

Rebeca logró convertirse en un ícono de Bogotá antes de contar con un autor. Igualmente Roberto Henao Buriticá alcanzó su espacio en la historia del arte colombiano sin habersele adjudicado *Rebeca*. Él no dejará de ocupar el lugar privilegiado que tiene en el Quindío, porque *Rebeca* no era la única razón por la que lo recuerdan. Ella no perderá su importancia a pesar de ser ahora una pieza elaborada en un taller de marmoleros, seguramente, por un artesano.

NOTAS

Comunicadora social y artista visual de la Pontificia Universidad Javeriana. Adelanta estudios de Maestría en Historia en la misma universidad.

Acuerdo firmado en 1914 con el cual se solucionó el conflicto entre Estados Unidos y Colombia, producto de la intervención que tuvo el país norteamericano en la separación de Panamá en 1903. A pesar de que el tratado fue firmado en el segundo decenio del siglo XX, el dinero llegó apenas ocho años después. Veinticinco millones



Inusitada Compañía

BOGOTÁ. — “La Rebeca” de San Diego, que tanto tiempo pasó en seco mientras se trabajaba en la transformación de la Avenida 26,

muy transitoriamente tuvo ayer la morena compañía de carne y hueso de un pequeño pelafustán, tan ligero de ropas como ella, que decidió tomar su baño anual en la bogotán-sima fuente. (Foto EL TIEMPO, de Manuel-hache).

Foto 9. Fotografía de Manuel H para el periódico El Tiempo. S.f. Cortesía María Fernanda Urdaneta.

Foto 10. Estampilla de un peso con la imagen de Rebeca.





Fotos 11 y 12. Rebeca vestida con corsé y recibiendo serenata. (El Espectador, 1926, 15A)



de dólares era en ese entonces, una cantidad tan grande que fue necesario evitar que se disparara la inflación. Por ese motivo, apenas un porcentaje del dinero entró al país. Como consecuencia, una parte considerable de la indemnización fue gastada en productos extranjeros.

Desde el 9 de junio de 1925 hasta el 7 de agosto de 1926.

En total se aumentaron las vías del ferrocarril en alrededor de quinientos kilómetros, incluyendo la ampliación del Ferrocarril del Norte hasta Chiquinquirá, donde se construyó una estación de estilo neoclásico.

Obra que permitió viajar ininterrumpidamente entre Bogotá y Girardot, es decir, hasta el Magdalena.

Esta sede antigua del Palacio de Justicia estaba ubicada en la Calle 11 con Carrera 6 y fue destruida durante el Bogotazo.

Según Jesús Martín Barbero, Colombia antes de 1940 era más un país de países que una nación (1991, p. 179).

Pascendi dominici gregis.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella Rodríguez, Arturo. Laureano Gómez. Bogotá: Planeta colombiana editorial, 2000.
- Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. México DF: Fondo de cultura económica, 1991.
- Álvarez Dorsonville, José María. "Un escultor colombiano." Cromos, Bogotá, vol. 22, núm. 1172 (marzo 1934): 921.
- Barney, Eugenio. La transculturación en el arte colombiano. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1962.
- Cromos, Bogotá, Colombia. "La reconstrucción del Parque del Centenario." Vol. XXII, núm 516. 24 de julio de 1926.
- Cromos, Bogotá, Colombia. Portada. Vol. XXII, núm. 519. 14 de agosto de 1926.
- Cromos, S.d.
- El Espectador, Bogotá, Colombia. "La inauguración del Parque del Centenario." 20 de julio de 1926.
- El Espectador, 26 de octubre de 1978. Núm 25341, 15A
- El Tiempo. S.d.
- Gómez, Laureano. "El expresionismo como síntoma de pereza en el arte." Revista Colombiana, Bogotá, Vol. VIII, núm. 85. 1 de enero de 1937.
- Gómez, Laureano. Obras completas, sobre literatura, arte y teatro. Bogotá: Presencia, 1985.
- Henderson, James D. La modernización en Colombia, los años de Laureano Gómez 1889-1965. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- López Gómez, Adel. "Roberto Henao, pintor y escultor." Cromos, Bogotá (20 de enero de 1934) Vol. 37. Núm. 900.
- Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. 2 ed. México: Gustavo Gilli, 2001.
- Medina, Álvaro. El arte colombiano de los años veinte y treinta. Bogotá: Colcultura, 1994.
- Niño Murcia, Carlos y Reina Mendoza, Sandra. La carrera de la modernidad, construcción de la carrera décima, Bogotá 1945-1960. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio, 2010.
- Ortega Ricaurte, Carmen. Diccionario de artistas en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1965.
- Páez Escobar, Gustavo. "El abandono de la *Rebeca*," 30 octubre de 2011. En blog Gustavo Páez

- Escobar. <http://gustavopaezescobar.com/site/?s=rebeca>. (Acceso 20 de junio de 2012).
- Rubiano Caballero, Germán. Escultura colombiana del siglo XX. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983.
- Socarras, José Francisco. Laureano Gómez, psicoanálisis de un resentido. Bogotá: A.B.C., 1942.
- Sotomayor, Jaime. "Roberto Henao, autor de 'La Rebeca' murió en total pobreza". El Espectador, 5 de marzo de 1964, p. 3B.
- Vives-Guerra, Julio. "La náyade de San Diego". Fantoques, Bogotá (julio 31 de 1926).
- Uribe Celis, Carlos. Los años veinte en Colombia, ideología y cultura. Bogotá: Alborada S.d, 1991.
- Velasco Arizabaleta, Hugo. Biografía de una tempestad, Ecce Homo. Bogotá: Agra, 1950.

Cómo citar este artículo:

Monsalve, Juanita. "La adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2), 65-81, 2013.

