



La imagería religiosa de la familia Carvajal. Legado artístico para la historia del arte antioqueño (1900-1950)

Santiago Ocampo Higueta

Trabajo de investigación presentado para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Asesora

Luz Analida Aguirre Restrepo, Magíster (MSc) en Historia del Arte

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Maestría en Historia del Arte

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	OCAMPO HIGUITA, S. (2021)
Referencia	OCAMPO HIGUITA, Santiago. <i>La imaginería religiosa de la familia Carvajal. Legado artístico para la historia del arte antioqueño (1900-1950)</i> [Tesis de maestría] 2021. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
ICONTEC 2020	



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar.

Jefe departamento: Julio César Salazar Zapata.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

AGRADECIMIENTOS

Cuesta arriba, el peso se hace mayor, pero el apoyo incondicional de quienes han estado en las laderas del camino hacen que los frutos y el esfuerzo compartido sean llevaderos; por ello, mi gratitud a mis padres Julio Enrique Ocampo (q.e.p.d.) y Myriam Higueta; a mi hermana, Diana Ocampo Higueta por estar siempre ahí, por tolerar los momentos de crisis en la construcción de este escrito y por alegrarse conmigo. A Ana María Restrepo, la guía Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera quien me brindó todo su apoyo. Su disposición para ayudarme fue invaluable e igualmente al señor Hólmer Flórez Giraldo por abrirme las puertas de ese lugar tan especial. A la maestra Luz Analida Aguirre por su paciencia y siempre tan dispuesta. A los investigadores, escultores y artesanos del oriente antioqueño quienes silenciosamente participan de la construcción de los procesos culturales del entorno desde sus talleres de creación y a quienes espero que este escrito pueda orientarles en su búsqueda incansable.

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE IMÁGENES	6
RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN.....	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
JUSTIFICACIÓN	19
OBJETIVOS	21
OBJETIVO GENERAL	21
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	21
1. MARCO TEÓRICO	22
1.1 GENERALIDADES	22
1.2 EL ARTE RELIGIOSO Y SU VÍNCULO CON EL ARTESANADO EN DISTINTAS REGIONES DEL PAÍS	25
1.3 DINÁMICAS POLÍTICAS, RELIGIOSAS Y CULTURALES ENTRE 1900 Y 1950	26
1.4 EL ARTE RELIGIOSO EN ANTIOQUIA Y EL PAPEL DE LA FAMILIA CARVAJAL.....	29
1.5 ASPECTOS RELEVANTES PARA ABORDAR EL TRABAJO IMAGINERO DE LA FAMILIA CARVAJAL.....	35
2. METODOLOGÍA.....	39
3. LA FAMILIA CARVAJAL: IMAGINEROS DEL ORIENTE ANTIOQUEÑO	42
3.1 ¿QUIÉNES ERAN LOS INTEGRANTES DE LA FAMILIA CARVAJAL?.....	42
3.1.1 <i>Álvaro Carvajal Martínez. El iniciador (1845-1920)</i>	51
3.1.2 <i>Álvaro Carvajal Quintero y su presencia en Manizales (1877-1968)</i>	54
3.1.3 <i>Rómulo, el condecorado por el Papa Paulo VI</i>	57
3.1.4 <i>Constantino Carvajal Quintero, el escultor de las grandes dimensiones</i>	61
3.2 OTROS INTEGRANTES DE LA FAMILIA Y SUS QUEHACERES	65
4. LAS IMÁGENES RELIGIOSAS DE LOS CARVAJAL Y SU RELACIÓN CON LOS ESTILOS EUROPEOS Y QUITAÑO.....	71
4.1 FUNCIONALIDAD O UTILIDAD DE LOS CATÁLOGOS EN EL QUEHACER IMAGINERO DE LOS CARVAJAL: MATERIAL DE ESTUDIO	72
4.2 OPOSICIÓN CON EL ARTE RELIGIOSO QUITAÑO	76
4.3 MODELADO EN BARRO, YESO Y CERA. BOCETOS Y MAQUETAS DE LOS CARVAJAL	80
4.4 EL RETORNO A LA HERENCIA DE LOS ESTILOS EUROPEOS	88
4.5 LAS INFLUENCIAS DE LO QUE SERÁ EL ESTILO CARVAJALESCO	95
4.6 EL ESTILO CARVAJALESCO	110
5. OTRAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y FORMALES EN LA IMAGINERÍA CARVAJALESCA	124
5.1 LA FIRMA CARVAJALESCA	125
5.2 TÉCNICAS DE ESCULTURA, REPRODUCCIÓN SERIADA Y MATERIALES USADOS POR LOS CARVAJAL	126
5.2.1 <i>La técnica del sacado de puntos y transformaciones personalizadas</i>	127
5.2.2 <i>La talla en madera de las vírgenes y santos</i>	129

5.2.3 Vaciados en yeso y cemento. Reproducciones originales o seriadas	134
5.2.4 Policromía sobre madera. La belleza en todo su esplendor.....	140
5.2.5 Decoración con oro y la simulación de bordados	143
5.3 OBRAS RELEVANTES DE LA IMAGINERÍA CARVAJALESCA	145
5.3.1 El Sagrado Corazón de Jesús, obra presente en los templos del oriente antioqueño.....	146
5.3.2 La Inmaculada Concepción y su presencia maternal.....	168
6. CONCLUSIONES.....	183
7. RECOMENDACIONES	191
BIBLIOGRAFÍA	194
LISTA DE ANEXOS	200
ANEXO A. CARTOGRAFÍA 1. OBRAS DE LA FAMILIA CARVAJAL EN EL TERRITORIO COLOMBIANO ENTRE 1900 Y 1950	201
ANEXO B. CARTOGRAFÍA 2. OBRAS DE LA FAMILIA CARVAJAL EN ANTIOQUIA ENTRE 1900 Y 1950.....	203
ANEXO C. CARTOGRAFÍA 3. OBRAS DE LA FAMILIA CARVAJAL EN EL ORIENTE ANTIOQUEÑO ENTRE 1900 Y 1950.....	205
ANEXO D. CARTOGRAFÍA 4. OBRAS EXTRANJERAS COMO REFERENTE VISUAL DE LA FAMILIA CARVAJAL ENTRE 1900 Y 1950	207
ANEXO E. CARTOGRAFÍA 5. HALLAZGOS RELEVANTES Y DOCUMENTOS INÉDITOS EN EL MUNICIPIO DE SONSÓN	209
ANEXO F. TABLA DE CLASIFICACIÓN BOCETOS, MAQUETAS Y OBRAS DE LA FAMILIA CARVAJAL DENTRO DEL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO TIBERIO DE JESÚS SALAZAR Y HERRERA (SONSÓN, ANTIOQUIA)...	211
ANEXO G. ARCHIVO DE CATÁLOGOS Y FUENTES REVISADAS EN EL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO TIBERIO DE JESÚS SALAZAR HERRERA	217

LISTA DE IMÁGENES

Unidad de resultado. La familia Carvajal: imagineros del oriente antioqueño

- Imagen 1.** Notas académicas de Álvaro Carvajal Quintero, 1 de julio de 1890, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 45
- Imagen 2.** Carta enviada por M. Casola, 1 de diciembre de 1901, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 49
- Imagen 3.** Álvaro Carvajal Martínez y su esposa Rosalía Quintero Gómez. Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 50
- Imagen 4.** Álvaro Carvajal Martínez. Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 51
- Imagen 5.** *Pb. Jesús María Mejía* (1869-1918), escultura en bronce (s. f.), dimensiones 80 cm x 80 cm x 185 cm, frontis del templo de Santa Gertrudis, Envigado (Antioquia). Fotografía: Daniel Díaz Mejía, 2019.....p. 52
- Imagen 6.** Álvaro Carvajal Quintero. Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 55
- Imagen 7.** Recorte de prensa con escultura de bulto redondo que representa a Monseñor Gregorio Nacienceno Hoyos, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 56
- Imagen 8.** Rómulo Carvajal Quintero. Fotografía Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 58
- Imagen 9.** Pinturas al óleo sobre tela y madera pertenecientes a Rómulo Carvajal. Fotografías realizadas en el Museo de Rómulo Carvajal por Santiago Ocampo Higuita.....p. 58
- Imagen 10.** Diploma enviado por el Papa Pablo VI a Rómulo Carvajal. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 60
- Imagen 11.** Diploma de honor en la Exposición Industrial de 1910 Fotografía Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera Sonsón. Reconocimiento a Constantino Carvajal, 20 julio de 1910.....p. 62
- Imagen 12.** Boceto a lápiz de mujer. Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 64
- Imagen 13.** Boceto a lápiz de hombre. Fotografía Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 65
- Imagen 14.** Detalle de la hoja membrete del taller Carvajal. Registro Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 67
- Imagen 15.** Fotografía de diseño para altar. Álbum de diseños y bocetos. Registro Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 67

Imagen 16. Angélica Carvajal. Fotografía Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 68

Unidad de resultado. Las imágenes religiosas de los Carvajal y su relación con los estilos europeos y quiteño

Imagen 1 (a, b). *Catálogo Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina, Barcelona, España (Der.). Visor construido con hilo (Izq.)* Archivo Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 75

Imagen 2 (a, b). *Catálogo del Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina, Barcelona, España (Izq.)*. Archivo del Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón. Detalle de las Diez cabezas sobre Inmaculado Corazón de María. Inmaculada Apocalíptica, (Der) *Bernardo Legarda, iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador*. Detalle de las 8 caras. (Dibujo del libro *Escultura Colonial Quiteña Arte y Oficio*.p.113).....p. 78

Imagen 3 (a, b). *Ángel 1 (a, Izq.) y Ángel 2 (b, Der.)*. Modelado en barro, 33 cm, s. f., Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 81

Imagen 4 (a, b). *Ángeles del conjunto de La Resurrección en la Iglesia Santa Gertrudis*, tallas en madera (1874), 180 cm., *Ángel custodio con fragmento de roca (a, Izq.); Ángel custodio (b, Der.)* Envigado (Antioquia). Modelos tomados del taller francés Vervout. Fotografía: Daniel Díaz Mejía.....p. 82

Imagen 5 (a, b). *Sagrado Corazón de Jesus*, modelo en yeso (a, Izq.) 40 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Ant.). *Sagrado Corazón de Jesús (b, Der.)*, talla en madera, 250 cm., catedral de San Nicolás El Magno Rionegro (Ant.). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 84

Imagen 6 (a, b). Boceto en arcilla de la *Virgen del Perpetuo socorro (a, Izq.)*. 12 cm, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *Virgen del Perpetuo Socorro (b, Der.)* talla en madera, 180 cm. Catedral de Nuestra Señora del Rosario, Girardota (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 85

Imagen 7 (a, b). Boceto en barro barnizado (a, Izq.), 15 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *Virgen del Carmen (b, Der.)*, talla en madera, 250 cm., Catedral San Nicolás el Magno, Rionegro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 87

Imagen 8 (a, b). Boceto en cera (a, Izq.), 20cm, Museo de Arte Religioso Tiberio de J. Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *María Auxiliadora (b, Der.)*, 250 cm. Catedral de Nuestra Señora de Chiquinquirá, Sonsón. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 88

Imagen 9 (a y b). *Cristo Nazareno (Izq.) (s. f.)*, Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia). *Nazareno (Der.) (s. f.)*, talla en madera policromada. Taller Álvaro Carvajal, El Retiro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 92

Imagen 10 (a, b). *Virgen del Carmen (a, Izq.)*, talla en madera, 150 cm, taller Viuda de Reixach, 1927. Parroquia Nuestra Señora del Carmen, El Carmen de Viboral (Antioquia). *Virgen del Carmen (b, Der.)* vaciado en yeso, 100 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera,

- sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia) Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 94
- Imagen 11.** *Resucitado* (1874) talla en madera, 400 cm, taller Vervout, Iglesia de Santa Gertrudis, Envigado (Antioquia), Fotografía: Miguel Correa..... p. 97
- Imagen 12 (a, b, c)** *Resucitado* (a, Izq.) Rómulo Carvajal. Sonsón (Antioquia). *Resucitado*. (b, Centro) Álvaro Carvajal. Catedral de Rionegro, s. f. *Resucitado* (c, Der.) Álvaro Carvajal. El Carmen de Viboral. 1917. Fotografías: Santiago Ocampo Higuita.....p. 100
- Imagen 13 (a, b).** (a, Izq.) *Virgen del Carmen* (s. f.), talla en madera policromada, 180 cm. taller Viuda de Reixach, Templo de la Virgen del Carmen, Sonson (Antioquia). (b, Der.) *Virgen del Carmen* (s. f.), talla en madera policromada, 180 cm, Parroquia Nuestra Señora Del Carmen (s. f.), Rómulo Carvajal, Guatapé (Antioquia).....p. 103
- Imagen 14.** *Virgen de la Merced* (1917), talla de madera policromada. 180 cm., taller Rómulo Carvajal. Nariño- Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 104
- Imagen 15 (a, b).** *Virgen del Carmen* (a, Izq.) (año), talla en madera, 200 cm, taller Viuda de Reixach. Basílica Nuestra Señora del Carmen, La Ceja (Antioquia). *Virgen del Carmen* (b, Der.) talla en madera policromada, 250 cm., Taller Álvaro Carvajal. Catedral San Nicolás el Magno, Rionegro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p.110
- Imagen 16 (a, b).** *Oración en el huerto* (a, Izq.) (s. f.), talla en madera policromada, 300 cm. Taller Viuda de Reixach. Iglesia de San José, Medellín (Antioquia) *Oración en el huerto* (b, Der.) (1911), 300 cm, talla de madera policromada, taller Álvaro Carvajal. Parroquia San José, El Retiro (Antioquia).Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 111
- Imagen 17.** *Monumento a la madre* (1932), 160 cm sin el pedestal, hormigón y cemento blanco. Andes (Ant). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 116
- Imagen 18 (a, b).** *Monumento a la madre* (a, Izq.) (1946), 160 cm sin el pedestal, hormigón y cemento blanco. El Carmen de Viboral (Antioquia). *Monumento a la madre* (b, Der.) (1943), 150 cm, hormigón y cemento blanco, Envigado (Antioquia), Fotografías: Daniel Díaz Mejía.....p. 117
- Imagen 19.** *Santa Mónica* (s. f.). Talla en madera policromada, 180 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 119
- Imagen 20 (a, b y c).** *Cabezas masculinas de soldados romanos*. Bustos. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 121
- Imagen 21.** *Huida a Egipto*. Talla en madera imágenes de vestir articuladas. Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).....p. 122

Unidad de resultado. Otras características técnicas y formales en la imaginería carvajalesca

Imagen 1 (a, b, c, d). Firma (a) pintada (izq), *Sagrada familia*, Catedral de la Dorada- Caldas. Firma (b) *Cristo caído*, el Retiro- Antioquia. Firma (c) bajo relieve, *Cristo Resucitado*, El Carmen de Viboral- Antioquia. Firma (d), *Oración en el huerto*, El Retiro- Antioquia (der.). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 126

Imagen 2 (a, b). *Nazareno Francés. Imagen (a, Izq.)* Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Fotografía *Nazareno (b, Der.)* Archivo fotográfico catálogo personal de Rómulo Carvajal, con cuadrícula superpuesta. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 129

Imagen 3 (a, b). *Proceso de talla en madera de mano (a, Izq.), rostros femenino y masculino (b, Der.)*. Fotografías: Santiago Ocampo Higuita.....p. 134

Imagen 4 (a, b). *Andrés (a, Izq.), mascarilla en yeso tamaño natural. Simón (b, Der.), mascarilla en yeso tamaño natural.* Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Fotografías: Santiago Ocampo Higuita.....p. 135

Imagen 5. *Mascaras en yeso, talla en madera y boceto en yeso. Santa Mónica.* Museo de arte religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografías: Santiago Ocampo Higuita.....p. 136

Imagen 6. *El esfuerzo, monumento a los obreros muertos en la construcción del ferrocarril de Antioquia.* Maqueta en yeso, 1931. Fotografía: Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera.....p. 138

Imagen 7. *Fórmulas para cemento y otras.* Archivo museo de arte religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 140

Imagen 8 (a, b, c, d). (a) *San Emigdio Magno* (izquierda); (b) *Santa Mónica* (izquierda centro); (c) *Santa Isabel Reina de Hungría* (derecha centro); (d) *San Luis de Francia* (derecha). Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 143

Imagen 9. *Decoración dorados sobre escultura policromada,* Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 145

Imagen 10. *Sagrado Corazón de Jesús (s. f.),* talla en madera, Catedral de Rionegro, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 147

Imagen 11. Detalle de policromía, paletas de color tomadas por medio de la aplicación de *Instagram, Palette filter* (a, b y c). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 150

Imagen 12. *Corazón de Jesús* de la Parroquia Nuestra señora de Chiquinquirá, el Santuario, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 155

Imagen 13. *Corazón de Jesús.* Parroquia Nuestra Señora del Carmen Municipio de Abejorral. Fotografía recuperada de Google maps [En línea]: <https://cutt.ly/ISwOpca>.....p. 156

Imagen 14. *Sagrado Corazón de Jesús,* Vereda Río Arriba, Sonsón, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 157

Imagen 15 (a, b). (a) *Corazón de Jesús,* Catedral de Nuestra Señora Del Rosario de Chiquinquirá (Izq.) Sonsón, Antioquia. (b) *Corazón de Jesús,* Catedral de Nuestra Señora Del Rosario,

Manizales (Der.), Archivo Fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón, registro periódico *La Defensa*, 1921.....p. 157

Imagen 16 (a, b, c). *Modelos Corazón de Jesús.* (a) *Arcilla sin cocción* (Izq.); (b) *prototipo en yeso* (centro); (c) *vaciado en yeso* (Der.) Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 158

Imagen 17. *Jesús el buen pastor.* Catedral de Rionegro. Fotografía: Daniel Henao García, 2015.....p. 159

Imagen 18 (a, b, c, d). (a) *Modelo Corazón de Jesús, catálogo El Vaticano* (Izq.); (b, centro) *Publicidad de catálogo Casa Limongi , Torra y Maso, Modelo Corazón de Jesús;* (c) *modelo de Corazón de Jesús Catálogo Olot.* (Der.). Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía Santiago Ocampo Higuita.....p. 160

Imagen 19. *Sagrado Corazón de Jesús.* Catálogo Casa Limongi, Buraglia y Co. Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 162

Imagen 20 (a, b). (a) *Corazón de Jesús* (Izq.), Pompeo Batoni. Recuperada de: <https://cutt.ly/ZSwlebt>.....p. 164

Imagen 21. *Inmaculada Concepción* (1890), Álvaro Carvajal Martínez, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 168

Imagen 22. *Inmaculada Concepción,* Álvaro Carvajal, Jardín, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 170

Imagen 23. *Dedicatoria a la virgen, firma y fecha de Álvaro Carvajal.* Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 171

Imagen 24. *Inmaculada apocalíptica.* Taller de Bernardo Legarda; imagen en madera policromada, estofado a la chinesca (corlas) fondo de plata, 37 x 25 x 12 1/2 cm, Monasterio de Santa Clara. Foto: 2005. Tomada del libro: *Escultura Colonial quiteña arte y oficio*.....p. 179

Imagen 25. *Inmaculada.* Vicente Albán (1745- 1790), Museo de Antioquia. Recuperada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/17055>.....p. 180

Imagen 26 (a, b). (a) Detalle del rostro de *La Inmaculada Concepción* de Álvaro Carvajal, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía Santiago Ocampo Higuita 2021. (b) Detalle de rostro de la obra española taller Viuda de Reixach, *El Carmen de Viboral*, en proceso de restauración. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.....p. 181

RESUMEN

Dentro del cristianismo, a través de la historia, la imaginería religiosa ha sido utilizada con fines devocionales, de adoctrinamiento, evangelización y ornamentación; ya desde la primera mitad del siglo XX y gracias al aumento de fieles y el fortalecimiento de la economía en determinados lugares de Colombia, era posible adquirir piezas de esta índole procedentes de centros especializados como es el caso del taller de la familia Carvajal conocido como *Carvajal e Hijos*. La imaginería que surgió en dicho período es una amplia muestra de cómo la labor del imaginero se ha mantenido hasta la actualidad. Las piezas escultóricas de la familia Carvajal son el reflejo de la influencia recibida de tradiciones europeas pero también son muestra del surgimiento de un estilo que puede denominarse carvajalesco. Manizales, Envigado, Medellín y Sonsón fueron algunos lugares donde existieron los talleres de la familia en mención quienes impactaron con sus producciones en otras regiones del país. La imaginería religiosa de esta familia es un legado artístico para la historia del arte antioqueño (1900-1950); se concentra en la subregión oriente por tratarse de una de las zonas más prósperas comercialmente y de una arraigada tradición católica, donde aún perviven las celebraciones religiosas y, por lo tanto, la devoción a las imágenes. Muchas surgieron en el taller de la familia Carvajal y hoy son parte del patrimonio cultural y bien mueble de la región.

Palabras claves: arte religioso, iconografía religiosa, imagineros, escultura, familia Carvajal, taller *Carvajal e Hijos*, estilo carvajalesco, *Corazón de Jesús*, *Inmaculada Concepción*.

INTRODUCCIÓN

Y el Señor le dijo: «Fabrica una serpiente abrasadora y colócala sobre una asta. Y todo el que haya sido mordido, al mirarla, quedará curado». Moisés hizo una serpiente de bronce y la puso sobre una asta. Y cuando alguien era mordido por una serpiente, miraba hacia la serpiente de bronce y quedaba curado.

Núm. 21, 8-9

Por su propia constitución y su naturaleza social y curiosa el ser humano ha tenido la necesidad de conocer a fondo todo lo que lo rodea. Lo que ha sido para él un misterio que lo supera o no puede controlar es objeto de su búsqueda y de su interés por desentrañar. En tiempos antiguos, cuando los fenómenos naturales lo asombraban porque no les hallaba explicación, empezó a atribuirlos a una fuerza o ser superior que tenía mayor poder. Así fue como luego se hizo a la idea de que lo que había más allá de las fronteras que alcanzaban sus ojos podía imaginarlo y plasmarlo.

En el campo religioso, particularmente en la tradición judeocristiana, pese a la prohibición de Dios según la cual “no había que hacerse imagen alguna de lo que hay en el cielo y en la tierra”¹ encontramos que, históricamente, para lo humano ha sido imposible no representar artísticamente esas realidades eternas en las que cree: los seres del cielo y los misterios de la salvación. Por eso, la historia de la iconografía religiosa representada en la pintura y la escultura sagradas han tenido un desarrollo que camina a la par con la historia. En diversas épocas y culturas, el cristianismo y las diferentes iglesias que lo conforman, han interpretado en uno u otro sentido el texto del *Éxodo* para relacionarse, a través del arte, con las representaciones de ese Dios al que adoran y de los santos que veneran.

Con los procesos de la conquista y la colonización, llegan a América nuevas formas de representación procedentes de distintas escuelas y formas artísticas

¹ Éxodo 20, 4.

que existían en Europa. De esto no estaba ajeno aquello concerniente con el mundo de lo sacro. La religión católica se encargaría de dejar huella en estas tierras y sembrar, a la par que con la implementación del evangelio, la imaginería religiosa de la que está llena esta parte del mundo. Un caso particular es la subregión Oriente del Departamento de Antioquia epicentro de la producción imaginera de la familia Carvajal y eje central en el desarrollo de la presente investigación para optar al título de Magíster en Historia del Arte.

Mi tarea personal como escultor de arte religioso me ha permitido encontrar gran cantidad de piezas de este tipo que, además, son de distinta procedencia. Estaba claro que los imagineros colombianos del pasado trabajaban con obras de llegaban de Europa, pero también era indiscutible que esa herencia dio lugar a formas de representación religiosa con improntas propias de países como Ecuador y Perú. En este sentido, Colombia no podía ser la excepción. Junto a ese conjunto de obras que se pueden observar asociadas con el arte religioso se hizo notoria la presencia de la creación plástica de artistas como Constantino, Álvaro y Rómulo Carvajal. Esto se convirtió en una especie de señal para darme cuenta del valor del trabajo de los integrantes de una familia y lo que habían logrado con su taller de arte religioso no solo en el Departamento de Antioquia, sino en el país.

En el proceso investigativo fue grato ir concluyendo que la imaginería religiosa, tan venerada por la sociedad antioqueña, que se caracteriza por su fervor católico, no solo puede mirarse como un patrimonio de riqueza espiritual y mística para los creyentes, sino que, como consecuencia natural de la proliferación de imágenes de Jesucristo, la Virgen María y un sinnúmero de santos se fue configurando también como un tesoro artístico y plástico de escultura y pintura de diversos matices y formas, que muestra la influencia de los estilos y las escuelas artísticas del mundo europeo. También hay que decir que en la actualidad siguen existiendo talleres de imagineros en esta región del país con un alto impacto dentro de sus contextos locales e incluso internacionales.

Por eso, esta investigación se centra en una parte de la producción imaginera del taller *Carvajal e Hijos* porque son una muestra de la necesidad del ser humano por dominar lo que no conoce, para que eso no tangible pueda ser captado por medio de los sentidos y a través de una pieza escultórica, especialmente en la expresión religiosa de la fe, en la que hay verdades y certezas que nuestros sentidos no pueden comprobar. Esta verdad genera la necesidad del arte religioso y esto significa que mientras exista una actitud devocional hacia lo sagrado en las sociedades seguirá existiendo la necesidad de edificar templos, lugares de culto así como pintar o esculpir las divinidades y “realidades” sagradas para los creyentes.

De manera concreta, la presente investigación se centró en la influencia de la familia Carvajal como imagineros en la subregión oriental del Departamento de Antioquia y por ende su aporte tanto a lo religioso como a lo artístico. En un primer momento se recogieron generalidades sobre el arte religioso en Antioquia y su relación con la práctica artesanal, incluso como medio de popularización de las imágenes religiosas. Posteriormente, se hizo énfasis en el papel de los miembros de la familia Carvajal tanto en la producción como en la difusión del arte religioso por diversos pueblos y municipios del oriente antioqueño. También se hizo un acercamiento a aspectos biográficos de los miembros más destacados de la familia y su relación con el trabajo artístico de la escultura religiosa y sagrada. Posteriormente, se enfatizó en la imaginería religiosa recogiendo información del arte europeo con sus estilos que sirvieron de modelo y muestra para el trabajo dentro del taller de los Carvajal y el modo en que iban mostrando una inclinación por producir imágenes religiosas con un estilo más particular y único, sin que por eso se desdibujara la influencia del arte europeo pero recurriendo a técnicas más propias en las que iba quedando una impronta personal que, dentro de este trabajo, se denominó *estilo carvajalesco*.

Hacia el cierre de la investigación el lector podrá observar que se profundizó en unas obras puntuales del arte religioso —*El Sagrado Corazón de*

Jesús y La Inmaculada Concepción—. Estas figuras sacras tuvieron (y siguen teniendo) un gran impacto en la primera mitad del siglo XX dentro de las concepciones católicas. Desde estas figuras se pudo estudiar las técnicas adoptadas y usadas por los Carvajal en la producción de su imaginería permitiendo exaltar las particularidades en cuanto al uso de materiales (yeso, arcilla, madera, metal), la pintura, la decoración (empleo del oro, policromía, óleos, simulación de bordados, etc.), las dimensiones de las piezas y el significado simbólico de las mismas. Finalmente, aparece una descripción de las piezas destacadas de la imaginería carvajalesca como imágenes muy propias de la veneración de los fieles antioqueños y que representan dogmas de fe arraigados en la tradición católica de la sociedad colombiana en general.

Queda pues a disposición del lector este trabajo de grado perteneciente a la historia del arte que hace énfasis en el arte religioso y sus valores. La riqueza de este tipo de arte presente en el país es una invitación a continuar su exploración.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema de investigación que se formuló para el presente trabajo de grado fue el siguiente:

En el oriente antioqueño, específicamente en los municipios de Rionegro, La Ceja, El Retiro, Marinilla y Sonsón, desde tiempo de la Colonia, se formaron grandes asentamientos de población procedente de distintos sitios de España. Esta región, desde siempre, ha contado con una economía progresiva. Sus municipios son lugares de paso hacia otros que conforman un gran altiplano caracterizado por una vasta producción agrícola y ganadera y una fuerte dinámica industrial, lo que ha permitido que tengan una economía sostenible.

La región también se distingue por su tradición religiosa enmarcada dentro del catolicismo y por ello la presencia fuerte de autoridades católicas. Esta solidez religiosa hace parte del crecimiento y fortalecimiento de sus tradiciones, las cuales se conservan hasta la actualidad. Entre las fiestas religiosas más llamativas se destacan la celebración de La Navidad, la Semana Santa y las fiestas patronales. Dichas festividades son acompañadas por un sinnúmero de figuras de la imaginería religiosa. Muchas son de tipo escultórico caracterizadas por la diversidad de tamaños, formas y expresiones. Se puede afirmar que las piezas de este tipo son custodiadas por la Iglesia, ya que son únicas, procedentes de épocas pasadas (algunas datan desde el siglo XVII y hasta mediados del siglo XX); y, además, la gran mayoría son elaboradas en madera.

La tradición religiosa de estos municipios ha permitido detectar el prolijo número de imágenes religiosas existentes en la región, encontrando infinidad de piezas escultóricas pertenecientes a diferentes talleres que existieron en el pasado como el taller de Misael, Tomás e integrantes de la familia Osorio; de la viuda de Reixach; de los hermanos Gómez; y el taller de Álvaro, Rómulo y Constantino Carvajal, todos destacados por la producción y la calidad de su trabajo. Adicionalmente, es evidente la presencia de herencias artísticas de escuelas de

imaginería religiosa procedentes de otros territorios como la quiteña, la española, la francesa, la santafereña y la misma antioqueña. Pero en esta región del Departamento existe un alto número de piezas pertenecientes al período comprendido entre 1900-1950 que fueron producidas en el taller de la familia Carvajal conocido como *Carvajal e Hijos*.

Hacia la primera mitad del siglo XX esta familia contaba con lugares de trabajo establecidos entre los municipios de Medellín y Sonsón siendo su periodo de mayor producción. Las obras de la iglesia Nuestra Señora del Rosario en el municipio de El Retiro, por ejemplo, al igual que la imaginería de la Semana Santa en Sonsón y las obras que se encuentran en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera del mismo municipio, junto con esculturas de la Basílica de La Ceja y en la Catedral de Rionegro y Marinilla fueron obras elaboradas por dicha familia y, aunque trabajaron otras técnicas como la fundición, descollaron en el trabajo realizado con la talla en madera.

Hallar este invaluable patrimonio de arte religioso permitió la formulación de una serie de preguntas enmarcadas dentro del campo de la historia del arte que se suma a los estudios existentes relacionados con este tipo de producción artística ¿Por qué es importante para la historia del arte antioqueño conocer la obra de imaginería religiosa elaborada por la familia Carvajal? ¿Cómo reconocer e identificar las obras más relevantes de esta familia de escultores? ¿Cuáles fueron los referentes usados por estos artistas para la producción y reproducción de las imágenes religiosas? ¿Cuáles fueron las técnicas y materiales más utilizados en la formalización de las obras que actualmente se encuentran emplazadas en distintas localidades del oriente antioqueño? ¿Cuáles eran las motivaciones ideológicas de la época para concentrarse en la producción de imágenes marianas? ¿Qué características tenían las obras de los imagineros Carvajal? ¿Se puede hablar de un estilo carvajalesco? Si es así ¿Cuáles son sus características y cómo se diferencian de los demás estilos asociados con la imaginería religiosa? En este momento, muchas de las piezas de elaboradas por la familia Carvajal se encuentra en un estado de conservación precario, ya que en la Diócesis de

Sonsón-Rionegro, por ejemplo, no cuentan con una norma estricta para la intervención o conservación de dicho patrimonio artístico. Además, más que atender al mérito de los artistas imagineros se concentran en la funcionalidad de la imagen para los ritos, dejando de lado el valor que este tipo de arte tiene dentro de la historia del arte del país. Incluso en algunas parroquias eliminan o desechan piezas de la imaginería, porque consideran que estorban o están en extremo deterioro.

Frente a este panorama, con la investigación *La imaginería religiosa de la familia Carvajal. Legado artístico para la historia del arte antioqueño (1900-1950)* se quiso identificar las obras más destacadas del taller de Álvaro Carvajal y sus hijos con el fin de hacer un reconocimiento de su legado artístico en el campo del arte religioso, para que ello permita la conservación de las piezas en mejor estado y evite que en el futuro, se desechen, sufran mayores daños o desaparezcan. Este trabajo requirió de una revisión en campo, histórica e iconográfica para entender su valor dentro de la historia del arte colombiano.

JUSTIFICACIÓN

En el reconocimiento de las expresiones artísticas, estéticas y culturales que giran alrededor de las manifestaciones religiosas tradicionales como las que se llevan a cabo en la subregión del oriente antioqueño es importante atender a los elementos plásticos asociados con la imaginería religiosa de talla en madera ya que este tipo de piezas abundan en las municipalidades pertenecientes a esta zona del país. Allí, además de contar con la presencia de obras de la familia Carvajal –como representación relevante de escultores antioqueños que poseen características estéticas y formales muy distintas a las producciones traídas de Europa y heredadas de la Colonia– hoy es posible encontrar artistas y artesanos que continúan con este legado y por eso es necesario estudiar a quienes en el pasado dejaron huella y siguen siendo el referente para los que hoy se dedican a este tipo de arte.

A través de la historia, las imágenes se reconocen como instrumentos pedagógicos activos que hacen presencia en la mayoría de los templos católicos. Esto mismo sucede en los municipios de esta subregión donde la comunidad cuenta con una buena parte de la iconografía religiosa que aún se produce en el lugar y que suscita un interés de consumo en coleccionistas y el gremio religioso.

El amplio juego de imaginería religiosa de esta sección del país, cuenta con documentación primaria en los municipios de Rionegro, Marinilla, El Retiro, La Ceja y Sonsón. Además, existe un gran número de esculturas de varios formatos conservadas en diferentes lugares como colecciones particulares, iglesias y museos. Uno de ellos es el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera del municipio de Sonsón donde hay una serie importante de obras de imaginería religiosa producida por Álvaro Carvajal Martínez y Rómulo Carvajal. Se trata de obras finalizadas, algunas en proceso, terracotas, yesos e impresiones de piezas europeas y un amplio material representado en documentos, folletos y registros fotográficos donado por la familia de los escultores. En el archivo también se preservan cartas, catálogos, cotizaciones, conversaciones personales entre

miembros de la familia y clientes, trabajos terminados, bocetos, planos que ayudan a entender la vida y obra artística de los escultores, conocer sus intereses y las obras que ejecutaron algunas veces para entidades o personas. Este trabajo de investigación dedicado a la imaginería religiosa de la familia Carvajal tiene un impacto importante en la comunidad encargada de custodiar las obras de estos artistas así como en los entes religiosos que también la conservan, y quienes las usan con fines pedagógicos, aportando información útil para aquellos museos emergentes dedicados a su conservación. De igual modo, podrá servir como inventario para continuar con futuros estudios del patrimonio artístico antioqueño y colombiano que gira en torno a este tema en particular.

OBJETIVOS

Los objetivos que se formularon para el presente trabajo de investigación fueron los siguientes:

Objetivo general

Dar cuenta del valor artístico de la imaginería religiosa producida en el taller de la familia *Carvajal e Hijos* durante la primera mitad del siglo XX y su impacto en la subregión oriente del Departamento de Antioquia.

Objetivos específicos

- Recoger información visual y escrita vinculada con la familia Carvajal, en los municipios del oriente antioqueño, que dé cuenta de sus dinámicas de trabajo con la imaginería religiosa.
- Comparar la imaginería religiosa de la Familia Carvajal con los estilos pertenecientes a las escuelas quiteña, francesa y española que permita la identificación del estilo carvajalesco.
- Estudiar la iconografía de las piezas más relevantes de la imaginería religiosa producida en el taller de la familia Carvajal y su relevancia visual en la primera mitad del siglo XX.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Generalidades

Desde la época de la Conquista, la región hoy conocida como Colombia y el resto de países latinoamericanos fueron inundados por la producción visual de características religiosas traídas por el mundo español. El ingreso de esta imaginería permitió que con el tiempo surgiera un “propio sello” a la hora de crear y producir imágenes en la Nueva España producto del cruce cultural. Esto determinó que la propuesta formal en la producción visual contara, incluso, con características particulares de acuerdo a los territorios. Por ello, la producción religiosa en lugares como Perú, Ecuador, México o Bolivia dista, en muchos sentidos, de las características de las imágenes del contexto colombiano y, por supuesto, europeo.

Con la llegada de los españoles las imágenes o representaciones de dioses propios de los indígenas, algunos llamados “zemies” (correspondientes a esculturas hechas en piedra o en madera que representaban a sus deidades con apariencia de cosas vivas) fueron destruidos y reemplazados por imágenes cristianas traídas de Europa. Las imágenes del territorio americano eran consideradas profanas según la creencia de los colonizadores haciendo que con el tiempo, los templos indígenas fueran blanqueados mediante la cal y se realizaban altares a los santos de los españoles. Por ejemplo, para el historiador Serge Gruzinski, “los indios consintieron en la destrucción de sus zemíes y colocaron en su lugar, en el santuario de su templo un cuadro de la bienaventurada Virgen que los nuestros [Europa] les dieron”.² Esto se debió a que las esculturas traídas por los españoles, las imágenes cristianas, gozaban de una

² GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 – 2019). 1ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 41.

aparición atractiva distinta a las propias, y además de ser figurativas, llamaban poderosamente la atención por su parafernalia.

Como se sabe, durante el proceso de la colonización el arte religioso fue utilizado para tareas específicas, concretamente como método de adoctrinamiento y evangelización de las comunidades “iletradas” como era considerado el mundo americano. Se recurría a imágenes llamativas con representaciones de la vida de Jesús, así como con momentos que ilustraban apartados de la Biblia, las representaciones de los santos y sus vidas ejemplares; se buscaba que la población viera en estas escenas de tipo pictórico y escultórico una cercanía con los seres divinos traídos de Europa con el fin de que se sintieran identificados con el obrar de algunos de ellos. Asimismo, era mucho más llamativo aprenderse los pasajes bíblicos mediante imágenes vistosas que mediante el proceso de lectura o escritura, pues leer no era una condición admitida para todos.

Adicionalmente, en el Concilio de Trento (1549-1563) se dispuso como estrategia –para defenderse de los protestantes– el uso de imágenes religiosas así como la veneración de reliquias de santos para pedir su intercesión, ayudando así a la propagación y el crecimiento de producciones artísticas en los talleres de imagineros y en los templos que contaban con una gran demanda, pues la generosidad de los fieles de grandes capacidades adquisitivas, la prosperidad del comercio (representado en la ganadería y la agricultura) ayudaba en el fortalecimiento de la producción de estas figuras.

En lo que se refiere al contexto antioqueño, Santiago Londoño Vélez afirmará que “a lo largo de los tres siglos de la vida colonial y gracias a la capacidad económica de la región y la generosidad de los fieles, crece la demanda en la construcción de templos doctrineros, capillas y plazas, para reunir a los indios, de igual manera se necesitarán imágenes pintadas y talladas para fines ornamentales y pedagógicos”.³

³ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 20.

Frente a estas dinámicas, las imágenes de bulto cumplieron con labores muy diferentes a las representaciones de la pintura, pues se asemejaban más a la realidad y eran representadas en tallas de madera que, por lo general, recibían tratamientos especiales con el uso de laminilla de oro, estofados, esgrafiados, repujados y la encarnación; otras lograban mayor realismo y dramatismo con el uso de pelucas, dientes y ojos de cristal, para imitar la realidad y lograr expresiones únicas, como fue característico de las esculturas de la escuela quiteña, en piezas como los belenes, campesinos, indios y personajes populares o seres míticos, vírgenes, cristos, nazarenos, ángeles, mártires y santos.

La historiadora del arte Ximena Escudero Albornoz, en su libro *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*, al referirse a las producciones quiteñas de arte religioso señala que:

El arte quiteño ha sobresalido en todas y cada una de las manifestaciones, le corresponde a la escultura en madera policromada una mención especial, pues a pesar de no tener una tradición vernácula en esta técnica, el indio —haciendo uso de su habilidad e ingenio innato, aunque carente de creatividad—, plasmó en ella con fidelidad los cánones plásticos y respetó a los preceptos iconográficos, su pericia seducida por el arte culto y la religión del conquistador”.⁴

Aunque Escudero señala que el indígena era, en el supuesto, un sujeto “carente de creatividad”, es claro que logró plasmar toda su habilidad en la decoración de las piezas escultóricas que los españoles requerían. Nadie más que ellos tenían conocimiento de la flora y la fauna de la región y esto era representado de manera fastuosa y con detalle. Aparte de este tipo de decoración, adoptaron, como ya se dijo, el uso de los ojos de vidrio para darle brillo y apariencia real, lágrimas en cristal o piedras preciosas, cabello humano y pestañas con el fin de acercar la escultura tallada a la naturalidad humana que, además, era bañada en oro y con algunas combinaciones de plata y mezclada con el rico color de sus pigmentos logrando así un resplandor único frente a otros estilos artísticos.

⁴ ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Escultura colonial quiteña arte y oficio*. Ecuador: TRAMA, 2007, p. 90.

1.2 El arte religioso y su vínculo con el artesanado en distintas regiones del país

Santafé de Bogotá fue uno de los centros más importantes en la elaboración de imaginería religiosa en Colombia. La producción procedente de esta región del país es conocida como “arte santafereño”. Dichas producciones se caracterizaron por el desarrollo y ejecución de ricas piezas influenciadas por los grabadores y pintores españoles con las cuales decoraron capillas, iglesias, corredores de conventos e hicieron parte de colecciones particulares. Pintores afamados como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Baltazar de Figueroa, Joaquín Gutiérrez, Pedro Laboria, Pedro de Lugo Albarracín, entre otros, se destacaron en la creación de este tipo de arte. Según Londoño Vélez “El teniente Gonzalo Jiménez de Quesada, trajo por primera vez a tierras colombianas la primera pintura occidental llamada *El Cristo de la Conquista*, entre los años de 1500-1579 y actualmente se encuentra en la ciudad de Bogotá”.⁵ Esta obra es un referente importante dentro de la misma historia del arte religioso, pues se convierte en la primera pieza artística representativa de la vida de Cristo dentro del contexto colombiano, que luego daría lugar a la adquisición de otras obras de arte religioso católico, enriqueciendo así las tradiciones y espacios de culto producto de la generosidad de los fieles y el crecimiento de templos para las reuniones de los indígenas.

También hay que decir que otras provincias como Santafé de Antioquia y Pasto, contaban con sus producciones de imaginería religiosa en épocas de la Colonia. Todo ello apoyado en el surgimiento de artesanos dedicados a la pintura y otros oficios que la complementarían. Es el caso de talleres de platería, metalurgia, orfebrería, ebanistería y talla en madera decorativa. Como ejemplo se reconocen las columnas que fueron realizadas por Pedro Caballero. También estaban los talleres boyacenses; la artesanía colonial de talleres como el santafereño y el trabajo en cuero; los “embutidos decorativos” con incrustaciones

⁵ LONDOÑO. Op. cit., p.18.

de piedras o huesos en maderas finas y muebles; la arquitectura y la decoración de templos con retablos, esculturas y techos decorados.

1.3 Dinámicas políticas, religiosas y culturales entre 1900 y 1950

En el tiempo comprendido entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX y gracias a una buena consolidación económica, Antioquia caminaba hacia los grandes desarrollos industriales en diversos centros poblados, sobre todo aquellos municipios que tenían alguna cercanía o vínculo con la ciudad de Medellín, dentro de los cuales cabe mencionar a Santa Rosa de Osos, Barbosa, Rionegro, Guarne, Sonsón y Amagá, entre otros. Estas localidades estaban ubicadas en los distintos puntos cardinales del Departamento. La región también se caracterizaba por la riqueza de un mestizaje producto de la mezcla entre los indígenas, el aporte europeo y africano.⁶ Esto dio origen a una sociedad en la que surgieron un conjunto de personajes representativos nacidos en el territorio que empezaron a sobresalir en el ámbito político, artístico y religioso.

Este momento histórico fue sumamente decisivo para la región pues Antioquia, y Colombia en general, se consolidó como una comunidad mayoritaria católica. Hacia 1928, se afirmaba que el 99% de sus habitantes era practicante de dicha ideología religiosa, dato esclarecedor ya que nos sitúa precisamente en el momento de la mayor producción de los escultores provenientes del municipio de Don Matías. Además, cabe mencionar, que los procesos políticos y de pensamiento llevados a cabo en el país durante aquel período eran producto de una división brusca entre políticos liberales y conservadores que dieron lugar, en los inicios del siglo XX, a lo que se conoció como la Guerra de los Mil Días y la separación del Istmo de Panamá del territorio nacional; a ello se sumaron

⁶ ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX. Vol. 40. No. 134. 2004. Universidad EAFIT, p. 62.

problemas entre un Estado gobernado por un movimiento partidario de la modernidad y la confrontación que ello pudo provocar con la Iglesia Católica.⁷

Un asunto de interés que cabe resaltar en este período es que cerca del municipio de Don Matías, en Santa Rosa de Osos, gobernó como obispo de la Diócesis, Monseñor Miguel Ángel Builes (1888-1971) desde 1924 hasta 1967, personaje importante para comprender el pensamiento de algunos miembros de la iglesia en este Departamento, sobre todo porque se encargó de defender la institución religiosa de las dinámicas de modernización ya que según sus apreciaciones “generaban un peligro el cual debía ser combatido”⁸ y asumió desde los púlpitos una férrea defensa contra aquellos que intentaban “poner a la razón por encima del poder divino” llamándolas “ideas malignas”.⁹

Monseñor Builes fue un abanderado de los ideales conservadores yéndose contra las ideas del liberalismo. Incluso, vinculándolos con comportamientos o formas de vida al punto de criticar a las mujeres que montaban a caballo asociándolas con una conducta viril y sugiriendo, además, que el liberalismo debería ser exterminado por ser “el caballo de batalla del comunismo”.¹⁰ En tiempos posteriores, los hechos del 9 de abril de 1948 radicalizaron aún más su posición y por ello “exhortó a los fieles a defender a ultranza la iglesia y apoyar de forma irrestricta el gobierno conservador de Mariano Ospina y posteriormente de Laureano Gómez”.¹¹ Defendió la dignidad altísima del sacerdote y su misión en las comunidades, para que su voz fuera escuchada como protesta.¹² Este sacerdote se fue en contra de todas las formas comportamentales humanas que se salieran

⁷ CABALLERO, Antonio. Historia de Colombia y sus oligarquías 1498 -2017, regeneración y catástrofe. bibliotecanacional.gov.co. pár. 8. Fecha de publicación: s. f. Fecha de recuperación 14 de junio de 2022. Enlace: <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo8.html>.

