

**SANTIAGO DE ARMA DE RIONEGRO UNA HISTORIA VISUAL
POR CONSTRUIR**

LADY ELIANA GÓMEZ CORREA

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte

**Asesora
LUZ ANÁLIDA AGUIRRE RESTREPO
Magíster en Historia del Arte**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
MEDELLÍN
2016**

**SANTIAGO DE ARMA DE RIONEGRO UNA HISTORIA VISUAL
POR CONSTRUIR**

LADY ELIANA GÓMEZ CORREA

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
MEDELLÍN
2016**

Nota de Aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 18 de noviembre de 2016

A mis padres, y a mi hermana. A quienes me acompañaron en estos años de aprendizaje en un cruce de espacios y de tiempos.

A la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, mi cuna y mi hogar; la ciudad en la que continúo interpretando realidades provenientes del pasado, y donde actualizo el ahora y sigo tejiendo el devenir.

A mis ancestros, a mi bisabuelo Joaquín Correa y su hijo Roberto, a mis tías Consuelo, Gilma y Sor María y al tío Uriel. A ellos, a la tradición oral que se perpetúa en los relatos “de los antiguos”; narraciones que siguen en mi recuerdo y que espero sigan contándose en las generaciones futuras.

AGRADECIMIENTOS

Debo mis más profundos agradecimientos a mis profesores de la maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia quienes acompañaron mi trasegar en este proceso de aprendizaje que continua con mayor vigor y fuerza. Agradezco la paciencia, la comprensión y conocimientos de mi asesora, la investigadora y docente Luz Análida Aguirre Restrepo a quien tuve la oportunidad de tener como profesora en el pregrado de la Licenciatura en Artes Plásticas de la misma universidad. Del mismo modo, quisiera dar gracias a el profesor Jairo Ricardo Acosta, Carlos Arturo Fernández, César Gaviria y Carlos Diez quienes contribuyeron a fortalecer por un lado mis conocimientos en la disciplina maravillosa de la historia del arte y por otro, quienes desde sus campos del conocimiento me han motivado hacia el estudio de la historia del arte y la comprensión de la realidad desde allí. Agradezco al equipo de trabajo del Museo Histórico Casa de la Convención del municipio de Rionegro. Allí me permitieron el acceso a sus colecciones y material bibliográfico para la realización de este estudio. Quisiera dar unas gracias especiales a Carlos Andrés Zuluaga, historiador, gestor cultural y patrimonial de Santiago de Arma de Rionegro, quien ha dedicado parte de su quehacer al rescate de la micro historia local a través de sus personajes y hechos, desde fuentes documentales y con rigor científico. Conocerle, contribuyó a dar un giro y un nuevo impulso a este estudio que es puesto a disposición del lector y el investigador.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	10
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
JUSTIFICACIÓN	17
OBJETIVOS	18
OBJETIVO GENERAL	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
1.1 PATRONAZGO ARTÍSTICO	19
1.2 PATRONAZGO ARTÍSTICO COMO SISTEMA	20
1.3 PATRONAZGO, UNA ACTIVIDAD INDIVIDUAL Y/O COLECTIVA	21
1.4 RELACIÓN ENTRE EL PATRÓN Y EL ARTISTA	22
1.5 LOS MECENAS Y LAS OBRAS	23
1.6 USO DE LAS IMÁGENES COMO PRÁCTICA SOCIAL Y ESTÉTICA Y CONSTRUCCIÓN DE CIUDAD	25
2. DISEÑO METODOLÓGICO	29
3.1 DE LA CIUDAD DE ARMA HACIA EL VALLE DE SAN NICOLÁS Y LLANOGRANDE	33
3.2 LOS DUEÑOS DE LOS ALTARES	41
3.3 DEL HOMO SPIRITUALIS AL HOMO ECONOMICUS	44
3.4 “LA CIUDAD LETRADA” VS LA CIUDAD COLONIZADA	54
3.5 COFRADÍAS, DESDE LA SUBALTERNIDAD PARA LA COLONIZACIÓN Y SALVACIÓN DEL ALMA	60
4. IMÁGENES E IDEOLOGÍA EN LA CIUDAD SANTIAGO DE ARMA DE RIONEGRO	69
4.1 LA INSTAURACIÓN DE UN NUEVO ORDEN SOCIAL	69
4.1.1. LA CONSOLIDACIÓN DEL DOGMA	76
4.2. BREVES APUNTES SOBRE LOS ANTECEDENTES DE LA PINTURA NEOGRANADINA	80
4.3. ICONOGRAFÍA RELIGIOSA Y EL CUERPO AFECTADO	83
4.4. CONSUMO DE LA IMAGEN RELIGIOSA	88
4.5. LA CONFORMACIÓN DE UN CUERPO SOCIAL SACRALIZADO	89
4.6. DEL CULTO PÚBLICO AL CULTO PRIVADO	92
4.7. PINTURA RETRATO EN EL PERIODO VIRREINAL	101
4.8. LA PINTURA DE RETRATO COMO PRÁCTICA ESTÉTICA DEL BLANQUEAMIENTO SOCIAL	103
5. IMÁGENES CON HISTORIA O LA HISTORIA DETRÁS DE LAS IMÁGENES	107
5.1 CARLOS III EN LA SALA DE LA DISCONTINUIDAD	110
5.2. DEL ESCUDO DE ARMAS AL ESCUDO PATRIO: DOS CASOS DE LA HERÁLDICA EN LA CIUDAD SANTIAGO DE ARMA DE RIONEGRO	122
5.2.1. EL LEÓN RAMPANTE EN EL ESCUDO DE SANTIAGO DE ARMA DE RIONEGRO	122
5.2.2. ESCUDO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA DE 1821	127
5.3. ÓLEO Y FOTOGRAFÍA: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA	135
5.3.1. ¡LLEGÓ LA ESTATUA!	174

6. CONCLUSIONES

186

BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

193

RESUMEN

La imaginería religiosa, heroica y civil ha acompañado la historia de Santiago de Arma de Rionegro constituyéndose en documento visual que ha sobrevivido a los personajes y los hechos acontecidos a lo largo del siglo XIX. Aquellas imágenes dan cuenta de la existencia de los procesos de colonización asentados en esta región de la Nueva Granada y del mismo modo, de la gesta de unas prácticas sociales y estéticas replicadas de modos particulares en la región oriental de la antigua Provincia de Antioquia. Dichos procesos documentados mediante la imagen revelan la existencia de una ciudad semilla, de la cual se derivó una oleada expansiva hacia otras latitudes del reino, llevando consigo aquellas estéticas presentes en la cultura material de lo que en algún momento se denominó Antioquia la Grande. “Santiago de Arma de Rionegro una historia visual por construir” presenta algunos ejemplos.

Palabras clave: imaginería religiosa, representación visual de lo heroico, representación visual de lo civil, prácticas sociales, prácticas estéticas, largo siglo XIX, colonia, primera república, historia local, usos y recepción de la imagen.

INTRODUCCIÓN

Santiago de Arma de Rionegro fue desde 1786 —año en que le fue otorgado el título de ciudad— uno de los más vitales epicentros de la vida económica y política de la provincia de Antioquia. Tales movimientos y dinámicas condujeron a formar lo que se puede llamar un *habitus*. De ello, han quedado como indicios algunos documentos que hoy son fuentes primarias, pero también, otras huellas de la materialidad de aquellas prácticas, especialmente en lo conducente al uso y recepción de las imágenes. El poder, la gloria, e incluso la derrota son conceptos comunes para describir la historia de los pueblos, bien sea para resaltar sus virtudes o para recordar hechos y circunstancias más o menos penosas. La construcción de aquellos discursos depende en buena parte de los actores que participaron directamente de los acontecimientos pasados, pero también de quienes, partiendo de aquellos sucesos, emplean la *tejné* para construir, aún sin planteárselo de manera sistemática, una memoria visual. Parte de la historia de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro inició precisamente así, con el otorgamiento de una cédula, título, armas e imágenes tutelares, pertenecientes inicialmente a la ciudad de Arma, una de las primeras ciudades fundadas en la Nueva Granada. La voz de esta localidad se alzó tras solicitar la devolución de la venerada Virgen de la Santísima Concepción del Rosario de Arma —traída desde España hacia finales del siglo XVI— pues esta pieza, hacía parte de la ritualidad de muchos de los habitantes de Arma y era precisamente la imagen que servía de protección a quienes encontraban refugio mediante su intercesión. La imagen, con su toponímico, fue llevada al sitio de Rionegro a pesar de las súplicas de los fieles, dando lugar al nombre y títulos de la ciudad, al igual que una nueva patrona y protectora de las tierras de uno de los centros de mayor actividad del Valle de San Nicolás y Llanogrande. Este hecho ha sido comentado en numerosas ocasiones por diferentes historiado-

res para aludir a la fundación de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Lo cierto es que éste es sólo uno de los episodios en la construcción de esta ciudad. En el presente trabajo, y a lo largo del primer capítulo, se aborda justamente tal asunto, donde se busca describir cuáles fueron inicialmente los destinos de Arma y del sitio de Rionegro. Mediante fuentes secundarias fue posible detectar el hecho de la traslación como un asunto de poder de un pueblo que se hallaba en pleno crecimiento económico sobre otro en completa desventaja a causa de la decadencia producida por la explotación minera y las crisis de salubridad que comenzaban a afectar la vida de los ciudadanos de Arma. Este primer apartado nos ubica en un contexto de colonia, claramente sacralizado y marcado por un dominio religioso donde las castas, definían el rol de cada sujeto en el engranaje social. La construcción de capillas y parroquias fue fundamental en el proceso de instalación de la nueva ciudad y a cargo de ello estuvieron algunas de las familias más prestantes de la sociedad rionegrera. Como hecho particular replicado casi en toda la provincia de Antioquia, la presencia de las instituciones religiosas era escasa, dadas casi siempre las difíciles condiciones geográficas de la zona. Se ponen además en discusión algunos puntos claves acerca de las reformas borbónicas que, comenzaron a entrar en vigencia a través del reinado de Carlos III y la transición del proyecto colonial del *homo spiritualis* hacia el proyecto de la primera modernidad del *homo economicus*. Al final de este primer capítulo, se ponen en relieve las distintas formas de sociabilidad y de organización del pueblo, a través de la participación de la vida pública en los rituales religiosos. Además, se muestran las mutaciones que estos rituales comienzan a sufrir en la medida en que el pueblo se apropia y genera códigos particulares frente a los construidos por los habitantes de mayor poder.

Un breve viaje a un pasado un poco más remoto da inicio al segundo capítulo de este estudio para caracterizar el tipo de ciudadanos y prácticas sociales llevadas a cabo por los mismos como parte de una tradición venida del viejo continente. La imagen aparece nuevamente, esta vez como elemento constitutivo de la vida del ciudadano neogranadino. Se aborda el tema de la imagen sagrada, de los

métodos de lectura y acción sugeridos por la misma y su contribución en la configuración de una mentalidad colectiva desplegada en el culto y la fiesta pública que, poco a poco se repliega en el culto privado de las imágenes y en los modos particulares de apropiación de las mismas.

Partiendo de este último punto, surge el contenido del tercer capítulo acerca del modo en que las imágenes van instaurando discursos que permiten historiar las prácticas sociales pasadas de una localidad. La imagen como documento histórico se convierte en el origen de los temas estudiados en este último capítulo. Aquello revela los vínculos históricos entre personajes de épocas diferentes y así mismo delata las fabulosas discontinuidades existentes entre hechos que parecen saltar de un tiempo a otro, evitando la ruta lineal de la idea de progreso.

Este capítulo final está ubicado en un espacio donde convergen diferentes tiempos: en el Museo Histórico Casa de la Convención, sus puertas han sido abiertas para hacer unos cuantos estudios de caso de imágenes seleccionadas de la pinacoteca que allí se viene cuidando desde su apertura como museo en el año de 1957, cuando comenzó a estar a cargo de la Sociedad de Mejoras Públicas del municipio de Rionegro. Este museo está situado en un sector cercano a la iglesia de san Francisco de Rionegro, entre la calle 51 y la carrera 48. Se le conoce con este nombre ya que hacia 1863 fue celebrada allí la constitución política de ese mismo año gracias a los esfuerzos de la asamblea liberal organizada por aquel entonces y a don Sinfonso García, ciudadano de Santiago de Arma de Rionegro quien facilitó las instalaciones del lugar para que se llevara a cabo allí este trascendental evento¹. Este viejo caserón, de más de doscientos años, alberga gran parte del acervo pictórico de la ciudad y en él se conservan los textos visuales que hoy sirven como fuentes primarias para el estudio de los discursos que se despliegan mediante la imagen y la historia cultural que allí se entrama.

¹ VIVES, Gustavo, *Colecciones públicas de Rionegro*, Secretaría de Educación y Cultura e Antioquia. Dirección de Extensión Cultural, Medellín, 1996, p. 1.

El lector se encontrará en la última parte de este trabajo que lleva por título “Santiago de Arma de Rionegro una historia visual por descubrir” la descripción y el análisis de una serie de piezas que dan cuenta de la existencia de unas prácticas estéticas y unos usos y modos de recepción de la imagen que develan un carácter propio de un pueblo, cruzado por una mentalidad volcada hacia la exhortación del pasado heroico de la ciudad. Las imágenes son entonces la presentación de uno de los rostros de la élite política e intelectual de aquel siglo XIX iniciado unos años antes, en 1786, yendo hasta 1899, fecha en que se produce una de las gestas comunales más revitalizantes: la celebración del centenario del nacimiento de José María Córdova. Por aquel entonces, Rionegro llevaba años condenado al ostracismo a causa de las políticas conservadoras de turno. Este hecho reafirmó los valores identitarios que convocaban a los rionegreros alrededor de la libertad. Los sucesos y las imágenes que quedan de este período, plantean entonces un relato de la oficialidad de una ciudad que es incluso desconocido en la gran historia oficial de la nación.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La antigua ciudad de Arma, fue la semilla gestora de lo que hoy en día se conoce como el municipio de Rionegro ubicado en el oriente del departamento de Antioquia. Esta villa fue fundada por primera vez bajo un acelerado proceso que inició en 1542 a cargo de don Juan Marulanda, y se extendió hasta 1584, ocasión en la que el Rey Felipe II le concedió a la ciudad la Real Cédula que le correspondía. Dos siglos y medio después, el 25 de septiembre de 1786 se otorgó una nueva cédula real bajo el mandato del Rey Carlos III de España, permitiendo que la villa de Arma junto con sus imágenes de culto fuera trasladada de su lugar de fundación, al valle de San Nicolás y Llanogrande por petición especial de sus habitantes. Una mirada atenta a aquel proceso siempre inacabado de consolidación del tejido cultural de una ciudad como ésta entre 1786 y 1899, requiere una revisión minuciosa de las relaciones sociales, políticas y económicas de aquel entonces. El traslado de las imágenes de los patronos de la ciudad Nuestra Señora del Rosario y San Santiago, al igual que los escudos de armas heredados del rey Felipe II de España, se convirtieron en un polémico momento histórico, que visto a la luz de nuestros días permitió pensar que, en efecto, la dinámica social se movía al ritmo del cultivo del espíritu y de la veneración de lo sagrado. Estos primeros emblemas de la naciente ciudad fueron, además, prueba fehaciente de aquella necesidad de conquistar no sólo los territorios materiales de las colonias hispanoamericanas, sino también, el territorio de la mente y del espíritu. Fue inicialmente la iglesia católica, al servicio de la corona española, la que se encargó entonces de promover la producción de imágenes representativas de la fe cristiana para avivar las creen-

cias de los nuevos fieles y mantener la de aquellos que habían venido a radicarse en la Nueva España.