⁸ CASTELBLANCO BACHILLER, Sandra Yanette y OVIEDO HERNÁNDEZ, Álvaro. Monseñor Builes. La tradición de las buenas costumbres y la modernidad. [Trabajo de Grado Maestría en Historia] 2013. Bogotá: Facultad De Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javeriana, p. 4.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ HERNÁNDEZ, Javier. La imagen de Monseñor Builes en la televisión. www.senalmemoria.co. Fecha de publicación 29 de septiembre 2021. Fecha de recuperación: 16 de junio de 2022. Enlace: <https://www.senalmemoria.co/piezas/monsenor-builes-en-la-televisio>

¹¹ *Ibíd.*

¹² CASTELBLANCO. Op. cit., p. 33.

de lo regulado o reglamentado. Por ejemplo, se opuso al alcoholismo, los carnavales, todo aquello que denominó el neo paganismo, los peligros del progreso, el desconocimiento de la autoridad, los actos que fueran en oposición al orden público, las relaciones por fuera del matrimonio, la no continuidad de la tradición, la moda, la falta de pudor de la mujer, la masonería y el comunismo.

Además de su prédica asociada con la moral y las posturas ideológicas políticas, Miguel Ángel Builes fue partidario de la creación de comunidades religiosas que exaltaban el papel de la figura mariana en la religión católica. Si bien esto no es una novedad para los inicios del siglo XX porque ya desde el siglo XVI las Congregaciones Marianas tenían un papel preponderante en la visión católica para el fortalecimiento del pensamiento cristiano, durante su gobierno diocesano surgieron cuatro comunidades religiosas conocidas como el Instituto de Misiones Extranjeras de Yarumal (1927), la Congregación de Hermanas Misioneras de Santa Teresita del Niño Jesús (1929), la Congregación de Hermanas Contemplativas del Santísimo (1939), y la Congregación de las Hijas de Nuestra Señora de las Misericordias (1951).¹³ La presencia de comunidades y seminarios, la exaltación de la figura de la Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora de las Misericordias (en la iconografía religiosa es la representación de la Inmaculada Concepción) le sirvió como punto de referencia para resaltar las verdades cristianas, la pureza de la virgen, la mujer que vence el mal, la liberación del pecado que se sumaba a los deseos de resaltar los valores morales y comportamentales que debían adoptar las mujeres de aquella época dentro del marco del catecismo cristiano y que por medio de la figura de María permitirían una transformación social. Es claro que frente a esta visión, los escultores imagineros de este momento de la historia colombiana y antioqueña tendría la posibilidad de proyectar su quehacer creativo dedicándose a la elaboración y producción de piezas marianas.

En la última unidad de resultado del presente trabajo de investigación, en donde se abordan los estudios correspondientes a la imagen del *Corazón de*

¹³ *Ibíd.*, p. 23.

Jesús y de la Inmaculada Concepción, dos representaciones importantes en el acervo creativo imaginero de la familia Carvajal se amplía este tema y se hace referencia, precisamente, de cómo estas dos imágenes fueron una estrategia de la Iglesia Católica para salvaguardar los valores morales de la época. Es de resaltar que la figura del Corazón de Jesús no solo fue usada dentro del contexto nacional sino en un contexto totalmente globalizante, sumado a la potencialización sociológica de la imagen de la Inmaculada Concepción asociada con los ideales la Acción Católica Colombiana (A.C.C.) entre 1939 y 1942 como mecanismo de integración e intermediación y como un instrumento que iba en contra del protestantismo, el laicismo, el liberalismo, el comunismo y cualquier ideología que contrarrestara el reinado de Cristo en Colombia¹⁴ que tanto fue defendido por Monseñor Builes. Como nota final, vale la pena señalar que en el año 2018, el Papa Francisco lo reconoció como Venerable, es decir, una figura para ser respetada y exaltada dentro de la Iglesia Católica.

1.4 El arte religioso en Antioquia y el papel de la familia Carvajal

Hacia 1850 se realizaron censos en Antioquia donde se contabilizaban en Medellín y sus alrededores el crecimiento poblacional de artistas y artesanos.¹⁵ Para esta fecha, las localidades de Rionegro, Marinilla y Sonsón contaban con artistas en diversos campos. En el caso de Rionegro estaba Manuel Positeo Carvajal, quien era pintor de retratos y escenas costumbristas, dibujante, litógrafo y miniaturista. También figuraban “Los palomino”, quienes eran conocidos como pintores retratistas.¹⁶

Textos dedicados a la historia del arte en Antioquia y Colombia, resaltan la presencia de uno de los artistas más importantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se trata de Francisco Antonio Cano, quien fuera pionero

¹⁴ CÁCERES MATEUS, Sergio Armando. La Acción Católica en la organización y puesta en marcha del Segundo congreso Nacional Mariano de Colombia (1939- 1946). En: Anuario de la Historia Regional y de las Fronteras. Vol. 22, Nº 2, p.227.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 85.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 93.

del paisajismo en Antioquia con obras reconocidas como *Horizontes* o *El Cristo del perdón*. Ambas pinturas hacen parte de la colección del Museo de Antioquia de la ciudad de Medellín lo que lo muestra, de entrada, como este artista también incursionó en el arte religioso.

En el campo de la escultura eran notoria la labor de Waldo Rodríguez, quien elaboró la primera escultura representativa de *El Libertador*.¹⁷ También se resaltaba el trabajo de Marco Antonio Tobón Mejía y Bernardo Vieco, este último quien fuera un fundidor importante en el territorio nacional. En los inicios del siglo XX, hacia 1905 se conocía “El taller de Bellas Artes”, dirigido por Álvaro Carvajal, quien lo promocionaba en un anuncio en el periódico donde mencionaba algunos premios que recibiera, con medallas de oro, en varias exposiciones y donde ofrecía servicios de “trabajos artísticos, estatuaria religiosa, imágenes talladas en madera, con decorados en oro grabado y policromados, planos de templos (...) altares, tabernáculos, sepulcros en madera, bustos, placas, medallones en mármol, cemento madera o yeso, lápidas en mármol entre otros”.¹⁸

Álvaro Carvajal fue profesor de arquitectura, estatuaria y pintura, constructor y decorador de templos, quien con su familia descolló en la producción de arte religioso en el Departamento y a nivel nacional. Sus hijos hicieron parte de todo este proceso. En 1881 nació Constantino, uno de los once retoños, quien junto a Rómulo (1886) hicieron parte del taller de la familia Carvajal. Ambos recibieron la orientación de su padre y posteriormente pasaron al taller de Francisco Antonio Cano, quien ayudó en la creación del Instituto de Bellas Artes en 1910. Constantino estudió en Bogotá; regresó a Medellín en 1912 para fundar el taller de imaginería religiosa con sus hermanos. Se afirma que este sitio le sirvió a Eladio Vélez como lugar de aprendizaje.¹⁹

¹⁷ CÁRDENAS, Jorge y RAMÍREZ, Tulia. Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia. Medellín: Museo de Antioquia. 1986, p. 25.

¹⁸ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995, p. 150.

¹⁹ CÁRDENAS y RAMÍREZ. Op. cit., p. 25.

En el libro *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia* de Jorge Cárdenas y Tulia Ramírez incluyen a estos artistas dentro del grupo de los “iniciadores” de la escultura en el Antioquia afirmando que “la escultura se inició bajo los mismos postulados e idénticas dificultades que la pintura [...] muchos fueron aficionados que dibujaron, pintaron y esculpieron a espaldas de la diosa Fortuna; entonces, sin estímulos dejaron los únicos testimonios de valor como son las obras y los discípulos”.²⁰

En el apartado del mismo libro denominado *Diccionario* relacionan a cuatro de los integrantes de la familia con las fechas de nacimiento y muerte que sirven de base para hacer un posible ejercicio comparativo de las obras escultóricas que comúnmente tienen las fechas de elaboración. Allí también aportan una breve reseña biográfica de sus integrantes más destacados. Así se afirma que Álvaro Carvajal Martínez (padre), nació en Don Matías en 1845 y murió en Medellín 1920; Álvaro Carvajal Q.(hijo), nació en Don Matías 1877 y murió en Manizales 1976; Constantino Carvajal Q. (hijo), nació en Don Matías en 1881 y murió en Medellín en 1955; y Rómulo Carvajal Q. (hijo), nació en Don Matías en 1886 y murió en Sonsón en 1974.²¹ Los autores destacan las habilidades más importantes de estos escultores, constructores y pintores, así como las obras de mayor proyección.

Sobre Álvaro Carvajal (padre) señalan que aunque había estudiado con Fermín Isaza y Carlos Greiffestein quienes gozaban de prestigio, se habían ausentado del país y por tal razón se vio obligado a realizar distintos oficios hasta que “para fortuna suya, encontró algunos libros sobre arte, como el famoso «Tratado de las Cinco Órdenes de la Arquitectura», de Barozio de Vignola, tratado que le permitió estudiar y convertirse en arquitecto y ornamentador de templos, especialmente por el Norte del Departamento”.²² Además se indica que “convertido en escultor desde la erección del Altar del templo de Envigado, logró mayor autoridad profesional y ejecutó obras como “El Sagrario”, del templo de

²⁰ *Ibíd.*, p. 23.

²¹ *Ibíd.*, p. 90.

²² *Ibíd.*

Yarumal y las esculturas de “El Ángel de la Guarda”, “El Bautismo de Cristo” y “Jesús Resucitado”, en la ciudad de Salamina”.²³

En el caso de Álvaro Carvajal (hijo) se afirma que se radicó en Manizales hacia 1905 y fundó una “Casa-Taller de Bellas Artes, que como la de su padre alcanzó renombre”.²⁴ Allí “trabajaba el mármol y la madera, materiales en los que fueron ejecutadas imágenes como la de “La Virgen Dolorosa”, de la Iglesia de San José, de Manizales; el grupo de San Vicente de Paul, de la ciudad de Aguadas; “Nuestra Señora de los Dolores”, del templo de Armenia y los bustos de Policarpa Salavarrieta y del Libertador; lápidas y relieves en los cementerios de Manizales y Pereira”.²⁵

En cuanto a Constantino Carvajal se le señala como un escultor neoclásico, quien estudió al lado de Francisco Antonio Cano y luego continuó su formación en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.²⁶ Sería a su regreso en 1912 cuando junto a sus hermanos Rómulo y Álvaro crearía la compañía *Taller de Imaginería Carvajal*, que se convirtió en el más acreditado de su clase.²⁷ Este escultor y pintor se destacó por la producción de retratos y monumentos en bronce que están diseminados por distintas ciudades colombianas. Siendo ya un hombre muy adulto viajó a Europa (1940) para “corroborar sus conocimientos y estudiar las obras del renombrado escultor belga Constantino Meunier”.²⁸

Y en lo que atañe a Rómulo Carvajal, el más joven de los hermanos, lo señalan como “escultor e imaginero realista”,²⁹ quien estudió al lado de su padre y junto a Francisco Antonio Cano en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Además de trabajar en la compañía creada por su hermano Constantino, decidió fundar su propio taller de escultura religiosa en el municipio de Sonsón donde “comienza a

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.* p. 91.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

fabricar preciosas imágenes que pronto le dan renombre”.³⁰ Cárdenas y Ramírez remarcen obras como *La Virgen de las Mercedes*, en el templo de la población de Nariño; el *Sagrado Corazón de Jesús*, en Pensilvania y Pereira, y *Jesús Resucitado* en Sonsón.³¹

Es importante resaltar que, en el municipio de El Retiro, también se encuentran varias piezas firmadas como *A. Carvajal e Hijos*. Un ejemplo de ello es la obra *El Resucitado*. Esta pieza corresponde a un conjunto escultórico acompañado de dos ángeles de tamaño natural, y el *Jesús Caído* que pertenece a una colección particular; otra pieza es *Santa Cecilia*, también perteneciente a una colección personal y *El Buen Pastor*, del templo principal de la parroquia Nuestra Señora del Rosario del mismo municipio.

En distintas localidades y ciudades del país están diseminadas las piezas de imaginería religiosa producidas por la familia Carvajal. Por ejemplo, en el Mausoleo de la Familia Carvajal en el Cementerio de San Pedro, en Medellín, hay una escultura de Constantino denominada *Cristo Pastor*.³² Igualmente, *El Resucitado* en el municipio de Concepción. También existe una escultura en el municipio de Envigado que representa al sacerdote Jesús María Mejía Bustamante, quien hizo el templo de Santa Gertrudis y fue uno de los principales encomenderos de la familia de escultores. Tiempo después esta pieza fue vaciada en bronce por Constantino y, en la actualidad, se encuentra en la fachada principal del templo parroquial.

Queda registrado en varias narraciones orales, el contacto directo que tuvo Álvaro Carvajal (padre) con la pieza conocida como *El resucitado* emplazado en el municipio de Envigado y, originalmente traído de Francia, el cual es retomado por el escultor para replicarlo en el municipio de El Retiro y realizar múltiples copias en madera para otros municipios antioqueños.

Cabe resaltar que varios documentos existentes sobre la Familia Carvajal, han pasado desapercibidos frente al análisis iconográfico de las producciones

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*, s. p.

artísticas de estos escultores, en muchos escritos se ha especificado un carácter más bien biográfico y se hace referencia a su taller como lugar para catapultar a otros artistas. En la revista *Yesca y Pedernal*, por ejemplo, existe un apartado donde se habla de Álvaro Carvajal, su descendencia familiar y su labor como escultor; se menciona además el trabajo de Álvaro Carvajal Quintero (hijo), de quien se hace alusión a algunas de las imágenes que existen en la ciudad de Manizales. El resto del documento, es más sustancioso al referirse a la obra de los Carvajal cuando hablan sobre las técnicas usadas, la vida y obra de Rómulo, quien tuvo el taller en el municipio de Sonsón. Así, se señala que los Carvajal tenían un interés por los grandes formatos, el arte monumental, en diversos materiales como mármol y bronce, y un sinnúmero de reconocimientos y medallas por sus labores artísticas.³³ En el artículo de la revista se finaliza haciendo un resumen sobre la técnica de la talla en madera de los Carvajal, especificando cómo se conseguían los materiales y se procedía en la elaboración de santos decorados en laminilla de oro y pintados al óleo que luego eran ubicados en las iglesias.³⁴

El autor Gustavo Vives Mejía en el *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia. Colecciones Públicas de Rionegro* también abordó el estudio de la familia Carvajal desde los referentes biográficos pero sin profundizar en su producción y otros autores que tratan temas que giran en torno a la época de los Carvajal no los mencionan dentro de los escritos de historia del arte colombiano como es el caso de Francisco Gil Tovar, quien omite el trabajo escultórico de dicha familia así como Barney Cabrera.

La existencia de la gran producción de imaginería religiosa de los Carvajal en el oriente antioqueño exige hoy una nueva mirada a la luz de los valores artísticos y técnicos de su producción. Bien vale la pena revisarlos dentro de un programa pos gradual como la Maestría en Historia del Arte que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia pues motiva al reconocimiento del arte

³³ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. El taller de los Carvajal. *Yesca y Pedernal*. Medellín: Universidad EAFIT, 2002, p. 10.

³⁴ *Ibíd.*, 25.

religioso antioqueño como una expresión artística que requiere del estudio profundo desde esta disciplina (**Ver Anexo B.** Cartografía 2. Obras de la familia Carvajal en Antioquia entre 1900 y 1950).

1.5 Aspectos relevantes para abordar el trabajo imaginero de la familia Carvajal

Para comenzar a hablar sobre el trabajo de la familia Carvajal es importante entender el contexto y los conceptos en los que se pueden entrever la producción y el desarrollo de las técnicas en el arte religioso ejecutado por estos artesanos-artistas. En cuanto al primero, hay que mencionar los cambios que se dieron en las concepciones religiosas católicas de la época; y, con respecto al segundo, están aquellos conceptos asociados al origen del arte sacro, la imaginería religiosa, sus usos y su vínculo con la tradición católica pero sobre todo los cambios que se dieron en las concepciones religiosas de la primera mitad del siglo XX y en el caso colombiano el vínculo de la Iglesia con el Estado.

Mucho se ha hablado del uso de imágenes religiosas en el catolicismo. Uno de los autores que ha tratado el tema es el historiador Francisco Gil Tovar (1983), quien en el libro *Historia del arte colombiano* de Salvat, retoma a Santo Tomás de Aquino y la *Summa theologica*, para referirse a la importancia del uso de las imágenes religiosas. Sobre la misma explica los tres motivos para su uso: la primera, para la instrucción de los ignorantes; la segunda, para representar los misterios de la encarnación y la vida ejemplar de los santos; y, la tercera, para excitar el afecto de devoción, puesto que él asegura que se estimula más por medio de la visión que por el auditivo.³⁵

En Italia, cerca de 1545, buscando dar solución a la problemática suscitada por la Reforma y Lutero, nació el Concilio de Trento. En los postulados de éste se

³⁵ GIL TOVAR, Francisco. *Un arte para la propagación de la fe*. En: *Historia del arte colombiano*. Barcelona: Salvat, p. 732.

adoptaron una serie de condiciones para la fundamentación de la fe. En ello se apoyaría la producción iconográfica cristiana, que además fue usada para enseñarle a los indígenas el comportamiento de esta creencia. Para esto era necesario recurrir a una vasta producción artística, tanto de pintores como de escultores, que adaptaron nuevos espacios como, las capillas doctrineras como los nuevos lugares de encuentro y de adoctrinamiento.

En un principio, la iglesia tuvo miedo de utilizar las imágenes, por el temor de caer en la idolatría. Teniendo como referente a León Isaurico, a quien también menciona Gil Tovar, éste llegó a justificar que era el diablo quien introducía las imágenes, pues este iba en contra de la enseñanza de los testamentos. Pero pese a tantos problemas suscitados por el uso de las imágenes religiosas finalmente llegaron a Latinoamérica y se convirtieron en la mejor estrategia, como medios plásticos, para suscitar el fervor y la nueva forma de evangelización en los miembros que se unirían al catolicismo.

Las imágenes llegaron en barco, la gran mayoría procedían de España, embarcadas en Sevilla, de donde se tiene registro hasta la actualidad, sobre las producciones de arte religioso y talleres de imagineros. Por lo tanto, el estilo europeo, tanto en escultura como en pintura, llegó a este territorio con una amplia influencia española y patrocinada por las normas de la Contrarreforma. Pueden rastrearse desde las más arcaicas, hasta las más habilidosas y elaboradas tallas de representaciones de Cristo, María y los santos; diferentes corrientes europeas, entre las posturas renacentista y barroca procedentes de España, Francia e Italia están repartidas a lo largo y ancho del país.

Colombia posee piezas muy importantes y antiguas traídas del viejo continente como la *Virgen de la Conquista*, perteneciente al siglo XVI y que se encuentra en el Convento de Santo Domingo en Santafé de Bogotá. Además de ello no se puede negar la presencia de talleres importantes como el de Murillo y Martínez Montañez.

Teniendo en cuenta el libro de *Historia del arte colombiano* de Gil Tovar, donde expone que “los indios quedan más seducidos por lo que es de bulto”,³⁶ una gran cantidad de artistas encuentran mayor interés por la escultura que por la pintura y por ello existe una amplia producción de imágenes dentro de templos y monasterios.

Sin embargo, y gracias a la independencia y los movimientos políticos y militares en América, “las artes no se renovaron, sino que siguieron las fórmulas iniciadas durante el virreinato”³⁷ con nuevos asuntos de los cuales se ocuparían los talleres de los artistas y artesanos como, por ejemplo, pinturas de las batallas o retratos de los próceres de la patria, políticos o altos burgueses³⁸ donde la manera de retratar la temática sacra, ocupaba gran interés por los mismos artistas, quienes ayudaban a conservar esa mirada contemplativa en los personajes políticos retratados en aquella época con un aura sagrada e idealizada, herencia de las tradiciones europeas, eso sí, con dibujos planos y una actitud muy popular que muestran los rasgos del personaje retratado, exigiéndose al máximo en los detalles, puesto que aún no existían academias en el país. Así, Gil Tovar señala que “los personajes se manifiestan en los aspectos arcaizantes de los cuadros, la tiesura o rigidez anatómica de las figuras, en la enorme proporción de estas con referencia al paisaje, en la forma plana y rotunda de las cosas, en la falta de perspectiva natural, y en la lejanía psicológica del pintor respecto de los hechos o personalidades retratadas”.³⁹ Ya entrada la segunda mitad del siglo XIX “el arte académico se va introduciendo e imponiendo, al regreso de quienes habían ido a formarse en las rígidas academias de París, Madrid o Roma donde se disciplinaban en el dibujo académico, la composición, el claroscuro, la pintura de calidades, la perspectiva”.⁴⁰

³⁶ *Ibíd.*, p. 738.

³⁷ GIL TOVAR, Francisco. *Siglo XIX*. En: *El arte colombiano*. Tercera edición. Bogotá: Plaza y Janes. 1980, p. 87.

³⁸ *Ibíd.*, p. 88.

³⁹ *Ibíd.*, p. 92.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 90.

En torno a la escultura, el historiador resalta la labor de Bernabé Martínez hijo de Toribio Martínez, así como la tarea de Marco Tobón Mejía quien fue discípulo de Rodin, anunciándolo como el mejor escultor colombiano en relación con el verismo, la perfección y los buenos acabados propiciados por los conocimientos académicos. De igual manera menciona a Roberto Henao y Gustavo Arcila.⁴¹ En ningún caso, y a pesar de estar teniendo impacto en la época, menciona a los integrantes de la familia Carvajal.

La madera continuaría siendo un elemento importante para las artes desarrolladas en el siglo XIX y XX en sus diferentes presentaciones. Fue y seguirá siendo un material muy importante para el desarrollo de las prácticas asociadas a las artes y “su utilización diversa y la producción de bienes materiales relacionados con las manifestaciones culturales encontradas en el hábitat humano”⁴² y del cual también se asocia con la imaginería religiosa que tiene muchas referencias históricas. Además, con el uso de este material se levantaron templos y conventos con impresionante arquitectura, combinadas con múltiples materiales. Siendo el caso de la imaginería religiosa elaborada en Colombia en el siglo XIX que estuvo “basada en copias de imágenes españolas e italianas (...) los diseños y modelos fabricados en el exterior del país fueron la fuente de inspiración de los artesanos nativos de la Nueva Granada y posteriormente de Colombia, las obras se adecuaban a las nuevas necesidades y características espaciales, como ocurrió con muchos edificios de estilo republicano en diferentes partes del país”.⁴³

⁴¹ *Ibíd.*, p. 104.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ CASTRO RAMOS, Ricardo. *La escultura como grafo de la representación social y cultural*. En: *Artífices de lo profano y lo divino*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente. 2013, s. p.

2. METODOLOGÍA

El presente trabajo de grado se entiende como una investigación de tipo documental, puesto que parte de la revisión de material de archivo y varias fuentes de información representada en libros, revistas, periódicos, y folletos, pero además en el contacto directo con la obra escultórica de la familia Carvajal. Es también una investigación histórica con la que se pretende fortalecer la semblanza ya existente de los artistas imagineros de dicha familia y dar cuenta de las cualidades y valores de su obra. Esto quiere decir que es también una investigación cualitativa que se apoya en fuentes primarias y secundarias pues se basa en la observación directa de las piezas que se encontraron en distintos municipios del Departamento de Antioquia y el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. En cuanto al número de piezas que se pretendió estudiar se decantó por aquellas que tuvieron mayor injerencia histórica en el periodo comprendido entre 1900 y 1950, es decir, la exaltación del *Sagrado Corazón de Jesús* y la virgen representativa de *La Inmaculada Concepción*. Esta investigación tiene una finalidad descriptiva y explicativa en cuanto existe un énfasis en las distintas técnicas y materiales utilizados en el taller de los Carvajal y el anuncio de la conservación actual de algunas piezas sin que necesariamente se entrara, de manera profunda, en los estados de deterioro de las mismas.

Así, se definieron un conjunto de objetivos específicos que dieron lugar a tres fases fundamentales en la investigación que, a su vez, definieron los capítulos centrales. En la primera fase se recopiló información sobre los imagineros más destacados de la familia Carvajal, entre los que estaban Álvaro Carvajal Martínez, Álvaro Carvajal Quintero, Rómulo Carvajal Quintero y Constantino Carvajal Quintero. El capítulo se tituló *La familia Carvajal: imagineros del oriente antioqueño*. Para su desarrollo fue necesario la construcción de una pequeña semblanza a través de la información suministrada desde el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera del municipio de Sonsón, y algunos

textos de la historia del arte en Antioquia que, poco a poco, iban arrojando los datos necesarios para saber cómo estaba conformada la familia, cuáles eran sus labores y cómo fue el movimiento mercantil entorno a la producción artística. Así mismo, fue de suma importancia la identificación de los sitios que conservan piezas escultóricas religiosas de los imagineros en mención. Es el caso de los municipios de Sonsón, La Ceja, El Retiro, Rionegro, El Carmen de Viboral y Marinilla. Se realizó un registro fotográfico amplio con los detalles de las obras elaboradas por los artistas. Igualmente se tuvo en cuenta el escaneo de documentos de los registros históricos, fotografías de la familia Carvajal, periódicos o revistas que poseían información importante.

Para el desarrollo de la segunda fase, en consonancia con el segundo objetivo específico, hubo un acercamiento con algunas obras carvajalescas asociadas con las imágenes de catálogos extranjeros que se encontraron en el museo religioso sonsoneño y el conjunto de bocetos y maquetas que allí se conservan. Esto permitió la identificación de obras particulares de diferentes escuelas europeas que ayudaron a encontrar los rasgos característicos de las producciones locales, los estilos e ideas propias, las diversas apropiaciones y reinterpretaciones. La observación detallada permitió entender cómo era la ejecución de las obras, las técnicas y materiales, los acabados y las temáticas más frecuentes para aquella época. Esta fase del trabajo ayudó a ver el modo de “confrontar” las producciones latinoamericanas y la idea de retornar a las formas del arte clásico producidas en Europa. Esta información quedó recopilada en el capítulo *Las imágenes religiosas de los Carvajal y su relación con los estilos europeos y quiteño*.

Para la última fase y como resultado del tercer objetivo específico, se hizo énfasis en asuntos de la técnica, la reproducción y los materiales utilizados por los Carvajal. En uno de los apartes se recurrió a la utilización de un sistema de sustracción del color proporcionado por un medio digital. Se trata de una herramienta que proporciona una amplia gama de colores a partir de los registros del color de las obras. En este ejercicio fue de suma importancia la observación en

detalle de las obras elegidas para la determinación y catalogación de aquellas que han sido alteradas o repintadas y así lograr, con exactitud, obtener las tablas de color usadas por la familia de escultores. Al mismo tiempo, se logró determinar que había un predominio en el uso de los colores pastel y una nueva manera de ornamentación a través de los dorados y las franjas de los vestidos propias de la propuesta carvajalesca. Toda esta información dio paso a la construcción del capítulo *Otras características técnicas y formales de la imaginería carvajalesca*. El desarrollo de esta unidad temática también permitió el uso de un instrumento básico de recolección de datos sobre la imagen que sirvió para la ejecución del análisis iconográfico de las piezas aportado por el historiador del arte Frédéric Chordá. Esto permitió conocer el estado de conservación, la ubicación de las obras, la datación, la técnica, las medidas y demás datos que dan cuenta del tipo de imagen y que además ayudó en el ejercicio reflexivo asociado con el contexto de las mismas y el significado dentro del tiempo histórico en el que fueron realizadas. De este modo, se incluyó el estudio de dos piezas concretas representadas en *El Sagrado Corazón de Jesús* y *La Inmaculada Concepción* teniendo en cuenta el momento histórico-cultural y su significación en la época para la cual fueron ejecutadas reconociendo, incluso, su vigencia.

3. LA FAMILIA CARVAJAL: IMAGINEROS DEL ORIENTE ANTIOQUEÑO

La familia Carvajal, oriunda del departamento de Antioquia, se destacó desde comienzos del siglo XX por su amplia producción escultórica religiosa, secular y profana. Gracias a su formación académica, impulsada por su padre y líder Álvaro Carvajal Martínez, los hijos de Carvajal lograron trascender como artistas y líderes sociales en diversas regiones del país e impulsores de nuevos estilos en el arte de la arquitectura, la ornamentación de templos así como la labor escultórica. Este capítulo hace una descripción general (con datos biográficos recuperados de diversas fuentes) de los integrantes más destacados y su labor en la enorme empresa familiar dedicada a la producción de arte religioso.

3.1 ¿Quiénes eran los integrantes de la familia Carvajal?

A partir de 1890, los procesos de modernización en Colombia y el auge de la explotación minera en varios sectores de Antioquia dio lugar a un cambio de paradigma a nivel político, social, económico y cultural en la sociedad antioqueña pues se transformarían profundamente las actividades colectivas en algunas poblaciones. En estos procesos, las familias tenían un papel preponderante pues el fenómeno de crecimiento hacia una economía que se expandía en las fronteras, por causa de la colonización antioqueña, así lo exigían. Una de las principales “fuentes de seguridad y prestigio social”⁴⁴ estaba representada en la adquisición de tierras, la construcción de pequeñas y medianas propiedades y la producción agropecuaria. Así, se atraía también una economía proveniente del exterior.

La familia como institución de la sociedad lograba consolidar actividades de proyección. Este fue el caso de los talleres de imaginería religiosa que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX a partir de los cuales las familias podrían fortalecer su economía y un caso concreto estuvo representado en la familia Carvajal. Sus integrantes llegarían a producir buena cantidad de piezas

⁴⁴ LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005 p. 87. ISBN: 9789583801037.

escultóricas de arte religioso que llegaría a una buena parte del país y en algunos casos, en el exterior (lugares como Manizales, El Valle del Cauca, incluyendo países como España e Italia, entre otros, conservan piezas religiosas producidas por esta familia). Su trabajo se prolongó de una generación a otra en el quehacer artístico y arquitectónico permitiendo su prosperidad económica. En el libro *Artífices de lo divino y lo profano*, el historiador Ricardo Castro Ramos se refiere a los distintos puntos de producción imaginera de esta familia y el resultado de sus ventas de la siguiente manera:

La casa taller de Bellas Artes Carvajal de Manizales y las demás sedes de Antioquia, agenciaron obra religiosa y secular en un periodo de tiempo en el que fue apetecida por más poblaciones y sus respectivos templos y fieles, en una abundancia de la que da cuenta el reporte de venta, consignado en los libros de contabilidad del taller, posiblemente a partir de la prosperidad económica posterior a la guerra de los Mil Días cuando, según la historia colombiana el país vivió el mayor crecimiento logrado desde la época del descubrimiento.⁴⁵

En Colombia, la primera mitad del siglo XX es un periodo aún caracterizado por el enraizamiento de la tradición católica y, como sucede en la actualidad, daba mucha importancia a las actividades rituales como las procesiones y eventos de exaltación religiosa. Por eso era notorio el interés de la Iglesia Católica de adquirir piezas artísticas y ornamentación en general para sus templos. Así, cada construcción era adecuada dependiendo de la cantidad de feligreses, las limosnas y donaciones que estos ofrendaban. De este modo, se iban transformando los pequeños templos en grandes construcciones llenas de riqueza artística y ornamental.

Aunque con poco material bibliográfico y siendo estudiados de manera muy somera en la historia del arte en Colombia, la familia Carvajal dejó un amplio juego de piezas de arte religioso representado en esculturas que estuvieron distribuidas en la geografía del país. Sus obras se convirtieron, poco a poco, en el patrimonio cultural y bien mueble de las diferentes ciudades y lugares donde todavía se conservan. Un caso concreto tiene que ver con el Museo de Arte Religioso Tiberio

⁴⁵ CASTRO, Op. cit., p. 44.

de Jesús Salazar y Herrera del municipio de Sonsón donde se encuentran documentos inéditos asociados con la familia, entre los que están recibos de contabilidad, venta y compra de materiales e imágenes; cuadernos con bocetos de diferentes tamaños; recortes de prensa y, además, el registro fotográfico personal de Álvaro Carvajal Quintero con daguerrotipos de diferentes acontecimientos de su vida personal y obras en diferentes lugares del país. Como lo expresa Castro Ramos, estos documentos permiten una visión amplia puntual de los contactos, influencias, tendencias no solo del taller Carvajal de la ciudad de Manizales si no de su relación con los talleres existentes en lugares como Sonsón, Envigado y Medellín que terminaron por ser un solo gran taller que desempeñaría un papel preponderante dentro del llamado “umbral de la modernidad en Colombia”.⁴⁶

Este archivo también cuenta con las cartas que Gabriel escribía y recibía de diferentes partes del mundo como, por ejemplo, las conversaciones con M. Casola, de Barcelona, para definir qué tipo de insumos eran necesarios para la fabricación de las imágenes y donde también quedaron expresas las recomendaciones técnicas. O aquellas conversaciones con el jefe departamental de Manizales para la adquisición de hierro y recursos de construcción para los templos en esta parte del país. Incluso aparecen notas escritas como la de P. Galindo, que recomienda a dos miembros de la familia Carvajal, que quieren hacer un viaje por Tierra Santa y que está fechada del 11 de noviembre de 1950.

En el museo es posible hallar información de personas que dan testimonio de cómo era la manera de trabajar de los integrantes de la familia como el caso de Rómulo Carvajal e incluso quiénes fueron sus aprendices. Aparecen también las notas de calificación de Álvaro Carvajal Quintero, dirigidas a su padre Álvaro Carvajal, con la correspondiente valoración cuantitativa en las distintas áreas del conocimiento que mostraba su calidad como estudiante (**Ver Anexo E. Cartografía 5. Hallazgos relevantes y documentos inéditos en el municipio de Sonsón**).

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 24.

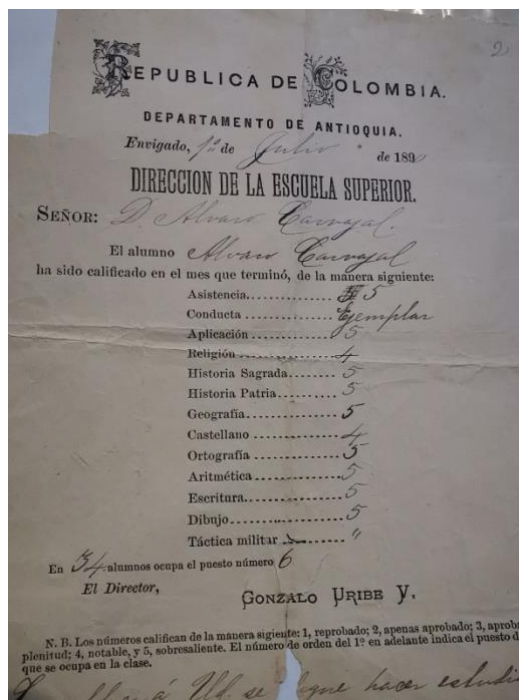


Imagen 1. Notas académicas de Álvaro Carvajal Quintero, 1 de julio de 1890, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

Estas valoraciones académicas no tenían nada que ver con el método de enseñanza y de formación que se adquiría dentro de un taller de oficio pero sí daba cuenta de su aplicación en cursos como la *Historia Sagrada* y el *Dibujo*. Dentro de un taller existía una relación entre el maestro y el aprendiz, que poco a poco iba influenciado a sus discípulos en los menesteres del arte y con el pensamiento de la época. En el caso de la enseñanza de la escultura, ésta se hacía a través de materiales diversos como el barro, la madera, el yeso, el mármol y la cera; además, hacían uso de herramientas que, muchas veces, eran improvisadas y creadas por ellos mismos.

Con el tiempo, el trabajo de los Carvajal se fue desarrollando gracias a la práctica y el interés familiar por sobresalir en sus labores como artesanos. Para Ricardo Castro “sin duda alguna se puede mencionar que la escultura de los Carvajal es herencia y legado de un saber hacer, por su parte, la práctica del saber artesanal aporta a la técnica de elaboración de la escultura, y la herencia

académica recibida por algunos de ellos pudo haber sido el paradigma formal que la orientó”.⁴⁷

Es importante resaltar también que, mientras los Carvajal estaban en toda su época esplendorosa de producción de piezas artísticas asociadas con la imaginería religiosa, existían otros talleres con mucha figuración tanto en Medellín como en otras ciudades del país, sin hablar de las casas europeas contemporáneas que también estaban dedicadas a la reproducción y fabricación de santos. Entre los artistas y artesanos de aquella época dedicados a esta labor se encontraban Misael Osorio, José Ramón Montejo, Heladio Montoya y Ramón Elías Betancourt.⁴⁸

En la familia Carvajal existió un amplio interés por la escultura pues en sus producciones, en general, predominaba este medio de expresión, siendo la mayoría de carácter religioso. Pero, otra parte estaba dedicada a las representaciones de héroes y próceres de la patria, denominada escultura “secular o profana” con la que se conmemoraban las gestas de la sociedad en los nuevos poblados. Por las prácticas que prevalecen en la obra de los Carvajal, y dada la evidencia histórica que existe de la misma se puede afirmar que hay un uso de técnicas en la escultura asociadas a la usanza europea a partir de la cual retoman elementos, imitan y reinterpretan.

Se sabe que la familia Carvajal era proveniente del municipio de Don Matías ubicado en la zona noroccidental del departamento de Antioquia. Según genealogistas, eran parte de la descendencia del español Juan de Carvajal quien en 1686 contrajo matrimonio con Ana María Mejía de Tovar. En esta localidad, se estableció don José Manuel Carvajal Echeverri, quien se casó con Concepción Martínez. Ellos eran los padres de Álvaro Carvajal Martínez nacido también en el municipio (1845-1920). Éste, a su vez, contrajo matrimonio con Rosalía Quintero Gómez proveniente del municipio Carolina (Antioquia) con quien tuvo 12 hijos: Álvaro María, Miguel Ángel, Adán Evelio, Constantino Emilio, Rosa Angélica,

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 33.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 62.

Rómulo Arcesio, Manuel Argemiro, Julio César, Roberto de Jesús, Angélica Rosa, Carlos Alfredo y Filiberto.⁴⁹ Dentro de este conjunto de hijos se destacaron como escultores imagineros Álvaro, Rómulo, Constantino, Roberto y Argemiro.

Esta familia de artistas contó con grandes aliados externos para el desarrollo de su trabajo. Eran los contactos profesionales, no solamente para la fabricación de la imaginería religiosa y el envío de trabajo, si no para la importación de materias primas procedentes de Estados Unidos y países europeos. Dentro del archivo que fuera donado al municipio de Sonsón por los descendientes de Álvaro Carvajal Quintero, provenientes de Manizales, se puede constatar la existencia, como ya se dijo, de un sinnúmero de recibos, pero además se registran los lugares y ciudades que abastecían el taller de los Carvajal con elementos como ojos de cristal, hierro, telas y herramientas de trabajo. Insumos importados al país gracias al desarrollo vial, las conexiones del ferrocarril y los puertos marítimos y fluviales. Al respecto, Castro afirma que:

La presencia y desarrollo del tren y las conexiones posibles entre estaciones y poblados por donde estrepitosamente circulaban, hicieron la diferencia en la distribución de obras a las consolidadas y nacientes poblaciones caldenses, del Valle del Cauca y norte del Cauca, pues las piezas no serían sometidas a la inestabilidad y peripecias características del viaje en mula.⁵⁰

Al parecer los Carvajal servían también de intermediarios para la consecución de imágenes y muebles para algunos templos que deseaban obtener piezas europeas. Especialmente, mueblería de las casas *Ulderigo Martelli* y *Stuflessu de Ortisei* (Italia); *Rambusch* (Nueva York); *Kissing y Moilman* (Iserlohn, Alemania); y los talleres de *San Sulpicio* de París, *Taller de la Viuda de Reixac* y *Vilas* en Barcelona.⁵¹

En una de las cartas fechada el primero de diciembre de 1907 y que reciben de la ciudad de Barcelona, intentan hacer negociaciones sobre posibles compras de imágenes con una casa de escultura religiosa y quieren aclarar cuáles son las

⁴⁹ LONDOÑO, Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 8.

⁵⁰ CASTRO. Op. cit., p. 83.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 94.

formas y las condiciones para la adquisición de éstas por parte del taller Carvajal.

En la misma se lee lo siguiente:

M. Casola
España, Barcelona 1 de septiembre de 1907.
Sr. D. Álvaro Carvajal.
Manizales.

Muy afectísimo: después de saludar de acúsarle recibo de su carta de 14 de julio y complementando sus deseos con este mismo correo le remito catálogo ilustrado el cual le dará una ligera idea de la importancia de las obras que en esta su casa se construyen. Asimismo, verá en el determinado las condiciones por las cuales se rige y los precios de las imágenes según clase y tamaño que se elija.

Aunque el catálogo dice que todo pedido debe ir acompañado de su importe convino no tendré esa exigencia pues me basta que el importe de lo que se encargue se deposite en algún banco de esta capital o bien que la casa de comercio o persona respetable de esta se haga su recibo de pago o la presentación de los documentos de embarque. Como los fletes son precisos a la salida del importe dicho del trabajo tendrá que añadirse el contratante de los fletes y demás gastos que si bien son gastos que no han de precisarse su cuenta por ser aproximada.

Puedo adelantarle la seguridad de que si me dispensa su confianza haciendo encargos no se arrepentirá de ello puesto que tendré vivo interés en bien servirle para alcanzar en esa el crédito que me crean mis obras en todas partes tanto en la península como en las Antillas, Filipinas y toda América de Sur, pues tengo gran número de obras diseminadas por allá y cábeme la satisfacción de poder atestiguar que en todas partes han sido bien recibidas y son mis obras, deseando su valiosa opinión pueda hacer coro y la de mí ya numerosa clientela.

Pídeme en su carta un catálogo y como se extravían bastantes para seguir el que llegue a sus manos lo envío certificado y van cuatro en el paquete esperado que los hará circular en personas que pudiera convenirles y de lo que doy en certificados gracias.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme incondicionalmente a su servicio y en espera de sus gratas órdenes y acuse de recibo de la presente y catálogos queda en N. aff. S.S.

M. Casola. B.
P.D. Al hacer el pedido tiene que dar asimismo orden de pago al que esté delegado para ello hacerlo efectivo y la terminación y embarque del mismo.
Vale.⁵²

⁵² CASOLA, M. Cuenta corriente con el banco de España. Barcelona, España. Observación inédita, 1907.

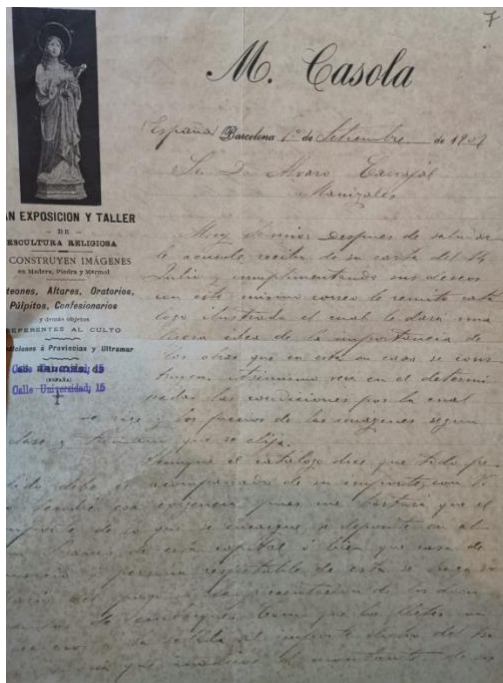


Imagen 2. Carta enviada por M. Casola, 1 de diciembre de 1901, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

La carta muestra que Álvaro Carvajal había manifestado interés por conocer la obra del artista barcelonés, sus costos y características del envío. Información que seguramente le fue muy útil. Cabe resaltar que los miembros de la familia (incluyendo las mujeres) trabajaron en los tres talleres que hicieron parte del negocio de arte religioso conformado por los integrantes más destacados en este campo: el taller Álvaro Carvajal Martínez (padre), Álvaro y Constantino Carvajal Quintero (hijos). En los mismos se desarrollaban diferentes actividades que iban desde la escultura, la arquitectura, pasando por la carpintería, el mantenimiento, el vestuario, la administración, entre muchas otras actividades. De este modo, según Castro, “este trabajo mancomunado en familia y otras personas como ayudantes u operarios, junto con el reconocimiento de sus trabajos a nivel regional y nacional, logran desde la época, darle a este espacio y experiencia, la estructura clara y

novedosa de taller y lo ubica artísticamente como uno de los más significativos, en el umbral de la modernidad en Colombia”.⁵³

Con el paso del tiempo, el arte religioso de la familia Carvajal, tendría que someterse a las variaciones en sus producciones y sus técnicas, puesto que el ingreso de otras formas de producción mucho más rápidas y económicas que venían de España, abarataron el costo de las esculturas y las iglesias adquirirían piezas de menor precio. Además, las donaciones de arte religioso empezaron a disminuir debido a la proliferación de la imagería. En los distintos talleres comenzarían a manejar dichas técnicas también, como los de vaciados en yeso y cemento, el uso de moldes en látex o moldes perdidos, tratando de competir con un mercado en el que la talla en madera era económicamente poco adquirible e inviable. Esto es uno de los motivos por los que los saberes y prácticas de los maestros Carvajal no son legados a otras personas, pues para la vida actual, se les da más prioridad a las piezas que se producen en serie y que resultan de menor costo.