Tanto el virreinato de la Nueva Granada como la iglesia católica y algunos miembros de las élites letradas y ricas, poseían un interés en la consecución y tenencia de imágenes de contemplación y adoración pública y privada. Hacía falta entonces, llevar a cabo una investigación que permitiera profundizar en el tema del uso y recepción de las imágenes religiosas, pero también civiles y heroicas, como documentos que develan la historia de Rionegro desde los primeros atisbos de su fundación durante el virreinato neogranadino, época de gran bonanza económica, hasta los inicios y consolidación de la república. Gustavo Vives² en su inventario de las colecciones de este municipio, dejó consignada una importante información sobre los donantes y dueños de algunas de las obras encontradas en los edificios públicos y religiosos en esta región del departamento de Antioquia. Además, fue posible encontrar que algunos de los ciudadanos más prestigiosos contribuyeron con propiedades y dinero de sus propias arcas para la construcción de templos, capillas y la decoración de las mismas. Frente a este panorama, este trabajo de grado titulado “Santiago de Arma de Rionegro una historia visual por descubrir” buscó atender a las siguientes inquietudes de base ¿Quiénes encargaban las imágenes? ¿Cuáles eran sus propósitos? Y ¿Cuál era la relación entre el patrón y la obra de imaginería?³

Las pistas arrojadas por los estudios previos alrededor de las obras de las colecciones públicas de Rionegro, permitieron reconstruir el entramado histórico

² VIVES. Op. cit., 1996.

³ Se entiende el término “imaginería” como el producto pictórico y escultórico del obrar de un “imaginero”, entre las que encuentran pinturas, retablos, efigies talladas. A su vez, el término “imaginero” ha sido definido por Régis Debray como “un productor sin mercado, donde el cliente es el amo y donde la presión social interiorizada, suple al deseo inconsciente”. En ese mismo orden de ideas: “La imaginería se mueve aquí en un sistema cerrado, tanto formal como mitológico, que extrae su inspiración de un repertorio fijado previamente en temas limitados”. DÉBRAY, Régis. *Las tres edades de la mirada. En: Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente.* Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 1994, p. 187.

tejido por los actores principales, que para el caso presentado aquí fueron los patrocinadores y las prácticas sociales y estéticas alrededor de la imagen entre 1786 y 1899 en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Este límite de tiempo ha sido considerado desde la fecha del cambio de jurisdicción de la ciudad de Arma hacia el sitio del valle de San Nicolás y Llanogrande. Por otro lado, el año 1899 marcó la celebración de la efeméride del primer centenario del nacimiento de José María Córdova, cuya imagen heroica fue el eje vinculante de rionegreros alrededor de los valores identitarios de la libertad. Tales valores habían comenzado a diluirse y a reprimirse en una época en que la triunfante ideología conservadora asumía las riendas del Estado. Las obras y documentos hallados tanto en el Museo de arte religioso de la catedral de san Nicolás, como en el Museo Histórico Casa de la Convención se convirtieron entonces en los testigos de una época. Dado el interés que un estudio tal tiene en este contexto local, pero también sus implicaciones dentro de un contexto ampliado nacional y latinoamericano, en el presente trabajo titulado surgieron otras preguntas que condensaron a las anteriores mencionadas como punto de partida para la presente investigación: ¿Cómo se inscribe el uso y recepción de las imágenes en las prácticas sociales y estéticas en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro entre 1786 y 1899? Y ¿Qué develan las imágenes-documento encontradas en el Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro y en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de san Nicolás el Magno?

JUSTIFICACIÓN

Es una de las tareas de la disciplina de la historia del arte, adentrarse en la cultura para lograr comprender los fenómenos sociales y políticos generados alrededor de la concepción de los diferentes tipos de configuraciones artísticas y de imaginaria religiosa, heroica y civil que se presentan en un contexto particular. La contemporaneidad permite hacer nuevas lecturas sobre el pasado cultural y en el caso colombiano, se abre un espacio para comprender las diferentes maneras de usar las imágenes en las prácticas sociales y estéticas de sus diferentes localidades. Un caso concreto es la ciudad Santiago de Arma de Rionegro entre 1786 y 1899. En esta ciudad, tanto el Museo Histórico Casa de la Convención como el Museo de Arte Religioso de la Catedral de San Nicolás, cuentan con la base documental para el desarrollo del presente trabajo. Allí se conserva un acervo visual importante que da cuenta de la historia cultural de Rionegro. Un tema de similares características es el estudio del mecenazgo artístico propuesto por Mary Hollingsworth, quien se ha ocupado del asunto en la Florencia renacentista o el estudio alrededor de la producción artística en aquel mismo contexto, de mano de Martin Wackernagel, al igual que las aproximaciones sobre el mecenazgo artístico de las cofradías en la colonia, a cargo de la profesora Susan Verdi Webster. Las relaciones tejidas alrededor de la imagen y entramadas en sus indicios constituyen uno de los intereses fundamentales del estudio de la disciplina de la historia del arte. Por tanto, se ha hecho justo hacer un acercamiento a las mismas para develar sus grafías y sus implicaciones en un contexto local y su incidencia en un contexto ampliado, más allá de los límites regionales.

OBJETIVOS

Los objetivos formulados para el presente estudio fueron los siguientes:

Objetivo general

- Develar los usos y la recepción de las imágenes religiosas, civiles y heroicas en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro entre 1786 y 1899 que muestran las prácticas sociales y estéticas mediante sus grafías.

Objetivos específicos

- Describir el uso de la imaginería religiosa en las prácticas sociales y rituales entre 1786 y 1899 en Santiago de Arma de Rionegro.
- Describir el uso de las imágenes civiles y heroicas en las prácticas sociales y estéticas de los ciudadanos de la élite de Santiago de Arma de Rionegro entre 1786 y 1899.
- Analizar los diferentes tipos de imágenes que constituyen el acervo documental de los ciudadanos de Santiago de Arma de Rionegro que dan cuenta del imaginario estético e identitario de esta ciudad entre 1786 y 1899.

1.

MARCO TEÓRICO

1.1 Patronazgo artístico

Sin lugar a dudas es el Renacimiento italiano, la fuente primaria a la cual numerosos investigadores han acudido para referenciar la cuestión del patronazgo o mecenazgo artístico. La literatura al respecto es rica y ha permitido de manera más reciente aproximarse al estudio de ello no sólo en términos biográficos sino también a partir del mecenas y su sensibilidad estética, sus propósitos personales como individuo dentro de una determinada escala social, e incluso, como miembro de una colectividad activa frente a una ciudad en pleno crecimiento y desarrollo económico.

Para el presente trabajo de investigación es importante trazar los límites de lo que se entiende como patronazgo o mecenazgo artístico. Al hablar de patronazgo artístico se hace referencia a la actividad de promoción de la producción de obras pictóricas, de ornamentación, orfebrería e imaginería, patrocinadas por un individuo o colectivo, mediante contratos laborales entre comitentes y artífices. El origen de la palabra patronazgo está quizás vinculada con la traducción del inglés de la palabra *patron*, ligada tal vez al término latino *patronus* “protector de clientes o dependientes, específicamente de libertos”⁴. Existe además otro término proveniente del francés y el alemán: *maecenas*, traducido como “mecenas” al español. Aquella palabra tendría sus raíces en el “patronazgo cultural” ejercido por Gaius Clinius Maecenas, patrocinador y protector de los poetas romanos Virgilio y Horacio en la época del emperador Augusto⁵.

⁴ BOHN, Babette y SASLOW, James (eds.) A Taxonomy of Art Patronage in Renaissance Italy. En: *A companion to Renaissance and Baroque Art*, John Wiley & Sons, Inc., 2013, p. 25.

⁵ *Ibíd.*, p. 25.

1.2 Patronazgo artístico como Sistema

Al hablar de sistema se hace referencia a las diferentes modalidades bajo las cuales aparece el patronazgo artístico, particularmente, durante el virreinato de la Nueva Granada. Existe una interesante diferenciación entre los tipos de mecenazgo que parte de los estudios sobre el tema en el Renacimiento italiano: *clientelismo*, definido en pocas palabras como un tipo de mecenazgo de carácter político y social y el *mecenatismo*, conocido como el patronazgo directamente relacionado con la promoción cultural⁶ y la producción de obras artísticas. Este último término al poseer aquel origen patriarcal que se mencionó anteriormente, contiene dentro de sí un cierto orden jerárquico en el cual el patrón es pensado, por lo menos en la Italia del Renacimiento, como el sujeto creador de los contenidos e incluso de estipular la forma de elaboración de los encargos hechos a los artistas, quienes, por mucho tiempo han sido pensados como los genios independientes y libres para crear obra de acuerdo a sus propias reglas.⁷ La capacidad del patrón para costear un encargo como una pintura, una escultura o incluso una obra arquitectónica, demostraba no solamente sus gustos y sensibilidad hacia las artes sino además su poder adquisitivo y solvencia económica en un medio de tensiones políticas. Por tanto, las obras permitían la autopromoción y la consolidación de un poder individual o colectivo frente a un grupo social.⁸ Si bien existe una aproximación a

⁶ *Ibíd.*

⁷ HOLLINGSWORTH, Mary. El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI. Madrid: AKAL, 2002, p. 7.

⁸ *Ibíd.*

esta diferenciación semántica⁹, a lo largo de este estudio, los términos de patronazgo y mecenazgo se utilizarán para referenciar el asunto del patrocinio artístico en el contexto de la colonia, teniendo en cuenta sus especificidades.

1.3 Patronazgo, una actividad individual y/o colectiva

Ahora bien, hasta el momento se ha dicho que el patronazgo es una actividad ejercida por individuos o colectividades, y que éste aparece bajo diferentes modalidades de acuerdo, sin duda, al movimiento y desarrollo político y económico del “centro cultural” en el cual los mecenas ejercían su labor y por supuesto, dependía también de su capacidad monetaria. Un miembro de la monarquía poseía naturalmente mayores ingresos para invertir en un proyecto urbanístico de grandes dimensiones, en comparación con lo que pudiera ofrecer un fervoroso banquero o un mercader independiente, que sólo podía encargarse de un retablo para que fuera ubicado en una iglesia o capilla a la vista de su comunidad. Además de estos individuos existían gremios organizados los cuales –para el caso de Florencia, por ejemplo- se convirtieron en unos mecenas artísticos excepcionales. Con el paso del tiempo, esta práctica dio un vuelco del fervor hacia el encendimiento del espíritu competitivo por el poder y la ostentación. Existieron, además, numerosas *scuole*¹⁰ venecianas comparables tal vez con las cofradías dominicas, agustinas, jesui-

⁹ Noelia García Pérez en su texto, "El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres: una asignatura pendiente de los estudios de género" cita el artículo de Tracy Cooper, el cual aborda el problema de la distinción de los términos *Clientelismo* y *Mecenatismo*, y resalta así mismo, el enfoque investigativo y analítico propuesto por Cooper al intentar ir más allá de la descripción biográfica del patrón o mecenas del arte. El texto de García se encuentra incluido en la publicación "Los feminismos como herramientas de cambio social. (I), mujeres tejiendo redes históricas, desarrollos en el espacio público y estudios de las mujeres" / coord. por Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez, Capilla Navarro Guzmán, 2006, ISBN 84-7632-959-8, p. 121-128. Por otro lado, el texto referenciado por García es el siguiente, COOPER, Tracy E. "Mecenatismo or Clientelismo? The Character of Renaissance Patronage". En: *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*, (*Medieval and Renaissance Studies*, v. 12), Lewiston, N.Y., The Edwin Mellen Press, 1996, p. 31.

¹⁰ HOLLINGSWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: AKAL, 2002, p. 9-11. El capítulo nueve de esta publicación incluye información detallada sobre el funcionamiento de la *Scuole* veneciana. Su funcionamiento semeja el de las cofradías religiosas que llegaron a la Nueva Granada a partir del siglo XVI.

tas, entre otras, venidas a Iberoamérica que, apoyadas por la corte española, buscaban evangelizar a las gentes del Nuevo Mundo durante la colonia. Para ello fue necesaria la construcción de capillas, monasterios, conventos, entre otras arquitecturas de carácter religioso, con el fin de establecerse como comunidades religiosas al servicio de los enfermos y los desvalidos. Así mismo, los encargos de pinturas, objetos de uso devocional e imaginería religiosa se hizo necesaria para alcanzar los propósitos de las cofradías en distintos puntos de América Latina.¹¹

1.4 Relación entre el patrón y el artista

Por lo general, la relación entre los patrones y el artista funcionaba a manera de contrato. En éstos se estipulaban asuntos tales como los materiales, los contenidos de las obras, el salario del artista y en ocasiones, el tiempo requerido para la entrega de las obras. Un plano o un anteproyecto hacían parte igualmente de los requerimientos de los más estrictos patrones durante el Renacimiento.¹²

Los contratos encontrados en diferentes investigaciones alrededor del mecenazgo artístico, poseen particularidades propias del tipo de obra que el patrón encargaba al artista. Para el caso particular del presente estudio alrededor del patronazgo artístico neogranadino, se ha encontrado un curioso reporte de un donante rionegrero, perteneciente a la orden jesuita, cuyo nombre era Melchor Gutiérrez de Lara. Aquel devoto, junto con su familia dejó un valioso legado a la iglesia de *Jesús Nazareno*, construida en honor a la imagen del mismo nombre, donada por su hermano Pedro Gutiérrez de Lara. El documento señala que además de las obras legadas a la iglesia, dejaba un gato para acabar con los posibles roedores

¹¹ Los estudios de Susan Webster sobre las cofradías como mecenas del arte colonial proveen un amplio panorama acerca del mecenazgo arquitectónico de diferentes órdenes religiosas, establecidas particularmente en Quito y difundidas en otros centros coloniales como Bogotá, Tunja y México. Ver: BLACK, Christopher y GRAVESTOCK, Pamela (eds.), *Confraternities as Patrons of Architecture in Colonial Quito, Ecuador*. En: *Early Modern Confraternities in Europe and the Americas: International and Interdisciplinary Perspectives*. London: Ashgate, p. 204-225.