Imagen 3. Álvaro Carvajal Martínez y su esposa Rosalía Quintero Gómez. Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).

⁵³ CASTRO. Op. cit., p. 23.

3.1.1 Álvaro Carvajal Martínez. El iniciador (1845-1920)

Uno de los intereses primordiales del escultor Álvaro Carvajal Martínez era formar a sus hijos en el mundo de las artes plásticas tal y como él lo había hecho mediante la instrucción recibida a través de la lectura de libros de arquitectura y, especialmente, el *Tratado de las cinco ordenes de la arquitectura* de Giacomo Barozzi de Vignola que fuera publicado en 1562. Este texto estaba dedicado a los saberes sobre la arquitectura del período renacentista, y se trataba de un libro que primero lo había adquirido su padre, el señor José Manuel Carvajal Echeverri, – quien era un andariego de los pueblos antioqueños y había hecho un viaje específico a la ciudad de París–.

Se observa que Álvaro Carvajal procuró porque sus hijos también recibieran una formación adecuada, viajaran y se interesaran en los oficios artesanales. Por esta razón, desempeñó múltiples labores y tenía la capacidad de usar distintas técnicas y medios artísticos. Era especialista en la ornamentación de templos, la construcción de tabernáculos y altares; en distintas ocasiones fue presidente del Concejo Municipal de Envigado y, además, contribuyó y aportó en la creación del Palacio Municipal de dicho municipio y también trabajó grandes formatos escultóricos como el monumental y dominó materiales como el bronce, la plata, el mármol y el oro.



Imagen 4. Álvaro Carvajal Martínez.

Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

Este escultor fue el creador de una marca de fábrica en la producción de imágenes religiosas que impactaría gran parte de Colombia y que fuera reconocida por el apellido de la familia. Se encargó de impulsar diferentes sedes que daban cuenta del sello y se iniciaron tallando piezas de diversos tamaños para luego incursionar en la escultura religiosa y secular dispersa en distintas localidades como Medellín, Envigado, Don Matías, Sonsón y municipios aledaños.

Su hijo Filiberto, según el historiador Londoño Vélez, se refirió al origen del taller de su padre asegurando que fue Envigado la cuna del mismo gracias al apoyo que les brindó el sacerdote Jesús María Mejía, de origen sonsoneño, quien era visto como un hombre sabio y muy inteligente, lleno de buen gusto. Precisamente, el taller de los Carvajal fue lugar para la elaboración de una escultura en bronce con la cual se le rindió homenaje. En la actualidad, dicha pieza está emplazada en el frontis principal de la iglesia Santa Gertrudis del municipio de Envigado.



Imagen 5. *Pb. Jesús María Mejía* (1869-1918), escultura en bronce (s. f.), dimensiones 80 cm x 80 cm x 185 cm, frontis del templo de Santa Gertrudis, Envigado (Antioquia). Fotografía: Daniel Díaz Mejía, 2019.

De acuerdo con las afirmaciones de Filiberto en la separata *Dominical* del periódico *El Colombiano* en 1970 el sacerdote impulsó la labor de Álvaro Carvajal Martínez dando apertura para que sus piezas pudieran estar emplazadas en diferentes iglesias:

Envigado ha sido un núcleo nutricional en la Antioquia montañera, y sus gentes han llenado de apellidos castellanos, vascos y andaluces, la mitad de la república. Ahí llegó en la segunda mitad del siglo pasado un sacerdote joven, inteligente, de cepa sonsoneña, nutrido su espíritu en el seminario, en las bibliotecas y en los viajes. Su nombre y su imagen consagrada ya en el broce, han quedado incorporados a la historia y al proceso material y espiritual de esta zona privilegiada que se llama Valle de Aburrá. Para decorar su iglesia, y que aire solemne de la basílica, para construir su altar, obra única en madera, para tallar las imágenes de culto el padre Mejía entregó a un artista múltiple, escultor y autodidacta por añadidura la ejecución de sus obras. Así se creó el taller de escultura de Álvaro Carvajal Martínez y sus obras y las de sus hijos en los templos de la República han guiado la oración de los fieles, han presidido las ceremonias religiosas y contribuyeron a crear un arte autóctono que derrotó en su tiempo la industria religiosa extranjera fomentada por frailes españoles y contribuyó a la educación artística de las gentes.⁵⁴

En la actualidad, las obras más destacadas de Álvaro Carvajal Martínez están representadas en el altar de la iglesia Santa Gertrudis de Envigado, con un juego amplio de esculturas de vestir que se utilizan para la celebración de la Semana Santa y que hoy son consideradas patrimonio de la nación; así mismo la ornamentación de diferentes templos del Departamento de Antioquia, especialmente en los municipios de Don Matías, Girardota, Angostura, Sonsón y Heliconia. También se destaca la representación de *Nuestra Señora de las Misericordias* (1919) en la Plazuela de San Ignacio y *El Crucificado, La Dolorosa y San Juan* para la iglesia de Santa Rosa de Osos. A todo esto se suman las figuras del *Nazareno, María Magdalena y El descendimiento de Cristo* en el municipio de Entrerrios.⁵⁵

Una de las características notorias en el quehacer de Álvaro Carvajal, tiene que ver con la estrecha relación que tiene con sus hijos y las conversaciones que

⁵⁴ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 10.

⁵⁵ CASTRO. Op. cit., p. 60.

sostuvo con ellos sobre temas que no siempre estaban relacionados con lo laboral. En sus comunicaciones escritas hablaban, por ejemplo, de problemas familiares y se daban conversaciones en las que se nota el amor con el que se dirigía a ellos.

3.1.2 Álvaro Carvajal Quintero y su presencia en Manizales (1877-1968)

Este imaginero, era el hijo mayor de Carvajal Martínez. Fue la mano derecha de su padre en el taller de Envigado pero, a la edad de 28 años, decidió independizarse para fundar la *Casa de Bellas Artes* de Manizales que funcionó desde 1905 hasta 1966. Se casó con Doña Adela Escobar proveniente de Envigado, y al enviudar, desposó a la señora Blanca Escobar. Murió a los 91 años. Este escultor tuvo la posibilidad de viajar a Italia y aprender de la mano de grandes escultores y artesanos las labores asociadas con la talla en mármol.⁵⁶ En su época era visto como un hombre de buen gusto, elegantemente vestido y conocedor de la ópera, con un ojo educado y buen administrador. Fue concejal del municipio de Manizales, y miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas y de la Junta de Ornato de la misma ciudad.⁵⁷

Como su padre, proyectó la producción del arte religioso expandiendo su trabajo por distintos lugares del territorio nacional especialmente en regiones como Caldas, Tolima y Quindío. El escultor se concentró en labores similares y técnicas que había aprendido de su mentor donde la especialidad eran las imágenes talladas en madera con estofados y ricos decorados, la construcción y adaptación de templos, altares, nichos y tabernáculos, la elaboración de sepulcros, lápidas y bustos en múltiples materiales. Además, incursionó en el vaciado en yeso y el uso del cemento, en alto y bajo relieve.

⁵⁶ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 13.

⁵⁷ Anónimo. Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, 4 abril de 1925. Fragmento periódico, s. d.



Imagen 6. Álvaro Carvajal Quintero.

Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

Sus obras más destacadas están emplazadas en espacios arquitectónicos de características religiosas como cementerios e iglesias. Entre ellas sobresalen las intervenciones escultóricas para la fachada del templo de Santa Bárbara en Anserma (Caldas); el templo de la Merced en Marulanda (Caldas); el templo de Santa Rosa de Lima en Belén de Umbría (Risaralda); esculturas en madera policromada en la catedral de Armenia (Quindío); piezas de vestir articuladas de tamaño natural en Aguadas, Manizales y Pereira; y el *San Isidro* de la Catedral de Manizales (**Ver Anexo A.** Cartografía 1. Obras de la familia Carvajal en el territorio colombiano entre 1900 y 1950).

Por otra parte, se habla de la escultura de bulto redondo que elaboró en homenaje a Monseñor Gregorio Nacienceno Hoyos. Esta pieza la esculpió en un bloque de mármol que consiguió en Carrara, Italia. La misma fue traída en barco hasta el puerto de Buenaventura y de allí seccionada en dos para ser posteriormente instalada en Manizales. En el semanario *La Defensa* quedó registrado el suceso un 13 de marzo de 1925. Allí se lee lo siguiente:

Por noticias de Manizales sabemos que ha llegado a esa ciudad el señor don Álvaro Carvajal procedente de Carrara-Italia, donde estuvo varios meses dirigiendo la ejecución en mármol blanco de la estatua del ilustrísimo señor Hoyos. Primer obispo de Manizales, estatua que, por

disposición de la asamblea, se colocará sobre la tumba del prelado, en la catedral de la capital de Caldas.⁵⁸

Años más tarde, en la conmemoración de la muerte del religioso, de nuevo se exalta la tarea del escultor mediante una reseña donde se afirma que “esta hermosa estatua en mármol blanco, es obra del artista don Álvaro Carvajal Q., y se levanta como imperecedero homenaje de recuerdo a Monseñor Hoyos, en el jardín oriental de la Catedral de Manizales”.⁵⁹ Esto muestra el interés de la prensa por registrar los movimientos de la familia de escultores, pues se conservan otros artículos de este tipo en los que se hablaba sobre las piezas escultóricas que se desarrollaban en el país y los lugares de emplazamiento. Es el caso de otra nota en *La Voz de Caldas* del 27 de octubre de 1934 donde quedó registrada la inauguración del *Sagrado Corazón de Jesús* para la catedral de Manizales.



Imagen 7. Recorte de prensa con escultura de bulto redondo que representa a Monseñor Gregorio Nacienceno Hoyos, archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

⁵⁸ Anónimo. Bloques de Carrara. *La Defensa*, Medellín, 13 marzo 1925, s. d.

⁵⁹ Anónimo. Reseña. *La Voz de Caldas*. Octubre 27 de 1934.

Además se registraban un gran número de obras que según Castro, pertenecían a uno de los “imagneros más importantes del antiguo Gran Caldas a inicios del siglo XX”⁶⁰ que estaban ubicadas en Manizales y otras regiones del país con las cuales se resaltaba a personajes como el beato *Marcelino Champagnat*, *Enrique Olaya Herrera*, la *Virgen de los Desamparados*, *Santa Rita de Casia*, *El resucitado*, el *Jesús del triunfo* y *El Cristo Rey*. A ello se sumó, la representación de *San Vicente de Paul* con dos infantes para el municipio de Caldas, en el Departamento de Antioquia; *El resucitado* para Robledo y Neira en el Departamento de Caldas; la *Inmaculada Concepción* para Pradera, Valle;⁶¹ y los bustos de *Ricaurte* para Anserma junto con la imagen de *El Libertador Simón Bolívar* para la celebración del Centenario de la Batalla de Boyacá; así como un busto de *Policarpa Salavarrieta* para Anserma, entre otras.⁶² Esto muestra el amplio despliegue de este artista imaginerero y su influencia en estas zonas del país.

3.1.3 Rómulo, el condecorado por el Papa Paulo VI

Como sus demás hermanos, este artista imaginerero adquirió sus conocimientos de la mano de su padre pero, además, junto con Constantino, estudió en Bogotá acompañado por el maestro Francisco Antonio Cano. Se radicó, posteriormente, en Sonsón producto del encanto que sentía por la tierra fría.⁶³ En este municipio se dedicó a la fabricación de piezas religiosas para la devoción popular y la pintura de diversos paisajes sobre madera representativos de la región. Estas imágenes, en particular, se caracterizarían por la iluminación. Hoy se conocen como las “tablitas de Rómulo” y se encuentran en la Casa de la Cultura de la misma municipalidad.⁶⁴

⁶⁰ CASTRO. Op. cit., p. 72.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*, p. 73.

⁶³ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 13.

⁶⁴ *Ibíd.*

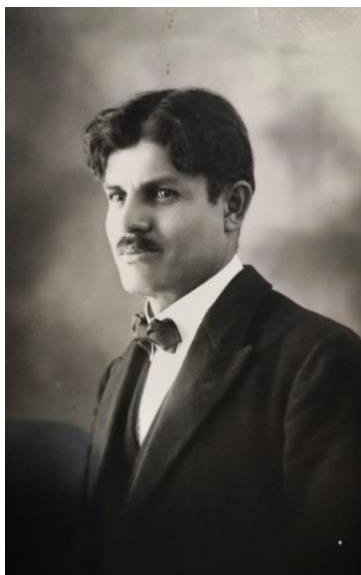


Imagen 8. Rómulo Carvajal Quintero.
Fotografía Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).



Imagen 9. Pinturas al óleo sobre tela y madera pertenecientes a Rómulo Carvajal.
Fotografías realizadas en el Museo de Rómulo Carvajal por Santiago Ocampo Higueta.

El estilo de la pintura de Rómulo puede catalogarse como *naif* o cercano al impresionismo por tratarse de estudios al aire libre que muestran su interés por la luz natural y que perfectamente pueden resumir los impactantes paisajes del municipio sonsoneño. No es otra cosa que la representación de atardeceres en colores pasteles y, en general, escenas de costumbres realizadas sobre madera y con pigmentos como el óleo.

Frente a la manera de pintar de Rómulo es común escuchar, en la localidad, una de las anécdotas más sonadas con la que se indica que mientras el escultor y pintor estaba en clases con su maestro Cano, éste se le acercó y le reprochó la forma de pintar mientras miraba sus pequeñas tablas rotulándolas de “manchitas” y “pegoticos”. El relato es narrado por los amigos de Rómulo, quienes recuerdan que Francisco Antonio Cano lo regañaba diciendo: “Deja de hacer manchitas, deja de hacer pegote, usted no sabe pintar (...)”.⁶⁵

Rómulo estudió en Bogotá en la Escuela Nacional de Bellas Artes y posteriormente decidió radicarse en Sonsón donde montó su propio taller para la fabricación de piezas alusivas a la imaginería religiosa. Sus esculturas, como la de sus hermanos, fueron distribuidas en muchos municipios del oriente antioqueño. Por ejemplo, la *Virgen de la Merced* se encuentra en el municipio de Nariño (Antioquia); *El Sagrado Corazón de Jesús* es una pieza que está en la localidad de Pensilvania (Caldas); varios de sus nazarenos están distribuidos en distintos lugares de Sonsón, al igual que el conjunto escultórico *El Resucitado*, así como la representación de *San José* en la capilla de Chiquinquirá, en La Ceja, Antioquia.

El escultor Rómulo Carvajal fue condecorado durante el pontificado de Paulo VI por sus servicios prestados a la iglesia.⁶⁶ Esta insignia debía ser portada con orgullo por el artista, pues sus imágenes eran avaladas directamente desde el mismo Vaticano. La medalla se encuentra actualmente en el Museo de Arte Religioso de Sonsón con el diploma dirigido a nombre del artista (Ver Imagen 10).

⁶⁵ Anónimo. Don Rómulo el único imaginero viviente del siglo pasado. *El Colombiano*, 21 de julio de 1972.

⁶⁶ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 22.



Imagen 10. Diploma enviado por el Papa Pablo VI a Rómulo Carvajal. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

Se sabe que el escultor no tuvo hijos, y que era un hombre de carácter fuerte. En una entrevista para el periódico *El Colombiano* del 21 de julio de 1972 titulada *Don Rómulo, el único imaginero viviente del siglo pasado*, el artista deja entrever su carácter de acuerdo con las diferentes respuestas que brinda en la entrevista:

Yo existo desde el 6 de febrero de 1885 (87 años) y creo no mentir para salvarme de pagar 7 años en el purgatorio. Llevo una vida aburridora, pues en este oficio siempre se está parado y callado, pero cuando se da una larguita a la plática o la lengüita... Dios santo (...). Qué van a conversar conmigo yo ni oigo ni entiendo (...) pero empiece, que desea que le cuente (...). Qué pereza la que me daba caminar (...). También tenía que hacerle los mandados a mi padre Álvaro Carvajal Martínez, imaginero y escultor (...) aquello era tedioso.⁶⁷

Rómulo, es uno de los personajes más recordados en el municipio y es visto como un hombre ejemplar por su dedicada labor, dándole el reconocimiento como uno de esos hombres cívicos de la localidad y reconociéndolo porque sus obras aportan a una cultura religiosa que está muy arraigada en la región. Una de las secciones del museo está dedicada a la recopilación de sus obras y bocetos y es un punto de referencia en el oriente antioqueño como uno de los pocos museos dedicados a la temática del arte sacro.

⁶⁷ Anónimo. Op. cit., *Don Rómulo el único imaginero viviente del siglo pasado*, s. d.

3.1.4 Constantino Carvajal Quintero, el escultor de las grandes dimensiones

Después de la muerte de su padre Álvaro, Constantino Carvajal Quintero asumió la dirección en las labores del taller y dicho espacio pasó a denominarse *Constantino Carvajal y hermanos*. En el mismo trabajaron la mayoría de los Carvajal. Muchos de ellos cumplían labores diversas, incluso, sus sobrinos también estaban allí de manera ocasional. En períodos de celebración religiosa como La Cuaresma y La Navidad se necesitaba un equipo de trabajo robusto para cumplir con las solicitudes.⁶⁸

Desde niño, este artista imaginero mostró aptitudes en el desarrollo artístico que fueron destacadas y admiradas por el sacerdote “Roldán” quien fue su profesor de dibujo. Él, en compañía del Padre “Pereira” (que dirigía una obra en la iglesia San José de Medellín) lo invitó a participar del taller de Rubén Ramírez. Éste recordaba cómo el jovencito era inquieto por estar realizando manualidades que dejaron entrever sus capacidades creativas:

Labraba en adobes crudos, superpuestos, las estatuas de los evangelistas que hoy vemos ennegrecidas y cubiertas por el musgo. Allí me formé en la idea de la escultura monumental. Si esa idea fortificada por el estudio y corregida al crisol de las escuelas, realidad hoy en grandes figuras de bronce y mármol, aporta las ramas de laurel, sean ellas quienes estimularon los primeros pasos [sic].⁶⁹

Este es uno de los motivos que seguramente inspiró a Constantino y lo llevó a interesarse por las obras de gran formato. Dentro de estos monumentos, se resalta aquel que realizó dedicado a la Virgen para el municipio de Yarumal representativo de *Nuestra Señora de las Misericordias*. Este porvenir artístico, fue guiado también como con su hermano Rómulo, por las manos del pintor Francisco Antonio Cano. La diferencia radicó en que Constantino fue uno de sus discípulos más cercanos al taller del pintor. Además, viajó con su maestro a Bogotá para continuar con su formación en la Escuela de Bellas Artes. En uno de sus anuncios,

⁶⁸ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 14.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 15.

a los que frecuentemente recurrían la familia, en periódicos y revistas, aseguraba que se había formado en Italia y hacía referencia a los múltiples viajes a países como Holanda y Suiza y sus estudios en escultura y pintura en la Academia de San Fernando en España donde aprendió a fundir el bronce y esculpir en mármol. En aquella publicidad ofrecía sus servicios destacando las distintas tareas que se llevaban a cabo en su taller:

Arquitectos. Se ocupan en levantada de planos para templos, altares, escultura religiosa y ornamental en madera, mármol, yeso, cemento, bronce, etc. Y en proyectos para monumentos públicos. Emplean el dorado por todos los sistemas conocidos. Sus obras son conocidas hoy en toda la República y han sido premiadas con medallas de oro y premio de honor en varias exposiciones.⁷⁰



Imagen 11. Diploma de honor en la Exposición Industrial de 1910. Fotografía Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera Sonsón. Reconocimiento a Constantino Carvajal, 20 julio de 1910.

Dentro de las obras más reconocidas de Constantino y en las que más se ha hecho énfasis, son aquellas relacionadas con la estatuaria conmemorativa, bustos y bronce como el que se encuentra en Santa Fe de Antioquia de *Jorge Robledo* y otras como *Atanasio Girardot*, *Simón Bolívar*, *Marco Fidel Suárez* y *Gregorio Gutiérrez González* ubicadas en localidades como Sonsón y La Ceja. Igualmente, estatuas de bronce como las de monseñor *Heladio Posidio Perlaza* y el General *Benjamín Herrera* que están en la ciudad de Cali (Valle del Cauca).

⁷⁰ LONDOÑO, Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 17.

Constantino fue reconocido como el “escultor de arte público” en el período nacionalista colombiano. Replicó tres veces el busto del *General Rafael Uribe Uribe* así como tres copias de la estatua de *El Libertador* que fuera original de Fiorentino Pietro Tenerani.⁷¹ Otras de sus obras más importantes son las siguientes: la estela conmemorativa en la tumba del poeta Jorge Isaac ubicada en el Cementerio Museo San Pedro (Medellín); el busto del señor *Arbeláez* elaborados para la ciudad de Marinilla; *El Sagrado Corazón de Jesús* para el palacio arzobispal de Medellín;⁷² *El Cristo del Páramo* en Sonsón; el Mausoleo para la familia Carvajal ubicado también en el Cementerio Museo San Pedro adornado con una escultura del *Cristo Buen Pastor*.

Por otro lado, se puede entrever, por el tono y las palabras usadas por Constantino en una entrevista para el periódico *La Acción* del 13 de febrero de 1932 su capacidad para manifestar el malestar que le producía enterarse de que habían elementos de la imaginería que eran producto de la importación a pesar de la calidad del trabajo que se producía en su taller. Esto sucedió en el municipio de Sonsón cuando los carmelitas invitaron a conocer el altar que fue donado generosamente por un fiel el cual mandó traer –desde España– un altar para el templo de Nuestra Señora del Carmen. Así, manifestó públicamente su decepción al decir que:

Me sorprendió y grandemente encontrar en Sonsón un altar de madera importado de España. Que dirán de nosotros en Europa al considerarnos incapaces de esta clase de trabajos, si meritorios, en nada superiores a nuestra labor en este ramo. Es inveterado en nuestro ambiente considerar lo propio como pobre y atrasado; de aquí que se crea infantilmente, necesario presentarlo todo como extranjero para que se le encuentre el mérito (...).⁷³

Por otra parte, el imaginero lanzaba fuertes críticas sobre la composición del altar, las combinaciones, el tamaño de los nichos con relación a las imágenes y los acabados dorados, explicando que no se debía tapar el material original si no

⁷¹ CASTRO. Op. cit., p. 62.

⁷² *Ibíd.*, p. 64.

⁷³ Anónimo. Por el arte nacional. Un altar. *La Acción*. Sábado 13 de febrero de 1932. Numero 456, Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera.

mostrarlo en su estado más puro. Al respecto señalaba lo siguiente: “El altar hubiera quedado mejor sin esa prodigalidad de dorados que anula completamente el efecto del material empleado y no hay que olvidar que el fundamento estético de la obra de arte se basa rigurosamente en la materia prima y que la sobriedad ha sido consagrada por el buen gusto en todas las edades y por todas las escuelas”.⁷⁴

En el Museo de Arte Religioso de Sonsón se conservan varios de los bocetos, en diversos formatos y soportes como papel y cartón haciendo visible una de las características técnicas más notorias durante esta investigación en la manera como los artistas captaban las formas de un modo más ágil, mediante unos métodos que fueron usados por los escultores en diversos materiales (Ver Imagen 12 y 13); las líneas rápidas permitían la expresión simple de lo captado, trazos ágiles y fluidos sobre los soportes en ejercicios muy expresivos que representaban o esbozaban las posteriores obras ya fuesen pictóricas o escultóricas⁷⁵ (Ver Anexo C. Cartografía 3. obras de la familia Carvajal en el oriente antioqueño entre 1900 y 1950).



Imagen 12. Boceto a lápiz de mujer.
Fotografía archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ CASTRO. *Op. cit.*, p. 65.



Imagen 13. Boceto a lápiz de hombre.
Fotografía Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

3.2 Otros integrantes de la familia y sus quehaceres

Hacia 1920, Filiberto Carvajal viajó a Europa para especializarse en medicina. Fue uno de los miembros de la familia que gozó de la solvencia económica que habían alcanzado a través de los años y aunque se involucró poco con el taller de la familia aprendió a “dorar”.* Su interés en el campo de la medicina le permitió asumir distintos cargos asociados con el tema de la salud iniciando sus estudios en la Universidad de Antioquia y culminándolos en Madrid.⁷⁶ En una entrevista realizada a Álvaro Carvajal Quintero el 14 de abril de 1925 se refieren a su hermano de la siguiente manera: “Filiberto Carvajal es uno de los mejores poetas de Antioquia, y uno de los jóvenes más consagrados al estudio y así todos los hermanos de don Álvaro son dignos de ejemplo en la sociedad, como modelo de hombres honrados, patriotas, artistas y laboriosos”.⁷⁷

* Esta técnica consiste en recubrir las superficies talladas en madera, con hojillas de oro fino o latón dorado para decorar las franjas y vestidos de las esculturas.

⁷⁶ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 24.

⁷⁷ Anónimo. Don Álvaro Carvajal. 14 de abril de 1925. Archivo museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera.

Otro de los hermanos era Adán Evelio Carvajal quien se había convertido en un autodidacta de la arquitectura y la escultura. Capitalizó su experiencia empírica en la construcción de estructuras arquitectónicas religiosas y en la ornamentación de espacios interiores del templo de Nuestra Señora del Rosario del municipio de Don Matías; otros templos cuentan con su intervención en poblaciones del Magdalena y Nariño y otro tipo de obras seculares para Caldas y el Valle del Cauca.⁷⁸ Evelio fue de gran apoyo para sus hermanos quienes en sus publicaciones hacían mención a la ornamentación y planos que estaban a su cargo. Además, realizó otras tareas similares, pero de menor resonancia y reconocimiento como la tumba del Obispo *Joaquín Guillermo González* de la Catedral de Santa Rosa en Medellín, y restauró la figura del *Señor Caído* del municipio de Zaragoza (Antioquia). De manera similar, realizó decorados en dorados y colores en Santa Fe de Antioquia, Ituango, Fredonia y Yarumal. Además, elaboró el bautisterio, puertas y ventanas del templo de Don Matías entre otra serie de trabajos encargados como el diseño de retablos y planos arquitecturales. Se sabe también que realizó grabados en madera para medios impresos como la publicidad de los talleres de sus hermanos.⁷⁹

Es notorio que los miembros de la familia Carvajal se destacaron por múltiples labores. Esto significa que no solo fueron imagineros; algunos complementaban las funciones de los imagineros o muy cercanos al ámbito religioso con el dominio de técnicas muy variadas como la fundición, la vestidora, el dorador, entre otros. Londoño Vélez en la revista *Yesca y Pedernal* narra cómo, algunos de los integrantes se destacaban en esa variedad de oficios:

Miguel Ángel era experto en la tallas en madera de figuras de equinos; (...) espiritista y aficionado a la botánica (...). Evelio, padre del fotógrafo Gabriel Carvajal, se distinguió por sus ornamentaciones enmadera dorada para distintos templos (...) fue restaurador de imágenes religiosas. (...) Roberto, se especializó en el labrado de lápidas (...) fundidor de figuras en bronce. (...) Angélica la única mujer de la familia se ocupó de la confección de los trajes para las esculturas de vestir. (...) Julio César no fue imaginero; trabajó como estanquero en las Rentas de Licores en Medellín (...),

⁷⁸ CASTRO. Op. cit., p. 71.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 74.

farmaceuta de la Botica en la misma ciudad; en Manizales y Armenia fue dueño de la única botica, Botica el Ruiz.⁸⁰



Imagen 14. Detalle de la hoja membrete del taller Carvajal. Registro Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).



Imagen 15. Fotografía de diseño para altar. Álbum de diseños y bocetos. Registro Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

⁸⁰ LONDOÑO, Op. cit., p. 23.

En cuanto a Gabriel Carvajal, hijo de Adan Evelio Carvajal, se dice que cumplió el rol de administrador del taller en Medellín pero también se consolidó como uno de los fotógrafos de arquitectura e ingeniería más importantes del siglo XX en Colombia. Sus archivos se encuentran en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Fue reconocido como reportero y retratista, quien hacía un minucioso trabajo de registro de obras de arquitectura colombiana denominadas “Procesos”.⁸¹

Las mujeres también tenían un papel importante dentro del trabajo en arte religioso. Angélica Carvajal tenía la labor de apoyar a sus hermanos en la tarea de vestir cuidadosamente las imágenes que fueran de acuerdo con su conjunto y que representaran las escenas con sus ataviados de manera sobria, pero elegante. Además, también participaban Martha y Lucila o la esposa del maestro Álvaro, la señora Adelaida. Todas ellas engalanaban las figuras con atuendos confeccionados con telas importadas.⁸²



Imagen 16. Angélica Carvajal.

Fotografía Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).

⁸¹ CASTRO. Op. cit., p. 7.

⁸² *Ibíd.*, p. 102.

Miguel Ángel fue otro de los hijos de Álvaro (Padre). Era experto en la representación de equinos tallados en madera y era reconocido como un médium espiritista y fundidor de figuras en bronce. También es recordado por su temperamento alegre y la afición a la botánica.⁸³ Otro de los integrantes era Roberto quien se encargaba de la fundición en bronce y el trabajo con piezas en zinc. Se sabe que reutilizaba los recipientes sobrantes de la Cervecería Unión.⁸⁴

En la actualidad, en los templos antioqueños se presta mayor atención al arte religioso que contienen pues existen jóvenes, coleccionistas y grupos interesados en la recuperación del patrimonio como las cofradías y aunque las obras carvajalescas no se producen ya por ninguno de los familiares actuales, existen talleres que usan los modelos de este grupo de escultores y otros modelos más actuales, para copiarlos y replicarlos en nuevos materiales y técnicas que se ofrecen en el medio. Es el caso del *Taller La Sacristía* a cargo del señor José Jesús Calle de la ciudad de Medellín. Este taller está ubicado a un costado de la Catedral Metropolitana tradicionalmente reconocida como la Calle de los Santos. Allí tienen la tarea de reproducción obras sacras en fibra de vidrio con ensambles en metal y madera y con incrustaciones de ojos de cristal. En sus colecciones se encuentran muchas copias que provienen de las obras de los Carvajal, pero son mucho más económicas y con algunas transformaciones producto de la deformación de los moldes a causa de las excesivas copias. Esto hace que las reproducciones sean económicas en comparación con algunas obras ejecutadas en talleres de producciones más exclusivas; es el caso de las obras del maestro Alfonso Vieira residente en la ciudad de Medellín quien es uno de los mejores exponentes actuales de arte religioso en el país y con una alta trayectoria como escultor imaginero. Muchas de sus obras hacen parte de cofradías, algunas parroquias y coleccionistas particulares. Son reconocidas y reproducidas por copistas que las persiguen por las características morfológicas, sobre todo en los niños y las vírgenes que expresan mayor dulzura.

⁸³ LONDOÑO. Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 23.

⁸⁴ *Ibíd.*

En el oriente antioqueño existen otros focos de producción de arte religioso donde aparecen artistas como Alberto Arango y Alberto Soto quienes se encuentran en la ciudad de Marinilla. Ellos son artistas y coleccionistas de arte sacro y exponentes de pesebres en las temporadas de diciembre y promotores en la Semana Santa de exposiciones que son muy concurridas; ambos fueron discípulos del maestro Vieira. Allí, en la misma localidad, existen varios aprendices y por los movimientos locales que giran en torno a lo cultural y específicamente a las temporadas del año asociadas con las festividades religiosas pudiera uno afirmar la existencia de “escuelas” de maestros en el oficio que siguen interesadas en el arte sacro viendo estos nuevos referentes tan activos en la labor.

En otros municipios como La Unión, La Ceja, Guarne y El Carmen de Viboral tiene nuevos exponentes interesados en la temática religiosa, los cuales realizan exposiciones regionales en diferentes lugares y temporadas para mostrar sus nuevas propuestas en el arte sacro, todas muy variadas donde se notan nuevas influencias y experimentaciones. Todo ello da cuenta de la impronta tan importante que como memoria visual, sobre el arte religioso, dejó la familia Carvajal en esta zona del oriente antioqueño y del Departamento en general.

4. LAS IMÁGENES RELIGIOSAS DE LOS CARVAJAL Y SU RELACIÓN CON LOS ESTILOS EUROPEOS Y QUITAÑO

En el capítulo anterior, se mencionó la existencia de una serie de materiales dentro de los archivos encontrados en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera del municipio de Sonsón (Antioquia) que son de suma importancia para el entendimiento y el análisis de las obras carvajalescas. Pero además, en ese lugar, existen maquetas y bocetos que, sumados a un conjunto de catálogos procedentes de diversos lugares del mundo (especialmente de Europa) que fueron la fuente de estudio de la familia de imagineros. Esto permite observar los distintos estilos y corrientes artísticas asociados con la temática religiosa a través de las cuales ejecutaron sus piezas en el territorio colombiano. En este sentido, el presente capítulo se ratifican las relaciones y posibles diferencias entre las reproducciones de imágenes venidas de Europa y aquellas que dan cuenta de las modificaciones a partir de las cuales los imagineros colombianos dejaron visibles ciertos rasgos que logran caracterizar una propuesta artística familiar que apunta, como ya se dijo, a un estilo propio carvajalesco.

A continuación, se presenta una lista de los catálogos de estatuaria religiosa que hicieron parte del material de apoyo de la familia Carvajal y fueron utilizados para la elaboración de sus obras. Estos aún se conservan en el archivo del museo y corresponden a imágenes escultóricas provenientes de países como España, Francia, Alemania, Italia, entre otros.

Es importante señalar que los catálogos más destacados son los siguientes: *Escultura religiosa Francisco de P. Bochaca*; *El arte católico* (Obispo, 2); *Arte sacro hispano. Palacio de imágenes* (Barcelona, España, 1923); *Grandes talleres de escultura religiosa y decoración del Inmaculado Corazón de María de hijo de Jose Rius-Claudio Rius* (Barcelona, Casa fundada en 1886); *Taller de escultura religiosa La Artística. Sucesor de Vda. Reixach José Campaña* (Barcelona, España); *Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina*

(Barcelona, España); *Consortium del Ornement d'Eglise. Blanc & Fils.* (Saint-Etienne, Loire-France); *Catalogue de Statues religieuses, Corps du Christ et Meublements d'Eglise en bois sculpté.* Institut d'art ecclesiastique (France). Este último, en particular, aparece también en los idiomas alemán, español e italiano.

A este grupo se suman otros, como son el *Catálogo de las escuelas de dibujo 14* (París); *Deutsche Skulpturen im Deutschen Museum* (Staatliche Museen in Berlin); *Mayer y Cía. Instituto de Vidrieras de colores y arte eclesiástico* (Munich); *Catálogo 1929, I prezzi segnati nel presente catalogo annullano I Precedenti* (Torino); y *Gioachino Rossi* (Milano, 1911); e *I Migliori Dipinti della R. Pinacoteca di Bologna*; *Catálogo número 4, Catálogo ilustrado de pesebres santos de navidad, santos para poner en la mesa, estampas pequeñas, tarjetas postales y tarjetas de felicitación por navidad* (Kunstanstalten Josef Müller GMBH). Este último es alemán y traducido también a cuatro idiomas (inglés, francés y español).

En el mismo archivo se muestran otros cuadernillos diferentes al contexto europeo que sirvieron de apoyo al trabajo de los artistas. Estos son: *Bernardini Statuary Co.* (New York City); *Catálogo del almacén Lourdes de artículos eclesiásticos de Brando Hermanos sucesor, Antonio Brando* (Medellín-1895, Bogotá-1909) y *Casa Limongi Buraglia & Cía.* (Bogotá, Colombia). Como parte de la observación que se hizo sobre esta material vale la pena dar cuenta de la funcionalidad y/o utilidad que pudo tener como sustrato de estudio en el quehacer artístico de la familia (**Ver Anexo G.** Archivo de catálogos y fuentes revisadas en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera).

4.1 Funcionalidad o utilidad de los catálogos en el quehacer imaginero de los Carvajal: material de estudio

Es importante señalar que todos estos catálogos que se conservan en perfecto estado fueron una ruta de trabajo y guía muy importante para los escultores. Se apoyaron en ellos para realizar sus diferentes creaciones. De hecho, los folletos

eran intervenidos por los mismos imagineros pues aparecen páginas donde sobresalen las imágenes de mayor interés que están intervenidas mediante trazos o esbozos que, seguramente, ayudaban a identificar rasgos en el movimiento de los vestidos, rostros o detalles que querían estudiar y replicar en sus obras. Los catálogos a los cuales se hace referencia provienen, en su mayoría, de Europa y muchos eran solicitados por los artistas a las casas extranjeras pero otros los lograban recolectar en sus viajes. Por su conservación actual, se observa la manera en cómo eran utilizados, el valor que les dieron y el servicio que prestaron a los escultores ya que eran guardados con gran recelo. Se nota minucioso análisis que hacían y las diversas interpretaciones de aquellas piezas que venían impresas para poder seleccionar las que lograban captar su atención para traspasarlas y traducirlas a un material moldeable a manera de maqueta llevándolo a una escala o un plano tridimensional. Esto se refleja en los modelos tridimensionales que hoy se exhiben en la sección del museo denominada *Rómulo Carvajal*.

Este material también llama la atención por el uso que se le dio a cada uno. Es el caso del *Catálogo del Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina* (Barcelona, España), el cual presenta páginas rasgadas y recortadas, intervenidas con lápiz y bolígrafos, dibujos de cuadrículas con las que se enfatiza en algunos detalles y descubren formas sobre determinados prototipos de imágenes como ángeles adoradores para sagrarios, calvarios, dolorosas y algunas imágenes como la *Inmaculada Concepción*.

Otro de estos folletos es el que se denomina *Taller de escultura religiosa La Artística. Sucesor de Vda. Reixach José Campanyá* (Barcelona, España) que tiene una factura diferente. Su presentación es de muy buena calidad y las fotografías muestran también el cuidadoso tratamiento que se le daba a cada una de las impresiones por parte de las casas que producían las piezas. Se trataba de ediciones personalizadas con fotografías impresas pegadas una a una sobre papel dispuestas meticulosamente y dejaban entrever el privilegio en aquella época de poseer uno de estos ejemplares y los envíos caracterizados bajo ciertas temáticas.

Eran de carátula muy fina y además poseían un troquel con un grabado en relieve de la marca y las firmas de la prestigiosa casa de taller de escultura. Este catálogo, en particular, tiene piezas que los Carvajal replicaron asociadas a los corazones de Jesús y algunas inmaculadas, niños representativos de Jesús y nazarenos de los cuales hicieron algunas transformaciones y reinterpretaciones que, más adelante, serán mencionados en el capítulo.

Como ya se ha dicho, son frecuentes las intervenciones en varias imágenes dentro de los diferentes catálogos. Se destacan las intervenciones con cuadrículas a lápiz, muchas veces con anotaciones superpuestas referentes a los encomenderos o de datos que no podían perderse de vista. Vale la pena prestar atención en la imagen representativa de los ángeles (Ver Imagen 1a) sobre el detalle de la prolongación que se hace en la parte de las alas, el cual pudiera interpretarse como una modificación de gusto conveniente al diseño propuesto de los modelos europeos y que indican otro tipo de necesidades de los mismos artistas o de quien los encargaba. Dichas cuadrículas permitían hacer los cálculos matemáticos y de volumen de manera precisa para poder trasladar las medidas y las proporciones de una imagen bidimensional a una de mayores proporciones sobre sus materiales para ser interpretadas tridimensionalmente. Dichas cuadrículas también fueron utilizadas en un sistema que cumplía la función de visor (Ver Imagen 1b). Éste muestra las marcas de los cuadrantes con hilos sobre las imágenes fotográficas que les permitía superponer sobre otras imágenes y calcular o interpretar otro tipo de fotografías sin necesidad de intervenirlas directamente.



Imagen 1 (a, b). *Catálogo Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina, Barcelona, España (Der.). Visor construido con hilo (Izq.)* Archivo Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón (Antioquia).

Los Carvajal no simplemente coleccionaban los catálogos. Tenían mayor interés en aquellos que contaban con representaciones de dulces imágenes y donde había mayor presencia de esculturas representativas de la Virgen María demostrando que los talleres españoles eran los que más llamaban su atención; asimismo observaron aquellos libros que tenían ángeles, sagrarios y representaciones de varios motivos del Corazón de Jesús. Se puede pensar, entonces, que los Carvajal gozaron del lujo de poder exhibir y fabricar de primera mano artículos similares a los que se estaban usando y comercializando en los países europeos. Así, estos artistas imagineros se detuvieron en qué tipo de piezas se movilizaban más, de manera comercial, en aquella época, con mayor flujo en el exterior para luego trasladar dichos modelos a sus talleres y después elaborarlos de manera ágil y prodigiosa en diversos formatos. Los escultores desarrollaron una práctica que les permitía visualizar los modelos en imágenes impresas para proyectarlos en una escala tridimensional, la cual consistía en la realización de ejercicios previos de modelado en diversos materiales plásticos como el yeso, el barro crudo o cocido, la cera o algún material que les permitiera captar ese mismo lenguaje que transmitía la imagen impresa. Hoy, ejercicios

exploratorios a partir del estudio de los catálogos siguen en perfecto estado en la sección del museo dedicada a Rómulo Carvajal, y a pesar de ser a pequeña escala, les permitían hacer la interpretación de todos los volúmenes necesarios para trasladarlos a una escultura de dimensiones mayores.

4.2 Oposición con el arte religioso quiteño

Frente al vínculo de los Carvajal con el estilo quiteño y sus elementos religiosos se puede afirmar que existió una relación de oposición, pues a pesar de su importancia en la época de la Colonia como producción artística religiosa latinoamericana hasta finales del siglo XIX, el gusto por este tipo de arte fue variando y lo que buscaron los Carvajal fue un retorno a las formas clásicas de representación de la tradición europea. En un texto publicado en Envigado referente a la Semana Santa de dicha localidad y haciendo alusión a este cambio que fue sufriendo el arte religioso para esta época en Medellín se dice que “el gusto de las cosas propias, criollas, de sabor latinoamericano caducó, o francamente envejeció, hasta la llegada de Jesús María Bustamante, el joven preboste que traería consigo la magnífica empresa de construir el templo y dotarlo de arriba abajo, o quizás de abajo a arriba, de un gusto indudablemente exquisito y sobre todo de sazón europea”.⁸⁵ Quizás los Carvajal usaron este sistema de ideas “novedosas” como estrategias de mercadeo que les ayudó a dar un toque de lo que se pudiera llamar un nuevo aire en el arte religioso que venía dominando y con el que estaban acostumbrados y lo hacían ver como una propuesta nueva y aireada porque además gozaban de los beneficios y encargos del Padre Jesús María, uno de sus principales impulsores y encomenderos. Los Carvajal mostraron gran interés en las formas de representación de los modelos europeos que buscaron replicar. En el artículo *La obra de la casa Carvajal* donde se hace alusión a don Álvaro Carvajal y que aparece en el periódico *El Observador* se afirma que:

⁸⁵ GÓMEZ Arango, Marilyn Mildred. Patrimonio, tradición y devoción. Semana Santa de la parroquia Santa Gertrudis La Magna Envigado, Alcaldía de Envigado. Impresión Legis S. A., 2015, p. 245. ISBN: 978-598-98108-4-2.

Un día, hace muchos años, llegaron a Manizales los hermanos Carvajal. Venían de Antioquia iluminados por una ardiente fe viva en los destinos culturales de Colombia y de la raza. Traían consigo un mensaje nuevo, civilizador, cristiano. Querían engrandecer el patrimonio espiritual de nuestro pueblo. Querían renovar el viejo y siempre inmortal arte de la imaginería. El arte de Gregorio Fernández, de Juan Mena, de Alonso Cano pero con un estilo caldense, reducido en proporciones eximias, a nuestra impaciencia artística. La obra de los hermanos Carvajal, exorna todos nuestros templos, nuestros institutos, nuestros claustros.⁸⁶

Así, poco a poco, se fueron inundando los templos de las distintas regiones de Colombia con las imágenes de los Carvajal, desplazando lentamente de los altares y las hornacinas las obras coloniales y quiteñas. Hay evidentes diferencias entre las imágenes de los Carvajal y las de la antigua escuela quiteña; ambas de excelente calidad y ninguna le quita mérito a la otra. Pero de la cual sí hubo un gran interés por renovar en sus formas.

Estas diferencias con el arte quiteño se pueden empezar a notar desde muchos puntos de vista. Aunque el arte propiamente denominado quiteño hace referencia a una producción desarrollada específicamente en el territorio ecuatoriano herencia del arte español, la escultura quiteña se caracterizó por la representación de imágenes de todos los santos de manera realista y “en consonancia a la concepción europea” según Ximena Escudero, como herencia del arte sobre todo español y con un virtuosismo en sus tallas y su decoración dotado de mucho lujo y ricas ornamentaciones propias del tiempo. Sus características y sus tallas inundaron gran parte del arte latinoamericano de una gran calidad e independencia técnica de Europa que permitía hacer un “paralelo estilístico entre la metrópoli y Quito que alcanzó en el siglo XVII grandes proporciones, pues la concepción mestiza logró independizarse, mediante la madurez del trabajo de la talla y de las técnicas decorativas que sumadas a la formalidad prehispánica, creó tipos iconográficos de fácil lectura”.⁸⁷

Sin embargo, al hacer un comparativo con las vírgenes que aparecen en el *Catálogo del Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina*

⁸⁶ Anónimo. Op. cit., La obra de la casa Carvajal, s. l., s. f.