¹²HOLLINGSWORTH, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: AKAL, 2002, p. 12.

que allí pudieran habitar y que aportaba, además, una renta para la manutención de la iglesia.¹³

El artista, por su parte, si bien estaba sujeto a las especificaciones de su patrón, poseía algún grado de libertad en la elaboración de la obra. El patrón pagaba al artista por su trabajo como artesano, más que como un creador de obras, producto de la genialidad.¹⁴ En realidad, era el mecenas el que terminaba teniendo un mayor grado de reconocimiento entre la sociedad de su época. Sin embargo, artistas como Ghiberti, en la Italia renacentista, alcanzaron un grado de distinción entre el gremio de artesanos, lo cual, a la vez, otorgó a sus patrones un cierto estatus a la vista de los espectadores y ciudadanos que se ponían frente a las obras arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, de ornamentación, entre otros. Hollingsworth recuerda que “[L]a forma, el contenido y el estilo estaban directamente relacionadas con las actitudes hacia la riqueza, que no eran en absoluto uniformes”¹⁵. Existía tanto la necesidad personal de ostentación extravagante mediante el encargo de obras de orfebrería tales como joyas, o el de construcciones arquitectónicas; como la necesidad de suprimir aquel llamado y optar por seguir la conducta moral cristiana donde la exhibición de la riqueza era mal vista por fuerzas políticas y religiosas.¹⁶

1.5 Los mecenas y las obras

Recientes estudios sobre el patronazgo artístico en la Italia renacentista, han encaminado su labor al rescate no sólo de los nombres de los mecenas más remarquables, sino también, hacia el vínculo generado entre el patrón y la obra. Pero, en

¹³ VIVES, Gustavo. Colecciones públicas de Rionegro. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Dirección de Extensión Cultural 1996, p. 143.

¹⁴ HOLLINGSWORTH. Op. cit., p.10.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁶ *Ibíd.*

la publicación *Renaissance Women Patrons* de Catherine King¹⁷, la autora va mucho más allá de esta premisa al explorar las particularidades del mecenazgo artístico y las diferencias que el género mismo marca con respecto a los tipos de encargo. King argumenta que el patronazgo tradicional masculino tendía a centrar gran parte de sus patrocinios en la construcción de grandes proyectos públicos y privados de corte arquitectónico, tales como la construcción de una avenida, una iglesia, un hospicio o convento. Además, los patrones solían comisionar otras obras para ser emplazadas en los centros urbanos entre las que podemos contar estatuas ecuestres, fuentes de agua, obeliscos, entre otros. Por supuesto, también existieron encargos más íntimos, entre los que es posible mencionar los frescos para la decoración interior de un palacete o villa. Otras obras importantes se relacionaban con las donaciones de retablos u obras de imaginería religiosa que eran emplazadas en arquitecturas conventuales, o iglesias, de modo que ello sirviera como objeto de devoción de los creyentes y por supuesto, como una manera de ganar súplicas de boca de otros como proyecto de salvación después de la muerte. Por otro lado, el patronazgo femenino, nombrado por King, *matronage*, traducido quizás como matronazgo, ha sido por mucho tiempo relegado. King afirma que la mujer durante el Renacimiento desempeñó un papel secundario en cuanto al tema del mecenazgo, debido a la subordinación social, intelectual y política que por mucho tiempo ha tenido. Sin embargo, son muchas las mujeres que tuvieron un rol activo dentro de la sociedad en la que vivían. Como mecenas del arte, King sostiene que las mujeres en su mayoría encargaban obras de carácter íntimo y privado como los mausoleos, los oratorios familiares, esculturas para la conmemoración de sus esposos e hijos, retratos y objetos de ornamentación volcados a una mirada desde el hogar y hacia su núcleo familiar. En numerosas ocasiones, aquellas mujeres debían hacerse cargo de las comisiones pendientes, asumidas por sus esposos. No obstante, King argumenta que existieron, así mismo, mecenas

¹⁷ KING, Catherine, *Renaissance Women as Patrons: Women and Widows in Italy, C. 1300-1500*, Great Britain: Manchester University Press, 1998, p. 277.

como Margarita Pellegrini, quienes constituyeron casos importantes, pues, emprendieron proyectos de mayor envergadura tal como su propia capilla funeraria en Verona hacia finales del siglo XV.¹⁸

1.6 Uso de las imágenes como práctica social y estética y construcción de ciudad

Esta investigación está enmarcada en un período comprendido entre 1786 y 1899. Un poco más de un siglo de historia ha permitido contrastar las mutaciones del sistema de uso y recepción de las imágenes en la ciudad Santiago de Arma de Rio Negro en un período de transición del virreinato hacia el establecimiento de la república. Cada época vendrá marcada por sus particularidades ideológicas y aquello ha llevado a caracterizar con una mayor proximidad, las diferentes modalidades de uso social y estético de las imágenes existentes en esta región del departamento de Antioquia.

El licenciado Álvaro Arteaga Valencia, al igual que el profesor Gustavo Vives Mejía han dedicado parte de su trabajo a la investigación acerca de los orígenes y al análisis iconográfico de las obras pictóricas y de imaginería encontradas en lugares como el Museo de Arte Religioso de la Catedral de san Nicolás el Magno, o el Museo Histórico Casa de La Convención, existentes en la ciudad de Rionegro. En su libro, *La parroquia de mi pueblo*¹⁹, el profesor Arteaga narra brevemente los acontecimientos que rodearon precisamente la génesis de la catedral de San Nicolás. En su primer capítulo incluye algunas anotaciones sobre sus fundadores y

¹⁸ Catherine King aborda el tema del mecenazgo artístico a partir de sus estudios sobre el papel desempeñado por la mujer en las comisiones de obras arquitectónicas y artísticas. A través de cada capítulo de su libro, va describiendo y dibujando ese arquetipo de la mujer mecenas que por mucho tiempo parecía perdido o echado al olvido por los historiadores del arte. Ver: KING, Catherine, *Renaissance Women as Patrons: Women and Widows in Italy, C. 1300-1500*, Great Britain: Manchester University Press, 1998.

¹⁹ ARTEAGA, Álvaro. *La parroquia de mi pueblo*, Rionegro, Antioquia. Rionegro: Publicaciones San Antonio, 1989, p. 218.

miembros de la comunidad que contribuyeron al fortalecimiento de este epicentro de la religiosidad y la cultura rionegrera. A lo largo del segundo apartado, Arteaga ha vinculado sus reflexiones sobre las obras de arte religioso con sus conocimientos de historia del municipio. Esta concatenación de ideas y de experiencia, le permite hablar con propiedad de las colecciones que por mucho tiempo ha venido curando. En su texto cita diferentes fuentes de archivo tales como folios relacionados con actas de bautismo, de matrimonio, de defunción; cédulas expedidas desde la corte española, y algunas conclusiones personales.

Por su parte, el profesor Vives, en publicaciones como *La presencia del arte quiteño en la pintura y la escultura antioqueña*²⁰ o *Colecciones públicas del municipio de Rionegro*, trabaja sobre la pintura y la escultura heredadas de la denominada época colonial. En el primer texto, Vives sitúa un significativo número de obras en un contexto histórico particular y hace una revisión de los aspectos formales y de contenido de las obras, estableciendo conexiones entre artistas, escuelas de oficios, talleres y momentos históricos. Por otra parte, en *Colecciones públicas de Rionegro*, el profesor centra su atención en el patrimonio histórico y arquitectónico de Rionegro, haciendo un recorrido por algunos de los edificios más importantes de esta ciudad,²¹ entre los que se encuentran, naturalmente, los ya mencionados como el Museo Histórico Casa de la Convención, el Museo de Arte Religioso de la Catedral de san Nicolás el Magno, la iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá, la iglesia de San Francisco de Asís, la iglesia de San Antonio de Pereira y la iglesia de Jesús Nazareno. La aproximación de Vives es un tanto más minuciosa y crítica, atravesada por su vasta experiencia en el área de investigación sobre el patrimonio cultural en el departamento de Antioquia. Además de es-

²⁰ VIVES, Gustavo, *La presencia del arte quiteño en la pintura y la escultura antioqueña*, Medellín: Fondo Editorial, Universidad Eafit, 1998.

²¹ Este texto hace parte de la serie *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia* promovido por la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia y la Dirección de Extensión Cultural. Las *Colecciones públicas de Rionegro* corresponden al tercer volumen de la serie, publicado hacia 1996. Hacen parte además de este inventario los textos: *Edificios públicos e iglesias de Medellín* (1985); *Colecciones de Santa Fe de Antioquia* (1988) y *Colecciones del oriente antioqueño*.

tos textos, es posible encontrar en la *Historia del arte colombiano* de la Editorial Salvat²², una amplia investigación sobre el arte desde la época de la colonia en sus tomos IV, V y VI. Estos estudios, sin embargo, están enfocados en las obras de arte religioso encontradas entre Tunja, Bogotá y Popayán. Una lectura atenta a *Colombian Art, 3500 Years of History*, de Santiago Londoño Vélez, o al capítulo primero de *Breve historia de la pintura en Colombia*, han arrojado pistas sobre la existencia de personas entre miembros de la comunidad eclesiástica y creyentes católicos, quienes haciendo uso de sus recursos, promovieron la producción de imágenes religiosas como prácticas sociales. Todo ello, desde luego, fundamentado en las ordenanzas dictaminadas en el Concilio de Trento hacia el siglo XVI, época en que la Iglesia Católica emprendió una fuerte lucha contra la reforma luterana. Del mismo modo, Germán Téllez en su ensayo “Las órdenes religiosas y el arte”, y Jorge Rueda en compañía de Francisco Gil Tovar, en el texto *Reflejos del siglo XVI*,²³ arrojan algunos datos que en efecto dan cuenta del flujo de obras de imaginería religiosa, de ornamentación y obras arquitectónicas, patrocinadas por las diferentes órdenes religiosas asentadas en distintos puntos de la geografía del territorio Neogranadino. Las cofradías conformadas por fervientes fieles, pero también, los personajes de la sociedad colonial y virreinal incluyendo criollos y caciques, fueron promotores del arte religioso en aquella época.²⁴ De otra parte, el historiador Jaime Borja señala dentro de sus estudios alrededor de las representaciones del cuerpo en la época colonial, la marca de lo sagrado en el “cuerpo colectivo”. Esta aproximación a una historia de la ritualidad y la mentalidad de la época muestra la importancia del conocimiento de los dogmas católicos para aquel mundo sacralizado. Del mismo modo, aquello permite adentrarse en la influencia de los dogmas, y los propósitos de los mecenas al promover obras de carácter reli-

²² SALVAT, Manuel. *Historia del arte colombiano*, España: Salvat Editores, 1977.

²³ Ambos capítulos están incluidos en *Historia del Arte Colombiano* de Salvat Editores Colombiana, en su tomo 4, publicado hacia 1977.

²⁴ LONDOÑO, Santiago. *Colombian Art, 3500 years of history*. Villegas Editores: Bogotá, 2001.

gioso. Tanto mecenas como patrones, cofrades, tenían plena conciencia de su rol dentro de la sociedad colonial de la contrarreforma. Eran ellos quienes, a través del cumplimiento de sus deberes cristianos, eran miembros partícipes de la “iglesia militante”²⁵ de Cristo en la tierra.

Finalmente, la “transculturación” colonial posicionada en la América hispánica mediante el establecimiento de un mandato virreinal, resultó en la consolidación de poderes atomizados en repúblicas. El uso de las imágenes se insertó en cada uno de estos asuntos como dispositivo empleado por las élites eclesiásticas, reales e intelectuales para hacer realidad la utopía española de la expansión de su imperio en ultramar. Una lengua, un credo, un “mismo destino” consiguieron robustecerse gracias al “proyecto racional”²⁶ del que Santiago de Arma de Rionegro fue testigo como partícipe activo de un aparataje ideológico desplegado allí. La Real Hacienda, la explotación aurífera, la industria tabaquera, el pago de las alcabalas y los diezmos constituían parte de los sistemas económicos y administrativos de los cuales se tiene documentación en los períodos señalados. El empleo de obras de imaginería religiosa, heroica y cívica se inscribieron en estos espacios de modos diferenciables.

²⁵ BORJA, Jaime, *El cuerpo exhibido, purificado y revelado. Experiencias barrocas coloniales*. Museo de Arte del Banco de la República, conferencia de “apoyo a la exposición HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer]” [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=SCK-Y_QzciVvk. [recuperado el 3 de octubre de 2014].

²⁶ RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Editorial Arca, 1998, p. 19.

2.

DISEÑO METODOLÓGICO

El presente trabajo de grado se inscribe dentro de la investigación básica de las ciencias sociales humanas y artes. Es un trabajo de carácter histórico sobre el uso de las imágenes como práctica social y estética en un período comprendido entre 1786 y 1899, que busca la reconstrucción de hechos e interpretación de las mentalidades en el pasado colonial, virreinal y republicano de los actores implicados. Este estudio estuvo fundamentado en el paradigma de indagación constructivista, el cual “está basado en el conocimiento que nos ayuda a mantener viva nuestra comunicación y significados simbólicos”.²⁷ Por otra parte, el trabajo está respaldado en una metodología cualitativa donde el contexto y los diversos puntos de vista nutren la recolección de la información²⁸. También es una investigación documental que se apoya en la existencia de las imágenes rionegreras del siglo XIX, y que busca construir nuevos “relatos” de comprensión, más que “verdades últimas”, mediante un diseño metodológico abierto y adaptado a las particularidades del estudio, los contextos de investigación y los sujetos envueltos en el mismo.

Por otro lado, esta investigación fue diseñada y llevada a cabo, partiendo de la perspectiva del interaccionismo interpretativo. Se trata de una perspectiva que busca “[...] incluir, en el análisis de los significados, los procesos de producción y circulación de los mismos, atendiendo especialmente [a] los significados políticos

²⁷ VALLES, Miguel. *Técnicas cualitativas de investigación social*. Reflexión metodológica y práctica profesional. Madrid: Editorial Síntesis, 1999, p. 430.

²⁸ *Ibíd.* p. 56.

e ideológicos y su tratamiento por los medios de comunicación”²⁹. En cuanto a la estrategia metodológica, se ha acudido, como se dijo anteriormente, a la investigación documental. Al poseer este estudio un enfoque histórico, se hizo necesario acudir a un acervo de imágenes existentes en el Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro como fuente principal de información, así mismo, se acudió al uso de referentes bibliográficos. El desarrollo de las unidades temáticas o capítulos del trabajo son el resultado de los objetivos específicos que se estructuraron en tres fases caracterizadas con sus respectivas técnicas de recolección. En el siguiente cuadro queda explicitadas:

Fase/Objetivo	Unidad temática	Técnica de recolección de datos
1	1. La construcción de una ciudad: 1.1. Caracterización del contexto demográfico de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, Antioquia entre 1700 y mediados de 1900: la sociedad eclesiástica y los virreyes, la clase letrada y el pueblo colonizado. 1.2. Del homo spiritualis al homo economicus. 1.3. Uso de la imaginería religiosa e identidad de un pueblo.	Rastreo bibliográfico y documental (Pinturas). Elaboración de fichas bibliográficas. Redacción de textos preliminares correspondientes a cada tema tras contrastar la información recolectada.
2	2. El “proyecto racional” y el uso de las imágenes como prácticas sociales: 2.1. Un solo credo y una sola lengua: el proyecto evangelizador colonial a través de la “fiesta barroca”. 2.2. Imágenes para la fe y el control del cuerpo social. 2.3. Imágenes de resistencia: el sincretismo y el mestizaje en el arte colonial.	Rastreo bibliográfico y documental. Elaboración de fichas bibliográficas y de entrevista a los documentos seleccionados. Redacción de textos preliminares correspondientes a cada tema tras contrastar la información recolectada.

²⁹ *Ibíd.*, p. 61-62.