⁸⁷ ESCUDERO, Op. cit., p. 96.

(Barcelona) se pueden entrever las proporciones que dicha imagen posee con una medida de diez cabezas sin contar con la base de la nube y los ángeles (Ver Imagen 2a). En comparación con la imagen que se encuentra al lado de una de las imágenes más reconocidas en el mundo del arte colonial y de las producciones quiteñas, la *Virgen de Legarda* o *Inmaculada Apocalíptica*, que presenta Ximena Escudero Albornoz, se advierte que las proporciones usadas en la época de la Colonia corresponden a una cabeza y media menos (Ver Imagen 2b), incluso, reduciéndose en las representaciones masculinas a siete cabezas y media. Este ejemplo está en el mismo libro de Escudero con la representación de San Lucas (convento de San Francisco en Quito, Ecuador). Esta es una de las diferencias que muestra que las piezas europeas son más esbeltas y estilizadas, además, idealizan las posiciones anatómicas y las facciones de los rostros, siendo las europeas de expresiones dulces y naturalistas a diferencia de las esculturas provenientes de Quito.



Imagen 2 (a, b). *Catálogo del Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina, Barcelona, España* (Izq.). Archivo del Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera, Sonsón. Detalle de las Diez cabezas sobre Inmaculado Corazón de María. *Inmaculada Apocalíptica*, (Der) *Bernardo Legarda, iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador*. Detalle de las 8 caras. (Dibujo del libro *Escultura Colonial Quiteña Arte y Oficio*, p.113)

Algunos distintivos muy marcados de las producciones escultóricas quiteñas fueron la decoración barroca y sus singulares representaciones en la policromía que, incluso, en la actualidad se intentan imitar en talleres que preservan las técnicas antiguas en municipalidades ecuatorianas de San Antonio de Ibarra. La escultura quiteña fue reconocida por la manera en que se realizaban los acabados a las obras y sus ricas combinaciones de metales:

Se distinguió por su magnificencia decorativa, encarne brillante, ojos de vidrio, y, en el estofado, combinación de oro, plata y color. Las vestiduras, a manera de suntuoso brocado, fueron adornadas con profusión de flores y arabescos. Es interesante recordar que la flora sudamericana está fielmente representada por artistas quiteños en los estudios científicos de “la flora de Bogotá” de Celestino Mutis, y de la “flora Huayaquilensis” de Juan de Tafalla (finales del siglo XVIII).⁸⁸

A mediados del siglo XVIII fueron introducidos los estilos de decoración con flores en la ornamentación de los vestidos de los santos, para una época que correspondería al rococó que se concentraría en hacer llamativas y vistosas las telas que los decorarían bajo diferentes técnicas como “los grabados o los estofados” dentro de los cuales se pueden distinguir también la técnica del repicado, el graneado, el troquelado o el diseño libreo incluso diseños más complejos realizados con plantillas,⁸⁹ sobre diversos materiales como las telas encoladas o sobre tallas en madera. En cuanto a las decoraciones, según Escudero:

Estos se tradujeron a la policromía a manera de vistosas composiciones a base de grandes flores, ramilletes, frutos o jarrones repletos de exuberantes ramos, todos ellos de tono muy naturalista y con hojas y pétalos carnosos. El color utilizado es muy vivo y de grandes contrastes y los fondos están por lo general esgrafiados a base de rayados que intentan imitar un entramado de finos hilos de oro”.⁹⁰

Es de notar, tanto en las producciones personales de los Carvajal, como en los catálogos usados por el grupo de imagineros, que las influencias decorativas

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 97.

⁸⁹ PACHÓN Acero, Yolanda. Caracterización técnica de la escultura policromada de la nueva Granada. Colombia: Universidad Externado de Colombia, p. 209. ISBN:9789587728033.

⁹⁰ AMADOR Marrero, Pablo F. El tejido polícromo. La escultura novohispana y su vestimenta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 70. ISBN 978-607-02-451-7.

en la primera mitad del siglo XX se han decantado un poco, dominando la simpleza y la linealidad. Ello correspondería a un tratamiento quizás un poco más seriado o rápido en el uso de las técnicas de dorado y la decoración de las telas, con bases de color mucho más planas y ausencia de áreas esgrafiadas y de franjas tan trabajadas o tan amplias como las antiguas propuestas en las épocas antes mencionadas.

Para los comienzos del siglo XX se decantan las decoraciones a tal punto que ello queda evidenciado en los catálogos extranjeros. Se llega al punto de encontrar unas piezas de arte religioso que se ofrecen a la venta exhibiendo los materiales puros como el yeso o la madera sin decorar o simplemente con una base blanca o barniz y libre de policromías o decoraciones.

4.3 Modelado en barro, yeso y cera. Bocetos y maquetas de los Carvajal

En los imagineros Carvajal era común trabajar con materiales de tradición para producir a escala los modelos, bocetos o maquetas de las piezas que les eran encomendadas por los sacerdotes o personas que podían adquirir las piezas para colecciones particulares. Es muy interesante ver cómo estos trabajos que son considerados previos al resultado final, se caracterizan porque tienen distintos acabados. Un ejemplo de ello es la representación de los ángeles (Ver Imagen 3a y 3b) los cuales corresponden a los mismos que hacen parte de la escena conocida como *La Resurrección* de la parroquia Santa Gertrudis del municipio de Envigado (Antioquia). Dichas figuras fueron elaboradas en barro de manera especial y cuidadosa a la hora de ser modeladas, pues si se compara este tipo de piezas con otras maquetas existentes en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, se notará el detalle y la minuciosa atención con la que componían los pliegues, las facciones y las posiciones de los cuerpos. Este tipo de imágenes correspondería a las maquetas de la familia, pues es poco común encontrar piezas acabadas en este formato aproximado de 33 cm, ya que la mayoría de sus esculturas eran a una escala mayor.



Imagen 3 (a, b). *Ángel 1* (a, Izq.) y *Ángel 2* (b, Der.). Modelado en barro, 33 cm, s. f., Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta

Por otra parte, como se indicó anteriormente, es claro que había una gran atracción por las piezas europeas como el conjunto escultórico presente en la Iglesia Santa Gertudris de la ciudad de Envigado (Ver Imagen 4a y 4b). Esta producción se convertiría en un hito dentro de su trabajo debido a la gran acogida que tuvo y de las múltiples copias que elaboraron de la famosa escena y que fuera llevada a diferentes lugares del país, como la ciudad de Manizales o en el mismo departamento de Antioquia, concretamente en Medellín, en el templo de San José; en Titiribí, en la parroquia Nuestra Señora de los Dolores y en el oriente antioqueño, en localidades como El Retiro, en el templo de Nuestra Señora del Rosario; la catedral de San Nicolás El Magno de Rionegro, en Rionegro; el municipio de Sonsón, en la Catedral de Nuestra Señora de Chiquinquirá; el municipio de la Ceja, en la Basílica de la Virgen Del Carmen; en El Carmen de Viboral, en el templo de Nuestra Señora del Carmen. Es evidente también que los Carvajal querían conservar sus prototipos.



Imagen 4 (a, b). *Ángeles del conjunto de La Resurrección en la Iglesia Santa Gertrudís*, tallas en madera (1874), 180 cm., *Ángel custodio con fragmento de roca* (a, Izq.); *Ángel custodio* (b, Der.) Envigado (Antioquia). Modelos tomados del taller francés Vervout. Fotografía: Daniel Díaz Mejía.

Otro material comúnmente utilizado por los Carvajal, para la elaboración de sus bocetos, fue el yeso. A este le daban una variedad de usos. En un primer momento servía para recordar las características de la figura en cuanto a detalles asociados con los pliegues, el movimiento, las inclinaciones y la parte compositiva de las nubes. Los bocetos aquí presentados (Ver Imagen 5a y 5b) pueden provenir de un modelo hecho a partir de otro. Se trataría, en todo caso, de una copia originaria de alguna casa europea o podría ser un modelado en un bloque de yeso en el cual rápidamente se insinuaban con trazos libres la información necesaria de la figura para no olvidarla.

La otra función de estos vaciados de yeso –que por lo general están ahuecados– era la conservación del molde elaborado en otros materiales. En aquella época, por ejemplo, se usó el látex. La matriz vaciada en yeso o cemento funcionaba como el alma dura del molde flexible evitando colgaduras internas y permitiendo el perfecto posicionamiento del molde blando sobre la superficie o contramolde. El Museo de Arte Religioso de Sonsón cuenta con un buen número de estas piezas que representan manos, terracotas fraccionadas y máscaras de

algunos santos. Esto es un indicador de que los escultores los usaban permanentemente como referentes para su fácil recordación y para el uso en los distintos talleres.

La figura conocida como *El Corazón de Jesús* (Ver Imagen 5b) tenía una gran acogida en aquella época por parte de las iglesias. Su devoción era ampliamente difundida (en el último capítulo se hablará en detalle de esta pieza). Sin duda alguna, es una de las representaciones más famosas de los Carvajal por el modo con el cual lograron darle imponencia a la figura de Cristo. Se trata de una escultura de gran formato y volumen que se destaca por la expresión serena del rostro e invita a la contemplación. Es un Cristo amable, símbolo de protección particular que transmite con exactitud las visiones de la religiosa Margarita María, monja católica francesa conocida por las apariciones del Corazón de Jesús, quien propagó su devoción viéndolo en una manifestación en la que lo recibe y lo abraza amablemente. Frente a esta devoción tan popular se asocia la rápida propagación de la fe al Corazón de Jesús asociada al *detente* o escapulario:

Entre las diversas representaciones del Sagrado Corazón de Jesús, una se destaca por la milagrosa circunstancia que se volvió célebre a los ojos del mundo católico. Se trata del “detente”, un pedazo de paño donde se pinta y se borda la imagen del corazón divino revelado a Santa Margarita de Alacorce teniendo como molde la frase: «detente, el corazón de Jesús está conmigo (...). [Esta imagen] se remonta a un caso de protección sobrenatural en que se vio favorecido un joven romano el cual defendería el papado en las guerras de la unificación italiana del siglo XIX.⁹¹

El papa Pio IX concedió la bendición especial a todos aquellos que portasen la imagen del Corazón de Jesús o el escapulario bordado con el corazón divino. Esto lo hizo mediante una promulgación de su famoso “Syllabus”⁹² en las ceremonias del año santo dedicado a la consagración del Corazón de Jesús en 1875.

⁹¹ Folleto *Detente*. Caballeros de la Virgen Bogotá Colombia, s. f., s. d.

⁹² RODRÍGUEZ, Miguel. En consecuencia con la imagen. *Secuencia*. 2009, 74, mayo agosto 2008 p. 152. ISSN:0186-0348.



Imagen 5 (a, b). *Sagrado Corazón de Jesús*, modelo en yeso (a, Izq.) 40 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Ant.). *Sagrado Corazón de Jesús* (b, Der.), talla en madera, 250 cm., catedral de San Nicolás El Magno Rionegro (Ant.). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

En la producción imaginera de la familia Carvajal existe una correspondencia muy clara entre la elaboración de los bocetos y las obras finalizadas. De acuerdo a lo que se observa en las figuras existentes se nota el trabajo rápido sobre un trozo de barro sin cocinar, que representa a la *Virgen del Perpetuo Socorro* (Ver Imagen 6a). Sus características estructurales sugieren, de inmediato, la presencia de unos pliegues y volúmenes que están asociados con la representación de la imagen ya finalizada y llevada a la talla en madera. En este sentido, es posible hacer un comparativo entre estas dos piezas que representan la figura de la *Virgen del Perpetuo Socorro* y aunque en la primera no se logra identificar el rostro de la estatuilla, sí es posible reconocer las congruencias de las líneas y de algunos volúmenes que demuestran que se trata de un boceto de la

misma virgen. Además, se puede hacer esta asociación gracias a que se cuenta con la pieza finalizada de la Virgen del Perpetuo Socorro que está en la Catedral Nuestra Señora del Rosario del municipio de Girardota (Antioquia) (Ver Imagen 6b).



Imagen 6 (a, b). Boceto en arcilla de la *Virgen del Perpetuo socorro* (a, Izq.). 12 cm, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *Virgen del Perpetuo Socorro* (b, Der.) talla en madera, 180 cm. Catedral de Nuestra Señora del Rosario, Girardota (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

Modelar en barro les permitía un primer acercamiento rápido y eficaz para la memorización de las formas básicas cuando las piezas no podían ser trasladadas a los talleres de los artistas en las ciudades donde estaba establecido el grupo de escultores (Ver imagen 7a). Su habilidad en el trazo hace pensar que solo en unos cuantos minutos eran capaces de captar las líneas más

representativas ejecutadas con gran destreza propia de habilidad que habían adquirido. Posiblemente, y como sucedió con *El Resucitado* de Envigado, los Carvajal tendrían fácil acceso a la escultura para la toma de las medidas teniendo también un contacto directo con las piezas extranjeras. Los Carvajal recorrerían el territorio nacional observando los mejores referentes y piezas que les llamaba la atención y que servirían para agudizar la mirada prestando mucha atención a aquellas que querían replicar y reproducir en sus talleres.

La imponente y el esplendor de este tipo de piezas compuestas por varios personajes lograron captar la atención de estos imagineros. Son piezas que se caracterizaban —como ya se indicó— por su gran tamaño y volumen, que ocupan grandes espacios y, además, son ricamente decoradas. A continuación, se ejemplificará con la representación de la *Virgen del Carmen* existente en la Catedral San Nicolás el Magno del municipio de Rionegro (Antioquia). Se trata de una talla en madera, policromada y con algunos ensambles (Ver Imagen 7b). Esta imagen escultórica de la virgen se caracteriza por contar con ojos de cristal y estar sentada en un trono con forma de nube mientras carga cariñosamente a su hijo quien, de pie, en una de sus piernas, se balancea hacia los fieles. Mientras tanto, los ángeles que aparecen en la parte posterior la rodean entregándole el escudo carmelita y el cetro. Sus alas, diseñadas para ser desensambladas se despliegan ampliamente para cubrir casi la totalidad del nicho donde se encuentra la gran figura en madera.



Imagen 7 (a, b). Boceto en barro barnizado (a, Izq.), 15 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *Virgen del Carmen* (b, Der.), talla en madera, 250 cm., Catedral San Nicolás el Magno, Rionegro (Antioquia).
Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

De otra parte, los Carvajal hicieron uso de la cera. Esto se puede corroborar en el conjunto de maquetas que también están en el Museo Religioso de Sonsón. Este es un material maleable, que puede ser amasado como una plastilina y tallado con herramientas de modelar el barro permitiendo otro tipo de boceto (Ver Imagen 8a). Es notorio que en los talleres de los Carvajal estaban interesados en varias técnicas. Constantino, por ejemplo, usaba diversas sustancias en sus fundiciones y seguramente la cera de abejas era ese elemento funcional, presente en su taller, que no solo se usó para los modelos de los vaciados en bronce sino también para plasmar de manera rápida las formas de las imágenes sacras que le llamaban la atención, y poder hacer este tipo de ejercicios que funcionarían como modelos y maquetas para después tallarlos en la madera (Ver Imagen 8b) (**Ver Anexo F.** Tabla de clasificación bocetos, maquetas y obras de la familia Carvajal dentro del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera).



Imagen 8 (a, b). Boceto en cera (a, Izq.), 20 cm, Museo de Arte Religioso Tiberio de J. Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). *María Auxiliadora* (b, Der.), 250 cm. Catedral de Nuestra Señora de Chiquinquirá, Sonsón. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

4.4 El retorno a la herencia de los estilos europeos

Aunque en América se había establecido un estilo propio para la producción de la imaginería religiosa representado en el estilo quiteño y cuzqueño desde la época de la Colonia, uno de los fenómenos interesantes que tomaron fuerza y que dieron relevancia a la labor de la familia Carvajal tuvo que ver con la recuperación, hacia la primera mitad del siglo XX, de los estilos europeos en la representación de la imaginería religiosa. Los Carvajal se dedicaron a la escultura clásica en madera, reproducciones y copias en yesos, escultura en bronce y mármol, pero, además, a la elaboración de altares.

En el estilo que más se concentraron fue en el de imágenes talares (esto quiere decir, en un bloque compacto de madera hecho a partir de varias pegadas de

madera) que están en distintos altares, nichos y hornacinas de las iglesias. Se trata de piezas completas en su anatomía corporal, vestidas talladas, pliegues diseñados sobre el propio cuerpo carentes de articulaciones movibles. Las piezas articuladas (de tamaño natural) eran y siguen siendo usadas durante desfiles religiosos, a las cuales les agregan el vestuario y los accesorios reales representados en coronas, zapatillas, espadas, entre otros elementos, semejando las diferentes escenas bíblicas y usadas para ser modificadas en las representaciones, por ejemplo, de la Semana Santa o Semana Mayor. Las mismas eran caracterizadas de acuerdo con las necesidades del momento. Las piezas de culto personal son otro tipo de imaginería que se produjo en el taller Carvajal y muchas de estas piezas reposan en las casas de las familias que realizaban encargos a los escultores para poder tener en sus oratorios o en sus consolas de las casas. Estas se caracterizan por ser de menor tamaño y podían ser talares o articuladas. Hay que indicar que los cristos y los pesebres articulados, hasta hoy, son parte de los pedidos particulares.

Se puede encontrar una herencia directa de la estatuaria religiosa europea, específicamente, en lo que atañe a aquellas imágenes elaboradas en países como España, Italia y Francia. Los Carvajal las usaban para sus prototipos y de acuerdo con lo que encontraban en los catálogos. Cabe anotar también que existe una diferencia evidente con respecto a la escultura europea de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en las que ya no hay una exageración de los rasgos ni los sentimientos como sucedía en imágenes del siglo XVIII, caracterizadas por la escenificación sangrienta, exageración de los gestos y la intención de conmover al espectador por sus desgarradores expresiones.⁹³

La Iglesia había adoptado estas representaciones de martirio producto de las sangrientas opresiones trayendo a colación los comienzos del cristianismo donde sus representantes eran perseguidos, ejecutados y violentados con

⁹³ ZUNINO, Alejandro. *Iconografía macabra del barroco, santos mártires*. www.Lahornacina.com. Primer párrafo. fecha de publicación: s.f. fecha de recuperación 04 de octubre de 2021, enlace: <https://www.lahornacina.com/seleccionesmacabro06.htm>.

sangrientas torturas. En la mayoría de las formas y a pesar de los grandes tormentos sufridos, las representaciones de los santos son pías y no expresan en sus rostros ese dolor que están sufriendo, sino una mirada piadosa llena de compasión y perdón, pues sus almas se encuentran en paz con Dios y están seguros del próximo encuentro con él. Esto servía como ejemplo a la vida de los fieles para que se vieran reflejados en estos santos y santas y para que sus vidas también fueran modelo a seguir.

En el ejemplo de una de las esculturas procesionales realizadas por el escultor genovés Antón María Maragliano (1664-1739), donde representa el martirio de *Santa Catalina de Alejandría*, muestra cómo la mujer fue sometida al tormento en una rueda para, posteriormente, ser decapitada. Los torturadores tiene mucha expresividad en sus movimientos y la escena es muy agitada, mientras la santa con su mirada dirigida al cielo parece estar entrando en la gloria de Dios, mientras un par de angelitos le entregan la palma del martirio.

Existieron muchas representaciones tortuosas llenas de pasión y dolor. Otro ejemplo es la personificación de San Lorenzo, quien fuera asado en una parrilla o las almas en el purgatorio, San Sebastián, la matanza de los inocentes, entre una gran variedad de patrones más, los cuales mediante la representación de grandes maquinarias diseñadas para el sufrimiento, glorificaban a los santos en esos asesinatos y derramamientos de sangre.

En el prefacio de *Berenice*, obra de teatro trágica francesa se afirma que “la principal regla es agradar y conmover”⁹⁴ refiriéndose a las comedias y al teatro; lo que pareciera tener una preferencia por la violencia, la sangre y la muerte (tragedias). Según esto y de acuerdo con los elementos esenciales planteados sobre la teatralidad en el barroco de aquí se puede deducir que la representación de la vida de Cristo sería la perfecta tragedia y por eso es tan rica en las representaciones en el arte religioso, pues la temática crística es muy amplia, si se

⁹⁴ OROZCO Díaz, Emilio *El Teatro y la teatralidad del Barroco* (ensayo de introducción al tema). Barcelona: Editorial Planeta.1969, p. 31.

analiza la vida de Jesús y la vida pública todo parece indicar que la historia dramática y violenta que finaliza de manera feliz con la resurrección, tiene un contenido y un final que se ajusta a los gustos del período Barroco. La imagen de Jesús torturado se convierte en la máxima expresión de divinidad pese a su apariencia de estar flagelado y torturado. Es una imagen bella por su sacrificio y gloria prometida. En su libro *Historia de la Fealdad*, Umberto Eco trae a colación, precisamente el *Sermón* (27, 6) del teólogo y filósofo San Agustín quien frente a la deformidad de Cristo afirmaba que:

Para sostener tu fe, Cristo se volvió deforme, aunque permanece eternamente bello (...). «Y nosotros lo vimos y no tenía belleza ni atractivo, sino que su rostro era repelente y deforme su postura». Este es su poder: «era despreciado y su postura era deforme; hombre cubierto de llagas, ser que padece debilidad». La deformidad de Cristo te hace hermoso. De hecho, si él no hubiera querido ser deforme, tú nunca habrías adquirido la forma divina que habías perdido. Era, pues, deforme cuando pendía de la cruz. Pero su deformidad constituía nuestra belleza (...).⁹⁵

Esto indicaría que ver la imagen de Jesús sufriente, sería un atractivo para la Iglesia Católica, enriqueciendo las diversas manifestaciones del arte de las cuales se vale, para la evangelización sobre todo para el periodo Barroco donde se pudo ver tantas propuestas artísticas dramáticas en torno a los padecimientos de Cristo. Esto pues se convirtió en una fuente de inspiración de los artistas y para la ejecución de imaginería religiosa en torno al tema del “Nazareno o Ecce Homo” ya que esta visión agustiniana –si bien procedía del siglo IV y V– resultó muy sugestiva pues, se trataba de la “visión pancalística” en la cual Agustín, sostiene que Jesús colgado en la cruz pareciera estar deforme pero que al mismo tiempo reflejaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía.⁹⁶

Para las personas de aquella época, estos tipos de representación eran parte del discurso con el cual podían ser conmovidos en su calidad de fieles y, sobre todo, porque había una intención de resaltar –de manera heroica– la vida de

⁹⁵ ECO Humberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: DeBolsillo. 2007, p. 50. ISBN: 9788426416346.

⁹⁶ *Ibíd.*

los mártires (incluyendo a Cristo) con el fin de permitir la purificación de las almas, cuya muerte tendría una recompensa con la vida eterna (Ver Imagen 9 a y b).



Imagen 9 (a y b). *Cristo Nazareno* (Izq.) (s. f.), Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia). *Nazareno* (Der.) (s. f.), talla en madera policromada. Taller Álvaro Carvajal, El Retiro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

Sin embargo, en los inicios del siglo XX el arte religioso se caracterizará por la dulcificación de las piezas así como por la exaltación de la serenidad. Se trató de una imaginería que conmovía por su ternura y las sonrisas sosiegas y miradas claras y elevadas al cielo, pero sin la exageración barroca recargada de sangre y que hacían tan complejas las composiciones artísticas.

En el tiempo de los Carvajal los cabellos eran más voluminosos y crespos (“cabello robusto”), los vestidos más claros y coloridos. Las esculturas europeas de este momento histórico, aunque seguían siendo ricamente decoradas aunque bajan la excesiva manufactura y alivianan las piezas. Seguramente esto está

relacionado con las reproducciones seriadas y en masa las cuales no permiten la dedicación a la hora de ornamentar cada figura y sobre todo porque su concepción (para este momento) ya no estaba tan ligada a la originalidad ni a la producción de un artista en específico pues había un interés comercial de las casas de arte en la reproducción masiva. Por ejemplo, en la escultura barroca latinoamericana –a la que se estaba acostumbrado– venía, por supuesto, impregnada de los estilos europeos y se hicieron piezas de gran naturalismo y expresividad haciendo diferentes ensambles. Sobre este asunto, otra vez la historiadora del arte Ximena Escudero afirmará que este tipo de escultura “en la policromía se distinguió por su magnificencia decorativa”.⁹⁷ Aunque ahora se sigue ornamentando, la técnica ha mutado a otras formas más simples ejecutadas sobre la superficie de los vestuarios tallados sin la necesidad de dorar con laminilla de oro, implementando más bien pinturas líquidas metalizadas en tonos dorados, plata o bronce que permiten otro tipo de acabados más rápidos y que también son eficaces, ayudando a disminuir costos y tiempo de ejecución comparándolos con aquellos elaborados mediante técnicas complejas del bruñido en oro y el oro al agua. El reemplazo de materiales de menos complejidad como el uso de acrílicos y lacas automotrices, incluso el uso de plantillas en papeles calcomanías.

Precisamente, el escultor español Miguel Ángel Valverde Jiménez (1970), de la ciudad de Carmona y quien actualmente es un imaginero dedicado a la talla de piezas en madera para las diferentes catedrales y cofradías pero además, realiza obras para la ciudad de Sevilla, se refirió a la representación de la *Virgen del Carmen* (Ver Imagen 9a) de una manera despectiva al negar toda posibilidad de que dicha pieza (aunque sea una talla directa sobre madera, y se encuentre estofada en oro) sea una verdadera y legítima obra de arte religioso pues señala que talleres como “Olot” o inclusive la misma “Casa Reixach”, pudieran producir obras de valor. Al respecto, afirma que “simplemente son copias, son monigotes, carecen de expresiones artísticas. Allí en América solo hay unas verdaderas obras

⁹⁷ ESCUDERO, Op. cit., p. 97.

que nosotros acá en España reconocemos y les reconocemos a nuestros artistas (...) lo demás es basura”.⁹⁸

Este comentario muestra que las esculturas en madera que abundaron en España y también se diseminaron por el resto del mundo, especialmente en aquellas zonas que habían sido colonia eran encargadas a través de los catálogos no solo españoles si no italianos y franceses. También se podría afirmar que la familia Carvajal pudo ser intermediaria para que las parroquias y personas, en general, pudieran adquirirlas.



Imagen 10 (a, b). *Virgen del Carmen* (a, Izq.), talla en madera, 150 cm, taller Viuda de Reixach, 1927. Parroquia Nuestra Señora del Carmen, El Carmen de Viboral (Antioquia). *Virgen del Carmen* (b, Der.) vaciado en yeso, 100 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia) Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

⁹⁸ Escultor Miguel Ángel Valverde. Taller de escultura, Sevilla, España. Entrevista dada a Santiago Ocampo Higueta (observación inédita, 31 de julio de 2017).

Lo cierto es que, en la actualidad, las parroquias que conservan piezas españolas o de alguna de estas casas de imaginería, las conservan con mucho valor simbólico y económico. Se convirtieron en sus pequeños tesoros y patrimonios y son cuidadas con esmero ya que en el presente no suelen pedirse al exterior y representan, en realidad, un esfuerzo de los antepasados para conseguir piezas artísticas de la imaginería religiosa, que, para antaño, era un lujo traerlas y una travesía recogerlas en los puertos y que llegasen en buen estado a sus destinos.

El estilo europeo en sus diferentes posibilidades estuvo presente en las piezas escultóricas que este grupo de maestros imagineros ejecutó y dispersó a lo largo del territorio nacional. Ellos fueron unos grandes artesanos estudiosos de las formas europeas. Pero hay que decir que se notan diferencias en el desarrollo de la manera técnica y la representación, descubriendo cambios en la policromía o el tamaño de las figuras. Todo ello dependía de las necesidades. En otro sentido, así como se habla de un estilo europeo, quiteño, cuzqueño es posible hablar de un estilo carvajalesco (**Ver Anexo D. Cartografía 4. Obras extranjeras como referente visual de la familia Carvajal entre 1900 y 1950**).

4.5 Las influencias de lo que será el estilo carvajalesco

Es un hecho que los imagineros Carvajal se acercaron a estilos provenientes de talleres con trayectoria de siglos como es el caso del taller español de *Don Joseph Reixach Campanyà* que funcionaba desde principios del siglo XX o el taller francés de *Vervout* datado en el libro *Patrimonio Tradición y Devoción de la Semana Santa de la Parroquia Santa Gertrudis La Magna* de Envigado que elabora el juego referido a *El Resucitado*, los ángeles y el sepulcro para la misma parroquia.

La *Virgen del Carmen* que fuera procedente del taller de la viuda de Reixach y que se trajo de Barcelona en 1927 al municipio conocido como El

Carmen de Viboral (Antioquia),⁹⁹ se puede asimilar como una pieza original pues aparece firmada en la parte inferior trasera de la imagen. Esta escultura mide 150 cm de altura; es una talla en cedro que está decorada bajo la técnica del estofado en oro,¹⁰⁰ además presenta colores rozagantes y claros en las encarnaduras. Esta pieza le sirvió de modelo al maestro Rómulo para realizar su propia copia e interpretación haciendo visible la clara influencia. El artista colombiano la elaboró a una escala menor (un metro de altura), conservando las formas básicas de la imagen europea que reposa actualmente en el municipio antioqueño y en los pocos rastros de color que actualmente quedan en la obra que él mismo esculpió, se nota su propia interpretación de formas y de ornamentación características de su trabajo personal. Se pueden señalar aspectos cambiantes en la disminución del tamaño de la pieza (que permitiría una mayor y más fácil comercialización para que pudieran ser adquiridas por las familias antioqueñas) así como variaciones en el tratamiento del color. La pieza española está totalmente bruñida en oro, con técnicas de esgrafiados y dibujos hechos en todo el vestido, por otra parte, cuenta con encarnaduras muy claras mientras que la de Rómulo es una pieza morena y con rubores rozagantes y fuertes, aunque en esta ocasión solo se pueden ver los rastros de pintura que queda en la escultura en la parte del rostro de la virgen y de uno de sus ángeles; se nota también un posicionamiento de las extremidades de la virgen un poco más levantadas y la anatomía en ambos ángeles dispuestos de

⁹⁹ "(...) Hemos de remontarnos al año 1874 cuando Don Joseph Reixach Campanyà, escultor estatuario, fundó en Barcelona, en la desaparecida calle de la Corribia, n.º 1-5, una casa taller especializada en la escultura religiosa bajo la denominación de La Artística. Don Reixach Vilas, murió en el mes de febrero del año 1896, Doña Rosario, su viuda (fallecida, al parecer, hace pocos años en Madrid) prosiguió con la actividad en el mismo lugar". AGUADO, Mario Alonso. Los talleres Reixach- Campanyà y el escultor Antonio Parera. Herencia.net., segundo párrafo., fecha de publicación 2009, fecha de recuperación 30 de septiembre de 2021, enlace: (<https://herencia.net/2009-03-29-los-talleres-reixach-campanya-y-el-escultor-antonio-parera-en-herencia>).

¹⁰⁰ "Un aspecto esencial de la escultura novohispana es su policromía y, en particular, aquella que representa la vestimenta de los personajes y que usualmente, recibe el nombre genérico de estofado. Al analizar este rasgo de la escultura, tarde o temprano surgen preguntas en torno a la relación entre esta imitación y los textiles reales de la época". AMADOR Marrero, Pablo Francisco y CAYEROS, Patricia. El tejido policromo la escultura novohispana y su vestimenta. México: Universidad autónoma de México, 2013, p. 11. ISBN: 978-607-02-4581-7.

manera diferente. Así es como una pieza de envergadura mayor para la decoración de las iglesias y/o parroquias, es llevada por los imagineros locales a la producción de piezas con fines de devoción personal y van mostrando cómo un estilo proveniente de España que tiene tanta aceptación se empieza a fabricar bajo pedido con características similares pero también con sus variantes.



Imagen 11. *Resucitado* (1874) talla en madera, 400 cm, taller Vervout, Iglesia de Santa Gertrudis, Envigado (Antioquia), Fotografía: Miguel Correa.

La imagen del *Cristo Resucitado* de Envigado fue, sin duda, un referencia visual transcendental para esta familia de escultores imagineros colombianos. En ella centraron su interés, y siempre retomaron la representación europea de este Cristo que provenía del taller francés Vervout.(*). A partir de esta obra de

(*) Taller Francés encargado de la realización de la obra del Resucitado que se encuentra en Envigado, Antioquia Parroquia Santa Gertrudis La Magna; el cual también fue el encargado de la realización de los ángeles que acompañan el conjunto del Resucitado.

imaginería religiosa elaboraron múltiples copias que están ubicadas en sitios como El Carmen de Viboral, Sonsón, Rionegro, La Ceja, El Retiro, Cisneros y diversas reproducciones por parte de otros imagineros como Tomás María Carvajal y Misael Osorio o Pablo Estrada. Este último hizo varias reproducciones en bronce y una de ellas se encuentra en la cripta del cementerio de Envigado.¹⁰¹ El resucitado proveniente del taller francés fue elaborado en 1874 y representa la imagen de Cristo en el momento de la ascensión al cielo. Se encuentra dispuesto de un modo poco usual ya que lo que más llama la atención es su tamaño, pues es una escultura elaborada en madera y de cuatro metros de altura, aproximadamente. El juego escultórico europeo está compuesto por el sepulcro tallado en madera y dos ángeles que acompañan la figura central del Cristo glorioso que está suspendido en su perizoma o taparrabo envuelto por unas nubes nacientes que funcionan como basamento o pedestal mientras bendice con su mano derecha y sostiene un banderín en la mano izquierda mostrando además los signos del paso por la crucifixión y con su mirada dirigida al cielo. Llama la atención el colorido del cuerpo por su naturalidad imitando un encarnado complejo donde se destaca la tonalidad clara de la piel. Dicho por algunos conocedores de la época: “Lo más bello de la imagen es el colorido de su cuerpo imitando perfectamente el color del cuerpo humano”, según la descripción de Lisandro Ochoa quien así se refiere en sus crónicas.¹⁰² La escultura fue encargada por Ciriaco Ramírez Toro quien pidió a Julian Escobar (el encomendero), que trajera la bella imagen pedida al taller francés junto con los ángeles, el anda y el sepulcro de madera.¹⁰³

La impresión que pudo generar este resucitado, tanto en los propios como visitantes, debió ser notoria. Tanto es así que en los talleres mencionados como el de los hermanos Osorio, el imaginero Estrada, o los Carvajal empezaron a solicitar este tipo de imagen para replicarla. Se sabe de las copias que fueron realizadas

¹⁰¹ GÓMEZ Arango, Marilyn Mildred. *Patrimonio, tradición y devoción. Semana Santa de la parroquia Santa Gertrudis La Magna Envigado, Alcaldía de Envigado*. Impresión Legis S. A., año 2015, p. 187. ISBN: 978-598-98108-4-2

¹⁰² *Ibíd.*, p. 186.

¹⁰³ *Ibíd.*

para múltiples lugares. Por ejemplo, la subregión oriente del Departamento de Antioquia cuenta con por lo menos diez de dichas reproducciones. Según el libro *Patrimonio, devoción y tradición de la Semana Santa de Envigado*, hacia 1991 Monseñor Eugenio Villegas Giraldo (1926-1996) mandó a elaborar dos copias del conjunto escultórico y se los entregó a la cofradía de Santa Gertrudis para cargar el día de la resurrección.¹⁰⁴

Es importante insistir en que el estilo de los resucitados que llegaron a Envigado hacia 1873 y 1874 resultaron muy atractivos pues eran comunes las piezas propias de la escuela quiteña diseminadas en todo el territorio antioqueño. Los resucitados quiteños, por ejemplo, son piezas de baja estatura, más cercanos a la representación de personajes campesinos de tez blanca y con sus mejillas sonrojadas. Cosa diferente es ver el resucitado, que se viene mencionando, proveniente del taller francés. Esta imagen corresponde a un hombre de canon heroico, musculoso y de piel trigueña, con cabello ondulado igual que los ángeles que lo acompañan:

El impacto iconográfico que generó el grupo francés del resucitado va por cuenta de la forma como esta escasísima representación, como dijimos antes, se figuraba hasta entonces: la escuela quiteña de Manuel Chili “caspicara”, o la variante peruana de la misma tipología ya no tuvieron mayor significancia y la prueba está en que al menos en las parroquias del Valle de la Candelaria, en Medellín, sin contar con las municipalidades de toda Antioquia y, por qué no todo el país, copiaron el grupo quienes tuvieron la solvencia de comisionarlo por entero o la sola imagen del Cristo victorioso con sus más de 3 m de altura.¹⁰⁵

Las múltiples representaciones del *Resucitado* ejecutadas por los Carvajal tienen variaciones en la altura, las posiciones de las manos, el color de la piel, el perizoma y los decorados de sus vestidos comparados con el de Envigado. Por ejemplo, la sábana que levanta del suelo el resucitado de la imagen en El Carmen de Viboral, no presenta los mismos colores del europeo, no se evidencia presencia de dorados ni estofados y la decoración del rivete o la franja ornamentada es

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 187.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 245.

hecha con pincel y colores grises bajo un sfumado rosado en arabescos que se entrelazan. Por otra parte, el resucitado de la Basílica Menor de Nuestra Señora del Carmen de La Ceja, es un metro más alto y mucho más fornido que la figura de Envigado y así cada uno tiene variaciones en su composición; del mismo modo podemos ver las diferencias entre estas tres reproducciones del resucitado en diversos templos del oriente antioqueño (Ver Imagen 12).



Imagen 12 (a, b, c) *Resucitado* (a, Izq.) Rómulo Carvajal. Sonsón (Antioquia). *Resucitado*. (b, Centro) Álvaro Carvajal. Catedral de Rionegro, s. f. *Resucitado* (c, Der.) Álvaro Carvajal. El Carmen de Viboral. 1917. Fotografías: Santiago Ocampo Higueta.

Aunque tenían un referente visual con la pieza traída de Europa las luces y las sombras aplicadas en las piezas variaron con los artífices locales. Muy pocas de estas esculturas conservan en la actualidad los colores originales y la mayoría han sido intervenidas. Es posible hablar de la presencia de resucitados copiados de la pieza francesa en las siguientes localidades y se puede afirmar, según el historiador Ricardo Castro Ramos que distintas personalidades representadas en coleccionistas, escultores de arte religioso, conservadores, historiadores, dan

cuenta de la originalidad de estas piezas. Es el caso de Daniel Díaz Mejía, coleccionista de arte de la ciudad de Medellín; Santiago Ocampo Higueta, productor y restaurador de arte religioso; Helmer Tobón, Director del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera de Sonsón; Jhon Ospina Loaiza, restaurador de la ciudad de Manizales; entre otros. Ellos, a través de su trayectoria, dan testimonio ocular de la presencia de obras firmadas por los Carvajal, copias o interpretaciones similares al *Resucitado* de Envigado y que por las características artísticas y técnicas pueden ser atribuidas a los talleres de la familia Carvajal. Los lugares donde se encuentran estas piezas son: Amagá, Templo San Fernando Rey; Titiribí, Templo Nuestra Señora de los Dolores; San Antonio de Prado, Templo San Antonio; Medellín, Templo San José del Poblado; La Ceja, Basílica Nuestra Señora del Carmen; El Retiro, Templo Nuestra Señora del Rosario; Rionegro, Catedral de Nuestra Señora Santa María de la Purísima Concepción Del Santísimo Rosario de Arma de Rionegro; El Carmen de Viboral, Templo Nuestra Señora Del Carmen; La Unión, Templo La Merced; Jardín, Templo La Inmaculada Concepción; Andes, Templo de Nuestra Señora de las Mercedes; Pensilvania (Caldas), Templo Nuestra Señora de los Dolores; Samaná, Templo San Agustín; y Manizales, Catedral Basílica Metropolitana Nuestra Señora del Rosario. Todas estas obras con variaciones compositivas. Algunas, por ejemplo, no poseen los ángeles que acompañan el juego original.

De este modo, salía mucho más económica la adquisición de piezas, contando desde ya, con un estilo particular proveniente del taller francés que, dada su proliferación en las distintas localidades, es una muestra de la acogida que tuvo en este lado del continente. La calidad con la que la familia Carvajal copió esta imagen logró captar el manierismo de la forma, las dimensiones y los pliegues. Con ello, sus talleres se cotizarían y los sacerdotes evitaron comprar imágenes traídas del exterior o viajar para obtenerlas. Era un tema netamente práctico. Estaba claro que de una u otra parroquia podían facilitar la copia de la obra.

Don Álvaro Carvajal fue destacado como un escultor que se encargaba de engrandecer el patrimonio espiritual de su pueblo, queriendo renovar el viejo y siempre inmortal arte de la imaginería¹⁰⁶ lo cual se puede corroborar con los datos encontrados en el libro *Patrimonio, tradición y devoción* donde se nota el aburrimiento, por parte de algunos sacerdotes, con las piezas antiguas que poseían las parroquias que en su mayoría eran obras traídas de Quito, debido a lo que consideraban que ese arte criollo con tintes latinoamericanos había caducado dando paso a una nueva sazón europea.¹⁰⁷ Como ya se indicó, la recuperación del estilo de los talleres europeos proponía imágenes que inspiraban mayor piedad y ternura en las caras de los ángeles, las vírgenes y los santos. Por ejemplo, los rostros del taller de Reixach perfectamente se destacaba por los rasgos finos y muy redondos con miradas penetrantes que se lograban con los efectos de los ojos de cristal fundidos en vidrio; las pieles eran rosadas y bien pulimentadas con la vejiga de cordero; los ricos dorados al agua eran dibujados y esgrafiados en sus vestidos.

Generalmente, las piezas de las vírgenes y las representaciones de Jesús que no eran dolorosas o pasionistas, por ejemplo, estaban acompañadas de pequeños ángeles que se miraban entre sí como los ángeles de Rafael Sanzio caracterizados por ser dos cabezas de angelitos que se miran dulcemente. Estas figuras acompañaban escenas muy específicas de algunos cuadros como la *Madonna Sixtina* siendo dispuestos en la parte inferior a manera de detalle que asoman sus cabezas entre nubes con el fin de enternecer la escena. A partir de este elemento los Carvajal desarrollaron muchas destrezas para potenciar las sensaciones edulcoradas en sus obras imprimiendo así su propio sello y colores.

La representación de la *Virgen del Carmen* muestra la exactitud de la copia y la calidad de las piezas talladas en los talleres de los Carvajal (Ver imagen 13b). Al compararla con la pieza traída de un taller español se observa que, evidentemente, hay una intención de copiarla con fidelidad. La virgen que aparece

¹⁰⁶ ANÓNIMO. Op. cit., Don Álvaro Carvajal, s. l., s. f.

¹⁰⁷ GÓMEZ. Op. cit., p. 245.

en la imagen (13a) fue encargada para el Templo de Nuestra Señora del Carmen perteneciente a la comunidad carmelita del municipio de Sonsón; llegó a dicho municipio en 1951. La pieza Carvajal muestra el cuidado con el que replicaron los detalles en la talla en madera.



Imagen 13 (a, b). (a, Izq.) *Virgen del Carmen* (s. f.), talla en madera policromada, 180 cm. taller Viuda de Reixach, Templo de la Virgen del Carmen, Sonsón (Antioquia). (b, Der.) *Virgen del Carmen* (s. f.), talla en madera policromada, 180 cm, Parroquia Nuestra Señora Del Carmen (s. f.), Rómulo Carvajal, Guatapé (Antioquia).

Es necesario indicar que ambas obras ya no se encuentran en su estado original, pues han sido retocadas en múltiples ocasiones y han perdido por completo los rasgos característicos en el tratamiento del color propio de la pieza europea y la pieza elaborada por los imagineros colombianos, pero dejan entrever el estilo que se propagó en el público de la época que consumía este tipo de arte religioso elaborado en el taller carvajalesco. Los retoques se advierten porque ambas piezas presentan grandes repintes y reinterpretaciones en sus policromías originales, se eliminaron los esgrafiados que aun se pueden observar sobre la

pintura actual, y porque existen registros que así lo evidencian. Obviamente existe una intención por copiar, pero las figuras reinterpretadas por Rómulo muestran esas transformaciones sutiles propias de las copias carvajalescas.

Otro caso interesante de estudio es la representación de la *Virgen de la Merced*. Esta pieza se encuentra en el municipio de Nariño (Antioquia). Es de tamaño natural y también pertenece al taller carvajalesco y es atribuida a Rómulo. (Ver Imagen 14). Aunque dicha pieza tiene una advocación diferente a la que representa la *Virgen del Carmen* en Sonsón y Guatapé, se nota la influencia que recibe en cuanto a las formas del diseño de los vestidos, el escapulario que cuelga sobre el pecho de la Virgen María. La pieza cuenta con sutiles movimientos del niño en su mano y la ausencia de los angelitos en la base.



Imagen 14. *Virgen de la Merced* (1917), talla de madera policromada. 180 cm., taller Rómulo Carvajal. Nariño- Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

Si se ponen las tres esculturas juntas se podrá notar que en las obras realizadas por Rómulo se usó, evidentemente, la misma referencia proveniente de el taller europeo; tienen puntos de coincidencias que así lo hacen pensar y es que el artista se basó en los rasgos faciales, la posición del cuerpo femenino, del niño y los pliegues que coinciden con los volúmenes de la Virgen del Carmen procedente de España. A diferencia de la pieza esculpida para Guatapé, Rómulo simplifica la base de la *Virgen de las Mercedes*, reduciéndole el tamaño, la altura y simplifica las características del vestido. Todo indicaría que es una obra ejecutada más rápidamente y con costos menores. Cabe anotar que la obra actualmente se encuentra repintada bajo una técnica que no permite ver los volúmenes del vestido, con pinturas en aerógrafo y pintura acrílica, lo cual no deja percibir los relieves verdaderos de la escultura.

El conjunto de piezas carvajalescas con temas religiosos que se han mencionado hasta el momento se encuentran en el oriente antioqueño y fueron reproducidas por las generaciones venideras de la familia. Los modelos fueron mediante la conservación de las máscaras y prototipos en yeso que en la actualidad se conservan a escala real –como diversos bocetos– en el Museo de Arte Religioso del municipio de Sonsón.

Los Carvajal contaban con las herramientas y la tecnología propia para hacer las reproducciones seriadas en madera. Algo que parecería imposible sin un pantógrafo(*) como se utiliza en la actualidad y que tiene implicaciones con el concepto de originalidad ya que el pantógrafo o CNC como mecanismo de corte, tiene la capacidad de la reproducción seriada de tallas en madera a partir de un modelo en madera o terracota, dejando listas las obras a un nivel de detalle y no requiere, prácticamente, de la intervención de un artista que las pule. Como concepto, en la imaginería religiosa de la primera mitad del siglo XX, hay que entender que la originalidad radica en la capacidad de elaboración de la pieza sobre la madera o materiales nobles. La originalidad está dada por la capacidad

(*) Se trata de un mecanismo articulado las cuales copian una pieza que se fija en un extremo de la máquina, y mediante puntas va copiando, cortando o grabando en madera u otros materiales, las piezas que se deseen de manera seriada, con mínimos errores.

del imaginero para trasladar un modelo a otro conservando el estilo de una manera virtuosa.

Los Carvajal no copiaban por copiar. Ellos estaban adheridos a una normatividad de la tradición religiosa en las representaciones del arte influenciados por una estética proveniente de Europa y que tenía gran acogida por parte de la Iglesia Católica que requiere respetar las distintas expresiones siempre y cuando estén adheridas a una forma del quehacer en el ámbito religioso artístico. La Iglesia hace varios aportes de las imágenes en distintos momentos de la historia incluyendo la teología de San Juan Damasceno quien defendió el uso y la tradición de las imágenes en época de la iconoclastia al presentarlas como “tradiciones no escritas” como elementos importantes para la fe.¹⁰⁸ Desde la época de los iconoclastas se vienen tratando temas en torno a la imagen religiosa, lo cual permitió la consolidación de un arte con unos lenguajes especiales que han pasado en diversas generaciones pero sin la presencia de alguna normatividad estricta.

En el artículo de María Cristina Pérez sobre *Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada* la autora mostró que en nuestros territorios latinoamericanos los clérigos en épocas de la Colonia eran los que se encargaban de examinar la iconografía realizada por los artesanos pues “los modelos pictóricos por seguir no procedían directamente de los creadores de las obras si no de los dictados de los teólogos que establecían con ello una fuerte separación entre la invención (lo que se debía crear) y ejecución (quien lo elaboraba)”¹⁰⁹ aunque en otros casos se incorporaron nuevas formas, temas y figuras en sus creaciones también se reprobaban pinturas donde aparecieran personajes con rayos o aureolas a personas que habían muerto con fama de santidad, que usaran trajes ridículos y algunas formas de

¹⁰⁸ Juan Pablo II. Carta apostólica. *Duodecimum Saeculum* del sumo pontífice Juan Pablo II a los obispos de la iglesia católica al cumplirse el XII Centenario del II Concilio de Nicea. La Santa Sede. Librería Editrice Vaticana, 1987, p. 4.

¹⁰⁹ PÉREZ, María Cristina. Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del virreinato de la Nueva Granada. *Estudios de historia y sociedad*, vol. XXXVI, Núm. 144 (consultado el 5 de octubre de 2021). Universidad de los Andes, Colombia, p. 66. ISSN: 0185-3929.

representaciones estrictas como aquellas que representan a la Santísima Trinidad.¹¹⁰ Y se censuró aquellas reliquias y reproducciones de personajes que no eran santos y no estaban canonizados pero que se les atribuían milagros; cabe insistir en que los modelos ideales implantados que se pintaban venían en estampas provenientes de Europa, y que al igual que los Carvajal, se intentaban representar de manera muy similar, pero las técnicas las capacidades artísticas y las propias concepciones e interpretaciones llevaban a que las obras tuvieran unas variables en su forma.

Mucho se ha escrito dentro de la Iglesia Católica en torno a las imágenes. Por ejemplo, en época más cercanas a la nuestra Juan Pablo II dedicó varias cartas como *La carta a los artistas* (1999), haciéndoles un llamado a prestar un servicio en la representación de la belleza y el servicio a Dios, o una carta dedicada propiamente a aquellos que no querían las imágenes en la Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum* al cumplirse el XII centenario del II Concilio de Nicea, donde legitima la veneración de las imágenes de la iglesia diciendo que “merece también una atención especial, no solo por las riquezas espirituales que de ellas se derivan, sino también por las exigencias que impone a todo el campo del arte sacro”.¹¹¹ Allí mismo se hace un llamado a conservar las tradiciones de la iglesia en torno a la representación de las imágenes que estén en armonía con la predicación evangélica y las enseñanzas inspiradas por los Santos Padres (Entendiéndose como tradición a los seis concilios precedentes al Concilio Niceno II).¹¹² Allí, el Papa Juan Pablo II reitera el uso de las sagradas imágenes a pesar de ser una de las controversias más grandes que ha tenido que afrontar la iglesia y menciona al Papa Adriano y las representaciones de los santos, cuando expresa que: “las sagradas imágenes son honradas por todos los fieles, de forma que, por medio de un rostro visible, nuestro espíritu sea transportado por atracción espiritual hacia la majestad invisible de la divinidad a través de la contemplación

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 67.

¹¹¹ JUAN PABLO II. *Op. cit.*, p. 1.

¹¹² *Ibíd.*, p. 3.

de la imagen, en la que está representada la carne que el Hijo de Dios se ha dignado tomar para nuestra salvación”.¹¹³

Así, el Papa justificó el uso de la imagen religiosa, interconectándolo con la carta a los artistas llamándolos a la representación de la belleza de la creación. Por otro lado, en el *Código de Derecho Canónico* el texto de máxima ley de la iglesia, también se refieren a las imágenes religiosas y a las representaciones de los santos y su uso dentro de los templos y la distribución en el interior de estos así como la conservación de las obras artísticas valiosas. Esto quedó expresado en los cánones 1187, 1188 y 1189, respectivamente:

1187 Sólo es lícito venerar con culto público a aquellos siervos de Dios que hayan sido incluidos por la autoridad de la Iglesia en el catálogo de los Santos o de los Beatos.

1188 Debe conservarse firmemente el uso de exponer a la veneración de los fieles imágenes sagradas en las iglesias; pero ha de hacerse en número moderado y guardando el orden debido, para que no provoquen extrañeza en el pueblo cristiano ni den lugar a una devoción desviada.

1189 Cuando hayan de ser reparadas imágenes expuestas a la veneración de los fieles en iglesias u oratorios, que son preciosas por su antigüedad, por su valor artístico o por el culto que se les tributa, nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y éste, antes de concederla, debe consultar a personas expertas.¹¹⁴

Por lo tanto, se puede deducir entonces que desde que las producciones plásticas religiosas estuvieran en el rango de lo aceptable y no tuvieran elementos extraños que no pertenezcan a la tradición iconográfica del cristianismo, eran aceptadas, y que en los concilios se trataron temas entorno a las formas de representación en las diferentes épocas por ejemplo cuando se quiso combatir la iconoclastia, o cuando se trataba de eliminar muchas imágenes que se habían desvirtuado o reinterpretado de manera incorrecta. En conclusión, habría que decir que una de las mayores preocupaciones de la Iglesia entorno al arte y su única

¹¹³ *Ibíd.*, p. 5.

¹¹⁴ Código de derecho canónico. (Cann 1187-1189) [En línea] Consultado el 7 de octubre de 2021. Disponible en: https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/esp/documents/cic_libro4_cann1186-1190_sp.html.

exigencia es que las representaciones sean muy fieles a lo que concierne con el contexto de los personajes en las Sagradas Escrituras.

Los Carvajal adheridos a las exigencias de la iglesia y proponiendo producciones plásticas hacían visibles unos rasgos más propios o si se quiere, más mestizos a la hora de representar las figuras con unas referencias visuales de su entorno. Son piezas que funden su apariencia con la región pues tienen una cercanía con los fieles. Este es un rasgo importante que hay que tener en cuenta y sobre todo si se comparan las esculturas religiosas de los Carvajal con la finura de la escultura religiosa europea. Por ejemplo, las representaciones de los niños rollizos y rosados corresponden a un ideal de crianza. Ese toque de belleza corpulenta, gruesa, que seguramente se convirtió y transformó el canon de la época es un tema estilístico. Se trataba de un retorno a la herencia europea recogiendo nuevamente los cánones artísticos propios de ese continente y dejando de lado lo que ya se tenía como producto de estas tierras representativo del estilo quiteño y cusqueño y los temas de cada una de las regiones en sus producciones artísticas. Esto muestra el arraigo en el concepto de colonia cuando los habitantes del oriente antioqueño procuran mantener el enlace con la cultura y los ancestros europeos, específicamente los españoles.



Imagen 15 (a, b). *Virgen del Carmen* (a, Izq.) (año), talla en madera, 200 cm, taller Viuda de Reixach. Basílica Nuestra Señora del Carmen, La Ceja (Antioquia). *Virgen del Carmen* (b, Der.) talla en madera policromada, 250 cm., Taller Álvaro Carvajal. Catedral San Nicolás el Magno, Rionegro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

4.6 El estilo carvajalesco

Las conexiones indiscutibles del arte carvajalesco con influencias directas del arte religioso europeo y específicamente con los talleres españoles y franceses, ya sea por temática o formalización, hace visible la inquietud que suscita definir la original en las producciones de los escultores antioqueños. Es importante señalar que los talleres de arte religioso católico son el espacio en el cual se desarrollaron múltiples técnicas para la ornamentación y construcción de los templos incluidas las tallas de imágenes de bulto redondo y altos relieves; en esta medida los Carvajal no solo sirvieron de puente que conectaba con otros países para la compra de bienes muebles y obras religiosas, sino que con sus propias esculturas –apoyadas en los estilos propuestos desde el arte extranjero– lograban llegar a los

diversos municipios de Colombia, en especial al territorio antioqueño. Por ello, es posible hablar de originalidad en las piezas de arte religioso carvajalesco en tanto que éstas eran ejecutadas en el taller de los Carvajal y logran tener no solo ese aire que se confronta a simple vista con los estilos europeos, sino que daban cuenta de un sello que los identificó en aquella época como una firma de escultores reconocidos por su buen gusto, sus capacidades artísticas, su conocimiento adquirido en los diferentes ámbitos y temáticas circundantes con la Iglesia Católica y las grandes tallas de madera, vaciados u otros materiales, con apropiaciones e interpretaciones, haciéndolas mucho más cercanas con el lenguaje del contexto donde estarían dispuestas y siendo aceptadas y consumidas en masa, obras muy importantes que logran consolidar una cultura religiosa en el departamento y el resto del país.



Imagen 16 (a, b). *Oración en el huerto* (a, Izq.) (s. f.), talla en madera policromada, 300 cm. Taller Viuda de Reixach. Iglesia de San José, Medellín (Antioquia) *Oración en el huerto* (b, Der.) (1911), 300 cm, talla de madera policromada, taller Álvaro Carvajal. Parroquia San José, El Retiro (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

La escultura de arte religioso conocida como la *Oración del Huerto* (Ver Imagen 16a) es una pieza que se encuentra en el templo San José de la ciudad de Medellín. La familia prestó sus servicios a esta iglesia durante muchos años. Seguramente fue un referente importante para los Carvajal ya que en el templo de San José, en la localidad El Retiro, existe otra con características similares en el tamaño y la composición. Sin embargo, al centrar la mirada en detalles específicos se notan una serie de cambios en la policromía, la representación de las manos de los personajes, la sencillez del ornamento representado en las telas y, principalmente, en el uso de un canon más corto o achatado en comparación con la pieza europea. Los Carvajal muestran una gran destreza para tallar la madera, y es notable que no es de su interés copiar a la perfección el modelo traído de Europa (Ver Imagen 16b). De hecho, existe una sencillez en sus figuras que queda manifiesta en la forma en la que tallan los pliegues de los vestidos, las proporciones corporales y los gestos de los rostros. De este modo se puede identificar, en principio, el propio sello de su obra. Se trata de la representación de cuerpos mucho más cercanos a los rasgos característicos de personajes de la vida cotidiana del espacio geográfico que habitaban; hay un interés por las representaciones más simples, sin tanto dramatismo como la oración en el huerto de la pieza extranjera, nótese el detalle de la tensión del ángel en las manos, el vuelo de los vestidos y las telas que simulan estar flotando en comparación con el relajamiento de las mismas en el ángel de los Carvajal, al igual que la tensión que se representa en las manos del Jesús. Estos aspectos son muy diferentes.

Es sabido que el arte religioso católico surgió como una necesidad para la evangelización y, en esta medida, necesariamente este tipo de arte procedente de Europa era y sigue siendo el gran referente. Los procesos de aculturación y transculturación vividos en América Latina dan cuenta del modo en que se adoptan valores que, al mismo tiempo, terminan por hacer ver el mundo desde las visiones que surgen como producto de las mezclas culturales a partir de las cuales se exalta, de manera sensible, la cosmovisión del propio mundo natural que nos rodea.

Por esa razón, en lo que atañe a la escultura religiosa, y aunque existieron distintos referentes de este campo expresivo traídos de España, Italia y Francia, este tipo de imagen tiene la necesidad de hablarle a los coterráneos y para ello se requieren figuras que develen la propia apariencia física de quienes habitan el territorio. Existen muchos ejemplos al respecto, como es el caso de *Santa María la Antigua*. Esta fue una representación portada por los conquistadores en los barcos con los cuales se acercaban a tierras americanas. Para que cumpliera su propósito fue necesario transformarla de acuerdo con las características de los habitantes del Nuevo Mundo. Otro ejemplo posible es la *Virgen de Guadalupe* la cual es más cercana dado que “ejerce la seducción de una madre de piel cobriza como esas nodrizas mestizas, indias o mulatas que velaban sobre los pequeños españoles por toda la colonia”¹¹⁵ y logra captar la atención de los habitantes de un continente mayoritariamente católico porque se ven identificados con el hecho de que la virgen hubiera escogido como cuna para nacer la ciudad de México¹¹⁶ y los múltiples milagros que se le atribuyen a la imagen milagrosa. Sin embargo, siendo tan grande y fuerte la influencia de la imagen de la *Virgen de Guadalupe*, esta solo fue consagrada en el siglo XX producto de los movimientos políticos y sociales que se gestaron alrededor de la misma:

La imagen adquirió para los liberales una estatura política que, a sus ojos abarcaba su identidad religiosa. Lo mismo puede decirse de los masones que no pudieron resistir el encanto de la virgen. Una logia que agrupa las grandes figuras de México insurgente y republicano, la india Azteca, mezclaba la celebración de la guadalupana con sus ritos; era un nuevo avatar sincrético en la historia ya agitada de la diosa del Tepeyac.¹¹⁷

Junto a estos antecedentes en el ámbito de las producciones artísticas religiosas propias de América Latina está también la propuesta original realizada en Ecuador y Perú con los *Ángeles arcabuceros*, los cuales eran elegantemente vestidos con ropajes de la corte, filigranas de oro y con armas en las manos. Se trataba de pinturas anónimas realizadas por algunos indígenas vinculados con

¹¹⁵ GRUZINSKI, Op. cit., p. 132.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 144.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 206.

talleres españoles reconocidos en la ciudad de Cuzco. Se afirma que se trataba de “ángeles apócrifos asociados con las estrellas, fenómenos naturales, que dieron una atracción a la población indígena acostumbrada a adorar los cuerpos celestes”.¹¹⁸ Otros ejemplos son las representaciones de la *Virgen María Hilando Lana*, vestida al estilo o usanza incaica con ricos ornamentos. Asimismo, se pueden ver producciones locales muy importantes con características y desarrollos en el ámbito de la técnica elaborado y desarrollados por artistas en la ciudad de Tunja o el arte religioso santafereño, incluso los talleres de arte religioso de pintura y escultura en Santa Fe de Antioquia como, por ejemplo, los pequeños retablillos, cajitas de madera que contenían pinturas o esculturas devocionales religiosas con colores vivos y decoradas con múltiples flores y figuras geométricas asemejándose a la decoración de los carros que conocemos como las “Chivas”.

Tal y como se indicó anteriormente, Álvaro Carvajal tuvo contacto visual directo con la pieza conocida como *El Resucitado* de la Iglesia Santa Gertrudis de Envigado. Esta pieza fue retomada por el escultor para reproducirla y llevarla como una de las primeras copias hechas en madera al municipio de El Retiro. A partir de allí se produjeron múltiples copias en madera para otras localidades antioqueñas así como para el resto del país. Esto da lugar al reconocimiento de uno de los primeros rasgos carvajalescos: la necesidad de *copiar, replicar y reinterpretar* imágenes del arte religioso de tal modo que pudiera difundirse por distintas regiones del país y que cumpliera con las condiciones básicas de valor asociadas con la religiosidad católica.

En su interés por reproducir y reinterpretar en el taller carvajalesco usaron técnicas de copia donde el uso del yeso escayola y la cera de abejas ayudaron en su ejercicio replicador. Al mismo tiempo, el trabajo con este material daba lugar a transformaciones en la forma de acuerdo con las necesidades de los personajes que debían crear. Por ejemplo, podían tomar un rostro representativo de Jesús para agregarle la barba, moverle los ojos y modificarle los gestos y así, dar origen

¹¹⁸ BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. New York: Phaidon, 2005, p.203. ISBN: 0714841579.

a personajes nuevos. Esto quiere decir que la misma figura humana representativa del Cristo destacada por su belleza y dulzura, servía para configurar y construir otra imagen masculina con un rol diferente como el de un apóstol o personaje masculino santo que requiriera de ese aire “crístico”.

Así mismo, recurrieron a materiales novedosos para la época como, por ejemplo, la experimentación de moldes vaciados en cemento y hormigón armado. Esto tenía una finalidad: romper con la producción de arte monumental en bronce, experimentar con nuevos materiales para abaratar costos y competir con el mercado del momento proveniente de Europa y de otros talleres del país y poner a circular sus piezas a lo largo y ancho del territorio. Por eso también es posible encontrar obra carvajalesca emplazada en plazas y parques que están asociadas con temáticas que no tienen que ver con lo religioso como es el caso del *Monumento a la madre* en la localidad de Jardín o el municipio de Andes (Ver Imagen 17) en el municipio de Envigado o El Carmen de Viboral (Ver Imagen 18a y 18b) .

Cabe recordar que para este momento histórico hay un interés por la experimentación con el hormigón armado especialmente por los beneficios que traía permitiendo que su uso se expandiera. De hecho, la velocidad de construcción y la economía gracias a la utilización de este material permitió la construcción de grandes catedrales para la época, lo cual influyó también no solo la arquitectura sino también las artes plásticas. Plazas de diversos municipios de Antioquia cuentan con monumentos en cemento de próceres de la patria en hormigón armado con pinturas que imitan los metales. Ni mencionar la importancia que tuvo en escultores de alto talante como Rodrigo Arenas Betancourt.

Después de la primera guerra mundial, los arquitectos tomaron conciencia del largo porvenir que podía prometerse a la técnica del hormigón armado. Aunque, por el momento, nadie pensaba que podía utilizarse sin necesidad de revestimientos en los edificios de culto, su empleo se imponía si se quería construir con rapidez y economía como parecía prudente desde que la iglesia había perdido preponderancia social, política y económica de que había gozado hasta el siglo XVIII.¹¹⁹

¹¹⁹ PLAZAOLA Artola, Juan. SAPIENTIA FIDE, Serie de Manuales de Teología. Historia del Arte Cristiano. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1999, p. 284. ISBN: 84-7914-427-0.



Imagen 17. *Monumento a la madre* (1932), 160 cm sin el pedestal, hormigón y cemento blanco. Andes (Ant). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

De manera paulatina, la obra religiosa de los Carvajal tendría que someterse a variaciones en sus producciones y sus técnicas, puesto que el ingreso de otras formas de producción más rápida y económica estaban llegando desde España. Ello abarató el costo de sus esculturas y la tradición donante empezó a mermar producto de la proliferación imaginera.



Imagen 18 (a, b). *Monumento a la madre* (a, Izq.) (1946), 160 cm sin el pedestal, hormigón y cemento blanco. El Carmen de Viboral (Antioquia). *Monumento a la madre* (b, Der.) (1943), 150 cm, hormigón y cemento blanco, Envigado (Antioquia), Fotografías: Daniel Díaz Mejía.

Está claro que el trabajo de los Carvajal y su contacto directo con obras emplazadas en diversas iglesias y que fueran traídas de Europa muestran el cruce con los distintos estilos de este continente, pero al mismo tiempo vislumbra su impronta la cual es inclusive reconocible mediante la comparación con otros talleres que se venían posicionando en Antioquia por sus acabados finos, el movimiento de los pliegues y el color. Aquí es importante recordar los talleres ya mencionados como es el caso del taller de la viuda de Reixach; el taller Vervout; los talleres de Misael Osorio; José Ramón Montejo; Heladio Montoya y Ramón Elías Betancourt;¹²⁰ además de Miguel Ángel Palomino, en Caldas; el taller de los Rojitas en Envigado; Antonio Posada en Manizales; el taller de los ecuatorianos residentes en Manizales, Agustín Fajardo y Vicente Girón; el taller de Matías, el marmolero de Guarne; el taller del afamado Gabriel Orrego en Manizales; el taller de Alfonso Velásquez Duque; Delfín Zapata Cardona; Arnulfo Gil en Aguadas; Marco Tulio Nieto Lopez en Villamaria; Antonio Rios Henao; y el español Ismael

¹²⁰ CASTRO, Op cit., p. 62.

Font quien fuera el diseñador de las puertas de la Catedral de Manizales; entre otros.¹²¹

Cuando se logra distinguir una escultura carvajalesca, se nota que existe una caracterización particular en la aplicación y uso del color. Por ejemplo, en la representación de la carne corporal predomina el tono siena tostado y la sombra tostada. Estos colores le dan a la imagen una tonalidad morena que no es visible en las imágenes escultóricas y religiosas europeas caracterizadas por ser blanquecinas y sonrosadas. Además, el vestuario de las esculturas de bulto redondo, dominan por los tonos pasteles y agrisados propios de los estudios pictóricos cromáticos de una época en la cual la presencia de diversos maestros academicistas tanto en la pintura como la escultura, influyeron de manera indirecta en la obra plástica de los Carvajal; para ese momento Francisco Antonio Cano, profesor de algunos de los hijos de Álvaro fue el referente más importantes en el arte de Medellín y Colombia. La obra religiosa en la cual algunos críticos, según Ricardo Castro, ubicaron a los Carvajal se denomina como un “academicismo revaluado” en el cual los artistas intentan replicar las características del entorno social tomando los elementos de la época y las prácticas urbanas, arquitectónicas escultóricas, pictóricas culturales y sociales.¹²² Además, ese entorno academicista en el cual fueron formados permitirían una amplia gama de estilos que podrían ser tenidos en cuenta en el desarrollo de sus obras; para ilustrar, Constantino pertenecía a la Sociedad de Amigos del Arte y participaba en célebres exposiciones del Club Unión de Medellín con personajes como Eladio Vélez, Gustavo López, Luis Eduardo Vieco e Ignacio Gómez Jaramillo, anotando que en 1939, en dicho evento cultural, pudieron ver las obras de Débora Arango las cuales fueron muy polémicas en aquel momento.¹²³

¹²¹ *Ibíd.*, p. 84.

¹²² *Ibíd.*, p. 44.

¹²³ LONDOÑO, Op. cit., El taller de los Carvajal, p. 20.



Imagen 19. *Santa Mónica* (s. f.). Talla en madera policromada, 180 cm. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

Otra de las características que se pueden identificar en la obra carvajalesca es el énfasis en las expresiones de los rostros que no pertenecen a las imágenes clásicas representativas de Jesús o la Virgen, sino a soldados o personajes terciarios de la Semana Santa que muchas veces son caracterizados con tipologías del entorno, haciendo uso de modelos y personajes del pueblo. Es el caso de varias esculturas de soldados que pertenece al juego de imaginería religiosa sonsoneña, donde se capta una expresión atípica en tanto rompen con las características representativas del trabajo proveniente de Europa.

Los pliegues son otra de esas características de originalidad en la imaginería carvajalesca. De acuerdo con las peculiaridades de las escuelas europeas, estos imagineros eran más prácticos y ágiles ya que hay una forma en los pliegues que se asumían sin tanto detalle como los quiebres y los dobleces de los porses de los vestuarios, sin quitarle movimiento a las telas que esculpían. Sus piezas talladas indican estar vestidas pero sus vestiduras dan una apariencia

más pesada precisamente por las formas abultadas y redondas y que con los efectos de la pintura logran generar muchos más volúmenes de lo que aparece en las profundidades de sus tallas. Por otra parte, la temática religiosa la trabajaron a partir de una impronta vinculante con la región. Este es otro rasgo característico sobre todo en lo que tiene que ver con la anatomía y tipología de los personajes. Es decir la pintura logra dar un efecto a la talla con los sombreados. A esto se suma que, como se anunció en el capítulo de la semblanza, eran muy buenos negociantes de piezas religiosas.

Los Carvajal transformaron el canon europeo estilizado o canon heroico en otro que fuera equiparable con su sociedad sin buscar figuras ideales. En su trabajo, los rostros, la frente, la nariz, el ceño y las miradas debían causar también un impacto directo en el espectador. Sus rasgos faciales cambiaban de acuerdo con los estados emocionales que impregnaban en sus figuras. En cambio, una pieza traída de los talleres europeos se caracterizaba por rostros que se dirigían al cielo transmitiendo una conversación divina, con una mirada pía. En los Carvajal las figuras son frontales pues siempre se dirigen hacia la gente. Todas estas particularidades se pueden notar entre los espacios de los rostros con respecto la nariz. Son caras más amplias y anchas y se da toda una familiaridad entre una obra y otra sobre todo porque se reproducen en grandes cantidades y terminan pareciéndose. El tamaño puede variar. Detalles como los cabellos ensortijados, la nariz con tabique plano, la mirada serena, las cejas arqueadas y la enmarcación del cuenco de los ojos son otras características en la obra carvajalesca (Ver Imagen 20).



Imagen 20 (a, b y c). *Cabezas masculinas de soldados romanos.* Bustos. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, sección Rómulo Carvajal, taller del artista, Sonsón (Antioquia). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

Es indudable que las piezas religiosas carvajalescas están dirigidas a la población. Dado los costos altos de las piezas traídas de Europa, esta familia produjo arte religioso recurriendo a materiales que podían obtener en el entorno. Las imágenes europeas se destacaban por el lujo en el vestuario con bordados en oro fino, andas en plata y candelarias de mucha suntuosidad pero la ornamentación carvajalesca estaba encomendada a su hermana Angélica Carvajal, quien con mucha sencillez demostraba su buen gusto para ejecutar las labores de costurera y ataviar las piezas de manera auténtica y original.¹²⁴ Dicha labor también estuvo en manos de otras integrantes de la familia, como Adelaida, esposa del maestro Álvaro, quienes en su residencia familiar terminaban esta labor tan delicada.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 23.



Imagen 21. *Huida a Egipto*. Talla en madera imágenes de vestir articuladas. Archivo del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón (Antioquia).

En los archivos estudiados también existen varias fotografías que dejan entrever el estilo sobrio con el cual eran vestidas las imágenes articuladas. Y, aunque en la actualidad no se poseen vestuarios, ni registros físicos de los colores que eran usados, se percibe la textura de las telas de tipo terciopelo bordadas en su contornos con franjas decorativas sencillas, sin excederse en la ornamentación destacándose nuevamente por el buen gusto y un vestuario sobrio pero elegante. En otras ocasiones recurrían al apoyo de las monjas (quizás las adoratrices) para que ejercieran las labores de los bordados de los mantos¹²⁵ que, habitualmente, eran bordados con hilos de oro y complementados con pedrería de fantasía o en algunos casos con piedras finas y lentejuelas pegadas a mano sobre las telas y formando arabescos y decoraciones suntuosas usados en imágenes como *La*

¹²⁵ CASTRO. Op. cit., p. 102.

Dolorosa, o *Jesús Nazareno*; el resto de imaginería, como los apóstoles, contaban con prendas más simples pero de gran riqueza tonal.

Los ropajes estaban compuestos por las enaguas (correspondiente al vestido interno) que, por lo general, eran elaboradas en telas un poco más rígidas pues permitían borrar los contornos, articulaciones o tornillos de las extremidades para que no se notaran; un atuendo a manera de hábito con los colores característicos de los santos (María, azul y rosado; San José, en violetas y tonos cafés, etc.) y los mantos que regularmente contaban con grandes dimensiones y estaban forrados para que pudieran visualizarse desde cualquier forma en que se pusiera sobre las sagradas imágenes. Por último, los accesorios como bastones, sandalias y elementos terminaban de armar las composiciones.

5. OTRAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y FORMALES EN LA IMAGINERÍA CARVAJALESCA

No siendo los únicos escultores imagineros para aquel momento de la historia en nuestro contexto nacional, las obras de los hijos de don Álvaro Carvajal incluido él, lograron un gran reconocimiento. Los santos que se hacían en este taller eran muy apetecidos al punto que sus obras se hacen incalculables. Como hemos venido indagando a lo largo de este trabajo son esos rasgos propios pero con tintes europeos, que caracterizaron sus obras de las demás producciones de los artistas locales y que los llevaron a un éxito comercial y artístico, incluso sobre las mismas piezas europeas. También es necesario hablar de esos procesos técnicos usados por los artistas para comprender no solo los referentes usados sino los materiales, sus combinaciones y los acabados que logran diferenciarlos de otras piezas para alcanzar el criterio de obras únicas. Incluso se puede hablar de ciertos tipos de representaciones muy específicas que eran muy solicitadas en los pedidos, como aquellas imágenes de la *Inmaculada Concepción* y el *Corazón de Jesús*. Así, este capítulo finaliza tratando de desentrañar el contexto histórico, religioso y social para esa primera mitad del siglo XX y las características técnicas y formales de la imaginería carvajalesca. Para ello se tendrán en cuenta varios elementos de revisión como la firma, el tipo de reproducciones seriadas, los materiales utilizados, las figuras más relevantes, el tipo de vaciados, el trabajo en madera así como los elementos formales, estructurales y compositivos que incluyen el contexto y las temáticas dominantes. El acercamiento a estas imágenes se hará mediante la propuesta de análisis del historiador del arte Frederic Chordá teniendo en cuenta el modo en el que el autor propone el estudio de una imagen desde los diversos aspectos antes señalados.

5.1 La firma carvajalesca

Uno de los actuales inconvenientes a la hora de enfrentar la autoría de las obras de la familia Carvajal es intentar encontrar las firmas de sus obras. La gran mayoría de las piezas que se han identificado, aún prestan funciones en las actividades religiosas de los municipios del departamento de Antioquia donde fueron detectadas. Muchas de ellas han sido intervenidas con repintes por personas y en diferentes épocas. Este es un inconveniente puntual puesto que, además, pocas veces los imagineros Carvajal las firmaron y cuando lo hicieron acudían a tres maneras diferentes de marcar o etiquetar su producción. Fue característico delinear la firma con pincel a mano alzada, con pintura plana sobre superficie (mucho más elaborada) o la firma en bajo relieve. En todas estas muestras de firma el problema está que cuando se repintan las imágenes y no hay texturas que indiquen donde está la firma, se pierden por completo, siendo mayor la dificultad para lograr la identificación y la catalogación para así poder indicar a quién pertenece la obra.

La firma de la fotografía 1a se presenta como “Álvaro Carvajal e Hijos, ENVIGADO 1963”. Aparece sobre el conjunto escultórico de la *Sagrada Familia* de la Catedral de Nuestra Señora del Carmen en el municipio La Dorada (Caldas). Este es el ejemplo de firma más fluida que se tiene del grupo familiar y que coincide con otras encontradas en piezas como la *Oración en el huerto* del municipio El Retiro (Antioquia) y *El Resucitado* de la misma localidad.

La firma 1b está en la base del *Cristo caído*. Esta pieza también se halla en El Retiro. En la misma, hay una simplificación del nombre utilizando la letra inicial, así “A. CARVAJAL E HIJOS - Medellín”. Dicha manera de firmar sigue involucrando la producción con el acompañamiento de los hijos. La diferencia con respecto a la anterior radica en que correspondería a un trazo cuidadoso con pincel mediante el uso de un compás y la regla y un cambio en la sede del taller. En la primera, se hace referencia al municipio de Envigado mientras que, en la segunda, se refiere a la ciudad de Medellín.

Por otra parte, la firma 1c se encuentra cerca de la nube de la escultura *El Resucitado*. Esta obra fue intervenida en una restauración funcional para el municipio carmelitano bajo la supervisión de quien escribe. La firma del autor, Álvaro Carvajal, estaba oculta en cuatro capas de pintura a base de agua. En ella se puede leer: “A. CARVAJAL- 1918, MEDELLÍN”. Esta firma es especial pues es de las pocas que se realizó en bajo relieve sobre el estucado de la sábana que soporta el cuerpo de la figura crística y luego fue delineado con color dorado. Se advierte un poco más de movimiento y hay ausencia de líneas finas como en la firma anterior. Con respecto a la firma 1d hallada en la roca frontal del conjunto escultórico *La Oración en el Huerto* se lee “Álvaro Carvajal e Hijos, Medellín 1912”. Se trata de una letra mucho más suelta y elaborada con un pincel delineador.

Cuando se observan las piezas que se encuentra en el Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera de Sonsón en la sala dedicada a Rómulo Carvajal, solo se encuentra una pieza firmada por él. Es este caso, es la obra representativa de *Santa Mónica*. La característica de dicha firma es particular porque individualiza al artista y aparece como “Rómulo A. Carvajal” delineada con pintura sobre la base de la escultura



Imagen 1 (a, b, c, d). Firma (a) pintada (izq), *Sagrada familia*, Catedral de la Dorada- Caldas. Firma (b) *Cristo caído*, el Retiro- Antioquia. Firma (c) bajo relieve, *Cristo Resucitado*, El Carmen de Viboral- Antioquia. Firma (d), *Oración en el huerto*, El Retiro- Antioquia (der.). Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

5.2 Técnicas de escultura, reproducción seriada y materiales usados por los Carvajal

Las técnicas usadas por la familia Carvajal para la reproducción de la imaginería sagrada no dista mucho de las técnicas usadas en los grandes talleres europeos:

la talla en madera y mármol, la fundición de bronce, los vaciados y tallados de yesos y moldería son técnicas desarrolladas en sus talleres producto del estudio atento de las diversas academias donde se formaron artísticamente y a su actividad autodidacta logrando una madurez en sus obras gracias al trabajo en conjunto. Los materiales, en su mayoría, se conseguían en el país pero en cartas que se encuentran dentro del archivo del museo sonsonense se pueden encontrar facturas por compra de insumos como los ojos de cristal, la madera y el hierro. Incluso las telas que hacían parte del detalle final de las obras articuladas eran traídas del exterior. Esto permite hablar de distintas técnicas utilizadas por la familia como el *sacado de puntos*, las transformaciones personalizadas, las talles en madera dedicadas a las vírgenes y los santos, los vaciados en yeso y cementos, las policromías, así como la decoración en oro y la simulación de bordados.

5.2.1 La técnica del *sacado de puntos* y transformaciones personalizadas

No solamente los Carvajal usaron los catálogos y las fotografías que llegaban de Europa como modelos para la reproducción de obras escultóricas sino que la otra forma de replicar los estilos era a partir del contacto directo con las piezas. Para ello recurrían a lo que se conoce en el campo de la escultura como el *sacado de puntos* y *transformaciones*. El primero, es una técnica escultórica que consiste en trasladar la información necesaria a través de varios instrumentos usados para medir, entre ellos reglas, cintas métricas y compases saca puntos de calibres gruesos con el fin de calcular las medidas internas y externas del objeto. Técnicamente el *sacado de puntos* se describe de la siguiente manera:

El punteado, o puesta en puntos. Es virtualmente un método tridimensional que utiliza los métodos de triangulación, es decir, dados dos puntos conocidos pueden hallarse el tercero conociendo las distancias desde cada uno de los puntos básicos. En el punteado, estas posiciones se determinan en el espacio utilizando un instrumento transportador con piernas ajustables que puedan situarse en los puntos dados del modelo original.¹²⁶

En el trabajo tridimensional se usa frecuentemente como recurso tanto para la talla en madera como para el trabajo con piedra o bronce. La pieza del nazareno que se ve a continuación (Ver Imagen 2a) es una escultura de origen francés. La misma está actualmente en el Museo de Arte Religioso del municipio de Sonsón y era una referencia para la familia. Se sabe que Rómulo Carvajal, arreglaba los pasos de la Semana Santa de la catedral del mismo municipio, por lo tanto, tenía acceso a piezas escultóricas que había sido traídas del exterior. Esto le facilitaba el sacado de las medidas y el traspaso de datos importantes a la madera para la ejecución de las nuevas obras. Este es el caso de la figura que aparece en la imagen 2b que representa al nazareno. Al comparar la imagen fotográfica que aparece en el registro del museo se nota que pertenece a una obra original de Rómulo Carvajal. Esta pieza guarda similitudes con el nazareno francés. Pero como también es frecuente, es posible reconocer un lenguaje personal o impronta del imaginero colombiano porque aunque es evidente que recurre a un referente visual que le sirve de modelo, luego da origen a su propia pieza. Una de las aspectos que sobresale en esta imagen fotográfica, es la cuadrícula a lápiz que realizaron sobre la misma en cuadros de 1cm x 1cm, y que permite entender los métodos de reproducción, mediante la información que brinda la fotografía para poder replicar la imagen que se había esculpido.

¹²⁶ MIDGLEY, Barry. Guía completa de escultura, modelado y cerámica técnicas y materiales. Madrid: Blume ediciones, 1982, p. 138.



Imagen 2 (a, b). *Nazareno Francés.* Imagen (a, Izq.) Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Fotografía Nazareno (b, Der.) Archivo fotográfico catálogo personal de Rómulo Carvajal, con cuadrícula superpuesta. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

5.2.2 La talla en madera de las vírgenes y santos

La familia Carvajal conocía las técnicas clásicas para realizar imágenes de bulto redondo en diversos tamaños, los métodos de preservación de la madera, las pegas y los materiales adecuados para que las obras se preservaran en el tiempo y para que los acabados tuvieran la misma calidad de las obras procedentes de Europa. Dentro del museo de Arte religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, en la sección dedicada a Rómulo Carvajal, se pueden encontrar piezas que el maestro dejó inacabadas. Allí, con el proceso curatorial, intentan recrear el espacio de taller del escultor con un conjunto de elementos y herramientas que le pertenecían como, por ejemplo, modelos de yeso de vírgenes, la mesa de trabajo, algunas pinturas al óleo sobre tablas, el cuerpo inacabado de lo que parece ser una dolorosa tamaño natural articulada, entre otros.

A pesar de que este grupo de imagineros usó múltiples materiales para ejecutar sus obras, entre ellos el yeso, el bronce, el mármol y la arcilla, en realidad

la madera fue el recurso que predominó en la producción de su arte religioso. Hasta el momento, en el caso del yeso, se desconocen los moldes de la familia para vaciar imágenes en este material. Solo existen unos cuantos moldes rígidos de placas en alto relieve, pero ninguno de calado mayor.

Es importante indicar que el tipo de escultura religiosa que produjo la familia Carvajal superan el tamaño natural. Por esta razón, se pueden catalogar como tallas monumentales debido a sus dimensiones. Dado que la madera es muy versátil permite –mediante uniones entre sí– grandes volúmenes. Así, ejecutaron gran parte de sus trabajos. Es el caso de las representaciones alusivas a las inmaculadas o los corazones de Jesús, incluso conjuntos escultóricos mucho más complejos como las imágenes marianas más representativas como la *Virgen del Carmen*. Se trata de piezas que funcionan mediante acoples de otras figuras complementarias. Las esculturas de bulto redondo (en su mayoría de gran tamaño) fueron elaboradas partiendo de bases verticales de madera y ensamblándolas al conjunto vacío que quedaba en el centro. Los troncos que hacen las veces de volúmenes, van alivianando las piezas en el centro, pues si se llenaban en estos espacios ganaban mayor peso; además, el aire que se conserva en el centro de las esculturas permitía que la madera respirara y evaporara los restos de agua o presencia de humedad. Ello evitaba que la madera se resquebrajara estropeando las capas pictóricas y los estucados.

Una de las percepciones más importantes al analizar las obras que quedaron inacabadas y que aún se conservan, es la calidad de los diversos tipos de madera usado pues no hay en ellas presencia de xilófagos y/o fracturas graves (de la madera) lo que indica que los escultores tenían acceso a materiales de muy alta calidad y sabían de buenas fuentes de aprovisionamiento para garantizar la calidad de las obras. Cabe resaltar que para que estas maderas lograran la dureza y resistencia en el tiempo, siempre era necesario unos procesos cuidadosos de desecación y “este proceso tiene por objeto producir madera con un contenido de humedad uniforme y estable; madera que se mueva (se raje o abangue) lo menos

posible”.¹²⁷ Para ello es necesario apilar la madera acostada para que “no se combe” y ponerla de manera vertical para que escurra el agua. Además, se requiere de un lugar que permita la circulación de aire. Este proceso siempre ha sido esencial para la preservación del material en el futuro. Aunque la madera no se considera un material inerte es claro que puede variar la cantidad de agua en su interior dependiendo de donde se encuentre.

Hasta el momento solo se conocen tres tipos de madera que fue utilizada por los Carvajal y que se pueden identificar: el cedro americano (madera tupida duradera para esculturas), el cerezo y el acebo. Ricardo Castro afirma que la madera de cedro utilizada por la familia era traída desde el Chocó y posteriormente arrumada horizontalmente en un corredor de su taller hasta que se secase. Este tipo de madera fue el material que predominó en sus esculturas por sus propiedades de dureza y plasticidad en el manejo.¹²⁸

Las herramientas tradicionales que utilizaron los Carvajal se sostienen en el tiempo como herramientas manuales que funcionan aún en el taller de un escultor o un carpintero contemporáneo: las gubias, el escoplo, la azuela, el hacha, las garlopas, el cepillo de dos manos, las colas de ratón, los papeles de lija, las sierras de arco, las sierras largas, la sierra de trozar, el serrucho, los mazos, los taladros manuales, los tornillos de banco y un banco grande pesado de madera para trabajar.

Existen, además, diversos tipos de adhesivos o colas que siguen funcionando como pegamentos y que fueron usados tanto para los ensambles de madera como para los encolados o texturas de acabados finales en las piezas religiosas carvajalescas. De acuerdo con el escultor Barry Midgley “Un buen tipo de colas es el derivado de las pieles, huesos y tendones de los animales o los peces. Existe en barras sólidas o en gránulos y antes de utilizarlas hay que calentarlas pero sin que lleguen a hervir”.¹²⁹ Los Carvajal las usaban untándolas en ambas caras de la madera y sujetándolas con tornillos o diversos sistemas de

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 100.

¹²⁸ CASTRO, *Op. cit.*, p. 102.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 115.

amarre. Posteriormente y, después de generar el apilamiento de madera pegada en secciones denominado “Embon” que quiere decir, la “unión de piezas que constituyen el volumen total de la obra que forman el grueso de la escultura”¹³⁰ y luego de haber dado los volúmenes juiciosamente estudiados para la realización de la pieza articulada o una obra grande, producían varios dibujos sobre las caras de la madera para indicar por dónde había que desbastar o labrar la manera tosca para lograr profundizar rápidamente sobre ella. Para este momento utilizaban herramientas de corte, hachuelas o taladros con el fin de generar esos vacíos que no se pueden hacer con las gubias para que no se atasquen, las cuales tiene otra función de esculpir las piezas en madera, pero en detalle.

Yolanda Pachón en su libro *Caracterización técnica de la escultura policromada en la Nueva Granada* se refiere a Gañan Medina cuando éste afirma que para quien trabaja la tridimensionalidad en la madera es fundamental el uso de modelos diversos porque “la seguridad del escultor en el desarrollo de la talla se ve incrementada al controlar este el volumen total de la obra en todo momento, convirtiéndose así el pesado trabajo de la talla en un proceso más ágil, rápido y desahogado. Para este trabajo y como herramienta constante se usan en los talleres gran cantidad de modelos diversos”.¹³¹ Las colas de ratón que se encuentran en la exposición permanente de los objetos propios de los imagineros Carvajal son un conjunto de limas pequeñas que sirven para dar el acabado a la madera antes del encolado y estucado que es el soporte de la pintura o la imprimación del fuste.

Estas técnicas de estucados son muy diversas y la base son los yesos blancos y las colas que se aplican en varias capas, estando aun calientes para abrir los poros de la madera. Las mismas se van engrosando lentamente en aplicaciones una tras otra de capas de cola yeso para, así, tapar las texturas de la madera y generar una superficie liza y lista para decorar. Para Yolanda Pachón “la

¹³⁰ PACHÓN, Op. cit., p. 136.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 140.

base de preparación, también llamada aparejo, constituye la base esencial para todas las técnicas de policromía, se compone de un material de carga, generalmente yeso o Carbonato de Calcio, y un aglutinante que podría ser la cola de res (la más fuerte), de carnero adulto o joven (...).¹³² Este tipo de trabajo es el que se observa en las piezas religiosas elaboradas por los Carvajal pues en sus obras inacabadas exhibidas en el museo sonsoneño se puede ver el proceso de las piezas crudas, es decir, sin ningún tipo de cola yeso aplicadas, hasta la pulimentación final y decoración al óleo. Incluso en las piezas que no han sido restauradas y que logran mostrar ciertos desgastes, se pueden ver las capas de los extractos de yeso hasta llegar a la madera.