3	<p>3 Historia detrás de las imágenes o imágenes con historia.</p> <p>3.1. El retrato y la colonización de los “territorios mentales” neogranadinos. Estudios de caso.</p> <p>3.2. El germen de la República y del Estado-Nación moderno: el heroísmo, el poder y el “olor de santidad” individualizados mediante el retrato.</p>	<p>Rastreo bibliográfico y documental.</p> <p>Elaboración de fichas bibliográficas y de entrevista a los documentos seleccionados.</p> <p>Elaboración de preguntas para entrevista a experto(s) temático(s).</p> <p>Revisión de Catálogo de colección pública de Rionegro. Selección de obras y patrones.</p> <p>Redacción de textos preliminares correspondientes a cada tema tras contrastar la información recolectada.</p>
---	--	--

En cuanto al análisis de los documentos, como ya se indicó, se tuvieron en cuenta las imágenes de la colección del Museo Histórico Casa de la Convención que están directamente al alcance del espectador común; tras ello se procedió a la clasificación y selección de aquellos documentos de acuerdo a criterios y categorías acordes con el objetivo y los propósitos del estudio.³⁰ Se hizo uso de la cámara fotográfica para hacer el registro de aquellas imágenes, así como la observación y estudio de textos, el análisis e interpretación de los mismos. Fue necesario establecer unos criterios de observación de las imágenes mediante la elaboración de fichas en las cuales se incluyeron los aspectos fundamentales de sus contenidos. Estas fichas poseían entre otros aspectos datos como autor, técnica, año, documentos bibliográficos relacionados y observación iconográfica e iconológica. Fue necesario ubicarse teóricamente dentro los “estudios sobre iconología”³¹ propuestos por Erwin Panofsky para aproximarse al análisis de las obras seleccionadas. Además, se tuvo en cuenta el enfoque medialógico planteado por Régis Dé-

³⁰ SANDOVAL, Carlos. Investigación cualitativa. Modulo Cuatro. En: *Especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social*, Bogotá: ARFO Editores, 2002.

³¹ PANOFSKY, Erwin, Capítulo 1. Introducción. En: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1972, p. 13-44.

bray a partir del cual, al hacer un análisis de los dispositivos y tecnologías de transmisión, se hizo énfasis en las consecuencias culturales que sus despliegues implican³².

Tras este proceso de análisis de coincidencias en las categorías, y de temáticas emergentes, se procedió entonces a llevar a cabo la fase de interpretación de la información. Tanto los hallazgos como la literatura y los referentes teóricos fueron vitales para la posterior redacción de cada una de las unidades temáticas de este informe final.

³² DÉBRAY, Régis. Cuestión de terminología. En: *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1997, p. 15-25.

3. EL NACIMIENTO DE UNA CIUDAD: UNA HISTORIA VISUAL PARA SER ESCRITA

Las imágenes, como registro de “lo visto”, o por lo menos de lo que se ha querido hacer visible, constituyen documentos imprescindibles para el estudio de la historia del arte. Además de ello, podemos emplear las imágenes para la investigación acerca de lo que motiva al ser humano a “juntarse”³³ y a formar parte de un grupo humano determinado por condiciones culturales, económicas, políticas, demográficas y geográficas. La imagen entonces es contenedora de espacio y despliega el tiempo. En otras palabras, a la vez que la imagen repliega u oculta un espacio que ya no nos será posible habitar, deja ver un tiempo transcurrido. Por tanto, es para este trabajo de vital relevancia hacer una visita a las imágenes físicas del pasado colonial y republicano que aún se preservan en el municipio de Rionegro, departamento de Antioquia. Este trabajo inicia acudiendo a las primeras representaciones de santos patronos y de advocaciones que congregaron a los primeros pobladores de la antigua villa de Arma y posteriormente, a la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro.

3.1 De la ciudad de Arma hacia el Valle de San Nicolás y Llanogrande

La gente iba llegando de todas partes, atraída por el oro que casi afloraba en sus vegas y que brillaba en las arenas de sus quebradas. La embriaguez de sus aventuras, las ambiciones y el valor, todo fue desembocando por las oscuras trochas de la provincia, hasta que los hombres se adueñaron de los áureos minerales, desde “Espíritu Santo”, “Pantanillo” y “Don Diego”, hasta la Mosca, Ovejas y Río-abajo.³⁴

Podría pensarse que no existe en realidad una “historia oficial” que dé cuenta del asunto del traslado de la ciudad de Arma al valle de san Nicolás. No obstante, es este un motivo frecuentemente encontrado en la escasa literatura alrededor de la fundación del hoy municipio de Rionegro. Ernesto Tobón intenta hacer un segui-

³³ Esta palabra es tomada de RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz. *Cofradías, capellanías, epidemias y funerales. Una mirada al tejido social de la independencia*. Bogotá: Banco de la República, el Áncora editores, 1999, p. 97: “Al parecer, la expresión ‘juntarse’ era usual en la época para hacer referencia a una reunión voluntaria de personas entorno a intereses comunes”.

³⁴ TOBÓN. Op. cit., p. 28.

miento a partir de diferentes documentos y personajes que muy posiblemente pudieron haber dado pistas tras la fecha o por lo menos, el año en que fue fundado tal poblado luego de la orden de traslación. Tras no encontrar una respuesta definitiva, el cronista rionegrero afirmó:

Corrió el tiempo; había sobra de mineros y ya el oro no se dejaba ver en la arena de las playas. Entonces algunos quisieron mover sus petates pero ya era tarde. Aquellos vagabundos no volvieron a sus bases. Y no volvieron por dos accidentes que lo impidieron [...] Primero, el paisaje embrujador que hizo prisioneros a los que allí llegaron; y en segundo lugar, es que no había por donde salir del valle encantado. Vinieron en pos del oro y por eso no vieron los precipicios. [...] y mucha era la gente y el oro más esquivo. Entonces aquellos piratas miraron a la tierra; tiraron unas semillas y se hicieron pastores. Fueron desapareciendo los ranchos de vara en tierra y las casitas nuevas hincaron sus cimientos en la pura peña. Había nacido San Nicolás el Magno de Rionegro.³⁵

Sobre las tierras de Arma existieron reales de minas, lugares sobre los cuales como narra el cronista, se establecieron las primeras rancherías de indios y esclavos con el objetivo de explotar las minas de aluvión y de socavón, cuyos dueños pudieron ser tanto los reyes españoles quienes tomaban posesión de bastos terrenos, como también propietarios privados, en especial hacia el siglo XIX. Esta era pues una ciudad en la que valía la pena intervenir para ganar recursos económicos para la corona. Desde España se estimulaba la explotación minera a través de sistemas como la encomienda y la mita, que trajeron innumerables beneficios no sólo de los productos extraídos sino también de los impuestos que se cobraban por ellos. Una bonanza minera podía asegurar y justificar los asentamientos en el sitio de Arma a los cuales había sido enviado Miguel Muñoz, hombre comisionado por Sebastián de Belalcázar para explorar estas tierras, doce años antes³⁶.

En el año de 1764, el padre de la ciudad de Arma, Juan Esteban Leonín de Estrada elaboró dos cartas dirigidas al rey, en las cuales solicitó permiso para sacar la imagen de la virgen y de ese modo, conseguir las limosnas que contribuye-

³⁵ TOBÓN, Op. cit., p. 29.

³⁶ Prólogo de MORALES, en: VIVES, Op. cit., p.13.

ran al sostenimiento de la ya deteriorada iglesia que la albergaba³⁷. El gobernador de la Provincia de Antioquia, el Barón de Chávez, rechazó las peticiones escritas por Esteban Leonín, argumentando entre otras cosas, que aquella solicitud no haría más que daño a la imagen, al ser expuesta a los riesgos de los peligrosos caminos que habría de recorrer durante las jornadas de petición de las limosnas³⁸. El mismo gobernador, sugirió que el asunto fuera contemplado por el Vicario Juan Salvador Villa y Castañeda quienes, a su vez, en septiembre del mismo año, dieron cuenta de la prohibición, es decir, del hecho de que la virgen no debía ser movida de su sitio. La carta enviada por el gobernador al Vicario Villa, dejaba ver que existían razones de peso por las cuáles él consideraba que no debía pensarse siquiera en un proceso de traslación. Entre estos “conceptos”, según las conclusiones del padre Javier Piedrahíta, —uno de los más acuciosos investigadores del tema de la traslación— estaba el hecho de que Rionegro no contaba con un “porvenir minero”, ni “fuentes para rentas”, y que era necesario solicitar además el “concepto del cura de Rionegro” con respecto a esta situación³⁹. No obstante, en 1775, durante el gobierno de Francisco Silvestre en la provincia de Antioquia, se anunció el traslado de la ciudad debido a la puesta en marcha de un nuevo plan de administración territorial, en el que este gobernante tuvo alguna incidencia⁴⁰. Pero fue sólo hasta 1784 que hubo mayor claridad frente al asunto del traslado, que, según dedujo el padre Piedrahíta, debía tratarse de un interés fijado en la

³⁷ PIEDRAHITA, Javier. La nueva ciudad de Santiago de Arma de Rionegro y su patrona Nuestra Señora de la Concepción del Rosario de Arma de Rionegro, Medellín, 1988, p. 64. Esta publicación ha sido patrocinada por la familia Piedrahita Echeverri. Sus 900 ejemplares fueron distribuidos en la Diócesis Sonsón-Rionegro, la parroquia de La Ceja, la de San Antonio de Pereira y para familiares, bibliotecas y amigos. No hay información de una determinada casa editorial al pendiente del cuidado de esta obra.

³⁸ *Ibíd.*, p. 64.

³⁹ *Ibíd.*, p. 66.

⁴⁰ El autor cita especialmente al profesor norteamericano David J. Robinson y su nota introductoria al texto *Relación de la provincia de Antioquia*, Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Ediciones Especiales, Volumen 4, 1988. Páginas introductorias.

imagen de la virgen como el “motivo” principal para solicitar la traslación del sitio de Arma. El capítulo tercero de la publicación “La nueva ciudad de Santiago de Arma de Rionegro y su patrona Nuestra Señora de la Concepción del Rosario de Arma de Rionegro”, detalla con fuentes primarias la existencia de copiosas cartas que muestran las intenciones y aparentes acuerdos entre el párroco Leonín de Estrada y los representantes de los ejes eclesiásticos y civiles de Rionegro, encabezados por el padre José Joaquín González de Lara y don Felipe de Villegas y Córdova, juez comisionado de la ciudad de Rionegro, para solicitar y efectuar oficialmente el cambio de lugar no sólo de los títulos de armas y civiles, sino también la imagen misma de la patrona de la ciudad de Arma⁴¹. En efecto, aquello se dio, tal y como lo señala Piedrahita: “El Virrey, ordenó el traslado de los títulos, armas, privilegios, prerrogativas y excepciones de la ciudad de Arma que se trasladaba al sitio de Rionegro dándole la denominación de la antigua ciudad de Santiago de Arma de Rionegro. Por eso el Rey al confirmar lo efectuado dice que se trataba de una traslación o nueva fundación”⁴². Aquel hecho suscitó una polémica entre las gentes del ya nombrado San José de Arma Viejo, quienes solicitaron al oidor Mon y Velarde, la anulación del proceso y la devolución de la imagen de la virgen. Este, produjo un documento hacia el 2 de octubre de 1785, en el cual dejó constancia de la restitución “con toda la pompa, solemnidad y magnificencia que es correspondiente”⁴³ de la imagen al sitio de San José de Arma Viejo. Si bien, fue ordenado al padre José Joaquín González la devolución de la imagen el día 2 de octubre del año de 1786, para ser recibida por el sucesor de Leonín de Estrada, el padre Manuel Salvador de Céspedes, aquello no se cumplió cabalmente. El día 20 de octubre del mismo año, González interpuso una acción en contra de lo ordenado por el Oidor y efectuado por el Vicario Juan Salvador Villa. Días después fue anu-

⁴¹ PIEDRAHITA. Op. cit., p. 66-69.

⁴² *Ibíd.*, p. 67.

⁴³ *Ibíd.*, p. 74-76.

lada la sentencia del oidor por el presidente de la Real Audiencia, José Ferrer, quien determinó ya hacia el 31 de octubre de 1786 que el proceso de restitución quedaba invalidado y que debía proseguir la traslación⁴⁴. Aquella es sin duda la información más clara, lúcida y argumentada que ha existido alrededor de esa especie de mito fundacional de Rionegro. Es de rescatar la labor del Cantarrano de los Valles de Rionegro, un historiador quien de manera detallada ha logrado acudir a los archivos para acercar mucho más el conocimiento de los fundamentos coloniales de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro.

Por otro lado, se ha encontrado evidencia que muestra otra posible razón por la cual se procedió a trasladar la ciudad de Arma al sitio de Rionegro. Hacia el año de 1781, el gobernador de la provincia de Antioquia de aquel entonces don Cayetano Buelta Lorenzana, tras hacer una visita a la ciudad de Rionegro, tuvo la posibilidad de indagar sobre el acontecimiento de la “decadencia” y posterior traslación de la villa de Arma, a lo cual, uno de los jefes de caballería, habitantes del sitio, afirmó que el clima cálido y húmedo del territorio había producido una enfermedad llamada “carate”, la cual cambia los colores de la piel, produciendo manchas e insoportables rasquiñas en el cuerpo⁴⁵.

La enfermedad del cuerpo social, es decir, los padecimientos físicos de los habitantes de Arma, fue tal vez un síntoma manifiesto en el derrumbamiento de la vieja parroquia de la ciudad en 1759. La necesidad de una nueva iglesia sumada a ese traslado de la ciudad, permitió que años más tarde, el 25 de septiembre de 1786 el rey Carlos III concediera la Real Cédula a la nueva ciudad de Rionegro. Aquello marcó un nuevo comienzo para la villa y para sus habitantes quienes por otra parte habían reclamado para sí el traslado de la imagen de la Virgen del Rosario de Arma en agosto de 1764 (fig. 1).

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 76.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 115. El autor cita las palabras de don Nicolás Ruíz de Castrillón, Tomadas del Archivo Histórico de Antioquia, Visitas generales, T. 75, f. 456r.

Ahora bien, entre el año de 1542, fecha del arribo de los primeros colonizadores, y la de la 1775, fecha en la que bajo el gobierno de Francisco Silvestre⁴⁶ se inicia el proceso de traslación, ya habían transcurrido algo más de dos siglos en los que tuvo lugar el crecimiento demográfico y su mestizaje, así como la ocupación y control sobre la tierra. Dos siglos de cohesión, de un ir y venir de ideas, de cambios y adaptaciones, de imposición y resistencia, en fin, de generación de algún tipo de identidad que, si bien no era de carácter nacional, al estilo de los estados modernos, pudiese pensarse por lo menos en rasgos comunes, tales como creencias y hábitos compartidos por la comunidad parroquial que habitaba Arma para entonces. Tal vez fueron las prácticas fervorosas, la pertenencia a una cofradía, o a un gremio de trabajadores, los motores de identificación entre el pueblo colonial de la creciente ciudad y por tanto, es de resaltar aquel hecho de la traslación, pero esta vez, desde la perspectiva de los directamente afectados: los feligreses, devotos de la Virgen del Rosario, quienes al darse por enterados del traslado de Arma, al igual que de su venerada advocación, insistieron en elevar una petición especial al Gobernador de la Provincia en 1764. A continuación, se cita de lo que parece ser la voz del pueblo:

Y es Señor, que el Señor Cura y Vicario de ésta nos quiere quitar (aquí enmudece la lengua y el labio titubea) la Santísima Madre de Dios de la Concepción nuestra Madre y Abogada, contra la voluntad y disgusto de los vecinos y llevárnosla a Rionegro y que el que lo contrahiciera lo ha de excomulgar, valiéndose de la arenga que va a pedir limosna y sabemos que es para no volverla más [...]. Y si nos falta la madre de Dios, qué hará esta triste ciudad, a dónde volveremos los ojos, cómo quedaremos aquí solos, tristes y desdichados [...]. Mi compañero dice que a menos de no ver órdenes de Vuestra Señoría a sangre y fuego la ha de librar y volverla en el campo.⁴⁷

Tal evento pareció ser una situación en la que el pueblo se unió para defender de alguna manera el eje que los cohesionaba como comunidad: el cuidado y protección de su patrona, porque su pérdida representaba la desaparición de una

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 13.