De acuerdo con la investigadora, el aparejo es una de las tareas principales en la técnica de la policromía. Esta técnica está presente en el trabajo de los escultores Carvajal pues todas sus obras están impregnadas de color. Esto significa que los artistas tuvieron que seguir un proceso que estaría en correspondencia con lo que la autora expresa sobre esta técnica:

Se aplican tantas capas como sea necesario para brindar suficiente cuerpo a este estrato; la bibliografía menciona preferiblemente cinco capas, para no exceder el grosor de modo que no disminuya los detalles de la talla. Cada capa irá en sentido contrario a la anterior. Una vez seco el estrato, se procede al proceso de rascado, escofinado y lijado, eliminando las acumulaciones en los intersticios de la talla y otras imperfecciones hasta obtener una textura lisa. En este momento el soporte estará listo para trabajar sobre él las diferentes técnicas de policromía.¹³³

Una anotación especial sobre las piezas religiosas de la familia Carvajal y las que fueran elaboradas en Ecuador, es que no poseen caras o mascarillas metálicas hechas a la cera pérdida, si no que son bloques de madera que pertenecen a la misma talla inicial de la madera y que se cortan por el medio de la cabeza (Ver Imagen 3b) con el fin de hacer el ahuecamiento o desbaste de la madera para realizar las concavidades donde finalmente se realiza el ensamble y posicionamiento de los ojos de cristal. Esto significa que los artistas no hicieron uso del vaciado de sus caras y cada una de ellas se realizó manualmente en

¹³² *Ibíd.*, p. 185.

¹³³ *Ibíd.*, p. 188.

bloques de madera para ser ensambladas posteriormente en su cuerpo. También hay que decir que son pocos los accesorios que aparecen en las tallas de madera de los Carvajal, pocas veces utilizaban otros materiales para complementar las esculturas más allá de recurrir a coronas en bronce o latón dorado, ojos de cristal o lágrimas de vidrio fundido.



Imagen 3 (a, b.). *Proceso de talla en madera de mano (a, Izq.), rostros femenino y masculino (b, Der.).* Fotografías: Santiago Ocampo Higueta.

5.2.3 Vaciados en yeso y cemento. Reproducciones originales o seriadas

Aunque no han sido tan mencionados, las figuras en yeso, así como en cemento también fueron una parte esencial dentro de la obra carvajalesca. Gracias a los vaciados en el primer material, estos imagineros lograron la reproducción seriada tanto de piezas propias, como la reproducción en serie de los modelos provenientes de Europa. El vaciado en yeso fue el método propicio para disminuir los costos de estas piezas y gracias a la técnica sencilla permitió agilizar la producción de esculturas que, al mismo tiempo, ayudaba en la ejecución de otro tipo obras del taller que no eran solamente de carácter religioso.

En el museo sonsoneño reposan muchas mascarillas de yeso que funcionarían como modelos o prototipos para copiar o reinterpretar ciertas facciones de personajes en las obras nuevas y que, posiblemente, eran compartidas y enviadas a los otros talleres gracias a la rapidez de los vaciados que el yeso permitía y a las cualidades plásticas como la versatilidad, la agilidad

en los vaciados, la rapidez en el secado, la capacidad de dejarse pulir fácilmente y sin necesidad de herramientas muy sofisticadas. La dureza o suavidad que el yeso genera facilitaba las distintas transformaciones en futuras obras.

De manera sencilla podían vaciar en un molde un rostro, en este caso el de una mujer mirando para arriba y al tener este gesto, también hábilmente podrían cambiarse algunas facciones por medio de pequeñas cantidades de yeso adicionando o raspando las superficies y engrosando algunos gestos. Dentro de las piezas que aún existen de estos imagineros se pueden ver ejemplos en los cuales se han ampliado más las cavidades de los ojos mediante el retallado del yeso o incluso cerrando la boca o adicionando partes de vestidos, mantos o cabellos. Este ejercicio se nota en las cabezas representativas de los apóstoles Andrés y Simón, marcadas así en la frente de las mascarillas. En éstas es reconocible el trabajo de adaptaciones donde es notorio el cambio intencional de ciertos rasgos en los modelos que, a su vez, guardan puntos de coincidentes, atributos que han sido aumentados o disminuidos (Ver Imagen 4 a y b).



Imagen 4 (a, b). Andrés (a, Izq.), mascarilla en yeso tamaño natural. Simón (b, Der.), mascarilla en yeso tamaño natural. Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Fotografías: Santiago Ocampo Higueta.

Esto les aportaba un sinnúmero de posibilidades para proponer un conjunto equilibrado y armonioso de imaginería para un mismo sitio, así jugaban con las

caracterizaciones como sucede con el conjunto de los apóstoles para una cena o la imaginería que decoraría todo un templo o los personajes de un pesebre donde se requeriría de figuras con similares proporciones anatómicas y gestuales en sus santos.



Imagen 5. *Mascaras en yeso, talla en madera y boceto en yeso. Santa Mónica.* Museo de arte religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografías: Santiago Ocampo Higuita.

Para la realización de todas estas matrices era también fundamental la comprensión y el funcionamiento de los moldes que, muchas veces, estaban elaborados para sacar copias únicas o para replicar las piezas un determinado número de veces. Existen moldes rígidos en yeso que solo permitían una copia o que se iban desfigurando cada vez que se usaban producto del deterioro que se daba en los detalles negativos existentes en el molde. También se usaron moldes hechos a partir de colas de animales en los cuales se realizaba una mezcla (en gran cantidad) de gelatina para sumergir la figura. Cuando esta capa de cola animal se endurecía, se cortaba en dos caras de la gelatina que serían posteriormente vaciadas en yeso y unidas por la mitad. Este tipo de moldes solo permite el copiado no mayor a diez piezas, siendo las últimas copias las más deterioradas y con gran cantidad de rebaba sobrante y a las cuales habría que dedicarles mayor tiempo en el pulido, resanado y retallado.

Las imágenes resultantes, a partir de los moldes, salían con imperfecciones y tenían que ser retalladas con herramientas metálicas; los agujeros que producen las burbujas de aire eran tapados. Por otra parte, aunque se tratase de una pieza utilitaria que tiene que ser constantemente manipulada habría que ponerle “una alma” o soporte en un material vegetal como la cabuya o el fique para que el vaciado en yeso tuviera mayor dureza y resistencia a los golpes y a la manipulación.

Héctor Arcila (1961), escultor de imaginería en yeso señala que las durezas de este material se pueden transformar dependiendo de las cantidades de caolín que se agregue en un yeso tipo escayola y que mientras se encuentre húmedo es más fácilmente tallarlo y habría que esperar a que se evapore el agua completamente para poder pulirse con papel de lija y darle un acabado a la supercie mucho más parejo. Además, si se adiciona sal o agua caliente pudiera acelerarse el proceso de fraguado. Al yeso se le pueden adicionar colas vegetales o animales e incluso algunos ácidos que permiten transformar sus propiedades.

La técnica de la preparación de los yesos es relativamente sencilla, pero tiene una serie de pasos específicos para garantizar una buena dureza y un buen fraguado. Al respecto, Midgley señala que:

Para hacer la mezcla del yeso debe utilizarse un cuenco limpio de plástico o hierro esmaltado. Primero se hecha en el cuenco agua fría que esté limpia, y luego el yeso que se deja caer en el agua pasándolo entre los dedos, para retirar los terrones que pueda haber en el yeso seco. Hay que ir echando así el yeso en el agua hasta que comience a asomar por encima de la superficie de ésta, formando una isla desierta, mientras que el agua lo va empapando. Una vez que todo el yeso esté humedecido, se golpea el cuenco para que caigan a la mezcla las partículas adheridas a las paredes del cuenco y se mezcla todo ello por completo, cosa que no debe hacerse hasta el momento.¹³⁴

En cuanto a los vaciados en hormigón el tratamiento es similar pues, la mayoría de las veces, se deben usar moldes. Pero también existe el hormigón modelado, los vaciados sólidos y los vaciados ahuecados. Todos estos ejemplos se pueden notar en diversos momentos dentro de la imaginería producida por la

¹³⁴ MIDGLEY, Op. cit., pp. 143-144.

familia Carvajal. Unos ejemplos de ello son los monumentos conmemorativos a la mujer en su condición de madre o algunos dedicados a personajes públicos o hechos históricos (Ver Imagen 6).



Imagen 6. *El esfuerzo, monumento a los obreros muertos en la construcción del ferrocarril de Antioquia.* Maqueta en yeso, 1931. Fotografía: Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera.

Para el vaciado en cemento es común que se utilicen moldes de yeso de un solo uso que deben ser tratados para que los materiales no se adhieran entre sí. También se pueden realizar vaciados en varias capas como lo explica Midgley:

Con un pincel se aplica a la superficie del molde una capa de lechada de cemento, de aproximadamente 3mm de espesor. Sobre la lechada se aplica inmediatamente una segunda capa esta vez una mezcla al 50 por 100 de cemento y áridos (arena blanca de cuarzo puro), con una consistencia ligeramente más densa, hasta formar un espesor de 6 mm (...) se aplica luego otra capa de la misma mezcla, colocándose en esta cualquier tipo de refuerzo de acero que se le quiera incorporar. El acero debe estar recubierto de cemento para no corroerse.¹³⁵

Esta técnica fue empleada por los Carvajal para las esculturas públicas, ubicadas en varios pueblos y que hoy se conservan en perfecto estado, se advierte el uso de la anterior técnica complementada en sus primeras capas con cemento blanco y vaciadas en varias secciones para después ser ensambladas dependiendo del formato de las obras.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 166.

En el archivo del Museo Tiberio de Jesús Salazar Herrera se advierte cómo los escultores usaron una especie de plastilina casera para modelar. Se trataba de un nuevo método para la época pues servía para sacar impresiones rápidas con un elemento plástico que se superponía sobre la superficie que se quería copiar. En el texto que lleva el título *Cemento para mármol y alabastro* y que está escrito en máquina de escribir se lee lo siguiente:

Cemento Portland 12, cal apagada, arena fina 6, tierra de infusorios 1. Se mezclan estas materias y forma con ellas y silicato de sosa [sic.] una pasta densa. Se aplica en al cabo de 24 horas el cemento se ha endurecido [sic.].

SCIO-LIAO. Para piedras, mármol, porcelanas, yeso mayólica, & [sic.] cal apagada en polvo 54, alumbre en polvo 6 sangre, fresca la batida 40. Se mezcla vigorosamente hasta obtener una masa bien homogénea y espesa. Si se deja muy clara puede servir como estuco para impermeabilizar recipientes. Aplicando 2 o 3 manos sobre cartón, lo deja tan duro como la madera. Tiene un color pardo luciente y no es atacado por las grasas.

CERA para impresiones o moldes. Se funden lentamente 30 gr. de cera virgen y se añaden poco a poco 4 gr. de azúcar cande en polvo fino. Cuando la cera está fundida, se agrega 15 gr. de negro de humo desengrasado y 1 gr. a lo más de trementina; se mezcla, se retira del fuego y se deja enfriar. Se malaxa la mezcla entre los dedos y se emplea comprimiéndola sobre el relieve del cual se desee obtener la impresión.

PARA MODELAR. Se mezclan: esteatita (talco) en polvo 2, harina de trigo¹ y se reduce a pasta con 2 partes de cera fundida que no esté demasiado caliente. Se da color con un colorante cualquiera. En lugar de la esteatita se puede emplear creta seca. Para figuras de cera, piezas anatómicas, &., [sic.] cera vegetal 100, fécula 25, trementina de Venecia 6, manteca de cerdo 25, pez de Borgoña 16, albayalde 20. Se funden todas estas materias juntas al baño maría y se moldea el producto, en placas, sobre mármol mojado o frío. Resulta algo duro.¹³⁶

¹³⁶ Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Caja Número 8 Correspondencia Notas de prensa. Carpeta Número: 03.

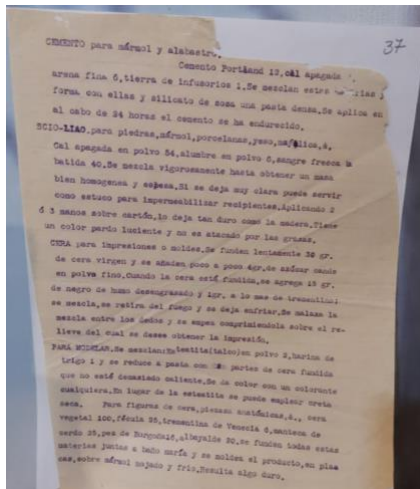


Imagen 7. Fórmulas para cemento y otras. Archivo museo de arte religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

Queda demostrado que sus técnicas eran producto de la práctica, del conocimiento adquirido por la experimentación con mezclas en fórmulas de diversas pastas para modelar, impermeabilizar los vaciados en yeso y en cemento y hacer copias de diversos materiales. Gracias a estas pericias hoy se cuentan con obras como las anteriormente mencionadas de los monumentos a la madre así como obras religiosas y de otras temáticas ejecutadas. Además, hay que señalar el conjunto de maquetas y bocetos en cera y la “plastilina” anteriormente mencionada. En especial, llama la atención esta última porque se comprenden –a través de los estudios de los bocetos existentes– las habilidades para modelar y captar los elementos formales más importantes con el objetivo de conservar las ideas y las formas de otras obras. Esto indica que su laboratorio experimental no solo se quedaba en la ejecución de las piezas si no en la investigación de materiales.

5.2.4 Policromía sobre madera. La belleza en todo su esplendor

Sobre el trabajo de la policromía se tiene registro que esta familia de imagineros solo ejecutaron la técnica del óleo sobre las esculturas de madera y yeso. Esta técnica es muy versátil pues permite buenos acabados y una factura impecable.

Para su ejecución se utiliza pintura a base de pigmentos aglutinados con aceites vegetales. En el caso de los Carvajal aplicaban capas sobre capas con el fin de mejorar los aspectos y realizar múltiples detalles en las piezas.

Yolanda Pachón, citando a Sánchez y Quiñones se refiere a los aceites más usados para trabajar la pintura al óleo dando cuenta de las ventajas y desventajas entre la utilización de la linaza o el aceite de nueces:

El aceite más usado fue, sin lugar a dudas, el de linaza, por ser el más claro, fluido, secante y, al mismo tiempo resistente. A estas propiedades “plásticas” se podría añadir una ventaja más: podía almacenarse indefinidamente, ya que no perdía sus propiedades con el paso del tiempo, lo cual, por ejemplo, no ocurría con el de nueces, que era preciso usar “fresco” y recién fabricado. Sin embargo, como inconveniente tendía a amarillear y, con el paso del tiempo, perdía elasticidad, lo cual implicaba riesgos de cuarteaduras.¹³⁷

Esta técnica era usada también por los Carvajal quienes aplicaban las capas de óleo sobre el encolado o estucado de la imagen. Éste se terminaba de preparar con una capa delgada de cola que, según Pachón:

Primero evita que la base de preparación absorbiera el aglutinante pictórico generando desequilibrios en la proporción de esta, y segundo, lograr un tono amarillento que vibrará luego con el color aplicado a la piel por veladuras pues se ha visto reiterativamente que los encarnados no incluían el amarillo en su composición considerando que la cola tanto como el aglutinante oleoso de la capa pictórica se amarillean con el tiempo, proporcionando ese matiz a las carnes.¹³⁸

Se trataba de un procedimiento conocido por la familia Carvajal porque, en cuanto al color de los rostros y sobre todo en la observación en detalle que se puede hacer de las piezas de estos imagineros, se advierte que aún conservan las pinceladas originales de las obras y los colores de los tonos piel, mostrando, a su vez, marcadas diferencias con las tonalidades del color de las piezas europeas que, al compararlas, resultan siendo mucho más oscuras las encarnaduras carvajalescas.

En diversas mascarillas de yeso, donde pareciera que hacían sus ensayos de color o practicaban, se destacan los rastros de las encarnaduras con altos

¹³⁷ PACHÓN, Op. cit., p. 196.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 197.

contenidos de sombra y siena tostada. Estos colores marrones eran usados para la entonación de la piel que le daban una apariencia más morena a las figuras. Además, la representación de los cabellos tienen una apariencia más oscura en comparación con los tonos amarillosos y luminosos de las cabelleras rubias de las esculturas europeas.

En cuanto a la capa de protección o el barniz se puede decir que las obras de la familia Carvajal poseen una apariencia mate con menor presencia de barnices que protegen las esculturas, mientras que las obras provenientes de Europa se caracterizan por un brillo propio de los barnices de protección y la aplicación de una técnica que pulimenta la piel, denominada *la vejiga* que según Pachón servía “para lograr un encarnado brillante, la capa pictórica al punto de frescor, o estado aún húmeda, se pulía con una vejiga de carnero o “corete”, lo que permitía, además, borrar las huellas dejadas por el pincel y dar a la superficie un acabado completamente liso, brillante y sin irregularidades. El proceso de pulido se realizaba a cada una de las aplicaciones de la capa pictórica”.¹³⁹ La falta de brillo y barniz en las obras carvajalescas se advierte en tres piezas de Rómulo Carvajal que se encuentran dentro del museo en mención. Se trata de *Santa Mónica*, *San Luis Rey de Francia* y *Santa Isabel Reina de Hungría* (Ver Imagen 8b, c, d). Éstas son tallas en madera de bulto redondo de tamaño natural que están en su estado original sin retoques ni restauraciones y que no poseen ningún tipo de brillo ni presentan presencia de barnices. Incluso, la misma policromía parece un poco deteriorada por los rayos ultravioleta que han afectado las capas de óleo. Si existiesen capas de barniz, seguramente tendrían un leve brillo o incluso estarían un poco amarillas por la oxidación del material. Sucede lo mismo con la pieza *San Emigdio Magno el abogado de los terremotos* (Ver Imagen 8a) la cual posee las mismas características que las anteriores y pertenece al mismo imaginero.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 198.



Imagen 8 (a, b, c, d). (a) *San Emigdio Magno* (izquierda); (b) *Santa Mónica* (izquierda centro); (c) *Santa Isabel Reina de Hungría* (derecha centro); (d) *San Luis de Francia* (derecha). Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

5.2.5 Decoración con oro y la simulación de bordados en los vestidos

En la imaginería religiosa de la familia Carvajal también está presente la técnica del dorado especialmente aquellas ejecutadas por Rómulo. Las tradicionales decoraciones de los santos, hechas en técnicas europeas, fueron experimentadas desde otra visión por parte de estos escultores. Ello se observa en el estilo de decoración de la sábana que eleva la imagen representativa del resucitado que se halla en el municipio El Carmen de Viboral. Esta pieza es carente de los colores dorados metalizados. En esta ocasión llama mucho la atención que el borde de la sábana está decorado con un degradado rosado que se va fundiendo a medida que la tela envuelve el cuerpo del Cristo. En ese mismo borde aparecen unos arabescos sutiles y sencillos en tonos claros lejos de simular los ricos dorados.

Este tipo de detalles también se pueden ver en piezas como *San Luis Rey* y *Santa Isabel* que, en lugar de usar laminilla de oro fino o pan de oro, dan cuenta del uso de pinturas líquidas metalizadas. Esta es una manera sencilla pero igualmente magistral a la hora de trabajar las terminaciones de las frondas y bordados. De esta manera, los Carvajal se salían de los esquemas europeos recurriendo a figuras planas sin altos o bajos relieves ni texturas y ausentes de volúmenes que se trabajaban sobre los mantos para, precisamente, con el color, generar una simulación de volúmenes en sus contornos delineados con líneas

más oscuras. En la actualidad, el tono de los dorados que se observan en las esculturas antes mencionadas, es de un dorado opaco dejando entrever el paso del tiempo y la oxidación que causan los agentes externos sobre el color. Ese tipo de soluciones, seguramente, cumplían con las exigencias de los clientes mediado por factores como el económico y el gusto personal. Ello no demerita ni disminuye la calidad de las obras, pero sí es claro que facilitaban la ejecución de los acabados y el tipo de mercado al cual se dirigían las piezas.

Los escultores Carvajal hacían arte religioso, pero también tenían que vender y eso se veía reflejado en los acabados y los costos finales. Eran decisiones intencionales frente la factura de sus obras. Tulita Ramírez de Cárdenas refiriéndose al trabajo de Constantino y la experiencia académica que este tenía afirmaba que el escultor “sabía más que nadie valorar la escultura religiosa, la importancia y nobleza que su familia le había concedido siempre. Desde tiempo atrás, él venía pensando en una escultura de inspiración más libre y moderna, con nuevas tendencias de su tiempo y con ideas estéticas más afines con las exigencias del medio”.¹⁴⁰ Esto entonces aclararía un poco, la intencionalidad de no laminar en oro sus obras y de no imitar a la perfección las técnicas europeas.

Otro caso similar de la decoración simple en bajos tonos elaborada por los Carvajal se puede notar en la representación del *Jesús caído* que se encuentra en la localidad El Retiro, que aunque dicha imagen ya tiene varias intervenciones que se han realizado a lo largo de los años, aún se conserva la decoración de los bordes de sus vestidos; dichas figuras son sustituidas por arabescos en los mismos tonos del traje el cual es de color vino tinto y magenta dando una apariencia de bordado sutil; ello coincide con el bordado de la tela que sostiene el ya mencionado *Resucitado* de El Carmen de Viboral. Sin embargo, esta no es la única forma que usaron para solucionar la decoración de las franjas de las imágenes; el estofado aplicado a obras como el *San Emigdio Magno* de Sonsón o el *Corazón de Jesús* de la Catedral San Nicolás El Magno de Rionegro presentan

¹⁴⁰ LONDOÑO, Op. cit., p. 18.

un estilo grabado, realizado con buril. Esta es una técnica antigua que se usó en la decoración de las imágenes del siglo XIII con la que se intenta “imitar repujados de la orfebrería otomana en los fondos de las tablas pintadas”.¹⁴¹ La técnica consiste en preparar la pieza previamente o sobre el baño de oro al agua. Y se hace transfiriendo un diseño que después se golpea denominado “repicado, graneado, troquelado” a partir del cual se hacen los diseños. El estilo libre es “elaborado con buriles con o sin uso de plantilla. Es la decoración más sencilla dentro de este grupo, es la formada por incisiones de líneas delgadas que conforman motivos simples, realizadas sobre el aparejo perfectamente pulido antes de aplicar el bol”.¹⁴² Estas técnicas caben perfectamente en la descripción de la forma en que los Carvajal decoraban sus obras religiosas o que simplemente se ejecutaban con pincel y pinturas líquidas para dar efectos similares.



Imagen 9. *Decoración dorados sobre escultura policromada*, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

5.3 Obras relevantes de la imaginería carvajalesca

Al revisar la obra dedicada a la imaginería religiosa carvajalesca se pueden detectar las temáticas predominantes en su producción escultórica. Esto ayuda a comprender el contexto social para el cual fueron solícitas y que tuvieron amplia difusión en el territorio. Estas temáticas centrales giraron en torno a la

¹⁴¹ PACHÓN, Op. cit., p. 207.

¹⁴² *Ibíd.*, 208.

representación de la virgen bajo la advocación de la *Inmaculada Concepción* y *El Sagrado Corazón de Jesús*. Esto significó una nueva propuesta en el tipo de imaginería que se destacaba por ser grande y abultada pero, además, se volvió la más llamativa para ese momento. Era un estilo completamente nuevo y desconocido en la región y el país puesto que detonaron una gran cantidad de pedidos de varias ciudades ya que las imágenes se convertirían en nuevos referentes para que fueran retomadas por artistas imagineros de tiempos posteriores. De este modo lograron la expansión en el territorio colombiano con un mayor arraigo en el oriente antioqueño donde en la actualidad se sigue produciendo este tipo de imaginería.

Cabe resaltar que las representaciones de las cuales se hablará en esta parte de la investigación ya contaban con diversas formas de realización en el arte quiteño como es el caso de las inmaculadas, pero imágenes representativas del *Sagrado Corazón de Jesús* eran poco comunes y tomaron fuerza por el contexto social y político que se empezó a vivir hacia finales del siglo XIX. Estas formas de representación que llegaban de Europa proponían un prototipo ideal en ambas imágenes religiosas sobre todo de cómo deberían ser representadas las nuevas propuestas artísticas que cambiaron la forma de ver, representar y renovar las antiguas obras de los estilos latinos. El ejercicio se concentrará en las esculturas carvajalescas conocidas como *El Sagrado Corazón de Jesús* y *La Inmaculada Concepción*.

5.3.1 El *Sagrado Corazón de Jesús*, obra presente en los templos del oriente antioqueño

Teniendo en cuenta los criterios de análisis propuestos por Chordá es necesario atender a los factores elementales de esta obra indicado la atribución del autor o los autores, el título de la pieza, la ubicación y la fecha, así como las medidas y los medios utilizados para su ejecución. El siguiente cuadro muestra en detalle cada una de estos factores.

Tabla 1. Catalogación *Sagrado Corazón de Jesús* carvajalesco

Autor	Atribuido a los Carvajal
Obra	Sagrado Corazón de Jesús
Lugar:	Catedral San Nicolás El Magno (Rionegro, Antioquia)
Fecha	Sin fecha
Medidas	altura 2.30 cm, por 110 cm ancho, profundo 70 cm.
Soporte	Base cuadrada: 50 cm x 50 cm x 10 cm. Segunda base piramidal: 40 cm x 40 cm x 10 cm.
Técnica:	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo con ensambles.



Imagen 10. *Sagrado Corazón de Jesús* (s. f.), talla en madera, Catedral de Rionegro, Antioquia.
Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

5.3.1.1 Condiciones actuales del *Sagrado Corazón de Jesús* carvajalesco

Actualmente, el *Sagrado Corazón de Jesús* que se encuentra en la Catedral San Nicolás El Magno de Rionegro (Antioquia) tiene varios repintes. En esta pieza se observan algunas fracturas, específicamente, en los dedos de ambas manos: el índice de la derecha, el pulgar y el meñique, al igual que la mano izquierda: con daños en el dedo índice; el rostro cuenta con la policromía original. Al observar la obra en detalle se nota que ha sido afectada por factores ambientales representados en polvo, hollín, grasa y raspaduras. Con el paso del tiempo ha perdido su apariencia inicial pues el color y la tonalidad oro ya no tienen la fuerza y el brillo inicial. A pesar de las condiciones actuales esta imagen sigue representando para los fieles un valor de sentido cristiano y espiritual. Los repintes a los cuales ha sido sometida la obra son producto de la exposición en dos lugares diferentes dentro de la catedral: en un primer momento estuvo en una hornacina donde había un contacto directo con los feligreses lo que provocó un gran desgaste y, posteriormente, fue llevada a la parte lateral del templo (donde permanece en la actualidad).

Esta escultura de arte religioso está compuesta por una serie de pegos en madera que dejan en su interior un espacio vacío. Esto ayuda a que la imagen sea más liviana. Sin embargo, presenta algunas fisuras que muestran el movimiento de las pegos y cómo las betas de la madera han ido separándose. Esto como producto del paso de los años, la manipulación, los movimientos bruscos y los cambios de temperatura.

5.3.1.2 ¿De que se trata una escultura representativa del *Sagrado Corazón de Jesús*?

Esta talla en madera es la representación de un Cristo vivo alusivo a la resurrección pues, de acuerdo con la iconografía religiosa, muestra las señas de las manos posteriores a la crucifixión, con los brazos y las manos extendidas de la figura masculina. En el caso de la representación carvajalesca, se caracteriza

porque está conformada a partir de ensamblajes de madera. Esto se identifica, por ejemplo, a la altura de las muñecas. La figura tiene ojos de cristal y una aureola elaborada en latón dorado. Dicha imagen, aunque es tallada completamente por delante y por detrás, está diseñada para verse solamente de frente. No posee autoría ni fecha de creación, pero en la historia parroquial es atribuida a la familia Carvajal.

Es importante señalar que dicha imagen no presenta niveles muy complejos en su estructura aunque ha sido muy bien diseñada, con una composición céntrica y donde el cuerpo de la figura crística presenta una leve inclinación hacia la parte de atrás desde sus hombros hasta la cintura. Se puede decir que la decoración es muy equilibrada y en sus intervenciones se ha logrado conservar la apariencia de antigüedad, aunque cabe aclarar que los métodos de restauración son comerciales y no son los correctos para la conservación de dicha imagen. Esto significa, muy seguramente, un cambio en la apariencia original con la cual fue concebida por los imagineros. La nube es la que presenta mayor disonancia con el resto de la composición visual pues sus colores no fueron agrisados y entonados como era habitual en la paleta carvajalesca.

Para detectar las características de la paleta de colores usada para las diversas policromías de las obras religiosas de los Carvajal se recurrió a la aplicación de la plataforma de *Instagram, Vertical Patlette de Patmsphere*, que selecciona los colores y los presenta en unos cuadros como muestras de color. A partir del registro fotográfico de la pieza fue posible detectar la mezcla de color. Cuando anteriormente se hizo referencia al uso de sombras y tierras tostadas predominantes en los colores esto queda mejor ilustrado con el conjunto de fotografías que se hizo a los rostros que sirvieron de ejemplificación (Ver Imagen 11 a, b, c.)

Se trata de tres rostros masculinos que hacen parte de la colección del museo religioso sonsoneño; dichas piezas no presentan algún tipo de intervención, tratamiento o repinte que pueda modificar la paleta carvajalesca y, por tanto, están en su estado original. En estos existen coincidencias en las

escalas de color y los tonos usados, sobre todo la presencia predominante de colores tierras lo que permite que las apariencias de los encarnados se destaquen por las pieles morenas y sonrosadas. En dos de ellas se nota el estilo de la decoración y la definición de los ojos por medio de un blanco agrisado, nunca un blanco puro.



Imagen 11. Detalle de policromía, paletas de color tomadas por medio de la aplicación de *Instagram, Palette filter* (a, b y c). Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

La obra *Sagrado Corazón de Jesús* está sobre un pedestal firme en la capilla lateral de la catedral de Rionegro y es acompañada por tres imágenes representativas de *Santa Mónica*, la *Virgen de Fátima* y los *pastorcitos* y *Cristo resucitado*; esta última hace parte del juego de tallas que la misma familia ejecutó alusiva a este tema. Hoy en día, las figuras están aisladas del contacto directo con el público pues hay una reja que sirve de separador. *El Corazón de Jesús* está dispuesto en el centro del altar, con un fondo aconchado enmarcado por dos columnas torneadas y laminilladas en oro. La imagen cuenta con una iluminación tenue que hace que resalten los dorados del espacio y el vestido de las esculturas.

La nube tiene una composición esférica acompañada en la parte trasera por dos montículos complementarios que ascienden a lado y lado de la imagen y que funcionan de base para que el Cristo esté sobre la misma y logre mucho más volumen en su parte inferior. Esta parte de la escultura es la que tiene un mayor

contraste con el resto de la composición pues ha sufrido varios repintes ya que se nota la apariencia rayada de la pintura causada por las múltiples capas superpuestas.

El cuerpo del Cristo que está sobre la nube extiende los brazos hacia el frente del espectador con sus manos entre abiertas hacia el interior del cuerpo a la altura de las muñecas generando la sensación de que ofrece un abrazo o muestra sus heridas. Los dedos de las manos son tallas independientes; en la palma de las manos se ve la representación de las cicatrices pequeñas a maneras de rayas o incisiones en señal de que el Cristo sufrió la crucifixión. Ambos pulgares están relajados y no muestran tensión alguna. Las manos son suavizadas e idealizadas, cuentan con tendones y nudillos muy sutiles y además carecen de venas.

El Cristo tiene todo el peso de su cuerpo en la pierna derecha de la cual sólo se ve la punta de los dedos que se asoman entre los grandes vestidos. Su rostro mira suavemente hacia abajo, casi imperceptiblemente a la altura de quien lo está observando. Su mirada es serena y acogedora, el resto de su rostro carece de gestualidad sobre todo en sus labios y sus pómulos que dicha expresión no es muy exagerada, al contrario sus gestos son muy sutiles; sus labios están entreabiertos. Aparentemente, el rostro es la única parte de la escultura que no ha sido intervenida; el maquillaje está en buenas condiciones y corresponde a la paleta de color propia de los Carvajal. El rostro remata con su respectivo cuello el cual está decorado con una franja blanca delineada delicadamente. La obra, aunque en la actualidad presenta una ornamentación en el manto con dorados en laminilla de oro, no corresponde a la técnica que usaron los escultores. Esto se puede deducir por las intervenciones que se le han realizado pues la decoración fue borrada en su totalidad y reemplazada por una más brillante que es la que se muestra hoy, ya que se nota que no se realizó cuidadosamente siguiendo los patrones en bajo relieve y de manera un poco libre se sobrepasaron los límites planteados en la textura del dibujo del manto.

Se puede afirmar que el rostro no fue tomado de un modelo al natural es decir de un humano directamente pues la figura representativa del Cristo tiene

formas demasiado delicadas, idealizadas y suavizadas como si se tratara de un ablandamiento de las formas y los gestos típicos de las interpretaciones carvajalescas que no son de personas naturales propiamente si no del arte propuesto desde Europa.

La cabellera es de color castaño oscuro y presenta unos tonos a manera de iluminaciones. El cabello esta partido a la mitad comenzando desde la parte más alta de la cabeza y muy asentado pero a medida que va cayendo el cabello va cobrando más volumen y ondulación. Un pedazo de mechón cae sobre el hombro izquierdo. El cabello sigue un patrón predecible por las formas planteadas por la redondez de las ondulaciones y su distribución.

El Cristo cuenta con dos prendas de vestir. Una es la túnica interna de color beige con luces y sombras siena tostada debido a su uso predominante y la totalidad de su vestido cae sobre su cuerpo mostrando la anatomía interior; las mangas que componen este vestido interno cuentan con un reverso que está pintado de color verde iluminado.

En el centro del vestido interno y a la altura del pecho está la talla en alto relieve de un corazón decorado con color rojo oscuro y con una corona de espinas pintada sobre el mismo; en la parte superior aparece una llama ardiente de color dorado y naranja que se bifurca para dar paso a una cruz naciente entre las llamas de color café y con un volumen superior al resto de la composición. El corazón está enmarcado por un resplandor que lo resalta mucho más y crea la sensación de desprender unos rayos luminosos debido al efecto del contraste y los desvanecidos de la pintura.

La otra prenda corresponde a una capa que cae desde el hombro derecho y pareciera envolver el cuerpo completo del Cristo cayendo ligeramente por debajo de su brazo izquierdo. Este manto rojo cubre el 80 % del vestido interno dejando entrever solo el pecho, los brazos y una parte inferior del vestido claro. El resto lo abarca la capa, que es amplia y llega hasta la nube ocultando, además, la pierna derecha, pero dejando entrever su volumen puesto que, luego, es posible ver el

pie izquierdo apoyándose sobre la nube como si la figura estuviera caminando y descendiendo de la misma.

La capa cuenta con un contra manto de color rosa claro y con una franja en la parte inferior de color dorado con laminilla falsa de oro y delineada con color café oscuro simulando ramilletes de flores y arabescos los cuales tienen una guía grabada en la capa del estucado de la imagen y que posiblemente tenían otros colores y acabados diferentes de los que actualmente presenta. Dicha franja es de 20 cm a lo ancho de toda la capa.

La totalidad de la capa es de color rojo vivo con una pátina envejecida. Esto hace pensar en que este prototipo de colores permitía entender el sentido de nacionalidad por la relación con los colores de la bandera, aunque la mayoría de los modelos provenientes de Europa eran en tonos claros blancos y beige. Se desconoce la fecha de cuándo la obra sufrió dicho repinte y es solo a través de una prueba de solvencia donde se determina los materiales usados en esa nueva interpretación de color además cuál es la capa de color inicial y si ese repinte es un cambio hecho a propósito en la imagen, al no seguir los patrones de colores tradicionalmente propuestos desde Europa.

Aunque los ropajes simulan ser telas pesadas, hay lugares en donde pierden la lógica de ser tallados a partir de un modelo del natural o de la observación atenta de una tela real; parece ser el estudio de una reproducción juiciosa de una escultura existente con telas mucho más ficticias o imaginadas.

El lugar donde se encuentra actualmente esta escultura permite una mayor conservación debido a la temperatura y la iluminación, además está aislada del público. Los colores con los que ha sido intervenida la obra hacen juego con la decoración del nicho incluso con los otros colores que son representativos del resto del templo como, por ejemplo, los dorados envejecidos, los colores rojo colonial, los tonos tierras y el ambiente de decoración y ornamentación. Dadas sus condiciones esta imagen no es utilizada durante las celebraciones del mes de junio por lo que ha dejado de tener un valor devocional para convertirse en objeto de exhibición.

5.3.1.3 Definiendo el contexto

La imagen del *Corazón de Jesús* es considerada un símbolo nacional que hasta el día de hoy utiliza la Iglesia Católica para consagrar al país. Esta exaltación de la figura se instauró el 22 de junio de 1902,¹⁴³ y aunque la Constitución Política de 1991 definió a Colombia como un país laico y con libertad de culto, nuevamente, hacia el año 2004 se renovó la consagración debido a los conflictos internos provenientes de las acciones del narcotráfico, el paramilitarismo, la guerrilla y las autodefensas. La necesidad de retomar a esta figura sacra se argumentó en los medios digitales e impresos de la siguiente manera:

Colombia atraviesa una de las épocas más violentas de su historia, ataques contra la vida, la familia, la justicia social, creando un ambiente de corrupción en donde no se respeta la dignidad humana (...). Esto como consecuencia de habernos olvidado de Dios.

Hacemos un urgente llamado al pueblo católico para que demuestre con fe, que unidos al Sagrado Corazón de Jesús se podrá salvar a Colombia.

La celebración se hará en las diferentes regiones del país, pero especialmente en la Catedral Primada de Bogotá, en donde se hará una misa concelebrada, presidida por el Cardenal Pedro Rubiano, arzobispo de Bogotá, quien hará la renovación oficial.¹⁴⁴

Hoy sigue siendo común ver en muchos hogares colombianos la figura entronizada del *Sagrado Corazón de Jesús* en el lugar más visible de las casas, especialmente en la sala. Pero esta imagen también se ve en calendarios, afiches, pinturas, bustos en diversos materiales, caratulas de cartillas católicas, medallas y el detente que es una especie de carnet plastificado que se porta en la billetera. También aparece en estampas o pequeños bultos de yeso manteniendo una tradición que se expande entre las generaciones. Bajo esta mirada se puede afirmar que, si bien la consagración fue derogada en 1994 atendiendo a una ley existente de 1954, sigue presente en los templos más antiguos como imponentes esculturas que representan al Sagrado Corazón.

¹⁴³ REDACCIÓN EL TIEMPO. Colombia se consagra al Sagrado Corazón. 18 de junio de 2004, párr. 6.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, párr. 3, 4, 5.

Muchas de estas figuras fueron traídas del exterior, de talleres afamados y que ya se han referenciado anteriormente. Un caso relevante en el oriente antioqueño es la representación del Sagrado Corazón en el municipio El Santuario (Antioquia). Esta localidad es reconocida por su amor a esta imagen y por las solemnes fiestas dedicadas en el mes de junio a su santo devocional. Estas celebraciones son patrocinadas por el gremio de transporte y el comercio santuariano. En el altar mayor del templo de Nuestra Señora de Chiquinquirá de dicho municipio reposa la imagen de madera tallada, la cual posee unas dimensiones cercanas a los tres metros de altura. La imagen imponente de Jesús se eleva sobre unas nubes que están acompañadas por dos ángeles (Ver Imagen 12). La escultura fue traída al municipio en el año 1910 desde Barcelona. En los catálogos que estudiaron los Carvajal aparece la imagen referenciada en los talleres de la viuda de Reixach.



Imagen 12. *Corazón de Jesús* de la Parroquia Nuestra señora de Chiquinquirá, el Santuario, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

Así mismo, en el municipio de Abejorral existe una imagen imponente tallada en madera traída también de España pero en una composición un poco menos frecuente en los templos de esta región. En ésta aparece un ángel que

flota cerca del Corazón de Jesús, esta vez con un cáliz en la mano recogiendo la sangre preciosa que emana del costado. Ambas figuras son de tamaño natural (Ver Imagen 13).



Imagen 13. *Corazón de Jesús.* Parroquia Nuestra Señora del Carmen Municipio de Abejorral. Fotografía recuperada de Google maps [En línea]: <https://cutt.ly/ISwOpca>

En el corregimiento Rio Arriba del municipio de Sonsón cuentan con una imagen de tamaño académico del Corazón de Jesús la cual está en correspondencia con varios de los modelos que se observa en los catálogos y que posiblemente fue copiada de los talleres españoles, pues está firmada por “Carvajal” (Ver Imagen 14).



Imagen 14. *Sagrado Corazón de Jesús*, Vereda Río Arriba, Sonsón, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

La imagen representativa del *Sagrado Corazón de Jesús* de la Catedral de San Nicolás de Rionegro, posee todas las características de la figura que se encuentra en la Catedral Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá de Sonsón (Ver imagen 15a). Dicha pieza es atribuida a Rómulo Carvajal. A ello se suma la imagen de la misma iconografía que está en la Catedral Basílica de Nuestra Señora del Rosario de Manizales (Ver Imagen 15b).



Imagen 15 (a, b). (a) *Corazón de Jesús*, Catedral de Nuestra Señora Del Rosario de Chiquinquirá (Izq.) Sonsón, Antioquia. (b) *Corazón de Jesús*, Catedral de Nuestra Señora Del Rosario, Manizales (Der.), Archivo Fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera, Sonsón, registro periódico *La Defensa*, 1921.



Imagen 16 (a, b, c). Modelos Corazón de Jesús. (a) Arcilla sin cocción (Izq.); (b) prototipo en yeso (centro); (c) vaciado en yeso (Der.) Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

En el museo religioso se encuentran tres bocetos en diversos materiales que tienen varios puntos de cercanía y coincidencia y que hacen pensar que fueron los diseños realizados y estudiados para la ejecución de las figuras representativas de esta iconografía religiosa. En estos bocetos se ve un modelado en arcilla sin cocinar de 20 cm (Ver Imagen 16a) que está un poco deteriorado pues le faltan varias partes como la cabeza y las manos pero por su composición se nota que corresponde a la representación de la figura del *Corazón de Jesús*. Por otra parte, en la imagen 16b se ve un modelado de una cabeza de tamaño natural que corresponde a la misma iconografía de las catedrales mencionadas. Se trata de un busto que no está pulimentado y revela que es un vaciado rápido en un molde ya deteriorado pues la textura no es muy cuidadosa y está unido por la mitad. Además, presenta varias fracturas y remiendos con diversos tipos de pega. Se puede afirmar que es uno de los rostros más estudiados por la familia de

escultores. Ello se nota al compararlo con otros rostros y mascarillas que ejecutaron y que después tuvieron modificaciones, seguramente, por su carácter apacible y la calma que refleja. Este rostro fue copiado en distintas ocasiones no solo para adaptarse como Corazón de Jesús, si no para la representación de varios cristos como el caso de la representación de *El buen pastor* (Ver Imagen 17) que también está en Rionegro o el Jesús de la *Última Cena* de la catedral de Sonsón.



Imagen 17. *Jesús el buen pastor*. Catedral de Rionegro. Fotografía: Daniel Henao García, 2015.

Por último, existe un vaciado en yeso que probablemente fue elaborado a partir de un molde de dos caras. Es un Corazón de Jesús de 55 cm. En el boceto está con los brazos abiertos de pie sobre una nube que tiene la forma esférica revelando la posible referencia a un globo terráqueo cubierto por las mismas nubes. Además, se nota que en el vaciado se mantiene una rebaba en el empate de ambas caras. Este es el modelo más cercano a la composición escultórica de la imagen del *Corazón de Jesús* tallado a gran escala que como se indicó se encuentra en la Catedral de Rionegro, la catedral de Sonsón y de Manizales (Ver Imagen 16c).

En todas estas representaciones del Sagrado Corazón de Jesús se verifican los rasgos similares con variaciones en las facciones, los pliegues y las proporciones corporales. Al comparar las figuras con los modelos de los catálogos, sobre todo de los talleres Olot y Casa Limongi Torra y Maso, se observa que existen muchas coincidencias en las formas y composiciones en las cuales se basó el grupo de escultores para realizar sus propios prototipos (Ver Imagen 18a, b, c). Esta fue una figura que tuvo mucha importancia en la primera mitad del siglo XX dado que se utilizó con múltiples propósitos de evangelización por parte de la Iglesia Católica a nivel mundial, además por la presencia notoria y el sinnúmero de modelos que se ven en los diversos catálogos usados por la familia Carvajal está claro que fue una de las piezas de la que hicieron un mayor número de reproducciones acogiéndose a los estilos que, para la época, procedían del contexto europeo.



Imagen 18 (a, b, c, d). (a) *Modelo Corazón de Jesús, catálogo El Vaticano (Izq.);* (b, centro) *Publicidad de catálogo Casa Limongi , Torra y Maso, Modelo Corazón de Jesús;* (c) *modelo de Corazón de Jesús Catálogo Olot. (Der.).* Archivo fotográfico Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía Santiago Ocampo Higuita.

En el catálogo *El arte católico nº 705* (Barcelona) que está sin fechar aparece la publicidad de varios modelos de esculturas representativas de esta figura bajo el rótulo de “Imágenes para la entronización del Corazón de Jesús” a las que se les agrega la siguiente explicación:

La paz no puede reinar en el mundo si antes no reina en las familias del divino príncipe que vino a traerla acá en la tierra y a los hombres de buena voluntad. Reinaré dijo él mismo en memorable fecha y Jesucristo quiere reinar mediante la entronización de la imagen de su corazón adorable en los hogares domésticos.

Yo bendeciré las casas en que la imagen de mi corazón sea expuesta y honrada. Vemos entre las primeras hechas a la B. Margarita María, y cuando el Sagrado Corazón de Jesús sea reconocido como el Rey en la intimidad del hogar y le ayuden por decirlo así, sus devotos a subir las gradas del trono, será también a no tardar el soberano de esta sociedad que tanto ama y será estable en el mundo del reinado del amor y de la paz (...).¹⁴⁵

Así, el texto que publicita la imagen hace una recomendación en tono casi imperativo para que se utilice el Corazón de Jesús en todos los hogares. Esta difusión hacia la devoción de esta imagen se regó por el mundo, supeditado a unas recomendaciones en el modelo específico de un Jesús “sentado y apoyado en el trono en actitud de conversar con las familias”.¹⁴⁶ Así, se decidió construirlo en diversos tamaños y con algunas variables en su disposición y uso de materiales tratando de que la imagen fuera llamativa y accesible para toda la comunidad. En el catálogo califican las imágenes allí expuestas como “inspiradas por los mejores artistas y por sus caras finas, expresivas y decoración esmerada”¹⁴⁷ exaltando las obras vaciadas en yeso con una calidad similar a los acabados en piezas de madera.

Ese modelo de *Corazón de Jesús* fue un éxito en la comunidad pues hoy es posible ver el registro fotográfico de las distintas reproducciones dando pistas de por qué tenía esa posición con los brazos abiertos y su rostro apacible y misericordioso leyéndolo desde la interacción que pudiera reflejar con el espectador o el fiel que se acercara a orar frente a la figura. Si la imagen del Corazón de Jesús sedente en el trono quería reflejar una cercanía con la familia en la acción de conversar esto era una evocación de los momentos en los cuales las personas estaban en las salas de las casas departiendo en un ejercicio de integración y reflexión que se vive en dicho espacio habitacional.

¹⁴⁵ Catálogo *El arte católico n° 705*. Barcelona, s. f., s. d.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, s. p.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

Los Carvajal intentaban mostrar a un Jesús que no solo conversa sino que también acoge y abraza, quien con su mirada apacienta, escucha y perdona. Esa sería la sensación que se buscaba transmitir con la figura y que un feligrés tendría que recibir producto de la acción de estar de pie, frente a los corazones de Jesús de los imagineros carvajalescos. A pesar de que en los catálogos de estudio que poseía la familia hay decenas de modelos con los brazos abiertos, tocándose el pecho o levantando una mano en señal de bendición, el modelo triunfal es el que se presenta aquí y que aparece distintas catedrales del oriente antioqueño. El otro modelo con más acogida es el que aparece en el catálogo de la casa *Limongi Buraglia y Co.* Allí se ve cómo los Carvajal hacían la retícula sobre la fotografía de aquella figura sacra que les interesaba. Esto muestra que se trataba de un modelo que necesitaron estudiar y trasladar a una escala mayor para luego ser reproducida. Esta misma figura está repetida en las catedrales de Rionegro, San Vicente Ferrer, Marinilla, La Ceja, El Carmen de Viboral, la Catedral Basílica Metropolitana de la Inmaculada Concepción de María en la ciudad de Medellín, entre otras. Es importante señalar que dicha imagen no solo fue reproducida por los Carvajal sino por otros artistas imagineros como los Osorio.



Imagen 19. *Sagrado Corazón de Jesús.* Catálogo Casa Limongi, Buraglia y Co. Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

En *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* (2009), el profesor Miguel Rodríguez, escribe sobre *El Sagrado Corazón de Jesús: imágenes, mensajes y transferencias culturales* para dar cuenta del culto que sobre esta figura existe en el contexto latinoamericano, su vínculo con lo político y lo que significó en un momento histórico comprendido entre finales del siglo XIX y los inicios del XX.

La imagen del Corazón de Jesús no solamente aparece arraigada en las tradiciones religiosas colombianas sino que hace parte del entramado religioso y cultural de países como Cuba, El Salvador, México y Perú. Ha sido ampliamente reproducida de manera industrial para su uso doméstico recreándola mediante estampas, amuletos, calendarios, almanaques y otros impresos. A ello se suma la reproducción seriada de pequeñas figuras en yeso que varían y adquieren rasgos que lo caracterizan dependiendo del país. Sin embargo, el escritor revela que el origen de la devoción a esta imagen proviene de una tradición francesa por las apariciones de Margarita de Alcorque y Juan Eudes que, posteriormente, fue propagado por los religiosos de la Orden Jesuita: “El culto de la imagen de Jesús, que habría mostrado su corazón a la mística francesa en las numerosas ocasiones que se habría aparecido. De hecho la imagen que se venera generalmente es, a partir de los relatos de la santa, la de un corazón ardiente, símbolo del amor divino”.¹⁴⁸

Estas representaciones han variado dependiendo de varios contextos sociales. Se pueden encontrar representaciones donde sólo aparece el órgano del corazón expuesto, aislado de un cuerpo “usado como amuleto como signo protector del combatiente que lo llevaba precisamente colgado o prendido en la ropa en el lugar de su propio corazón”.¹⁴⁹ Esto sucedía con los soldados franceses. Sin embargo, esta representación en particular recibió muchas críticas

¹⁴⁸ RODRÍGUEZ, Miguel. *El Sagrado Corazón de Jesús: imágenes, mensajes y transferencias culturales*. En: *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*. 2009, No. 74, mayo-agosto, p. 150. ISSN Electrónico: 2395-8464.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 150.

y el rechazo por parte de algunos miembros de la Iglesia Católica por ser tachados como “creyentes de cordícolas” o “idólatras de corazón”.¹⁵⁰

Posteriormente, esta forma de representación muta hacia otra en la que Jesús muestra su corazón. Órdenes canónicas recurrieron a la representación del artista Pompeo Batoni quien realizó una pieza para la iglesia de Gésu, iglesia romana de los jesuitas o una segunda referencia tomada a partir del modelo de Jesús presentado por el artista Bertel Thorvaldssen en 1821, quien presentó un Jesús con los brazos abiertos (Ver Imagen 20a y 20b). Cabe reflexionar sobre la pregunta que con frecuencia surge alrededor de las formas de representar a Jesucristo. Este es uno de esos motivos, pues se debe a la propagación de un referente específico que cuenta con una mayor difusión y crea un imaginario colectivo de un Cristo cercano y amigable. En este caso ambos son propuestos como hombres bellos, rubios, de ojos claros, barbado y unas propuestas de vestuario y color.

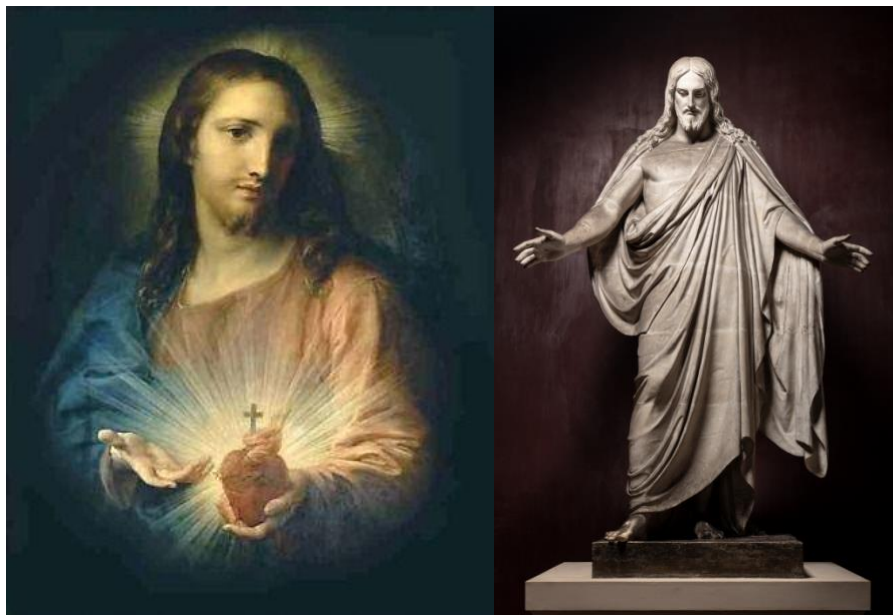


Imagen 20 (a, b). (a) Corazón de Jesús (Izq.), Pompeo Batoni. Recuperada de: <https://cutt.ly/ZSwlebt>

¹⁵⁰ *Ibíd.*

De hecho, el modelo de Batoni es muy similar a la actitud del Cristo que representaban los Carvajal y aunque este es un modelo europeo correspondería más a la figura de un Cristo resucitado debido al aspecto de la manta que lo cubre y la actitud gloriosa con la que se representa. Pareciera que a partir de aquel momento los modelos de las casas europeas empiezan a proponer cristos con esas características de resurrección y triunfo, enseñando su costado y los signos del martirio sufrido en la cruz solo que con la adaptación de un corazón expuesto.

Estas adaptaciones también se ven reflejadas en el modelo de Bertel. Se trata de un Cristo que está sobre una base y con un solo manto que lo cubre. En las representaciones posteriores del Corazón de Jesús aparece vestido con dos prendas –entre manto y hábito– mientras está de pie; también aparece la figura de Jesús sobre el globo terráqueo, algunas veces en una nube y otras acompañado por ángeles. Así, los Carvajal retomarían estas ideas y propondrían su propio Corazón de Jesús, procurando enternecer su figura y presentándolo con un aspecto de hombre europeo más amigable, idealizado pero cercano con sus creyentes y destacando el movimiento de sus gestos en las manos y la mirada del rostro que incitan a contemplarlo, acogerlo y abrazarlo. Es curioso pensar en la figura de Jesús y ese diseño que siempre aparece para ser partícipe con los fieles. Si se piensa en las figuras y diferentes estampas impresas que están en las casas colombianas, están diseñadas para que invadan el espacio con su mirada y aparenten estar mirando todo el tiempo a sus habitantes. Esto se debe a las características en el diseño de sus ojos poniéndonos en contacto directo con el espectador.

En la segunda mitad del siglo XIX, durante el pontificado de Pio IX (entre 1846 y 1878), se impulsó la devoción al Sagrado Corazón al extender además en 1856 su fiesta a toda la iglesia para elevar en los altares a Margarita de Alacoque. Desde este momento se promovió, en su honor, la fiesta en el mes de junio. El culto tomó más fuerza aun en el marco de una serie de problemáticas en torno a la religión católica; el mayor énfasis estaba en aquellos inconvenientes que tenían que ver con “los peligros de la civilización moderna” en un momento donde la

misma iglesia lo denominó como *el siglo criminal* debido al excesivo culto hacia el progreso y por la obsesión con desarrollo científico y técnico.¹⁵¹ Además, en 1873, Francia lanzó la iniciativa de consagrar a la nación a esta figura por parte de un grupo de diputados, según ellos, por ser Francia culpable de engendrar los pecados del mundo moderno enmarcados en la incredulidad, la revolución y el liberalismo.¹⁵²

De esta manera, se optó por depositar la confianza en el Sagrado Corazón de Jesús como salvador del mundo y, así fue consagrado, en 1899, mediante la encíclica *Annum Sacrum* (Año Santo) del Papa León XIII quien fuera el sucesor de Pio IX. Esta encíclica enfocada únicamente para hablarle a los católicos del mundo sobre las difíciles situaciones que afrontaba la iglesia encomendó al Corazón de Jesús como el único medio de salvación. El Papa León XIII en *Annum Sacrum* afirmó:

Una consagración así, aporta también a los Estados la esperanza de una situación mejor, pues este acto de piedad puede establecer y fortalecer los lazos que unen naturalmente los asuntos públicos con Dios. En estos últimos tiempos, sobre todo, se ha erigido una especie de muro entre la Iglesia y la sociedad civil. En la constitución y administración de los Estados no se tiene en cuenta para nada la jurisdicción sagrada y divina, y se pretende obtener que la religión no tenga ningún papel en la vida pública. Esta actitud desemboca en la pretensión de suprimir en el pueblo la ley cristiana; si les fuera posible hasta expulsarían a Dios de la misma tierra.¹⁵³

De este modo, el Corazón de Jesús se convirtió en un estandarte como dispositivo simbólico de orden nacionalista¹⁵⁴ que invitaba a la victoria de la Iglesia Católica frente a los ideales que se vivían en el siglo de la revolución industrial y la evolución social que pretendía limitar los poderes eclesiales institucionales, proponiendo “una visión no religiosa del individuo y del mundo que suponía cierto ideal moral y cívico que moldearía a la colectividad y legitimaría su ejercicio de soberanía”.¹⁵⁵

¹⁵¹ RODRÍGUEZ, Op. cit., p. 152.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 157.

¹⁵³ LEÓN XIII, Papa. *Annum Sacrum*, encíclica. 25 de mayo de 1899, párr. 17.

¹⁵⁴ RODRÍGUEZ, Op. cit., 156.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 156.

Hacia 1902, Colombia proponía un camino mediante las propagandas políticas con la intención religiosa de que el país fuera consagrado al Corazón de Jesús, quien –desde la óptica de sus dirigentes– era el encargado real de gobernar el mundo. Desde ese momento se denominó así mismo como *el país del Sagrado Corazón de Jesús*. Esta misma denominación la asumieron países de Latinoamérica mediante consagraciones y construyeron templos expiatorios o monumentos públicos que resaltaran la figura resucitada de Jesucristo. Es el caso del Templo Expiatoria del Sagrado Corazón de Jesús ubicado en el monte Tibidabo (Barcelona) y la diversidad de representaciones del Cristo Rey en distintos lugares del mundo como Brasil, Polonia, Islandia, Suecia, Estados Unidos, Canadá, Indonesia, Japón, entre muchos otros sitios, siempre y cuando hubiese un vínculo con la religión católica.

En el caso de Colombia, y particularmente en Antioquia, existen una infinidad de representaciones del Cristo Rey, figura vinculante con el Sagrado Corazón de Jesús, como el *Cristo Rey* del cerro El Picacho en Medellín, el *Cristo Redentor* en el municipio de Jericó, o el *Cristo Rey* en la ciudad de Cali reconocido por ser similar al *Cristo Rey* de Brasil. Todos ellos son la evidencia de lo ha significado la exaltación de esta figura durante la primera mitad del siglo XX y que aun en el siglo XXI sigue siendo representativa como la obra colosal del maestro Juan José Cobos, *El Santísimo* en el Departamento de Santander, o el llamado “Cristo, más grande del mundo” en Neiva.

Aunque la figura del Sagrado Corazón de Jesús se ha diluido en el campo político actual, pues ha perdido la fuerza que había cobrado en el siglo pasado, todavía se intenta resaltar la importancia en el mundo católico con la intención de no olvidar, en muchos lugares, que la humanidad fuera consagrada a Él. Ya no es una figura que se percibe en el ataque a la evolución social si no que ha mutado a otra más sobresaliente y renovada como la imagen de la *Divina Misericordia*, devoción del Papa Juan Pablo II que puede leerse como la nueva versión del Sagrado Corazón de Jesús ya que en una de las apariciones a Santa María Faustina Kowalska aparece con un corazón que irradia luz, agua y sangre.

5.3.2 La Inmaculada Concepción y su presencia maternal

La siguiente tabla muestra los datos básicos para catalogar la obra *Inmaculada Concepción* propuesta por la familia Carvajal.

Tabla 2. Catalogación La Inmaculada Concepción carvajalesca

Autor	Álvaro Carvajal Martínez
Obra	Inmaculada Concepción
Lugar:	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera
Fecha	1890
Medidas	altura 247 cm, por 75 cm ancho, profundo 70 cm.
Soporte	Base cuadrada 45 cm x 45 cm x 10 cm.
Técnica:	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo con ensambles.



Imagen 21. *Inmaculada Concepción* (1890), Álvaro Carvajal Martínez, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

5.3.2.1 Condiciones actuales de *la Inmaculada Concepción* carvajalesca

Esta pieza representativa de la *Inmaculada Concepción* no cuenta con su aspecto inicial ni tampoco con los acabados pictóricos acostumbrados por los imagineros Carvajal, pero su apariencia general se puede describir como presentable para el culto público. La escultura religiosa ha tenido diferentes repintes con pigmentos a base de agua, aerógrafo y falso oro. En la actualidad, hace parte de la colección del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera. Su disposición en el lugar no la separa del contacto directo con los visitantes lo que permite observarla muy de cerca. Esta imagen ha sufrido varios golpes en distintas partes notándose la presencia de hundimientos y abolladuras. Hay que decir que no existe evidencia alguna que registre la policromía original de la pieza. Además, presenta polvo, hollín, grasa y raspaduras.

La estructura de esta talla escultórica está hecha a partir de ensamblajes en madera unidos entre sí para formar los volúmenes de la virgen dejando en su interior un espacio vacío que ayuda a que sea más liviana. Es la misma característica que se observa en el *Sagrado Corazón de Jesús*. Se ven fisuras que indican las pegas y las betas de la madera separándose a causa de los constantes movimientos, y los cambios atmosféricos producidos por el calor y la humedad. Dicha forma de representación de la virgen cuenta con otras tres obras reconocidas en el departamento de Antioquia que también son atribuidas a Álvaro Carvajal y que están en la Catedral de la Inmaculada Concepción en el municipio de Jardín (Antioquia) y el templo de Santa Gertrudis (Envigado) (Ver imagen 22).



Imagen 22. *Inmaculada Concepción*, Álvaro Carvajal, Jardín, Antioquia. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

5.3.2.2 ¿De qué se trata una escultura representativa de la *Inmaculada Concepción*?

Esta talla en madera se puede considerar de bulto redondo, aunque es hecha a partir de ensambles y acoples que no son visibles. En su rostro sobresalen los ojos de cristal así como la aureola en latón dorado con un texto en el que puede leerse la siguiente frase: “Yo soy la Inmaculada Concepción”. Dicho texto está calado en la misma aureola. La imagen aunque está completamente tallada en la parte frontal y por detrás, está diseñada para ser vista de frente. La firma y la fecha de creación aparecen en la parte inferior y detrás. Estos datos están protegidos por un vidrio y expuestos visiblemente. Esta forma de enmarcar la firma es una particularidad en la pieza ya que ello no se observa en otras imágenes de los Carvajal. En la dedicatoria se puede entre ver el siguiente texto: “Tal vez, cuando estas descripciones sean descubiertas, descubran el alma del estatuario, estaré en la eternidad. Haced virgen purísima que en tu María en la mansión

celestial celebre también tus glorias [sic.]. Álvaro de J. Carvajal 1890 noviembre 25. 1890 (ilegible)".

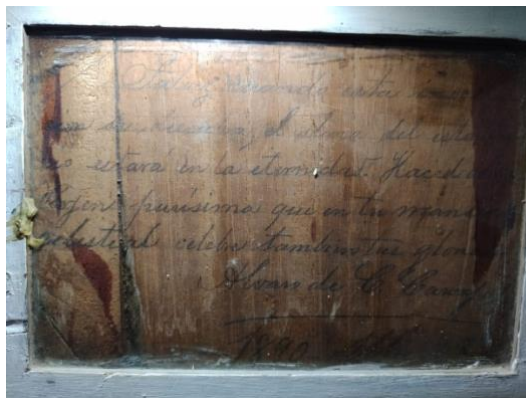


Imagen 23. Dedicatoria a la virgen, firma y fecha de Álvaro Carvajal. Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía: Santiago Ocampo Higuita.

Dicha imagen no presenta niveles muy complejos de composición comparándola con obras posteriores, sobre todo en el tallado de sus pliegues ya que la pieza es hierática y con muy pocas salientes. Aunque cabe resaltar que ha sido muy bien diseñada, con una composición céntrica y donde el cuerpo de la figura femenina de pie sobre una nube es el eje principal. La nube es voluminosa, presenta formas irregulares con surcos que simulan aparentar una textura esponjosa. De la misma se desprenden la talla en alto relieve de las cabezas de tres querubines con alas al frente. Estas pequeñas figuras están diseñadas sin presentar acoples o pegas sobre la madera y sin ojos de cristal. Sus cabellos son ensortijados siguiendo un poco la lógica de la secuencia de representación del cabello en los talleres quiteños. Son varios montículos que van ascendiendo y funcionan como la base de la figura central. En la parte superior de las nubes hay una media luna que se hunde con el vestido de la virgen.

En la actualidad la parte que presenta mayor fricción y desgaste es aquella en la que aparecen los ángeles, la base y la nube. Esta sección de la escultura está completamente repintada con vinilo de base blanco, se observan unos leves tonos de gris difuminado en lacas automotrices hechos con aerógrafo. Cabe

aclarar que este tipo de intervención no es la adecuada para la restauración de arte religioso y se entiende como un repinte de tipo comercial. En este sentido, es un procedimiento que destruye el proceso técnico de los Carvajal.

La figura principal está sobre un pedestal de madera a la entrada del museo inmediatamente en la parte izquierda de la sala de exhibición donde hay otros objetos de diferente procedencia, incluso cuenta con varios juegos escultóricos pertenecientes a la misma familia. El espacio está iluminado con una luz tenue de led blanca que ayuda en la percepción de la totalidad de cada uno de los objetos que allí se encuentran.

La virgen de pie mira hacia arriba en una acción contemplativa de lo divino. Tiene su cabeza inclinada levemente hacia la izquierda; sus manos están recogidas sobre su pecho con la derecha sobre la izquierda mientras sostiene el manto que cuelga de su hombro izquierdo. Los dedos de las manos son tallas independientes de la escultura, esto quiere decir que están despegados al eje corporal de la imagen. En esta parte de la figura no hay ensamblajes ni acoples. Las manos son un poco abultadas y con poco naturalismo; tienen una apariencia agrandada aunque presentan la misma textura y acabados del resto del cuerpo. En ellas no se perciben los tendones; los nudillos son muy sutiles y carecen de la representación de las venas aspecto que es muy habitual en las obras de los Carvajal. Todo el peso del cuerpo descansa en la pierna izquierda; aunque ninguno de sus pies se asoma, solamente se percibe la pierna derecha que está levemente doblada remarcando la forma de la rodilla. Esto da cuenta de la acción de movimiento en la escultura.

Su mirada es serena, sus ojos de vidrio azul miran hacia arriba, aunque el resto de su rostro carece de una gestualidad exagerada; sus labios están entreabiertos y tampoco tienen tensión o movimiento que indiquen una sonrisa. Como el rostro también fue intervenido tampoco cuenta con la paleta de color original de la escultura. El maquillaje que le agregaron le quita la suavidad a sus gestos especialmente la sombra de los ojos. En la actualidad, la parte del cuello está decorada con una franja que imita un bordado.

El rostro, en comparación con las representaciones de modelos europeos, tiene rasgos mucho más marcados como la nariz y los pómulos haciendo ver a la virgen con un poco más de años. Aspecto que no es habitual en las acostumbradas representaciones de arte religioso español donde la imagen virginal se destaca por los rasgos tiernos propios de una jovencita sonriente. En la imagen carvajalesca los rasgos resultan más gruesos.

La cabellera está pintada de color café oscuro y no presenta tonos de iluminaciones. Es una base plana con difuminados en aerógrafo en sus contornos. El cabello está partido a la mitad comenzando desde la parte más alta de la cabeza y a medida que va cayendo cobra volumen tallado con formas onduladas y siguiendo las líneas consecutivas del cabello que recuerdan un poco la manera en que se ejecutaba técnicamente los cabellos de la escultura quiteña caracterizada por la secuencia de las líneas que bajan de manera ondulante sin remontarse entre sí los cabellos y que se alejan de la forma tardía en las formas de representación de los Carvajal a la hora de ejecutar esta parte de la escultura. Un pedazo de mechón cae sobre el hombro derecho. Es una cabellera que remata mayormente en la parte de atrás abarcando casi el 50% de la escultura en su parte trasera llegando incluso más abajo de la cadera.

En esta imagen de la virgen se reconocen tres prendas de vestir. Uno es su vestido interno de color rosa claro que se entrevé debajo de las mangas de color beige (tal y como se encuentra retocada en la actualidad) y que corresponde a la túnica. En esta se destacan las luces y sombras por el efecto del aerógrafo. La túnica muestra parte de la anatomía de la Virgen; las mangas que componen este vestido son anchas y cuentan con un reverso que está pintado de color rosa iluminado lo que crea el efecto de un segundo vestido. La otra prenda corresponde a la capa que se desliza sobre el hombro izquierdo y envuelve la parte trasera de la virgen y una parte del frente que cuelga debajo de sus manos. Este manto rojo cubre el 70% del vestido interno dejando entrever el pecho, los brazos y una parte inferior del vestido claro. El resto lo abarca la capa, que es amplia y termina sobre la nube. La capa cuenta con un contra manto de color verde más claro con una

franja en la parte inferior de color dorado en laminilla falsa de oro. No aparece ninguna guía grabada en la capa del estucado de la imagen que, posiblemente, tenían otras formas. Dicha franja es de 15 cm aproximadamente y están decorando el ancho de todo el manto.

Aunque los ropajes simulan ser telas pesadas, en momentos pierden la lógica de ser tallados a partir de un modelo del natural ya que corresponde al estudio juicioso de una reproducción, es decir, un ejemplo de la observación detallada de los modelos que les llegaban de Europa y eran el referente creador de los imagineros colombianos. En la actualidad, esta escultura de arte religioso es utilizada el 7 de diciembre, en la celebración tradicional de la Inmaculada Concepción.

5.3.2.3 Definiendo el contexto

Para la época en la que funcionaron los talleres de los imagineros Carvajal, a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, se dio un fenómeno especial en torno a la figura de la Virgen María. Esto explicaría el sinnúmero de advocaciones marianas que se crearon en todo el mundo. Además, muchos sucesos religiosos entorno a la virgen marcaron esta parte de la historia humana como aquella celebración, a nivel mundial, para resaltar la dedicatoria de México a la Virgen de Guadalupe a partir del 12 de octubre de 1895 y que fue proclamada por el Papa Pio X al considerarla la patrona de América Latina. Más adelante, el Papa Pio XII la nombraría la “Emperatriz de las Américas” (1945). A ello se sumó, el conjunto de noticias que hablaban de un sinnúmero de apariciones y manifestaciones registradas en Europa y otros lugares del mundo como la aparición de la Virgen de Lourdes en Francia a Bernadette Soubirous el 16 de julio de 1858; la aparición de la Virgen de Fátima, el 13 de mayo de 1917 hasta el 13 de octubre del mismo año; y las apariciones de la Virgen en Garabandal (España) entre 1961 y 1965.

Cabe resaltar que para este momento histórico, Álvaro Carvajal y sus hijos vivieron varios momentos imprescindibles para que sus obras fueran consecuencia de los pedidos marianos entorno a la Inmaculada Concepción pues

les tocó la proclamación del dogma por parte del Papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854 –en la constitución de la carta apostólica *Ineffabilis Deus* (Inefable Dios)– y la proclamación formal del dogma de la Asunción de la Virgen María por parte del Papa XII en 1950.¹⁵⁶ Dichas eventualidades consolidaron grandes festividades marianas en la Iglesia Universal Católica que se celebraron también en el marco del nacimiento de los movimientos anti protestantes de los inicios del siglo XX y que también se gestaban en el país. La imagen de la virgen era verdaderamente importante para la iglesia católica en especial ciertas advocaciones: “El icono de la virgen del Rosario y la Inmaculada Concepción fue retomado por la A.C.C. [Acción Católica Colombiana] entre 1939-1942, como mecanismo de integración e intermediación, y como un instrumento en contra del protestantismo, el laicismo, el liberalismo, el comunismo y cualquier ideología que contrarrestara el reinado de Cristo en Colombia”.¹⁵⁷ Con la proclamación de estos dogmas de fe, el pueblo acogió enormemente la advocación de la Virgen Inmaculada y se extendió como una de las festividades religiosas más importantes que aún se celebran en el país y el resto del mundo. Para Cáceres “este misterio mariano es especialmente querido para nuestro pueblo humilde. En los campos, caseríos, pueblos y ciudades celebran la novena solemnemente y el 7 de diciembre, vísperas de la fiesta, acostumbran encender fogatas y alumbrar las casas en señal de regocijo y veneración”.¹⁵⁸

La Iglesia Católica junto con esta entidad (la ACC), se propusieron crear comités anti protestantes en un momento donde se dio una apertura a la expansión religiosa en el país. Para entonces se consideraba que el protestantismo era una “secta pecaminosa” que “malinterpretaba las escrituras de manera amañada, que negaban la existencia de María y de los santos y que eran

¹⁵⁶ CÁCERES MATEUS, Sergio Armando. La Acción Católica en la organización y puesta en marcha del Segundo congreso Nacional Mariano de Colombia (1939- 1946). En: Anuario de la Historia Regional y de las Fronteras. Vol. 22, Nº 2, p. 221.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 227.

¹⁵⁸ ZULUAGA, Francisco. Mariología popular colombiana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Colección profesores, No. 7., 1977, p. 156.

guiados por el demonio”.¹⁵⁹ Eran considerados herejes pues, desde la visión católica, atacaban los símbolos religiosos y “negaban la santidad de la virgen María”,¹⁶⁰ además, enseñaban a denigrar de los sacerdotes. Por esta razón, se creó un plan para “escudar a la Virgen María”. Esta propuesta pretendió hacer uso de varios mecanismos y todo estaba dirigido desde Bogotá con estrategias que incluían la publicación de boletines con actividades para los catecismos de los niños y las niñas, la implementación de las predicaciones fundamentales de la fe católica, la propagación del culto a la Virgen María por medios impresos y la radiodifusión, la organización de jornadas de oración incluyendo el rezo del Santo Rosario, y la consagración de las familias al Sagrado Corazón de Jesús y a la Virgen María. A ello se sumaba la realización de censos para mirar el crecimiento de los protestantes, programas radiales contra la herejía y la excomunión de católicos que tenían acercamiento con otra visión religiosa cristiana.¹⁶¹ Se llevaban a cabo conciertos, veladas literarias, procesiones y peregrinaciones.¹⁶² Todo ello dio lugar a la creación de monumentos en espacios públicos, entradas y salidas de los municipios y montañas altas que hicieran visible la consagración a estas dos figuras. En el caso del Departamento de Antioquia es muy habitual encontrar dicha exaltación como por ejemplo en los municipios de El Carmen de Viboral, Sonsón y Guatapé. Allí aparecen imágenes marianas en cemento, diseñadas para la intemperie en pedestales altos con gran visibilidad para que la virgen actúe como “guardiana y protectora de los hogares ante los enemigos de la iglesia”.¹⁶³

La exaltación a la Inmaculada Concepción de María, es una discusión que se llevaba a cabo desde siglos atrás, aproximadamente desde el siglo XIII. Este era el tema central de muchos teólogos que hacían evidentes sus rivales pero, a su vez, tuvo grandes defensores como Tomas de Aquino y Escoto quienes

¹⁵⁹ CÁCERES, Op.cit., p. 231.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 231.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 232.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 234.

¹⁶³ *Ibíd.*

asumieron una postura de defensa ante la Inmaculada Concepción. En la declaración oficial del dogma de la virgen se expresa lo siguiente:

Es necesario aclarar, que este dogma proclama que María desde el momento de su concepción estuvo libre de pecado original por la gracia de Dios, el cual debía transmitirse por ser descendiente de Adán y Eva. No debe confundirse con su maternidad virginal que sostiene que Jesús fue concebido por obra del Espíritu Santo y sin intervención de varón, es decir que estuvo virgen antes, durante la gestación y después.¹⁶⁴

En nuestro país, no solamente durante la primera mitad del siglo XX se celebraba la fiesta de la Inmaculada Concepción sino que también había una serie de eventos en torno a las devociones marianas exaltadas en todo el contexto nacional: la declaración de la patrona de Colombia representada en la Virgen de Chiquinquirá, por parte del Papa Pio VII en el año 1829 y la coronación canónica el 9 de enero de 1919. Este evento contó con la presencia del presidente de la República, Marco Fidel Suárez. Además, estuvo presente el Nuncio Apostólico Enrique Gasparri¹⁶⁵ entre otras personalidades eclesiales importantes.

Otra eventualidad en nuestro contexto local es el traslado de la sede episcopal a la ciudad de Medellín que provenía de Santa Fe de Antioquia y que también estuvo dedicada a la Inmaculada. Adicionalmente, se dio la inauguración de la Catedral Metropolitana el 11 de agosto de 1931 con la respectiva dedicatoria a la Santísima Virgen María Inmaculada Concepción, inaugurada por parte del obispo de Antioquia, Luis Andrade Valderrama (es importante recordar que esta catedral fue diseñada por el arquitecto francés Charles Carré). Así pues, el culto a la Virgen María con el pretexto de edificar una sociedad cristiana bajo la enseñanza y la conducta de la iglesia logró permear el sector tradicionalista y conservador que incluso repensó y reorganizó algunos de los seminarios y comunidades religiosas: “De esta manera la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 brindó las herramientas para implementar la

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 221.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 124.

romanización en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX hasta la celebración del Concilio Vaticano II".¹⁶⁶

Es necesario señalar que hoy en día está muy arraigado en el oriente antioqueño el fervor hacia la imagen mariana. Allí existen infinidad de templos dedicados a la Virgen María producto de la influencia directa de las colonias españolas que estuvieron presentes en el territorio quienes hicieron alarde de su aprecio por esta figura. Esta consagración también se remota a la época de la conquista y la creación de la ciudad Santa María la Antigua del Darien. Posteriormente, se exalta la imagen de la patrona de la diócesis proveniente de Arma, una imagen centenaria y de gran culto llamada la *Virgen Inmaculada del Rosario de Arma*.

En el presente hay diversidad de templos consagrados a la virgen. Entre estos se encuentran la Catedral de Rionegro con la Virgen del Rosario de Arma; El Retiro, con la Virgen del Rosario; la Catedral de Sonsón, con la Virgen de Chiquinquirá (Esta devoción la comparten con templos de otros municipios de la región como el Peñol, El Santuario, y la vereda El Tablazo); Marinilla, con la Virgen de la Asunción; el municipio de Concepción, con la Inmaculada Concepción (al igual que el municipio de Cocorná); San Carlos, con la Virgen de los Dolores; El Carmen de Viboral, con la Virgen del Carmen (también en los templos de Guatapé, La Ceja y Sonsón); La Unión, con la Virgen de la Merced; y Guarne, con la Virgen de la Candelaria.

Como se observa esta región del país le da una relevancia a la presencia de la virgen en las comunidades, y ratifica el vínculo con la doctrina católica que exalta a esta figura femenina:

El fundamento de la mariología radica en un hecho que todos los teólogos católicos reconocen y enfatizan: la realidad de Cristo no se dio sin María. Con esto quieren decir, que así como Dios no operó la salvación de la humanidad al margen de ésta y de su historia, sino que entró en la historia mediante la encarnación, del mismo modo al encarnarse lo hizo haciéndose hombre por obra del Espíritu y naciendo de María la Virgen.¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 223.

¹⁶⁷ ZULUAGA, Op. cit., p. 151.



Imagen 24. *Inmaculada apocalíptica*. Taller de Bernardo Legarda; imagen en madera policromada, estofado a la chinesca (corlas) fondo de plata, 37 x 25 x 12 1/2 cm, Monasterio de Santa Clara. Foto: 2005. Tomada del libro: *Escultura Colonial quiteña arte y oficio*.

En la época de la Colonia existieron múltiples representaciones de la Inmaculada tanto en la pintura como la escultura. Grandes expositores de las mejores inmaculadas en el territorio americano son las obras del escultor ecuatoriano Bernardo Legarda reconocida como la *Virgen Bailarina* (Ver Imagen 24). Se trata de una virgen alada con movimiento en sus vestidos pisando la cabeza de un dragón; dicha imagen fue una de las representaciones más frecuentes en la Colonia y fue interpretada por Legarda con elementos ya existentes en la escultura clásica que sumó a otros propios de las civilizaciones indígenas, como las flores, las estrellas y las ricas decoraciones en oro:

Cuando los artistas coloniales pinten una mujer con abrigo azul no tendrán ninguna dificultad en ver en ella, una forma de representación de la diosa andina. Para hacer de ella una verdadera diosa con carácter de lo sagrado la revestirán de pan de oro, dándole el brillo del sol, que es el metal por excelencia dedicado a los ídolos en los templos incaicos.¹⁶⁸

¹⁶⁸ DE BERNARDI CÁMPORA, Manuel A. *Simbología andina en el arte precolombino y colonial*. Colombia: CMC Amtex, 1999. p. 60.

Incluso es posible nombrar a la Inmaculada de Vicente Albán (1780) pintura de la escuela quiteña expuesta en el Museo de Antioquia (Medellín). Se trata de una pintura icónica dentro del arte religioso antioqueño (Ver Imagen 25). Otro tipo de propuestas fueron las inmaculadas en pintura sobre lienzo que realizó Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos existentes en Bogotá y que se conoce como *La cabeza de una Virgen de la Concepción* (1697) en el palacio presidencial de la misma ciudad.



Imagen 25. *Inmaculada*. Vicente Albán (1745- 1790), Museo de Antioquia. Recuperada de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/17055>

La imagen que sirvió de referencia para la interpretación escultórica que realizó el grupo de imagineros de la familia Carvajal es el estudio a la pintura sevillana de Murillo. Se trata de *La Inmaculada*, una pieza que para la época en la que aparece fechada la obra de Álvaro Carvajal (1890) ya existía como pintura con el mismo prototipo de imagen mariana, y que se encuentra en la Catedral Metropolitana de Medellín. Esta pintura fue realizada por un artista alemán conocido como Charlie Hofrichter:

La Inmaculada de Hofrichter, considerada por el consenso como una copia de *La Inmaculada Concepción de los venerables* (1660-1665) del reconocido artista del barroco español Bartolomé Esteban Murillo, tiene una expresión propia de su tiempo, que responde al legado de la tradición

iconográfica de la Inmaculada y lo actualiza al contexto de la época, los procesos de apropiación estilística y de mestizaje bajo el influjo de la predilección eclesíastica y el dogma.¹⁶⁹

En dicha pintura está representado el pasaje bíblico del Apocalipsis (12:1-5) en el cual se describe la figura mariana de tal forma que entran en juego una serie de elementos simbólicos:

- 1 Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza.
- 2 estaba encinta, y las angustias del parto le arrancaban gemidos de dolor.
- 3 entonces apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color rojo con siete cabezas y diez cuernos, y una diadema en cada una de las siete cabezas.
- 4 con su cola arrastro la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se puso al acecho delante de la mujer que iba a dar a luz, con el ánimo de devorar a su hijo en cuanto naciera.
- 5 La mujer dio a luz un hijo varón destinado a gobernar todas las naciones con cetro de hierro, el cual fue puesto a salvo al trono de Dios.



Imagen 26 (a, b). (a) Detalle del rostro de *La Inmaculada Concepción* de Álvaro Carvajal, Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera. Fotografía Santiago Ocampo Higueta 2021.
(b) Detalle de rostro de la obra española taller Viuda de Reixach, *El Carmen de Viboral*, en proceso de restauración. Fotografía: Santiago Ocampo Higueta.

¹⁶⁹ VILLA TAVERA, Elkin Darío. Vestigios de una tradición: Iconografía de la Inmaculada Concepción por Carlos Hofrichter. [En línea] Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano. Institución Universitaria. Facultad de Artes y Humanidades, 2020, p. 7. [Fecha de consulta: 12 octubre 2021] Disponible en: <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/4528>.

Esta anterior narración bíblica describe el entorno en el cual es creada la imagen de la Inmaculada Concepción. Es la alusión a una mujer virginal que en el contexto europeo recurrió al modelo de la figura femenina joven y tierna con muchos de los elementos propuestos por el escritor del pasaje bíblico como las estrellas en la corona, los ángeles y el dragón, además, representa también a una mujer que está encinta. En las siguientes imágenes se puede notar las diferencias interpretativas de ambos modelos pertenecientes a una época muy cercana. La primera (26a) es la obra del maestro Álvaro Carvajal, y la segunda, a la derecha (26b) es la representación del taller de la Viuda de Reixach evidenciando la libertad que se tomaba el imaginero colombiano a lo hora de hacer sus propias interpretaciones en las tallas de madera, sin olvidar las referencias provenientes de Europa.

A Colombia entra el influjo de los cánones de las escuelas europeas de la mano de pintores españoles como Bartolomé Esteban Murillo (sevillano) y Francisco de Zurbarán (fuentecanteño). Hay una apropiación del simbolismo de la Virgen que se adaptó a la necesidad de culto del medio, junto con la entremezcla de la mitología nativa en pro de la confluencia religiosa y la asimilación conveniente del nuevo discurso y, por supuesto, de elementos técnicos que enriquecerían dicho mestizaje.¹⁷⁰

Así es como la obra de los Carvajal cuentan con un número desconocido de imágenes marianas, pues no se sabe el paradero de muchas de ellas debido a la obra tan extensa y tan rica que dejaron a la hora de reinterpretar imaginaria religiosa procedente de otros territorios. Aparte, demuestra la pasión por el arte religioso, la forma disciplinada de trabajar y la formación de un hogar bajo los preceptos cristianos donde cada uno de sus miembros jugaba un rol importante para que las obras fueran tan numerosas y de tan buena calidad.

¹⁷⁰ VILLA, Op. cit., p. 50.

6. CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones a las cuales se ha podido llegar al finiquitar este documento investigativo sobre el papel y la producción imaginera de la familia Carvajal, escultores y pintores antioqueños de comienzos del siglo XX que estuvieron encabezados por Don Álvaro Carvajal Martínez, quien fuera el padre de 12 hijos a quienes hizo parte activa del taller de producción de arte religioso que daría fama y reconocimiento a su apellido.

En cuanto a la historia...

En Colombia, desde la época de la Conquista española hasta la actualidad, se presentó un fenómeno muy fuerte en torno a la devoción y producción del arte religioso católico. Por supuesto, esto tuvo mayor fuerza a partir de la época de la Colonia. Posteriormente, hacia el siglo XIX y finales del mismo este tipo de expresión plástica tuvo en los artistas nacionales una injerencia mayor pues observaron que estaban en condiciones de producirlo. Esto terminó siendo muy beneficioso para la familia Carvajal, quienes se encargaron de abonar un terreno en el cual sus obras iban a tener una gran acogida por parte de las comunidades. Ello sirvió para que su trabajo floreciera y tuviera mucho éxito dado que, además, existían unas prácticas devocionales fuertes tanto hacia la figura mariana como a la de Cristo y el modo de ver y hacer arte religioso en el país.

En este trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte se logra evidenciar que, en el medio religioso, hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el desaire o desánimo –alrededor de los motivos religiosos propuestos en el arte– por parte de algunos miembros religiosos con gran influencia y de algunos artistas de la época, determinaron una ruptura con la imaginería religiosa que se producía hasta el momento en el continente intentando su renovación mediante el retorno a las formas de representación religiosa europea y apoyándose en algún taller de renombre dentro del contexto español, francés e italiano siendo, de nuevo, los referentes principales de los escultores. En

otro sentido, se trató de una renuncia a las formas de representación del arte religioso quiteño y los estilos latinoamericanos propuestos hasta el momento.

En la actualidad, en cuanto a las producciones de arte religioso, cabe resaltar que siguen existiendo en el país talleres que conservan la tradición de la elaboración de imaginería religiosa asociada con temas específicos y que cuentan con un comercio activo, no obstante, han renovado las técnicas y las formas de representación de las figuras sacras. En este tipo de arte sigue dominando la figuración y se representan escenas bíblicas y santos bajo pedido de la Iglesia Católica, cofradías y un amplio sector de coleccionistas que, contrario a lo que se pudiera pensar, sigue creciendo cada día. Gracias a medios de comunicación como internet, se han hecho más visibles los interesados en el arte religioso. Se da un contacto más directo con los grandes referentes europeos, en especial con los imagineros españoles, suceso que le aporta ampliamente a los imagineros nacionales actuales, lo que los motiva a refrescar los modelos y a realizar nuevas interpretaciones dentro de las temáticas. Se observa entonces que la imaginería religiosa colombiana mantiene unos nexos estrechos con la europea.

Los talleres de la familia Carvajal desaparecieron, pero sus imágenes siguen siendo piezas de atención fervorosa por los practicantes católicos en templos y parroquias. Mucha de su producción se conserva gracias a la calidad de los materiales que utilizaron y el cuidado con el que se conservan en los lugares de ubicación. Hoy, el estilo carvajalesco es copiado y replicado en los talleres que se dedican a reproducirlas en técnicas muy diferentes como los vaciados en resinas y yesos; sin embargo, son muy pocos los que se dedican a copiar dichas piezas desde la talla en madera. Está claro también que la práctica de la elaboración de imágenes religiosas no ha desaparecido. En el caso de la subregión del oriente antioqueño son reconocibles cinco talleres dedicados a la reproducción y elaboración de imágenes originales en materiales como la terracota, la resina de poliéster y la fibra de vidrio, incluso existen talleres con temáticas específicas como el *pesebrismo bíblico* que, con los años, ha tomado

más fuerza. Estos talleres son: el taller de Don Héctor Arcila, Alberto Soto, Juan David Ceballos, César Giraldo y Santiago Ocampo Higueta (quien escribe). Por otra parte, el Área Metropolitana de la ciudad de Medellín cuenta con un sinnúmero de talleres y artistas imagineros dedicados a la elaboración de piezas religiosas en materiales contemporáneos. Es el caso del *Taller Hermanos Granados* (Itagüí) o del escultor Alfonso Vieira, quienes son artistas de trayectoria y con mucho reconocimiento en la región.

En cuanto a la familia...

Está claro que una de las dinámicas de trabajo que se implementaron dentro de la familia Carvajal, en cuanto a la imaginería religiosa, giró en torno a la empresa familiar. Allí se dedicaron completamente al oficio del arte religioso de la talla en madera, la adecuación y decoración de templos y distintas técnicas que aportaron mucho en la imaginería de la primera mitad del siglo XX. Todo esto estuvo asociado con las nuevas convicciones religiosas que se impartían desde la Iglesia Católica. Por eso su exaltación constante a la figura del *Sagrado Corazón de Jesús* y la *Inmaculada Concepción*.