⁴⁷ VIVES, *Op. cit.*, p.14

identidad⁴⁸ construida sobre el fundamento de la puesta en práctica de los preceptos católicos. A pesar de la insistencia de los habitantes de Arma, es de anotar que aun, hoy en día, la imagen de Nuestra Señora del Rosario se encuentra en la catedral san Nicolás el Magno —nombre dado a la nueva catedral de Rionegro cuyos paramentos fueron culminados sólo hasta 1804—. También ha perdurado la veneración hacia esta advocación desde tiempos coloniales, esta práctica se ha conservado durante siglos. Al lado de la escultura entregada en patronato a la ciudad de Rionegro por Carlos III, se encuentran otras obras de imaginería que requirieron del trabajo de un grupo de personas que velaran por su mantenimiento y cuidado.

La construcción de una nueva iglesia fue requerida y para cumplir con ello, el obispo de Popayán a cargo de esta jurisdicción aprobó tal decisión en 1793 no sin antes dejar claras algunas condiciones, entre ellas las medidas de la nueva estructura —dictaminadas por las “Leyes de Indias y el Derecho Canónico”, cuyos planos fueron hechos en Santa Fe de Bogotá—, el control sobre los costos de la misma y la manera de obtención de los recursos para su edificación. Para estos efectos fueron vendidas algunas joyas de la virgen patrona de la ciudad y las de la *Virgen de los Dolores*. Además, fueron recaudados dineros de las limosnas, comisionados a un Cabildo especial encargado de la administración del dinero recolectado y de su gasto en la obra⁴⁹. Juan María Holguín y su asistente Juan José Gómez figuran en los libros de cuentas de la obra como encargados de la misma iniciada en 1795. Sin embargo, ya en 1799 aparecía como maestro principal Antonio Orozco al lado de otros personajes entre los que podemos encontrar a un carpintero, un cerrajero y un pintor de origen caleño llamado José Pablo Chaves. A este último le fue encargada la decoración de la misma. Por supuesto, estos hombres

⁴⁸ GARRIDO, Margarita, *La vida cotidiana y pública en las ciudades coloniales*. En: CASTRO Carvajal, Beatriz (Ed.). *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma, 1996, p. 151-152.

⁴⁹ VIVES, Op. cit., p. 155-156.

no trabajaron solos; contaron con la colaboración de campesinos y esclavos de la zona, para que en 1804 pudiera ser finalmente consagrada⁵⁰.

Tras la construcción de la nueva edificación, la imagen de Nuestra Señora del Rosario fue entregada a la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Ella ha contado con la devoción de unos cuantos fieles quienes han aportado lujosos mantos, vestidos y joyas para la patrona de la ciudad. Entre ellos es posible contar con el arzobispo Juan Manuel González Arbeláez quien halagó la figura de la virgen, entregándole las mejores galas que aún hoy pueden contemplarse en el Museo de la Catedral de San Nicolás el Magno, datadas de comienzos del siglo XX⁵¹.

Por su parte, el escudo otorgado por la corona, de autor anónimo, fue el primero que llegó a la ciudad. Con el paso del tiempo, ha ido sufriendo transformaciones hasta llegar al escudo moderno que se porta en la actualidad como estandarte y como representación de la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro en los edificios y documentos oficiales del municipio. Este escudo consta de un león con rasgos antropomórficos que está ubicado sobre un fondo dorado. El león porta un escudo de armas dividido en cuatro secciones: la superior derecha contiene la pintura de una torre que representaría el reino de Castilla y en la zona inferior izquierda hay un león representativo del reino de León. En la parte inferior del escudo hay una leyenda en la que consta que dicho regalo fue otorgado por su majestad el rey Carlos III en el año de 1786. Se trata de un óleo sobre tela de 84 x 69 cm., y data de finales del siglo XVIII⁵². La presencia de un estandarte español sobre las tierras de ultramar, demarcó de manera simbólica la pertenencia de la ciudad de Rionegro —en este caso— a la corona. Pero también puede afirmarse que este “pertenecer a”, es un signo de sometimiento a un sistema administrativo im-

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 156.

⁵¹ VIVES, *Op. cit.*, p. 162.

⁵² *Ibíd.*, p. 16.

plantado mediante la aceptación del escudo, que para la época habría de traer grandes transformaciones bajo las leyes borbónicas del despotismo ilustrado, contra las cuales, criollos, mestizos y demás fueron “lanza en ristre”. Este asunto fue germen de las ideas independentistas durante el siglo XIX.

3.2 Los dueños de los altares

Otra advocación que adquirió gran relevancia para los ciudadanos de Santiago Arma de Rionegro fue la representación pictórica de san Nicolás de Bari —el primer patrón de las tierras del valle del mismo nombre— a quien fue dedicada la iglesia catedral. No obstante, sólo hasta el año de 1803 y bajo la bendición del papa Pío VII, se declaró a san Nicolás como patrón de las Américas. Se trata de una pintura de gran formato, que en la actualidad es albergada por el Museo Histórico Casa de la Convención del actual municipio de Rionegro, en su parte inferior contiene una leyenda a través de la cual se da fe del patronato del santo hacia esa fecha:

San Nicolás el Magno. Nuestro Santísimo Papa Pío VII, felizmente reina a pedimento de nuestro magistrado secular de la mayor parte del venerable clero y noble vecindario de la ciudad de Rionegro se dignó a declarar por su breve del 2 de julio de 1803 por patrono principal de nuestra ciudad de Rionegro al señor San Nicolás, el magno, obispo de Mira y por fiesta de primera clase con octava con obligación de oír misa y no trabajar el día del santo 6 de diciembre en que lo celebra la iglesia y en este mismo día se gane indulgencia plenaria, la que es perpetua concedida por nuestro muy santo Pío VI de gloriosa memoria a los que confesando y comulgando visitaren la iglesia y altar donde se venera el señor San Nicolás, el Magno.⁵³

La pintura, a la que se le atribuye origen quiteño, es un óleo sobre tela de 150 x 104 cm., que fue encargada por el Cabildo de la localidad puesto que san Nicolás había sido nombrado patrono de Santiago de Arma. La pintura de San Nicolás de Bari de la que se hace mención en estas líneas, se encuentra ubicada en la sala colonial de la Casa Museo de la Convención. Allí se conserva al lado del escudo de la ciudad otorgado por Carlos III, así mismo como el escudo reconfigu-

⁵³ Como se indica en el cuerpo del documento, este texto hace parte de la pintura del santo en mención que en la actualidad permanece en la Casa de la Convención, sala colonial, junto a las obras de Salvador Bermúdez, Juan Antonio Berrío y los escudos de armas de la ciudad.

rado de la ciudad de Rionegro, realizado por el pincel de León Cano, hijo del maestro Francisco Antonio Cano, en el siglo XX como conmemoración del centenario de la Convención llevada a cabo en esta localidad hacia 1863. Este hecho fue uno de los acontecimientos políticos más relevantes de carácter nacional que han tenido lugar allí.

Existieron otras advocaciones, es decir, otras imágenes para la fe que, fueron llevadas a los altares de las capillas de la creciente ciudad, las cuales, al ser a la vez, imágenes tutelares, les dieron a estos recintos religiosos, su nombre y patronato.

La capilla de Jesús Nazareno ubicada en el sector conocido actualmente como el barrio del Alto de la Capilla del municipio, dio albergue a la imagen de bulto de la advocación del mismo nombre. Se trata de una escultura policromada elaborada en madera y cuya procedencia se remite a Jamaica, de donde se dice, fue rescatada por don Pedro Gutiérrez de Lara, miembro de una prestan familia de clérigos y comerciantes rionegreros. Alrededor de esta imagen ha circulado una historia en la que se afirma que, estando el restante personaje en tan exóticos parajes, escuchó en más de una ocasión los quejidos de un hombre que resultó ser “El Nazareno” que estaba siendo ultrajado por un huésped de origen judío. Se dice que Gutiérrez de Lara le propuso entregar el peso en oro del flagelado Jesús a cambio de entregárselo y liberarlo de tal martirio, a lo cual el judío dio consentimiento. Desde entonces, la imagen del Nazareno, traída a la ciudad entre el siglo XVII y XVIII, ha formado parte insigne de la devoción de sus pobladores. Algunos años más tarde, un creyente fervoroso dejó consignado en inspirado y ferviente acento, la siguiente expresión: “Esta imagen parece que hubiera hecho olvidar a su escultor la amargura de un Dios, para grabar en ella los padecimientos de un hombre. Es algo hermosamente trágico de carnes, de palidez, de agonía de sangre que mana, fatiga que conmueve (...)”.⁵⁴ Jesús Nazareno, advocación tutelar

⁵⁴Ibíd., p. 145.

de la capilla de su mismo nombre, debió servir, además, de resguardo para los fieles durante la época de construcción de la catedral de Rionegro. Es de recordar que en el año de 1759 se había anunciado el derrumbamiento de la parroquia principal de la localidad. Por tanto, la capilla de Jesús de Nazareno, ubicada enfrente a la antigua iglesia principal de la ciudad, debió abrir sus puertas a los feligreses y a otra advocación: la de “la Chinca”⁵⁵.

La Virgen del Rosario de Chiquinquirá ha sido quizás una de las advocaciones marianas más populares en el Nuevo Reino de Granada. A la pintura original⁵⁶, se le han atribuido milagros como el de su aparente auto restauración en 1586, ocurrida en el pueblo boyacense que completa su nombre, Chiquinquirá. Se dice que tal es la fama milagrosa de la virgen, que existía una copia o versión de la misma en muchas de las parroquias del Nuevo Reino. De la pintura que aún se conserva en la iglesia Nuestra Señora de Chiquinquirá del sector de El Tablazo, en el municipio de Rionegro, se afirma que perteneció a la familia de don Miguel Gutiérrez de Lara y que sus descendientes se encargaron de consagrar una capilla en su honor. Al verse muy deteriorado el espacio de albergue de la imagen, se decidió llevarla a la capilla de Jesús Nazareno para ser protegida durante los inicios del siglo XIX hasta el año de 1874, cuando, tras ser además custodiada por la familia Echeverri Llano, fue puesta en su nuevo lugar: la actual iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá⁵⁷.

Esta imagen fue pintada en óleo sobre tela hacia el siglo XVIII; sus dimensiones son de 110 x 142 cm. En su composición muestra una imagen piadosa,

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 117.

⁵⁶ Pintura de 1555, salida del pincel de Alonso de Narváez, encargada por Antonio de Santana y Andrés de Jdraque, ambos personajes aparecen representados en las imágenes de San Antonio de Padua y San Andrés, los santos patronos de los patrocinadores de esta obra pía. *Ibíd.*, p. 117.

⁵⁷ VIVES, *Op. cit.*, p. 117.

elaborada por un autor, cuyo nombre es desconocido. Es destacable el rico marco tallado en madera policromado, del cual sobresalen rocallas, *haricots*⁵⁸ y otros diseños vegetales y florales. La composición sigue el modelo de la “Chinca” boyacense y, además, está acompañada de dos santos con sus respectivos símbolos distintivos. La virgen lleva en sus brazos la imagen de Jesús niño y la acción de la coronación. Por otra parte, puede verse la representación de La Trinidad albergada en el “copete” situado en la parte superior central⁵⁹.

Además de estas advocaciones santas y marianas, a la colonia llegaron otras tantas que contribuyeron a generar una conciencia y un control sobre el cuerpo físico a través del ejemplo, la virtud y el repudio hacia su materialidad. A partir de ello, comenzaron a generarse una serie de gestos y ejercicios espirituales mediante los cuales se pretendía flagelar la espalda, los pies, las manos y los sentidos para alcanzar su purificación y la salvación del alma. Este hecho tuvo efectos no sólo en la mentalidad de los neogranadinos, en sus prácticas rituales para la fe sino también en sus roles dentro de un sistema de relaciones de tipo económico en el que se le ponía un precio a la salvación del alma.

3.3 Del *homo spiritualis* al *homo economicus*

En el apartado anterior ha sido posible notar que el uso de las imágenes tutelares de vírgenes y representaciones de Jesucristo formaron parte de las prácticas cotidianas de la fe católica del *homo spiritualis* tanto del sujeto de élite como del indígena, el mestizo, en definitiva, de la gran mayoría de habitantes cristianizados de la Nueva Granada. El control sobre el cuerpo social a través del uso de las imágenes para evangelizar, es una de las manifestaciones del *habitus* neogranadino, que ganó para sí, las múltiples batallas libradas contra el enemigo, quien en principio fue el indio, el cual, mediante sus prácticas originarias, representaba “el demonio a

⁵⁸ Gustavo Vives hace uso del término de origen francés para describir la decoración del marco de la pintura de la Virgen de Chiquinquirá. *Ibíd.*, p. 117.

⁵⁹*Ibíd.*

combatir” por parte de los conquistadores españoles. Aquella guerra declarada hacia las antiguas creencias de los pueblos originarios, fue librada mediante el uso de las imágenes como armas para la cristianización, las que permitieron a los colonizadores salir aparentemente vencedores. Como señala Serge Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes* “la imagen barroca triunfó: invadió y saturó lo cotidiano, las moradas, los atuendos, los objetos familiares. El grabado permitió a los más humildes poseer una virgen, un santo, que fueron acogidos hasta el oratorio doméstico más modesto”⁶⁰. Además, las triunfantes imágenes ponían de manifiesto y en simultáneo el mundo de la divinidad y el mundo terrenal⁶¹, configurando todo un dispositivo de visión en el que existía una constante interacción entre el “consumidor” y la imagen. Los santos, mártires, vírgenes y las representaciones de Cristo, se hicieron a la imagen del hombre, para interceder por los cristianos en el reino celestial. El consumidor, activa los poderes de la imagen, mediante prácticas fervientes tales como la oración, el uso de las velas e inciensos, el ofrecimiento de sacrificios, ayunos, la auto flagelación, entre otras. La guerra librada en las tierras de ultramar mediante el uso de la imaginería religiosa, abonó el terreno sobre el cual establecer un sistema económico al que cientos de miles de indios y esclavos se vieron sometidos. Tanto blancos como criollos participaron activamente de aquel sistema, mediante la puesta en marcha de las leyes que desde España se dictaban para que se cumplieran en el territorio conquistado desde hacía ya varios siglos. Los dispositivos de aprovechamiento y administración de las riquezas estuvieron enmarcados desde sus inicios en la explotación minera, tal como se ha comentado en líneas anteriores. La explotación estuvo concentrada mayormente en la ubicación de minas y en la apropiación de tales bajo el nombre de

⁶⁰GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995., éstas páginas no aparecen numeradas. Ver la descripción número 12 de la sección de ilustraciones.

⁶¹ GRUZINSKI, S. Op. cit., 1995. Ver la descripción número 8 de la sección de ilustraciones.

“Reales de minas”⁶², pertenecientes a la corona y de las que se buscaba extraer oro, plata, sal gema y esmeraldas, principalmente⁶³. A partir del interés español por la extracción de estos minerales, cambió la cotidianidad de los habitantes de los territorios de ultramar, algunos de los cuales eran acogidos por las haciendas jesuitas para ser cristianizados y protegidos, a cambio de su trabajo en las mismas y en los reales de minas. A los colonizadores, representantes de la corona se les encomendó la misma misión: seguir los pasos de los indios y de los esclavos importados, para emplearlos en las minas de veta y de aluvión y brindarles amparo y acogida, mientras que ellos, pagando altos precios con su esfuerzo físico, e incluso la vida, sacaban de las montañas y los ríos, las riquezas más altamente valoradas por España. Con el propósito de sacar el máximo provecho de esta labor y, para cumplir con los requerimientos reales, los primeros asentamientos como se ha visto para el caso de la villa de Arma, se consolidaron alrededor de las minas. Las rancherías ubicadas allí, estaban pobladas básicamente por los trabajadores, enrolados en el medio, a través del sistema de encomiendas que funcionaba mediante la participación de unos personajes que ejercían la autoridad y, por lo tanto, representaban la realeza en los reales de minas y tenían el poder de reunir indios y esclavos para que éstos ejercieran las labores extractivas. El encomendero debía además recolectar el impuesto correspondiente a una quinta parte de las ganancias de las minas, figura denominada el “quinto real”. Este impuesto fue instaurado por la corona desde el año de 1504 y debía de tener vigencia en todas las colonias que le pertenecieran. Un libro servía para inscribir este impuesto que era registrado de manera constante durante el período colonial e incluso cuando se

⁶² Sobre la experiencia del cuerpo. BANCO DE LA REPÚBLICA, Conferencia de Jaime Borja. El cuerpo exhibido, purificado y revelado. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=ddDfAV4G-gT0>. Videograbación.a partir del minuto 29'36" [citado el 5 de julio de 2016].

⁶³SAMPER, José María. Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (HISPANO-AMERICANAS): Con un apéndice sobre la orografía y la población de la confederación granadina. Capítulo VI. sobre la organización económica de las colonias colombianas. Impuestos -contribuciones- rentas y monopolios. Preocupaciones económicas. La minería, la agricultura y la industria. [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/revpol/cap6.htm#1>. [Consultado el 15 de enero de 2016].

logró llevar el oro a su comercialización y circulación libre de este⁶⁴. Tales registros —tomados como “materia prima” para el estudio de la economía minera en Antioquia, durante la colonia— contienen información valiosa sobre la procedencia, además de las cantidades que llegaban a los lugares donde el quinto era cobrado: las “casas de fundición”.⁶⁵

Sin embargo, se ha probado mediante la revisión de estos documentos, que existían ya mecanismos de evasión del quinto real y de comercio de los minerales con lugares diferentes a España. El proceso legal de fundición y comercialización del oro resultaba costoso. Existen registros como el de la Fundición de Oros de Rionegro⁶⁶ en el que se afirma que, hacia el año de 1840, un grupo de personas llevaron oro en polvo para ser fundido y éste luego debía ser enviado a la ciudad de Bogotá pues era allí donde se hacía el “proceso de amonedación”, justamente en la casa de la moneda, lo cual requería además del pago del quinto real, el gasto en los fletes de transporte para ello, y el tiempo que todo ello tomaba, que no era corto. Quienes resultaban perdiendo en este asunto eran tanto los trabajadores de las minas, al igual que los comerciantes locales, y quienes salían ganando eran los comerciantes que sacaban usufructo de ello, normalmente los españoles y en últimas, los ingleses con quienes España tenía relaciones comerciales. Al respecto, una fuente periodística de la época sostenía: “Una libra de oro, de 21 quilates, se paga en Inglaterra por su valor intrínseco, esto es el equivalente de 270 pesos, 6 reales. Si se trata de oro de 22 quilates, obtiene en Londres el equi-

⁶⁴ BOTERO, María Mercedes. La ruta del oro: una economía primaria exportadora. Antioquia 1850-1890. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2007, p. 53. La autora alude en este punto a los trabajos de BAKEWELL, Peter, “Mining”, en Leslie Bethell (Ed.) Colonial Spanish America, Cambridge, de Leyes de la Nueva Granada 1843-1844, Bogotá, 1845, p. 295. Del mismo modo, se refiere al trabajo de RAMÍREZ, Jaime, “La metalurgia de metales preciosos en el Departamento de Antioquia”, en Revista Minera, No. 100, vol. XVII, octubre de 1940. Al igual que al documento “Ordenanzas de Gaspar de Rodas” en SUÁREZ, Ivonne, Oro y sociedad colonial en Antioquia 1575-1700, Medellín, 1993, p. 139-141.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 25.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 55. La autora cita un documento encontrado en la Casa de Moneda de Bogotá, Manuscritos, Certificados relativos a la fundición de oro, 1835, Biblioteca Luis Ángel Arango.

valente de 294 pesos, 1½ reales. Pero este mismo oro de 22 quilates no lo paga la República en la Casa de Moneda de Bogotá sino por 286 pesos. Por tanto, el comerciante recibe menos enviándolo a Bogotá”.⁶⁷

Para el siglo XVIII, exactamente hacia 1767, el gobernador de la Provincia de Antioquia, José Barón de Chávez procuró poner en práctica las reformas borbónicas, encontrando en un estado deplorable y “lamentable” la situación de la minería en la región. Las minas que antes eran activas y productivas, ubicadas en el occidente, vivieron una época de oscuridad: los reales de minas fueron paulatinamente abandonados y las cuadrillas comenzaron a moverse hacia otras zonas como la del Valle de los Osos, la del Aburrá y la de San Nicolás. Estos territorios, años más tarde, se convirtieron en fuertes núcleos poblacionales y económicos⁶⁸. Las enfermedades que alcanzaron a sus habitantes fueron otro precedente y pretexto suficiente para reforzar las reformas de salubridad, reduciendo los índices de mortalidad, por un lado, y por el otro, evitando la aparición de nuevas pestes y enfermedades que pudiesen impedir eventualmente el trabajo en las minas y llevaran a la “vagancia” de los trabajadores⁶⁹. Al abrirse los límites hacia la cordillera central y occidental, los asentamientos enclavados en la montaña y en los alrededores del río Nare y Nus —para el caso de la región correspondiente al valle de San Nicolás y las extensiones de Marinilla— permitieron complementar la explotación minera con el cultivo y el aprovechamiento de la tierra tanto para la agricultura de subsistencia como para la ganadería. Estos nuevos intereses suscitados de las necesi-

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 56. La autora cita la siguiente fuente periodística: *El Amigo del País*, No. 10, mayo de 1846. (AJY).

⁶⁸ ARANGO PUERTA, Mauricio. *En tierras de pan y caballería: poblamiento y agricultura en la Provincia de Antioquia, 1760-1812*. En REYES et al, *Op. cit.*, p.147.

⁶⁹ MONTROYA. *Op. cit.*, p. 121.

dades de abastecimiento de las cuadrillas mineras, impulsaron una ola de poblamiento que poca consideración había tenido por estudios sobre la colonización⁷⁰.

A mediados del siglo XVI, fue prohibida la esclavitud de indios y con ello, aumentó notablemente la importación de esclavos de todos los géneros y edades traídos desde diversas regiones del continente africano, que como se sabe, fueron objeto subyugación y de comercio desde el siglo XII. Entre blancos, criollos, mestizos, y negros continuaron poblándose las tierras de la Nueva Granada y ya para comienzos del siglo XIX, la cantidad de familias en la denominada ciudad de Rionegro era de “trescientos noventa y tres”, contando así con “dos mil cuatrocientos dos” entre hombres y mujeres libres y de “quinientos setenta y ocho esclavos”, tal como queda registrado en el informe elaborado por Francisco Antonio Campuzano y Manuel María de Isaza el 27 de abril de 1808⁷¹. Los poblados “anexos” a la ciudad de Rionegro, elevaron desde luego el número de familias (1.961, diecisiete menos que en la villa de Medellín pero, superior en número a la ciudad de Antioquia), de habitantes “libres de toda mancha”⁷² –como se llamaba a los mestizos salidos de las diversas mezclas– (11.144, cifra bastante menos con respecto a la ciudad de Antioquia que contaba con 19.588 pobladores libres, sumado a 10.844 blancos) y desde luego, el número de esclavos (1.014 para la ciudad de Rionegro,

⁷⁰Ibíd. p. 146. Así lo sostiene el historiador Mauricio Arango: “Las investigaciones históricas sobre el período colonial en Antioquia, en el campo social y económico, han demostrado la importancia que la minería desempeñó en la economía de la provincia, estructurada en una relación tripartita (minería, comercio y agricultura) con el oro como eje hegemónico. Esta tesis generó dependencias en la historiografía local hasta nuestros días con interpretaciones centradas en series cuantitativas que poco se acercan al mundo social económico de la mayoría de la población en Antioquia a finales del siglo XVIII. Dicho enfoque invita a nuevos planteamientos que permitan extender el margen de interpretación propuesto tres décadas atrás. En este caso, a partir de los procesos de doblamiento agrícola en la Provincia de Antioquia, busco entender en su contexto social la importancia que éste tuvo en la expansión y organización económica de Antioquia”.

⁷¹ÁLVAREZ. Op. cit., p. 35.

⁷²Término al que alude la autora en su argumentación sobre el mestizaje en la provincia de Antioquia, bajo el título “Libres de toda mancha: los mestizos y su dinámica poblacional”. ARANGO LÓPEZ, Cindia. Discursos y representaciones: las castas vistas por los grupos dominantes en Antioquia, siglo XVIII. En: REYES et al, Op. cit., p.130.

1.292 censados en la villa de Medellín y 3.663 en la ciudad de Antioquia)⁷³. En la información otorgada por Campuzano e Isaza, no existen datos aparentes de indios censados en estas regiones y tampoco en otras catorce de la región. No obstante, se constata la presencia reducida de indios en los pueblos de San Pedro de Sabanalarga (con 820 indios, 205 familias y 381 habitantes libres) y el de San Antonio de Buriticá (contando 729 indios, 430 libres y 25 esclavos)⁷⁴.

La pobreza era una especie de enfermedad que era necesario combatir, al igual que la pereza y la mencionada vagancia. Las gentes que habitaban los territorios en las cercanías de los reales de minas o en las zonas rurales más alejadas, vivían sumidos en la escasez y en la precariedad. Por otro lado, las tierras en su mayoría, permanecían “incultas”, no se habían abierto los suficientes caminos para poblarlas y aparentemente tampoco existían razones para ello. Aquello fue suficiente para que tanto Francisco Silvestre como el Oidor Juan Antonio Mon y Velarde, emprendieran el proyecto que desde España se había ordenado para colonizar territorios bastos, de manera que ello contribuyera a revitalizar la minería, el control del sistema de salubridad y la protección de la población, pero también, el impulso de la producción agrícola mediante la compra y arrendamiento de tierras, de modo que de ello pudiera sacarse provecho, generando todo un sistema económico basado en el trabajo de la tierra y el comercio:

Respecto de hallarse muchos pobres en esta Provincia sin tierras necesarias para su laboreo en lugares de su residencia, cediendo esto en perjuicio suyo, pues se ven mendigando y sus familias de todo abandonadas, resultando gran perjuicio al servicio de ambas majestades y a los intereses de Nuestro Soberano, se hace preciso consultar de remediar este daño y proporcionar terrenos donde puedan establecerse y buscar su alimento con el sudor de su rostro⁷⁵.

⁷³ *Ibíd*, p. 6.

⁷⁴ *Ibíd*.

⁷⁵ MONTROYA, *Op. cit.*, p. 120-121. El autor cita a Mon y Velarde a través del texto biográfico del señor oidor Juan Antonio Mon y Velarde, visitador de Antioquia, escrito por Emilio Robledo Bosquejo, Publicaciones del Banco de la República, Bogotá/ Archivo de la Economía Nacional, T.I, 1954, p. 75.

Como consecuencia de estas visitas, se emprende entonces el camino de lucha contra el estado de pobreza, la mendicidad y el ocio, a través de la valoración del trabajo de los “vasallos”⁷⁶, quienes, a la manera del sistema feudal vivido en algunas regiones del medioevo europeo, habitaban, trabajaban y vivían de los latifundios de sus señores. Tal proyecto generó, por lo tanto, nuevas posibilidades para superar la crisis demográfica y económica sufrida por el reino: “Siendo este el proyecto económico a gran escala que pretendió la monarquía española con el Virreinato desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera década del siglo XIX, evitar la masiva muerte de la población, nuclear en tierras incultas [...] para así poderla integrar a los procesos productivos que daba la tierra (agricultura y minería) y así abrir el comercio dentro del mismo Virreinato y hacia la Península”.⁷⁷

La revalorización de la tierra y de la mano de obra fue entonces fundamental desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. El fenómeno de las “migraciones”⁷⁸ de numerosas poblaciones de la provincia de Antioquia, puede bien enmarcarse en esta ansiada etapa de cambios en la que se vislumbraba ya una idea de progreso enmascarado en el despotismo ilustrado borbónico. La población fue entonces una cuestión central sobre la cual ocuparse y desde luego, los cambios administrativos no se hicieron esperar. La corona borbónica tenía la responsabilidad de encaminar nuevamente el pueblo, de redireccionar su destino y de llevarlo a otro nivel de desarrollo. Respecto al tema, el académico colombiano Santiago Castro-Gómez alude al concepto de la “ciencia de gobierno” y más exclusivamente a la “biopolítica” acuñada por Foucault:

En el siglo XVIII una de las grandes novedades en las técnicas del poder fue el surgimiento, como problema económico y político, de la “población”: la población-riqueza, la población-mano de obra, la población en equilibrio entre su propio crecimiento y los recursos de que dispone. Los gobiernos advierten que no tienen que vérselas con individuos simplemente ni

⁷⁶ *Ibíd.* p. 123.