Otra de las situaciones que beneficiaría las obras religiosas de esta familia de escultores es que se repartieron a lo largo y ancho del país. Todo apoyado por los grandes desarrollos a nivel ferroviario y fluvial que se dieron en la época; los puntos de conexión que ofrecían los trenes y el transporte fluvial con las conexiones en el Puerto de Buenaventura (Valle del Cauca) o Puerto Colombia (Atlántico), ayudaron a que sus obras pudieran llegar a regiones distintas, incluso, del Departamento de Antioquia y que permitieran también traer encomiendas con nuevos estilos y nuevas obras provenientes de sitios como Europa o Estados Unidos las cuales servían, muchas veces, de fuente visual para sus propias creaciones.

En lo que se refiere a sus técnicas...

Cabe Resaltar que esta familia de imagineros fue formada académicamente en un dominio muy amplio en cuanto a las técnicas y el uso de materiales. Tuvieron una gran versatilidad y una gama de acabados que los terminaría beneficiando como empresa puesto que sus piezas, de diversos tamaños, podían tener diferentes costos. Esta situación aportó a la economía del momento y benefició también la accesibilidad a la adquisición de arte religioso producido en Colombia –con mano de obra nacional y al estilo europeo– sin necesidad de importarlo.

Otra de las cosas que beneficiaría a la familia Carvajal es el momento histórico religioso caracterizado por propagar la fe y las creencias en un entorno que, políticamente, también estaba permeado por la religiosidad de un país católico, donde sucesos religiosos como la coronación canónica de la Virgen de Chiquinquirá, la exaltación del Corazón de Jesús como patrón de Colombia y las apariciones marianas en todo el mundo además de personajes como el padre Jesús María Mejía, influenciarían y reflejarían una producción masiva de compra y venta de imaginería religiosa y otros artículos, además, de la construcción de grandes templos, altares y monumentos que serían encargados a artistas nacionales.

Es curioso, pero hay un interés dentro de las obras de la familia Carvajal y, especialmente, en aquellas elaboradas por Constantino, por la monumentalidad haciendo que sus piezas adquieran un aire de grandeza, seriedad y exaltación, en ocasiones, de personajes públicos. En la actualidad, muchas de las obras fabricadas por estos escultores se conservan como monumentos públicos y patrimonio de las diversas localidades. Ejemplos de ello son los que están en localidades como Sonsón, Santa Fe de Antioquia, Bello, La Ceja, entre otras.

En cuanto a la obra religiosa carvajalesca se puede decir que, en su mayoría, han perdido su apariencia inicial pues en los diversos municipios donde

se encuentran sus producciones (el uso constante y el deterioro ambiental causado en las obras) los entes encargados de la misma se han visto obligados a hacerles mantenimiento, pero las intervenciones y retoques no permiten el estudio de la apariencia inicial con la cual fueron creadas. Este mantenimiento, muchas veces, ha sido ejecutado por los miembros de la comunidad quienes no necesariamente tienen una técnica de rigor para la restauración de este tipo de obras.

En la actualidad siguen perviviendo las técnicas utilizadas por los distintos integrantes de la familia Carvajal que son producto de una tradición que, incluso, los antecede. Gracias a la reproducción de figuras en yeso y por medio de vaciados, lograron copiar modelos de piezas. De hecho, a veces es difícil diferenciar qué obra es de quién, pues son muy pocas las que están individualizadas ya que siempre firmaban como *Carvajal e Hijos* haciendo alusión a la marca de la empresa y en contadas ocasiones aparecían las firmas personales.

Por otra parte, los distintos oficios característicos en cada miembro de la familia terminaban interconectados pues cada integrante tenía un papel importante: estaban los aprendices, la costurera, los vestidores de las imágenes, el tallador, el dorador, el orfebre, el arquitecto, los ebanistas, los fundidores y aquellos que se encargaban de mercantilizar y repartir las figuras en diferentes lugares, negociando las imágenes, adquiriendo nuevos catálogos y diseños pero, además, comprando materia prima.

Y al hablar del estilo carvajalesco...

Dentro de los hallazgos de las principales características que definen la imaginería religiosa carvajalesca vale la pena mencionar las siguientes que están indicadas en las unidades temáticas de la investigación:

- ❖ La producción de imaginería carvajalesca predominó por las figuras de vestir articuladas para la Semana Santa y esto se hacía para muchos municipios del

Departamento de Antioquia y fuera del mismo; las obras que componen estos juegos de imaginería corresponden a los doce apóstoles, la dolorosa, nazareno, soldados y cristos.

- ❖ Se resalta la figura de la imagen del resucitado como una de las obras más solicitadas y con mayor éxito de la obra de la familia Carvajal, sin embargo, las representaciones de las inmaculadas en gran formato al igual que los corazones de Jesús fueron imágenes de mayor éxito en la primera mitad del siglo XX.
- ❖ Hubo una reducción, a propósito, del canon proveniente de la imaginería de Europa; en el caso de las imágenes carvajalescas las figuras no son tan alargadas y la estilización cambia elaborando figuras de menor estatura y con acabados pictóricos más trigueños.
- ❖ La forma en la ornamentación de los vestuarios comparada con las piezas europeas es mucho más simplificada en su técnica. Sus piezas eran decoradas con arabescos en diversos tonos y las técnicas de dorados se realizaron de manera simple y sutil ya que reemplazaron el oro fino y los esgrafiados por pinturas líquidas y láminas de bronce o de oro pero con menores quilates.
- ❖ Se dio un distanciamiento con la representación de figuras sangrientas y más bien surgió la dulcificación de las formas y los gestos, esto se puede notar en los nazarenos y dolorosas donde sus expresiones son menos exageradas y generan un sentimiento de ternura.
- ❖ En cuanto a la ejecución de los pliegues a la hora de ejecutar las tallas se dio una simplificación y redondez en los mismos como si las telas simularan ser más pesadas y redondas logrando un efecto de volumen gracias al complemento de la pintura y las sombras.
- ❖ El vestuario de las imágenes articuladas fue mucho más simple que aquellas obras europeas donde hay un derroche de bordados en oro y vestuarios

elegantes. La obra sobre la que los Carvajal hicieron mayor decoración fue a la hora de representar las dolorosas y lo hacían, de manera conjunta, con la ayuda de religiosas dedicadas a bordar. Concretamente con el apoyo de las Adoratrices.

- ❖ Se pudo notar el uso reiterativo de mascarillas que, a partir de un primer modelo, permitían las transformaciones para variar los gestos en las figuras interpretadas pero conservando características similares, detalles como la nariz, los pómulos, los labios y cambiando las barbas y los cabellos. Es una forma de agilizar el trabajo y conservar ciertos detalles en conjuntos escultóricos como los apóstoles de la Semana Santa. Esto también ayudó a que ciertos modelos se reprodujeran con más éxito que otros, y que hubiera una necesidad de replicar –bajo pedido– unas obras más que otras. Así lograron difundirse estilos variados como *El Corazón de Jesús* y *La Virgen Dolorosa*.

En cuanto a sus obras originales...

Otro factor importante en torno a la producción de imaginería religiosa de la familia Carvajal es que lograron dejar una impronta a partir de ese estilo en las imágenes que ellos fabricaron donde se destacan aspectos diferenciales entre unas casas de artistas y otras. Esas diferencias se hacen evidentes cuando se estudian las obras y se descubre que su trabajo, a pesar de haber tenido una influencia europea, logra tener un carácter propio y una originalidad que permiten que sus piezas sean reconocibles hasta el día de hoy desde la ornamentación hasta los acabados y la forma de concebir en general el arte religioso. Fue notoria su intervención como imagineros en una época histórica donde se exaltan imágenes específicas de la iconografía religiosa católica.

Gracias a espacios como el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera del municipio de Sonsón, se puede contar con archivos de carácter inédito, y con piezas en diversos materiales, que ayudan a comprender

los referentes usados por la familia de imagineros en cuestión, así como las técnicas y las preparaciones de sus obras entre las que se destacan las terracotas, barros cocidos, modelados en cera, máscaras y maquetas de yeso. Está claro, además, que sus obras están esparcidas por distintos templos del territorio antioqueño y colombiano.

7. RECOMENDACIONES

En el desarrollo de la presente investigación para optar al título de Magíster en Historia del Arte se lograron los tres objetivos específicos en tanto apuntaban a recoger información visual y escrita que sirviera para trabajar en los siguientes asuntos: la construcción de la semblanza de los integrantes de la familia Carvajal y su papel en el campo de las artes plásticas, especialmente en la escultura de arte religioso; los vínculos entre los estilos quiteño y europeo que dieron la vía para el reconocimiento de un estilo carvajalesco; y el estudio de dos de las obras más destacadas de los Carvajal asociadas con el aspecto religioso, cultural y social de Antioquia y Colombia enmarcadas en la representación de la *Inmaculada Concepción* y *El Sagrado Corazón de Jesús*. No obstante, quedaron abiertas nuevas posibilidades de investigación que permitirán seguir escudriñando en los valores artísticos legados por la familia de escultores imagineros que crearon lo que se conoció como el taller *Carvajal e Hijos*.

Los resultados de esta investigación dan cuenta de una preocupación personal que se sustenta en el marco teórico por el insuficiente material bibliográfico dedicado a los artistas de la creación de imaginería religiosa quienes dedicaron su vida a la producción de este legado patrimonial en el país durante el siglo XX. Junto a los Carvajal estaban otros escultores imagineros como Misael Osorio, Miguel Ángel Palomino, Luis Eduardo Vieco, entre otros, de quienes también se pueden realizar pesquisas investigativas e incluso ejercicios comparativos desde lo iconográfico e iconológico con sus formas de creación plástica en el arte religioso. Este solo hecho expande las posibilidad de investigación sobre el arte religioso en Colombia como una línea de investigación dentro de la historia del arte del país.

La separación entre las formas de representación visual secular y aquellas que se encuadran dentro de la ideología religiosa no tuvieron una clara cabida en las indagaciones de estudiosos de la historia del arte más allá de la caracterización del arte religioso en la época colonial y lo que ello significaba en

los procesos de evangelización. Con esta muestra de artistas que, además, tenían vínculos profesionales y afectivos con otros de reconocimiento en la historia del arte como Francisco Antonio Cano, Humberto Chaves, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Rafael Sáenz, Débora Arango, Ramón Elías Betancur, Miguel Ángel Betancur, Horacio Longas, entre otros, permite que se amplíe el ejercicio investigativo hacia los modos peculiares en como estos artistas abordaron el tema religioso, ya fuera desde la pintura o la escultura. Se puede notar pues que es un tema con suficiente material de investigación referido a obras porque los artistas antes mencionados dedicaron parte de su producción a dicha temática. Con esto se quiere decir que no solamente existió la producción de imaginería por parte de los Carvajal, sino de otros artistas dedicados al mismo asunto.

El resultado de esta investigación muestra que la historia del arte no está limitada a prestar atención a los procesos creativos de unas esferas exclusivamente seculares sino que, como lo ha demostrado la historia del arte misma, es ineludible trabajarlo porque está a lo largo de toda la historia del arte universal y en el caso colombiano se trata del descubrimiento de artistas locales que se dedicaron a esta labor dejando una impronta en su sociedad. Ya no se trató de obras de arte religioso producidas o venida de Europa, sino la consolidación, en el siglo, de escultores imagineros que dentro de sus talleres se dedicaban a la creación de piezas religiosas de alto valor visual. Por otra parte, desde la academia resulta relevante que se mire hacia estas formas creativas que siguen teniendo asidero e impacto en la sociedad dado que existen personas dedicadas a dicha labor dejando una huella en sus territorios e inclusive, a nivel internacional.

De otra parte, en esta investigación, por ejemplo, no se abordan temas asociados con la ornamentación de los templos y la influencia estilística de la época, que podría dar pie a establecer relaciones entre los aportes de la familia de escultores en mención y la arquitectura sacra de la primera mitad del siglo XX. A esto hay que agregar que se pudiera pensar en un futuro estudio que no solo abarque la centralidad de la mirada en el territorio de Antioquia, sino en aquellas

localidades donde este proyecto evidenció que hay presencia de piezas carvalajescas como el Departamento de Caldas (Manizales, Salamina, La Dorada, Anserma, entre otras), el Valle del Cauca (Florida, Cartago, Obando, entre otras); Risaralda (Pereira, Belén de Umbría) que a su vez pudieran ser indicativos de otras necesidades diferentes de las presentadas en estos resultados.

Surgen nuevas preguntas asociadas con las temáticas y devociones más recurrentes, las variaciones en los formatos y materiales, hasta los diferentes impactos propiciados por la presencia de ciertas devociones particulares dentro de algunas comunidades que albergan y protegen la obra de la familia Carvajal como parte del patrimonio material. Otro aspecto que podría dar lugar a un trabajo investigativo trascendental es el que tiene que ver con las influencias marianas en nuestro contexto nacional y departamental y en cuáles de las obras de los Carvajal cumplen funciones de patronazgo.

Hay que decir que el volumen de las piezas de artes plásticas en el campo de la escultura ejecutadas por la familia Carvajal es muy grande y el trabajo para la catalogación y clasificación de la totalidad de su obra requeriría de un grupo de académicos interesados en el tema y deseosos de hacer visible, desde la historia del arte colombiano, la importancia que tiene el arte religioso en nuestro país.

Como licenciado en artes plásticas y artista creador de arte religioso encuentro muy provechoso que la disciplina de la historia del arte y con ella la academia le otorguen un lugar y se ocupen del estudio de los artistas que a través de la historia se han concentrado en estas formas de representación y a la calidad y el valor cultural de su obra plástica.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Mario Alonso. Los talleres Reixach- Campanyá y el escultor Antonio Parera. Herencia.net., segundo párrafo., fecha de publicación 2009, fecha de recuperación 30 de septiembre de 2021, [En línea] <https://herencia.net/2009-03-29-los-talleres-reixach-campanya-y-el-escultor-antonio-parera-en-herencia>.

AMADOR Marrero, Pablo Francisco y CAYEROS, Patricia. El tejido policromo la escultura novohispana y su vestimenta. México: Universidad Autónoma de México, 2013. ISBN: 978-607-02-4581-7.

Anónimo. Sin título. *La Voz de Caldas*. Manizales, 27 octubre 1934.

Anónimo. Don Rómulo el único imaginero viviente del siglo pasado. *El Colombiano*. Medellín, 21 julio 1972.

Anónimo. Por el arte nacional Un altar. *La Acción*. Sonsón, 13, febrero, 1932. Número 456 Archivo Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera.

ARTE SACRO HISPANO. PALACIO DE IMÁGENES (Barcelona, España, 1923), Grandes talleres de escultura religiosa y decoración del Inmaculado Corazón de María de hijo de Jose Rius-Claudio Rius (Barcelona, Casa fundada en 1886).

BAILEY Gauvin, Alexander. *Art of Colonial Latin America*. New York: Phaidon, 2005. ISBN: 0714841579.

BECKWITH, John. Arte paleocristiano y bizantino. Artes Gráficas, S.L. Madrid-España. 2010. ISBN: 978-84-376-2407-5

BELTING, Hans. Imagen y culto una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Madrid- España. Ediciones Akal, S. A., 2009. ISBN: 978-84-460-1331-0

BERNARDINI STATUARY CO. (New York), s. d.

BORJA Gómez, Jaime Humberto. Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos mujeres y otras huestes de Satanás. Santafé de Bogotá: Editorial Ariel. 1998. ISBN: 978-9586146692.

BRANDO, Antonio. Catálogo del almacén Lourdes de artículos eclesiásticos de Brando Hermanos sucesor (Medellín-1895, Bogotá-1909).

CABALLERO, Antonio. Historia de Colombia y sus oligarquías 1498 -2017, regeneración y catástrofe. bibliotecanacional.gov.co. pár. 8. Fecha de publicación: s. f. Fecha de recuperación 14 de junio de 2022. Enlace:

<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo8.html>.

CÁCERES Mateus, Sergio Armando. La Acción Católica en la organización y puesta en marcha del Segundo Congreso Nacional Mariano de Colombia (1939-1946) En: Anuario de la Historia Regional y de las Fronteras. Santander. 03, 2017, Vol. 22, no. 2.

CÁRDENAS, Jorge y RAMÍREZ, Tulia. Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia. Medellín: Museo de Antioquia. 1986. ISBN: 9589112005.

CASA LIMONGI BURAGLIA & CÍA. (Bogotá, Colombia), s. d.

CASTELBLANCO BACHILLER, Sandra Yanette y OVIEDO HERNÁNDEZ, Álvaro. Monseñor Builes. La tradición de las buenas costumbres y la modernidad. [Trabajo de Grado Maestría en Historia] 2013. Bogotá: Facultad De Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javeriana, p. 4.

CASTRO Ramos, Ricardo. *Artífices de lo divino y lo profano*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2013. ISBN: 978-9588713403.

CATALOGUE DE STATUES RÉLIGIEUSES, CORPS DU CHRIST ET MEUBLEMENTS D'ÉGLISE EN BOIS SCULPTÉ. INSTITUT D'ART ECCLEISASTIQUE (France), s. d.

CATÁLOGO DE LAS ESCUELAS DE DIBUJO 14 (París), s. d.

CATÁLOGO NÚMERO 4, CATÁLOGO ILUSTRADO DE PESEBRES SANTOS DE NAVIDAD, SANTOS PARA PARAR EN LA MESA, ESTAMPAS PEQUEÑAS, TARJETAS POSTALES Y TARJETAS DE FELICITACIÓN POR NAVIDAD (Kunstanstalten Josef Müller GMBH), s. d.

CATÁLOGO 1929, I PREZZI SEGNATI NEL PRESENTE CATÁLOGO ANNULLANO I PRECEDENTI (Torino), s. d.

CÓDIGO DE DERECHO CANÓNICO. (Cann 1187-1189) Consultado el 7 de octubre de 2021 : disponible en: https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/esp/documents/cic_libro4_cann1186-1190_sp.html

CONSORTIUM DEL ORNEMENT D'ÉGLISE. BLANC & FILS. (Saint-Etienne, Loire-France), s. d.

CHORDÁ, Frédéric. De lo real a lo virtual. Una metodología de análisis artístico. España: Anthropos. 2004, 222 p. ISBN: 8476586906.

DE BERNARDI Campora, Manuel A. El barroco en los Andes. Amtex. 2000.

_____. Simbología andina en el Arte Precolombino y Colonial. Amtex, 1999.

DEUTSCHE SKULPTUREN IM DEUTSCHEN MUSEUM (Staatliche Museen in Berlin), s. d.

DIDI-HUBERMAN, George. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Imprenta Regional de Murcia. 2010. ISBN: 978-84-96898-69-1.

DIAZ CAMACHO, Pedro José. María en la religiosidad popular colombiana. Fenomenología religiosa y hermenéutica teológica. Vol.4, núm. 2, 2012. Universidad Santo Tomas, Bogotá. PP. 93-129 ISSN: 2011-9771

EL ARTE CATÓLICO (Obispo, 2), s. d.

EL MIGLIORI DIPINTI DELLA R. PINACOTECA DI BOLOGNA, s. d.

ECO Humberto. Historia de la fealdad. Barcelona: DeBolsillo. 2007. ISBN: 9788426416346.

ESCOBAR VILLEGAS, Juan Camilo. La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX. Vol. 40. No. 134. 2004. Universidad EAFIT, p. 62.

ESCUADERO ALBORNOZ, Ximena. Escultura colonial quiteña arte y oficio. Quito: TRAMA, 2007. ISBN: 9978-300-40-6.

GIL TOVAR, Francisco. *Un arte para la propagación de la fe*. En: Historia del arte colombiano. Barcelona: Salvat. Editores. 1983.

_____. *Siglo XIX*. En: El arte colombiano. Tercera edición. Bogotá: Plaza y Janes. 1980. ISBN: 9581400168.

_____. COLOMBIA EN LAS ARTES. Imprenta Nacional de Colombia, 1997. ISBN: 958-18-0127-8

GIOACHINO ROSSI (Milano, 1911), s. d.

GÓMEZ ARANGO, Marilyn Mildred. Patrimonio, tradición y devoción. Semana Santa de la parroquia Santa Gertrudis La Magna Envigado, Alcaldía de Envigado. Impresión Legis S. A., año 2015. ISBN: 978-598-98108-4-2.

GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 – 2019). 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. ISBN: 968-16-446-8.

HERNÁNDEZ, Javier. La imagen de Monseñor Builes en la televisión. www.senalmemoria.co. Fecha de publicación 29 de septiembre 2021. Fecha de recuperación: 16 de junio de 2022. Enlace: <https://www.senalmemoria.co/piezas/monsenor-builes-en-la-television>

HIJO DE JACINTO CALCINA. Instituto Cristiano de Artes Decorativas (Barcelona, España), s. d.

JUAN PABLO II. Carta apostólica. *Duodecimum Saeculum* del Sumo Pontífice Juan Pablo II a los obispos de la Iglesia Católica al cumplirse el XII Centenario del II Concilio de Nicea. La Santa Sede. Librería Editrice Vaticana, 1987.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005. ISBN: 9789583801037.

_____. El taller de los Carvajal, *Yesca y Pedernal*. Medellín: Universidad EAFIT, Volumen 02, No. 2, 2002. ISSN: 16920171.

_____. Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Año 1995. ISBN: 958655192x, 9789586551922.

MAGALONI KEPEL, Diana. LOS COLORES DEL NUEVO MUNDO artistas, materiales y la creación del Códice florentino. Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.2014. ISBN: 978-607-02-5237-2.

CASOLA, M. Cuenta corriente con el banco de España. Barcelona, España. Observación inédita, 1907.

Mayer y Cía. *Instituto de Vidrieras de colores y arte eclesiástico* (Munich), s. d.

MIDGLEY, Barry. Guía completa de escultura, modelado y cerámica técnicas y materiales. Madrid: Blume ediciones, 1982. ISBN: 8487756298.

OROZCO DÍAZ, Emilio El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema). Barcelona (España). Editorial planeta.1969.

P. BOCHACA, Francisco. Escultura religiosa, s. d.

PACHÓN ACERO, Yolanda. Caracterización técnica de la escultura policromada en la nueva granada. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. 2017. ISBN: 9789587728033.

PÉREZ, María Cristina. *Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del virreinato de la Nueva Granada*. Relaciones. Estudios de historia y sociedad, vol. XXXVI, Núm. 144, 2015 el Colegio de Michoacán, A.C Zamora, México. Universidad de los Andes, Colombia. ISSN: 0185-3929

_____. Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada. *Fronteras de la historia*, vol. 17, núm. 2, 2012. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. ISSN: 2027-4688

PLAZAOLA ARTOLA, Juan. SAPIENTIA FIDE, Serie de Manuales de Teología, HISTORIA DEL ARTE CRISTIANO. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1999. ISBN: 84-7914-427-0.

RODRÍGUEZ, Miguel. En consecuencia con la imagen. En revista *Secuencia* 2009, mayo- agosto 2008. ISSN: 0186-0348.

SIRACUSANO, Gabriela. El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Primera edición. Buenos Aires- Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2008. ISBN: 978-950-557-625-8.

Taller de escultura religiosa La Artística. Sucesor de Vda. Reixach José Campaña (Barcelona, España).

VARGASLUGO, Elisa. Investigaciones sobre escultura y pintura. siglos XVI- XVIII. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D.F., 2012. ISBN: 978-607-02-3853-6.

VILLA TAVERA, Elkin Darío. Vestigios de una tradición: Iconografía de la Inmaculada Concepción por Carlos Hofrichter. Trabajo de grado artista visual. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano. Institución Universitaria. Facultad de Artes y Humanidades, 2020. 101 p.

VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. Artificios en un palacio celestial, Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio Santafé de Bogotá siglos XVII y XVIII. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, 2012. ISBN: 978-958-8181-3

ZULUAGA, Francisco. Mariología popular colombiana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Colección profesores n. 7. Bogotá, 1977.

ZUNINO, Alejandro. Iconografía macabra del barroco, santos mártires. www.Lahornacina.com. primer párrafo. Fecha de publicación: s.f. fecha de recuperación 04 de octubre de 2021, enlace: <https://www.lahornacina.com/seleccionesmacabro06.htm>.

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Cartografía 1. Obras de la Familia Carvajal en el territorio colombiano entre 1900 y 1950

Obras de la Familia Carvajal en el territorio colombiano entre 1900 y 1950



Antioquia

Ver cartografía número 2

Caldas

- Manizales

- Corazón de Jesús
- Jesús del Triunfo
- Santa Rita de Casia
- Virgen de los Desamparados
- Virgen Dolorosa
- San Isidro
- Escultura de Monseñor Gregorio Nacienceno Hoyos

- Salamina

- Angel de la guarda
- El bautizo de Cristo
- Jesús Resucitado

- Dorada

- Sagrada Familia

- Aguadas

- San Vicente Paul

- Armenia

- Nuestra Señora de los Dolores
- Policarpa Salavarrieta y libertador

- Pensilvania

- Corazón de Jesús

- Anserma

- Fachada del templo

- Marulanda

- Fachada del templo

Risaraldas

- Pereira

- Corazón de Jesús

- Belén de Umbría

- Templo Santa Rosa de Lima

Valle del Cauca

- Heladio Posidio Perlaza Ramírez
- Benjamín Herrera Cortés

Convenciones



Escultura Religiosa



Esculturas Profanas o Seculares



Intervenciones Arquitectónicas



Templo Católico

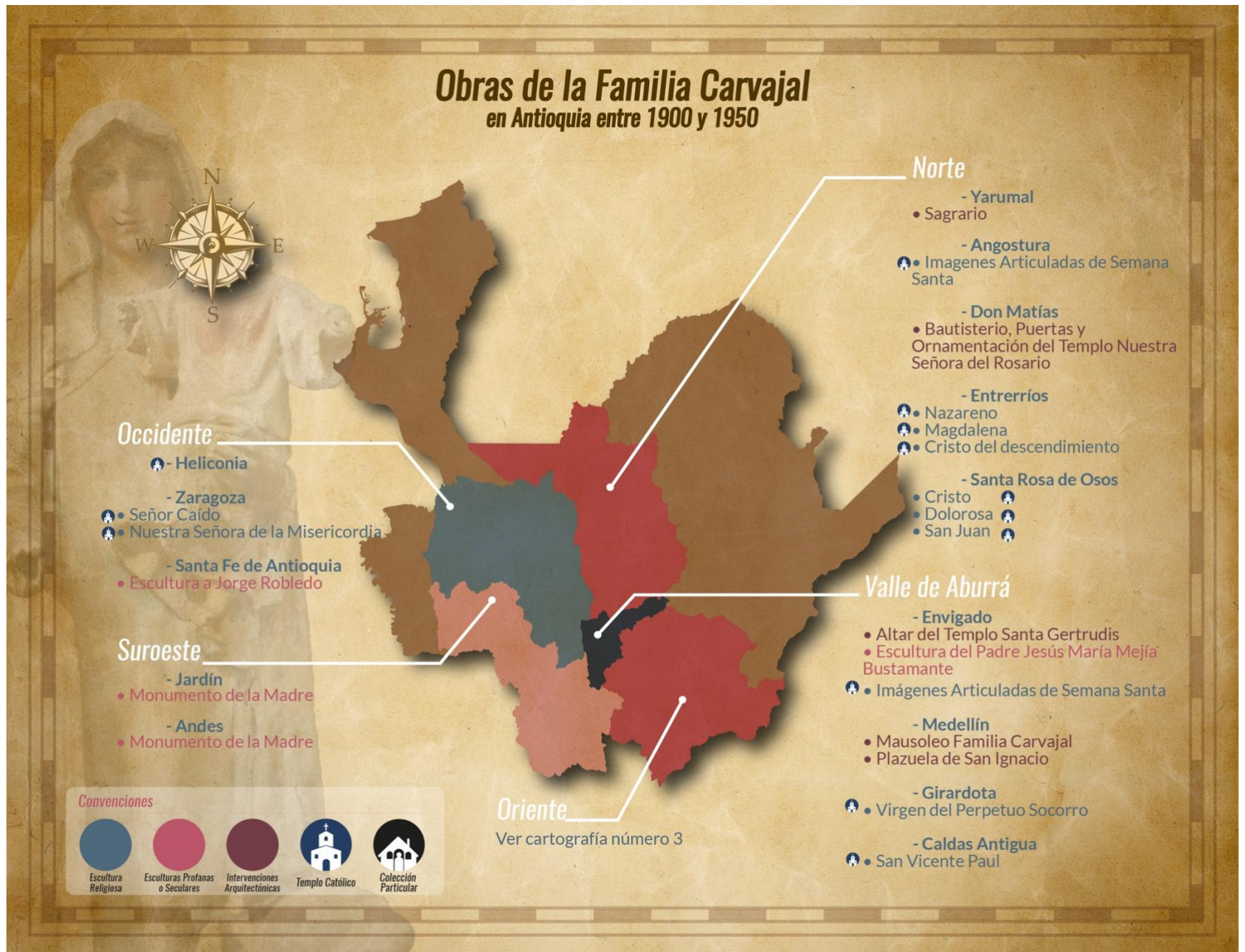


Colección Particular



Anexo B. Cartografía 2. Obras de la Familia Carvajal en Antioquia entre 1900 y 1950

Obras de la Familia Carvajal en Antioquia entre 1900 y 1950



Anexo C. Cartografía 3. Obras de la Familia Carvajal en el oriente antioqueño entre 1900 y 1950

Obras de la Familia Carvajal en el oriente antioqueño entre 1900 y 1950

Concepción

- Resucitado



Rionegro

- Corazón de Jesús
- Resucitado
- Soldados Romanos
- San Francisco



El Retiro

- El Buen Pastor
- El Conjunto Resucitado y Ángeles
- El Jesús Caído
- Santa Cecilia



La Ceja

- San José
- Escultura a Gregorio Gutiérrez



Abejorral



Guatapé

- Virgen del Carmen



El Carmen de Viboral

- Resucitado
- Monumento a la Madre



Sonsón

- Catedral de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá
- Resucitado
- Cristo del Páramo
- María Auxiliadora
- Corazón de Jesús (Rio Arriba)
- Cristo Rey (Parroquia San José Obrero)
- Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera



Nariño

- Virgen de las Mercedes



Convenciones



Escultura Religiosa



Esculturas Profanas o Seculares



Intervenciones Arquitectónicas



Templo Católico

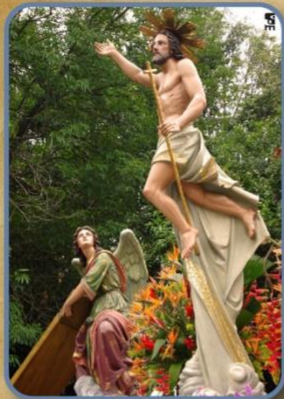


Colección Particular



Anexo D. Cartografía 4. Obras extranjeras como referente visual de la Familia Carvajal entre 1900 y 1950

Obras extranjeras como referente visual de la Familia Carvajal entre 1900 y 1950



Resucitado (Francia)
Templo de Santa Gertrudis
Envigado, Antioquia



Virgen del Carmen (Barcelona)
Templo Nuestra Señora del Carmen
El Carmen de Viboral, Antioquia



Inmaculada Concepción (Barcelona)
Templo Nuestra Señora del Carmen
El Carmen de Viboral, Antioquia



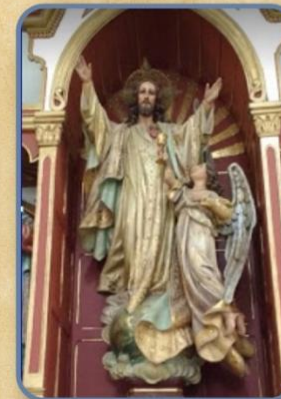
Virgen del Carmen (Barcelona)
Templo Nuestra Señora del Carmen
Sonsón, Antioquia



Nazareno (Francia)
Museo de Arte Religioso
Tiberio de J. Salazar H.
Sonsón, Antioquia



Corazón de Jesús (Barcelona)
Templo Nuestra Señora de Chiquinquirá
El Santuario, Antioquia



Corazón de Jesús (Barcelona)
Templo Nuestra Señora Del Carmen
Abejorral, Antioquia



Oración en el Huerto (Barcelona)
Templo de San José
Medellín, Antioquia

Anexo E. Cartografía 5. Hallazgos relevantes y documentos inéditos en el municipio de Sonsón

Hallazgos relevantes y documentos inéditos en el Municipio de Sonsón



Anexo F. Tabla de clasificación bocetos, maquetas y obras de la Familia Carvajal dentro del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar y Herrera (Sonsón, Antioquia)

Título	Año de producción^(*)	Técnica o medio	Ubicación	Breve reseña pre-iconográfica y estado de conservación
<i>Ángeles custodios</i>	c. 1900	Modelado en barro	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	Barro sin cocer. 30 cm x 15 cm x 12 cm. Ángeles en barro ahuecados correspondientes a los modelos originales que se encuentran en Envigado, en el templo de Santa Gertrudis, de procedencia francesa y replicados por los escultores en múltiples ocasiones y diversos formatos.
<i>Cabeza de San Antonio de Padua</i>	s. f.	Modelado en barro	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Barro sin cocer. 10cm x 7 cm Fragmento de cabeza de san Antonio en arcilla gris, boceto rápido y ahuecado.
<i>Boceto de Cristo Resucitado</i>	s. f.	Modelo en barro.	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Barro sin cocer, 45 cm. Cristo flotando con brazos extendidos al cielo, sin ahuecado y con estructura metálica interna, se encuentra muy fragmentado pero gracias a su estructura todavía soporta gran parte de sus piezas.
<i>Cristo Nazareno</i>	s. f.	Modelo en terracota	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H.,	Barro cocido 15 cm. Cristo Nazareno o Jesús de la piedra; pieza en barro cocido, con policromía en su manto, que correspondería a las formas del

^(*) Este conjunto de piezas que pertenecen a la colección del Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera, no cuentan con cédulas de información que indiquen la fecha en la que fueron elaboradas.

			sección Rómulo Carvajal	modelo francés.
<i>Virgen del Carmen</i>	s. f.	Modelo en cera 1	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Modelado en cera de abejas, 12 cm. Corresponde a un boceto rápido o estudio referenciado de la Virgen del Carmen que se encuentra en la Catedral de Rionegro. Está compuesta por dos ángeles adolescentes que la acompañan en la parte posterior.
<i>Virgen del Carmen</i>	s. f.	Modelo en cera 2	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Modelado en cera de abejas, 12 cm. Corresponde a un boceto rápido referenciado como la misma Virgen del Carmen que está de pie; se compone de dos ángeles pequeños que la acompañan en la parte posterior de la composición.
<i>Máscara de Simón</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera	Yeso escayola, 27cm x 16 cm aproximadamente. Corresponde a un amplio juego de mascarillas vaciadas con las que cuenta la sección más amplia del museo. Se caracterizan por tener marcado en la frente con lápiz el nombre de Simón y era usada como referente para el sacado de puntos.
<i>Busto de Cristo muerto</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	Yeso escayola, 50 cm x 40 cm aproximadamente. Corresponde a un prototipo de yeso vaciado en molde de un busto de un Cristo muerto, hasta la altura del pecho, ubicada en la sección de Rómulo C. Se caracteriza por ser muy naturalista, su formato es de tamaño natural y posiblemente fue usada como matriz para el sacado de puntos.

<i>Sagrado Corazón de Jesús</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	Yeso escayola 40 cm. Uno de los prototipos más frecuentes de los Carvajal; modelo del corazón de Jesús replicado a lo largo del territorio nacional. Dicha pieza muestra signos de haber sido vaciada en un molde de dos caras, pues está ahuecada y muestra los empates.
<i>Virgen del Carmen</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Vaciado en yeso, 100 cm. Virgen usada como modelo a partir de la Virgen del Carmen del taller barcelonés de la Viuda de R. replicada en varios tamaños por los escultores Carvajal; dicha figura fue vaciada en un molde de dos caras, pues esta ahuecada y muestra el empate por el medio de la figura.
<i>Máscaras de personajes masculinos con boca abierta</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Yeso escayola, 18 cm x 16 cm aproximadamente. Corresponde a un amplio juego de mascarillas vaciadas en yeso; se caracterizan por ser policromadas, con los colores que usaron los escultores; llaman la atención por su gesto diferente. Dichas mascarillas fueron utilizadas en muchas ocasiones para construcción de las imágenes de vestir en la Semana Santa.
<i>Máscara de personaje masculino con boca abierta</i>	s. f.	Vaciado en yeso	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	Yeso escayola, 22cm x 20 cm aproximadamente. Corresponde a una mascarilla vaciada en yeso de tamaño natural; es policromada; cuenta con ojos de cristal; la pieza aparentemente fue tomada como impresión del rostro del nazareno Francés y debió ser usada como ensayo de policromía, además para sacar puntos
<i>Rostro dolorosa</i>	s. f.	Talla en madera	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Fragmento de rostro inacabado, talla en madera, 18 cm x 16 cm aproximadamente. Rostro femenino que mira hacia arriba, posiblemente listo para la colocación de los ojos de cristal que correspondería a una imagen

				articulada de tamaño natural.
<i>Mano empuñada</i>	s. f.	Talla en madera	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Mano tallada en madera, inacabada. 20 cm. Pertenece a un amplio juego de piezas inacabadas, que muestran el paso a paso de cómo se iba tallando una mano desbastando la madera a partir de unas formas geométricas. En la sección de Rómulo Carvajal existen diversidad de piezas inacabadas que serían parte de imágenes de vestir articuladas y que eran talladas exentas de las obras para posteriormente ser ensambladas y articuladas.
<i>Juego de nazarenos articulados</i>	s. f.	Talla en madera con ensambles de metal y cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., segundo piso	Conjunto de esculturas policromadas correspondientes a Jesús Nazareno, tamaño natural 170 cm. De vestir. Son piezas de diferentes posiciones, usadas en la Semana Santa de la Catedral de Sonsón, junto con un gran juego de imágenes talladas por los escultores reconocidos como los "Osorio". En la actualidad se encuentran repintadas. Su estado de conservación es regular, pues siguen siendo objetos que se usan frecuentemente para la decoración y acciones litúrgicas de la iglesia.
<i>Personajes masculinos</i>	s. f.	Talla en madera con ensambles de metal y cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., segundo piso.	Conjunto de esculturas policromadas correspondientes a personajes masculinos en diferentes posiciones, tamaño natural 170 cm. De vestir. Son piezas de diferentes posiciones, usadas en la Semana Santa de la Catedral de Sonsón, junto con un gran juego de imágenes principales. Estos personajes son terciarios dentro de este evento religioso pues corresponden a los sayones Pilatos y otras temáticas usadas en los diferentes pasos. En la actualidad se encuentran repintadas. Su estado de conservación regular, pues siguen siendo objetos que se usan frecuentemente para la decoración y acciones litúrgicas de la

				iglesia.
<i>Conjunto del Resucitado</i>	c.1920	Talla en madera con ensambles de metal y cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., primer piso.	Talla en madera Cristo resucitado 400 cm. El conjunto escultórico compuesto por tres personajes (dos angeles y el cristo) son el más amplio que posee Sonsón, elaborado por Rómulo Carvajal, copia del conjunto escultórico del municipio de Envigado, del templo de Santa Gertrudis.
<i>Juego de virgenes</i>	s. f.	Talla en madera con ensambles de metal y cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., segundo piso.	Conjunto de esculturas policromadas correspondientes a mujeres, tamaño natural 170 cm. De vestir. Son piezas de diferentes posiciones, usadas en la Semana Santa de la Catedral de Sonsón, dentro de las cuales están la Magdalena, la Dolorosa y la Virgen del Pesebre. Dichas piezas se encuentran repintadas.
<i>Santa Mónica</i>	s. f.	Talla en madera con ojos de cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo, 180 cm. Dicha pieza contiene una maqueta o boceto a menor escala a un costado, que referencia uno de los métodos de trabajo de los Carvajal, al modelar primero pequeños bocetos para después pasar las tallas a la madera en tamaños mayores.
<i>San Emigdio Magno</i>	s. f.	Talla en madera con ojos de cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., segundo piso.	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo, 160 cm.
<i>Santa Isabel Reina de</i>	s. f.	Talla en madera	Museo de Arte Religioso Tiberio de	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo, 170 cm.

<i>Hungría</i>		con ojos de cristal	Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	
<i>San Luis de Francia</i>	s. f.	Talla en madera con ojos de cristal	Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar H., sección Rómulo Carvajal.	Talla en madera de bulto redondo, policromada al óleo, 170 cm.

Anexo G. Archivo de catálogos y fuentes revisadas en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera^(*)

CAJA NÚMERO 1. CATÁLOGOS	
Catálogos imaginería	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Escultura religiosa Francisco de P. Bochaca; El arte católico</i> (Obispo, 2) -<i>Arte sacro hispano. Palacio de imágenes</i> (Barcelona, España, 1923) - <i>Grandes talleres de escultura religiosa y decoración del Inmaculado Corazón de María de hijo de Jose Rius-Claudio Rius</i> (Barcelona, Casa fundada en 1886) - <i>Taller de escultura religiosa La Artística. Sucesor de Vda. Reixach José Campanya</i> (Barcelona, España) -<i>Instituto Cristiano de Artes Decorativas. Hijo de Jacinto Calcina</i> (Barcelona, España) - <i>Consortium del Ornement d'Eglise. Blanc & Fils.</i> (Saint-Etienne, Loire-France) - <i>Catalogue de Statues religieuses, Corps du Christ et Meublements d'Eglise en bois sculpté. Institut d'art ecclesiastique</i> (France). -<i>Catálogo de las escuelas de dibujo 14</i> (París) - <i>Deutsche Skulpturen im Deutschen Museum</i> (Staatliche Museen in Berlin) - <i>Mayer y Cía. Instituto de Vidrieras de colores y arte eclesiástico</i> (Munich) -<i>Catálogo 1929, I prezzi segnati nel presente catalogo annullano I Precedenti</i> (Torino) - <i>Gioachino Rossi</i> (Milano, 1911) - e <i>I Migliori Dipinti della R. Pinacoteca di Bologna</i>

^(*) La siguiente tabla muestra el modo de clasificación del material revisado que se encuentra en el Museo de Arte Religioso Tiberio de Jesús Salazar Herrera y que permite la respectiva consulta de los investigadores que se acercan al museo.

	<p>- <i>Catálogo número 4, Catálogo ilustrado de pesebres santos de navidad, santos para poner en la mesa, estampas pequeñas, tarjetas postales y tarjetas de felicitación por navidad</i> (Kunstanstalten Josef Müller GMBH).</p> <p>- <i>Bernardini Statuary Co.</i> (New York City); <i>Catálogo del almacén Lourdes de artículos eclesiásticos de Brando Hermanos sucesor, Antonio Brando</i> (Medellín-1895, Bogotá-1909) y <i>Casa Limongi Buraglia & Cía.</i> (Bogotá, Colombia).</p>
--	--

CAJA NÚMERO 2. BOCETOS DIBUJOS Y CORRESPONDENCIA, DOCUMENTOS LEGALES, NOTAS DE PRENSA, POESÍA			
Carpeta 1	Adela Escobar de Carvajal (correspondencia.)		
Carpeta 2	Alfonso Carvajal (correspondencia.)		
Carpeta 3	Alfonso Carvajal escobar (correspondencia -notas de prensa.)		
Carpeta 4	Elba Carvajal Escobar (correspondencia y documentos legales, notas de prensa.)		
Carpeta 5	Fabio Carvajal escobar. (bocetos- dibujos- correspondencia.)		
Carpeta 6	Filiberto Carvajal Quintero (correspondencia- notas de prensa.)		
Carpeta 7	Hernando Carvajal Escobar (bocetos- dibujos- correspondencia y documentos legales.)		
Carpeta 8	Documentos no identificados por falta de información.		
Fechas extremas	Fecha inicial	1905	Fecha final 1989
Numero de folios	931		
Número de folios	92	Número de 148	Número de 427

	registros	negativos	
CAJA NÚMERO 3. CORRESPONDENCIA, NOTAS DE PRENSA			
Carpeta 1	Álvaro Carvajal Martínez: correspondencia.		
Carpeta 2	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia.		
Carpeta 3	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia.		
Carpeta 4	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia.		
Carpeta 5	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia.		
Carpeta 6	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia.		
Carpeta 7	Álvaro María Carvajal Quintero: correspondencia- notas de prensa.		
Carpeta 8	Constantino Emilio Carvajal Quintero (correspondencia- notas de prensa.)		
Carpeta 9	Rómulo Carvajal Quintero (correspondencia- notas de prensa.)		
Fechas extremas	Fecha inicial	1890	Fecha final 2004
Numero de folios	851		

CAJA NÚMERO 4. COLECCIÓN FOTOGRÁFICA			
Álbum número 1	Estatuas y monumentos.		
Álbum número 2	Monumentos y bustos.		
Álbum número 3	Paisajes- familia.		
Carpeta número 4	Familia.		
Álbum número 5	Negativos – fotografías.		
Álbum número 6	Negativos – fotografías.		
Álbum número 7	Negativos -fotografías.		
Fechas extremas	Fecha inicial	S.F	Fecha final S.F

**CAJA NÚMERO 5. BOCETOS Y DIBUJOS- CORRESPONDENCIA- DOCUMENTOS
LEGALES –NOTAS DE PRENSA- PRE INVENTARIO.**

Carpeta 1	Bocetos y dibujos.		
Carpeta 2	Correspondencia.		
Carpeta 3	Documentos legales.		
Carpeta 4	Notas de prensa.		
Carpeta 5	Inventario.		
Fechas extremas	Fecha inicial	1857	Fecha final 2007