⁷⁷ MONTROYA, *Op. cit.*, p. 123.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 121

siquiera con un “pueblo”, sino con una “población” y sus fenómenos específicos, sus variables propias: natalidad, morbilidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de vivienda.⁷⁹

Tras el desastre económico dejado por los Habsburgo, provocado por una especie de bloqueo comercial entre las Américas y otros países tales como Francia, Inglaterra y Holanda, lo cual sólo dejó ganancias para aquellos quienes, evadiendo la ley, optaron por el contrabando y la piratería para obtener los beneficios económicos del intercambio de bienes, incluyendo criollos y extranjeros⁸⁰. Las leyes borbónicas pretendieron construir “sujetos económicos”⁸¹, lo cual fue visible mediante diferentes aparatos tales como las expediciones filantrópicas a las que aludimos anteriormente, la preocupación por el estado de salud de las poblaciones, la construcción de cementerios en las periferias y ya no dentro de las iglesias para prevenir enfermedades, la transformación del rol del colono en arrendatario, la implementación de leyes cuya aplicación y sanción propendía por la generación de una conciencia individual, contrario a la colectividad del sujeto del cuerpo social espiritualizado. El nuevo hombre debía regir su vida por las leyes que el Estado en conjunto con sus representantes, habían creado, en el caso de España y las colonias, para regular por un lado el poder eclesiástico y el que habían alcanzado las élites criollas bajo intereses personales por encima de los del Reino y por otro, para recuperar e inscribir su propio poder político y administrativo, de manera que ello llevara a la corona a posicionarse nuevamente como centro del comercio en el Atlántico. En el fondo, la pretensión de los borbones era la de desmontar el *habitus* que los criollos habían creado y consolidado a lo largo de los años⁸², es decir, esas marcas de sus modos de presentarse ante el otro. El colonizado empleaba

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad, La voluntad de saber. México: Siglo XXI (15^o edición), 1987, p. 97. En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada 1750-1816, 2da edición. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010, p. 97.

⁸⁰ CASTRO-GÓMEZ. Op. cit., p. 97.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 99.

⁸² *Ibíd.*, p. 101.

las “tácticas”⁸³ del colonizador, pero ellas ya causaban molestias, pues muchas, traspuestas a la práctica, iban en detrimento del ideal de desarrollo evolutivo de su propio sistema político y económico. El interés personal en alcanzar posiciones dentro de la sociedad colonial mediante el “blanqueamiento racial” a como diera lugar, incluso, traicionando los intereses de la corona a saber, el acuerdo con extranjeros para ejercer el contrabando de mercancías y la práctica de la piratería, son sólo algunos de estos aspectos.

Algunas de estas reformas afectaban directamente a los criollos. Una de ellas fue la restricción que se impuso con respecto a los cargos que podían ocupar, dado determinado grado de consanguinidad dentro de un núcleo familiar. Fue, por tanto, la familia criolla uno de los objetivos. El control sobre los bienes eclesiásticos y civiles, junto con la paulatina eliminación de los beneficios obtenidos por el capital simbólico acumulado mediante títulos nobiliarios, constituyó una reprimenda contra los criollos⁸⁴. Por su parte, a los mestizos, a las gentes libres de todos los colores se les otorgó la posibilidad de potenciar sus competencias en el campo económico. Existía al parecer un buen número de mestizos quienes habían aprovechado sus capacidades productivas y a quienes se les estimuló mediante una estrategia de blanqueamiento que consistía en demostrar la existencia de algún vestigio de sangre española en su estirpe. Ello desde luego, enfureció a los blancos, algunos de los cuales debieron eventualmente salir de su estado de desidia y pobreza, mediante el matrimonio con un mestizo. Otra estrategia que favoreció la operación y puesta en marcha de la economía mestiza fue el reconocimiento y digamos, “dignificación” de sus trabajos. Las artes mecánicas existentes en la época debieron transformar su estatuto “jurídico”, para desmarcarse de la idea de trabajo vil⁸⁵. Del mismo modo, fue debilitándose la fuerte franja que sepa-

⁸³ *Ibíd.*, p. 89.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 102-103.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 104.

raba y marcaba la existencia de las diversas castas, táctica de resistencia de los criollos privilegiados. Por tanto, de acuerdo a su rol activo dentro del sistema económico de la sociedad de su época y la manera en cómo acataba las leyes estatales, el sujeto como individuo, era valorado poco a poco, más allá de su pertenencia a una determinada casta⁸⁶.

3.4 “La ciudad letrada” vs la ciudad colonizada

Al igual que la ciudad de élites nobles blancas, la “ciudad letrada” construyó sus bases sobre la idea de la pureza y de la limpieza de sangre. Por lo tanto, ningún mestizo, negro o indio contaba con la posibilidad de acceder al estudio superior y a la formación de su intelecto en los colegios y universidades fundados por las comunidades religiosas existentes en el Nuevo Reino. Agustinos, dominicos, jesuitas y franciscanos habían creado sus propios muros impenetrables desde cuyo interior se creaban las ordenanzas para mantener el control sobre los pueblos “ignorantes y carentes de capacidad de entendimiento”. Tales defectos eran ligados directamente a las condiciones de casta y eran motivo suficiente para ser o no aceptado por las élites intelectuales⁸⁷.

Por otro lado, una Real Cédula expedida por Carlos III hacia 1770 dejó explícita la intención y el propósito de eliminar del Reino el uso de toda lengua nativa, pues ello era motivo de malos entendidos y de conflictos entre sus habitantes y las castas. Aquella orden supuso entonces la desaparición de una gran variedad de lenguas mediante la imposición y uso exclusivo del castellano para todo tipo de transacciones: tanto comerciales como civiles. Todo sujeto que hablase una lengua distinta al castellano, hacía parte de la barbarie, del pasado, de la tradición primitiva, muy en contra de las ideas de progreso que comenzaron a encontrar asidero allí para ese entonces.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 105-106.

⁸⁷ CASTRO. *Op. cit.*, p. 116-117.

La formación de una “élite letrada”⁸⁸, sirvió para consolidar un discurso alrededor del blanqueamiento y la limpieza de sangre y, además, de la tenencia del poder mediante el conocimiento de la “escritura”. La letra devino entonces en un mecanismo de empoderamiento y de implantación e instauración de un “orden natural”. La circulación del conocimiento estaba limitado entonces a unas élites. Con ello se generó una mutación de los dispositivos de control social. Para los primeros años de la colonización, la imagen acompañada de la palabra oral, fueron suficientes para formar el *homo spiritualis* y de este modo, evangelizar y llevar a cabo el proyecto de la primera modernización. Para finales del siglo XVIII, con la entrada en vigencia de la mencionada Real Cédula de 1770, se da pie para la puesta en marcha del dispositivo de la palabra cuyo soporte es la letra escrita, la grafía que contiene dentro de sí, la intención de la perpetuidad; el registro del tiempo se despliega en la escritura⁸⁹.

La pertenencia a una ciudad letrada estaba marcada entonces por un carácter étnico del cual, todo aquel que no pudiera confirmar o demostrar su blancura o limpieza de sangre, no podía ser aceptado. El pensamiento y el “*habitus social*” creado desde allí, debió conservarse mediante las mismas estrategias de blanqueamiento, de las algunas ya mencionadas se destaca, por ejemplo, la preservación de la estirpe mediante los matrimonios. La ciudad letrada entonces, estaba “habitada” por unas cuantas familias que soportaban su poder y prestigio mediante el orgullo que permitía ser “beneficiario” de una beca para estudiar en los Colegios Mayores o las Universidades de la capital del reino, esto a expensas del trabajo de los indios y los negros que fueron sirvientes y sostenedores de los mismos. Si bien, aquellos últimos no podían ascender socialmente mediante el estudio y el acceso a la escritura y al conocimiento traído de occidente, eran ellos fundamentales para mantener y cuidar del funcionamiento interno y administrativo de

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 114.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 114. El autor aclara el uso de la expresión “escritura”, citando a RAMA, Àngel en su libro “La ciudad letrada”. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, p. 8-9.

estas instituciones. El trabajo agrícola y de servidumbre era fundamental para contar con las rentas de las que se requerían para hacer que todo al interior de la ciudad letrada pudiera funcionar. Por lo tanto, y como resalta el autor Santiago Castro-Gómez quien se ha venido citando a lo largo de las últimas líneas: “[D]e este modo, los negros, indios y mestizos contribuían a sostener materialmente el mismo dispositivo que los excluía”⁹⁰.

Para el caso de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, es de anotar que una pintura existente en el Museo Histórico Casa de la Convención, puede bien dar cuenta de esta realidad. El personaje retratado es don Salvador Bermúdez (fig. 2), un clérigo ilustrado cuya fama le ha servido para ser retratado tal vez hacia el siglo XVIII, pues no se ha hallado fecha alguna que confirme el año en que ha salido a la luz este importante óleo. Este personaje, oriundo de la ciudad fue retratado al estilo de las pinturas de Joaquín Gutiérrez: la composición ubica al personaje en el costado derecho, sobre el cual cae una cortina de color rojo carmín, con un cuidadoso drapeado. El fondo es de dos tonos de gris, el más oscuro genera la sensación de profundidad, mientras el otro, más claro, sirve como muro sobre el cual fue pintada una imagen de San Bartolomé, justo en el costado superior izquierdo, haciendo alusión al colegio del que fue bachiller el mencionado señor Bermúdez. La figura principal de la composición es, naturalmente, el clérigo, quien porta la indumentaria de tonos grises y rojos del obispado que representa. Sus manos están cubiertas por unos guantes rojos. En la izquierda se ve el anillo que confirma su posición dentro de la iglesia, y al mismo tiempo sostiene un sombrero que tiene la apariencia de un tricornio. Dicha pintura es rica en tonos rojizos, bastante empleados como signo de realeza y de pertenencia a una élite. Son estos colores frecuentes en las pinturas coloniales del virreinato del siglo XVIII, en los retratos eclesiásticos y reales principalmente. El rostro del ilustre personaje muestra un tratamiento algo diferente al que daba Joaquín Gutiérrez a sus retratos. Los tonos de la carne han sido pintados con la técnica del sfumado, es no-

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 124.

table una transición de la luz a la oscuridad para generar profundidad y volumen cuando se ha visto necesario. Por su parte, considerando algunos retratos del artista, es posible ver que los colores son mucho más pálidos y no existe un contraste de tonos que remitan a una aproximación naturalista al sujeto retratado. Se trataría más bien de una estampa idealizada al estilo de los retratos de la realeza francesa y española de los siglos XVII y XVIII, preciosista y cuidada en los detalles de ornamentación de los trajes y joyería de reinas y reyes. La composición a la que aludimos muestra además unas particulares estructuras ornamentales, flores que bien pueden dar cuenta de un cierto gusto por lo exótico y por la ostentación o el contacto con objetos poco comunes a las gentes no pertenecientes a esta élite ilustrada.

En la parte inferior del cuadro hay una leyenda que deja claro el nombre y los cargos del personaje en cuestión:

El Ilustrísimo Señor D^{or} Don Salvador Bermúdez, del consejo de su majestad natural de esta ciudad del Señor Santiago de Arma de Rionegro, su patria. Colegial del Real Mayor y Seminario del Señor San Bartolomé, de la Ciudad de Sta Fé por los años de 1695. Cura del pueblo de Sambas de la Provincia de Quito: Racionero, Canónigo, Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad el mismo Quito. Obispo de las Santas Iglesias Catedrales de Nuestra Señora de la Concepción de Chile y Nuestra Señora de la Paz y Arzobispo de la Santa Iglesia Metropolitana de Charcas. Varón ejempladísimo y mui [sic.] amable.⁹¹

Puede afirmarse entonces que este personaje fue ascendiendo en la jerarquía eclesiástica desde su rol como estudiante del Seminario de San Bartolomé, pasando por el de cura y ostentando otras dignidades incluso por fuera de la Real Audiencia de Santa Fe, hacia la de Quito, llegando al Reino de la Plata, desde donde se convirtió en obispo y arzobispo, representante digno de su iglesia y de su patria, tal como puede leerse. Esto último genera una cierta inquietud ¿Cómo hablar de “patria” y por consiguiente de “Estado” en el Nuevo Reino de Granada? ¿Qué noción tenía el patrón y el pintor de esta obra sobre aquellos conceptos?

⁹¹ Esta pintura al óleo se encuentra ubicada en la sala colonial de la Casa Museo Histórico de la Convención. No posee un código específico de identificación. A su derecha está la imagen del jurista Juan Antonio Berrío y a su izquierda, atravesando la sala, está el escudo de Rionegro pintado por el artista León Cano, hijo del pintor Francisco Antonio Cano.

¿Cuál habrá sido la fecha aproximada de creación de esta pintura? ¿Qué nos dice la pintura, el personaje y la leyenda acerca de esos dos conceptos universales?

Don Salvador Bermúdez era entonces un personaje digno de ser mostrado ante los ojos de la sociedad neogranadina de la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, como hombre “ejemplarísimo” y rodeado de una aureola de “amabilidad”, quizás, en otras palabras, de servicio y de entrega. Una imagen tal, es la proyección de una individualidad que espera ser admirada por sus virtudes y acciones en la vida cotidiana. Es, además, la manera cómo se inscribe la nueva moralidad de los habitantes de la Nueva Granada. Es su estirpe blanca, sus méritos y la “bendición” de su majestad —y no al contrario: la bendición de la iglesia— lo que engrandece y literalmente, ennoblece el espíritu. Es el ciudadano ilustre el centro de atención, el que se debe admirar y de cuyo ejemplo se debe servir el resto para contribuir a construir el nuevo proyecto “biopolítico” de nación.

La imagen de culto cristiano donde los santos, mártires y vírgenes fueron los sujetos ejemplares, cuyas vidas eran admirables y dignas de seguir, eran la clara encarnación de la moral cristiana. La imagen de devoción y adoración católica se convirtió en el sistema de circulación del conocimiento de las verdades y dogmas de la iglesia católica. Los saberes, en otras palabras, el conocimiento católico se daba a entender mediante el uso de las imágenes de tipo religioso para construir la base de la moral, de manera que lo bueno y lo malo pudieran distinguirse mediante la imitación de las virtudes representadas en las actitudes, gestos, colores materializados en las pinturas religiosas, las efigies, estampas y grabados de los personajes ejemplares —mostradas a los ojos del creyente en los purgatorios, martirios, escenas bíblicas marianas— y el rechazo de los comportamientos que llevaban al encuentro con lo no cristiano, lo vicioso o aquello que iba en detrimento de la virtud. El conocimiento del dogma ubicaba al nuevo cristiano dentro de un

grupo social, la iglesia de Dios, militante en la tierra⁹², desde allí, se configuraba un rol dentro de un sistema de poder conservado en las manos de la cruz y la corona. Como veremos más adelante, los cuerpos sufrientes de los penitentes mártires eran el texto que debían leer los nuevos cristianos y sobre el cual se cimentaba la vida cotidiana atravesada por el conocimiento de la palabra de Dios. El repudio a los placeres, y la vivencia del día a día, basada en el martirio y el rechazo del cuerpo, mediante los ejercicios espirituales, la auto flagelación, fueron los elementos que constituyeron el poder y la moral desde inicios de la colonia. La prohibición de los juegos, de la música, de la mezcla de castas, fueron algunos mecanismos de control del cuerpo, de represión y de manifestación del poder eclesiástico y real sobre sus extensiones territoriales en las Indias.

De la imagen de devoción, bordeada por una estela sacra, otorgada por la iglesia en el marco del conocimiento y práctica de las virtudes cristianas, se ha pasado a la imagen de admiración que sólo el conocimiento de las letras y el seguimiento de las leyes del Estado, además del subtexto del blanqueamiento y la pureza de sangre pueden conceder.

Sin embargo, de aquel texto oficial y de sus gramáticas hay evidencia de otros textos que subyacieron y se fueron tejiendo al interior del discurso de poder, moral y conocimiento, por parte de los sujetos colonizados. El sincretismo religioso, la inversión de la dialéctica del bien y el mal, de Dios y demonio, además de las fiestas católicas y civiles, sirvieron de escenarios sobre los que se desplegaban las fuerzas de resistencia hacia las novedosas imposiciones del Reino Español. Estas maneras de apropiación de lo otro, establecieron formas particulares de relacionarse los unos con los otros en el diario vivir en un sistema aparentemente rígido, de etnias y jerarquías. Las prácticas estéticas y sociales desde inicios de la

⁹² Estas palabras son retomadas de la conferencia de Jaime Borja en agosto de 2010, en el BANCO DE LA REPÚBLICA. “El cuerpo exhibido, revelado y purificado”, perteneciente a la exposición “*Habeas Corpus*. Que tengas un cuerpo para exponer”, junto a José Alejandro Restrepo. [En línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=OTiSIQK4Bwo>, Videograbación a partir del segundo 49” del apartado número cinco, [citado el 5 de julio de 2016].

colonia generaron porosidades a través de las cuales tal rigidez era combatida de algún modo, desde la subalternidad.

3.5 Cofradías, desde la subalternidad para la colonización y salvación del alma

Al pensar en las ciudades coloniales es fácil caer en la noción de sociedades sacralizadas, cuyo centro es la vida dedicada al trabajo y al culto religioso de las imágenes. Desde luego, hay mucho de cierto en ello, tal como se ha venido describiendo desde comienzos de este capítulo. Inicialmente, la vida se desarrollaba de acuerdo a la interpretación de un texto sagrado: aquí en la tierra debían seguirse las imposiciones morales del buen cristiano, sin importar que aquello incluyera la aceptación de la pobreza y de extensas jornadas de trabajo, pues ello tenía como implicación la promesa de la salvación del alma, cuya purificación se lograba a través del sufrimiento y el sacrificio del cuerpo. Si bien estos dispositivos de control moral parecieron funcionar en beneficio del poder eclesiástico y de la corona, es fundamental además anotar que el pueblo en virtud del buen comportamiento del cristiano ejemplar, comenzó a generar sus propios códigos y a participar activamente de la construcción del “carácter” de sus parroquias, villas y ciudades, de un lado, mediante la creación de cofradías y capellanías, y por otro, a través de la fiesta y el juego.

Visitar, en tiempos actuales, la ciudad Santiago de Arma de Rionegro durante la celebración cristiana de la Semana Santa es hacer una especie de viaje en el tiempo. Los ritos que se llevan a cabo durante la Semana Mayor del catolicismo están atravesados por la solemnidad de la que esta celebración de la liturgia y de la eucaristía ha gozado desde el siglo XVII. Las procesiones de imágenes de bulto, como la del paso del Resucitado, atribuida al taller de Caspicara y de origen quiteño de clásico canon⁹³, hacen parte aún del inventario de esculturas que

⁹³ VIVES, Op. cit., p. 172.

son expuestas ante los ojos de los fieles para ilustrar las diferentes etapas de la pasión, la muerte y la resurrección de Jesucristo, centro de esta fiesta religiosa.

Otra pieza que conmueve a los fervientes creyentes es aquella de la Virgen de la Soledad, cuya fecha de datación es 1824 y de la que se sabe, fue donada por don José María Montoya y su esposa. Esta imagen sale en la procesión del día Sábado Santo como representación del dolor por la pérdida y el sacrificio del cordero de Dios. Se trata de la representación mariana que fue representada con cierta frecuencia por los artífices españoles de la Contrarreforma⁹⁴ y aún se le tiene como una de las figuras insignes del sufrimiento en el “panteón” católico.

Otra imagen insigne de la fiesta de la Semana Mayor corresponde a la de Jesucristo en sus diferentes estados en el camino hacia la muerte y posterior resurrección. Una de las varias representaciones es aquella del “Señor de la Columna”, adquirida hacia finales del siglo XVIII por el gremio de comerciantes de la ciudad, razón por la cual se le conoce también como el “Señor del Comercio”. La desnudez y el gesto sufriente, son la muestra de la intencionalidad contrarreformista, aquella de mover las emociones del creyente, la de tocar de algún modo su sensibilidad, su cuerpo, mediante el padecimiento físico del demacrado Jesús⁹⁵. Esta información hace pensar en la existencia de grupos de personas, de comunidades e incluso de familias quienes estaban a cargo del cuidado y mantenimiento de los pasos y demás imágenes empleadas para la celebración de las diferentes fiestas católicas, tales como la “Semana Santa” y las “Fiestas Patronales” a lo largo y ancho de las diferentes parroquias de la ciudad.

Respecto a las prácticas rituales, el escritor y político rionegrero Laureano García Ortiz evocando el pasado de su infancia sostenía que era mucha la atención y el cuidado dedicado a las celebraciones rituales. La participación de las fa-

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 164.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 167.

milias era fundamental en la preparación y puesta en escena de las diferentes actividades en que se daba la oportunidad de exhibir no solo la honradez de los ciudadanos, la fidelidad a una advocación, sino la presencia del poder adquisitivo de los apellidos más rimbombantes en la sociedad rionegrera. A continuación, se incluye un pasaje escrito por García Ortiz en una carta dirigida al humanista Baldomero Sanín Cano, que por sus calidades anecdóticas y por ser este personaje un testigo directo de los acontecimientos (probablemente hacia la década de 1870 en adelante), merece un espacio dentro de este capítulo:

La Semana Santa de Rionegro quería asemejarse, proporciones guardadas, a la Semana Santa de Sevilla. Peregrinos de toda la provincia acudían allí en esos santos días, y gentes para ello se movilizaban desde Cartago, en el Valle del Cauca, o sean doce jornadas de entonces. Cada familia distinguida o rica de Rionegro era dueña en propiedad de uno de los pasos que figuraban en las suntuosas procesiones, y todas querían rivalizar y a toda costa sacar su paso triunfante sobre todos los otros. Jesús Nazareno, con la cruz a cuestas, era Montoya; el buen Pastor, era Mejía (de la familia del héroe y mártir Liborio Mejía); el Señor caído, era Lorenzana; la Virgen de la Soledad, era Sáenz; la Virgen de los Dolores, era García; el santo sepulcro, era Escalante, y san Juan y la Magdalena también tenían dueños. Siendo yo muy niño (para contentamiento del maestro Sanín Cano digo que tal vez él no puede recordarlo), el paso de la Virgen de los Dolores se preparaba en casa de mi abuelo; las riquísimas andas se tapizaban de camelias y el monograma de María se formaba con camelias más oscuras. A la Virgen se le ponía un regio vestido de finísimo terciopelo negro de Lyon, que pidió mi abuelo a Europa y lo despachó mi padre de París en 1847, que ahora todavía se muestra intacto en Rionegro, túnica y manto profusamente bordados de oro. Antes de salir la Virgen de la casa (la misma casa en que años antes se había reunido la convención liberal de Rionegro), a los niños de la familia nos metían un instante bajo el manto de la Virgen. No sería extraño, por lo que va a verse, que debajo de ese manto protector se oyeran gritos infantiles de ¡viva el partido liberal!⁹⁶

Unas prácticas sociales alrededor del cuidado y exaltación de la imaginaria religiosa hacían ya parte del *habitus*, de muchos rionegreros. Eran estos rituales que se conservaban como tradiciones familiares y se transmitían como parte de un *savoir-faire* y un *savoir-être*, de una generación a otra a lo largo a lo largo del siglo XIX.

⁹⁶ GARCÍA, Laureano. Respuesta a Baldomero Sanín Cano. En Discursos Académicos, tomo III. Bogotá: Editorial ABC.,1955.p. 715. La versión digital del documento fue encontrado en el fondo documental EAFIT sin citas sobre su documento original. Se ha hecho un rastreo de la fuente y se ha encontrado la información bibliográfica anotada. No obstante, el sitio Web donde se halló la información advierte que el texto está en proceso de ser publicado en la página: http://www.bdigital.unal.edu.co/5778/81/Discursos_acad%C3%A9micos.htm

Desde otra óptica y en términos más generales, las cofradías eran tal vez la razón por la cual, grupos de personas se “juntaban”⁹⁷ y conformaban una especie de equipo de trabajo organizado en busca de beneficios comunes tales como la compañía en momentos de pérdidas de seres queridos, la planificación y ejecución de eventos de tipo fúnebre al igual que la celebración de fiestas tanto religiosas como civiles⁹⁸. Eran las cofradías las que, entregadas a la devoción de una imagen particular, “animaban la vida de la ciudad”, una idea importada desde la Europa del siglo XIII que contribuyó a mantener el tejido social de este lado del Atlántico, incluso en épocas convulsas⁹⁹. Las necesidades espirituales de los individuos, constituyeron uno de los motivos principales de reunión, aparentemente por encima de la condición étnica y económica de los hermanos. Sin embargo, se sabe que en la capital del Nuevo Reino de Granada existían cofradías en las que cada hermano desempeñaba un rol particular dentro de la organización y que era importante saber leer, escribir y tener alguna noción en el manejo de cuentas. Según datos encontrados para el caso de la Cofradía de Jesús Nazareno de Santa Fe, existente desde 1670, se ha tenido en cuenta la calidad de los hermanos pertenecientes a la misma. Algunos de ellos eran alcaldes de cabildos y ocupaban cargos diversos como el de mayordomo, tesorero, secretario y escribano, entre otros. Una información tal, hace pensar que después de todo, no bastaba la voluntad y las ganas de pertenecer a este tipo de sociedades: era necesario involucrarse, además, partiendo de un cierto grado de ilustración o por lo menos, de poder económico. Las cofradías se sostenían económicamente a base de una limosna donada por cada miembro, quienes, además de dinero, tierras, ganado, rebaños debían aportar todo bien que pudiera producir alguna renta y otro tipo de beneficio, consignados en las arcas de la hermandad y necesarias para administrar y man-

⁹⁷ Ver cita número 2 en la cual la historiadora Ana Luz Rodríguez explica el posible significado y uso del término. RODRÍGUEZ. Op. cit., p. 97.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 98.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 99.

tener la estabilidad de la misma¹⁰⁰. Estas organizaciones además de ocuparse de los deberes cristianos de la sepultura y acompañamiento del difunto y su familia, y de la puesta en marcha de los planes puestos por escrito en muchos de los testamentos de sus miembros, tales como el manejo de las capellanías, debían trabajar en otros oficios que contribuyeran a solventar los gastos de los eventos de la hermandad. Algunos además de aportar la limosna requerida, debían trabajar en las haciendas o en los demás bienes de los cófrades, asumiendo el rol de agricultor o ganadero con el objetivo de poner en marcha todo aquel dispositivo que permitiera mantener la estabilidad económica y garantizar su misión dentro de la organización.

La salvación del alma era el fin último de todo católico creyente, para ello, algunas personas decidían asociarse en una o más cofradías y trabajar desde luego, mano a mano con los hermanos para alcanzar este beneficio. Tal y como sugiere la historiadora Ana Luz Rodríguez, citada en este apartado, ha sido posible encontrar en los testamentos y libros de cuentas los nombres de las personas que participaron activamente de estas organizaciones en particular en Santa Fe hacia comienzos del siglo XIX. En tales documentos se han hallado, entre otras cosas, la voluntad del difunto de ser enterrado votando ciertas vestiduras, de acuerdo al santo de su devoción y su pertenencia a una cofradía dedicada al mismo. También, ha sido posible hallar información sobre las deudas y los bienes legados a la cofradía con el objetivo de preservar una capellanía en su nombre y llevar a cabo misas, el pago de cera, el sostenimiento de las fiestas de su santo patrono e incluso, se han hallado datos que apuntan a la revelación de secretos sobre hijos naturales a quienes se les debe aportar el fruto de una renta para su sostenimiento económico. Todo ello en favor de la trascendencia del alma purgante al plano celestial. Las imágenes que presentaban el purgatorio ante los creyentes, mostraban un lugar intermedio al cual iban las almas al morir y de donde debían salir mediante la activación de la oración de quienes quedaban vivos en la tierra.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 101.

El purgatorio fue pues un dispositivo de terror, que a la vez mostraba un camino intermedio en la dialéctica cristiana del bien y del mal: “Jacques Le Goff sitúa el nacimiento de la idea del purgatorio entre los años 1150 y 1250. Según ese historiador, la cristiandad occidental imagina un más allá intermedio, en el que algunos difuntos sufren una prueba que puede acortarse por los sufragios, es decir, la ayuda espiritual de los vivos.”¹⁰¹

Era este un lugar al que se caía fácilmente por la acción del pecado, pero del cual era posible salir mediante acciones pías en vida y aún después de la muerte, lo cual permitió el despliegue de otro mecanismo: el de las capellanías como bien se ha referido. Las capellanías fueron el antídoto contra el purgatorio, es decir, la manera de combatir el temor generado por la posibilidad de hallarse sumido en el sufrimiento eterno del alma. El dinero y las rentas dejadas para contribuir a las mejoras de una capilla, a la compra de mobiliario, a la restauración de la vida cristiana, a la evangelización, al festejo de un patronato, eran algunos de los sufragios a los que probablemente hacía alusión Le Goff. Para el caso de la ciudad Santiago de Arma, ha sido tenido presente el caso del padre Melchor Gutiérrez de Lara entre las ya populares Crónicas de Rionegro que han ido ilustrándose y acompañando este capítulo. Se ha dicho que en el testamento del jesuita se incluyeron “[...] libros, cuadernos y unos pocos muebles que han quedado sin vender; la casa que está en la hacienda del Tablazo; la Capilla y sus alhajas y ganados vacunos y llemas y caballos que hallares con el hierro al margen.”¹⁰² Al parecer, don Melchor fue uno de los jesuitas que habitaron y fundaron sus haciendas en la región y cuyos bienes fueron posteriormente aprovechados para la elevación de capillas en honor a Jesús, aunque los datos al respecto de este último no pueden ser confirmados aún. De manera fantasiosa y hasta inocente se ha dejado por escrito que aquel clérigo dejó además de sus bienes, doscientos pesos y un gato que se habría de

¹⁰¹ La autora Ana Luz Rodríguez hace mención del texto: LE GOFF, Jacques. El nacimiento del purgatorio. Madrid: Ediciones Taurus, 1981, p. 14. En: RODRÍGUEZ, Op. cit., p. 115.

¹⁰² TOBÓN, Op. cit., p. 121.

encargar de cuidar la iglesia que presuntamente contribuyó a edificar, la de Jesús Nazareno en la ciudad de Rionegro, del ataque feroz de pequeñas alimañas¹⁰³. No obstante, los documentos han probado que el Padre Gutiérrez no dejó dinero por herencia y que de la venta de sus bienes hacia el año de 1753 se obtuvo mil quinientos pesos de los cuáles fueron distribuidos así: “[...] quinientos para la misa de los primeros viernes de cada mes al Corazón de Jesús y cuatrocientos pesos para dos misas de las de Jesús Nazareno y para la cera de todo el año; y los seiscientos restantes, el comprador se obligó a darlos en géneros a las sobrinas pobres del testador.”¹⁰⁴

¹⁰³ Estas pequeñas historias han sido retomadas por el autor, del historiador Ramón Correa M., a quien atribuye la autoría de un texto cuyo título se desconoce y que data de 1928. *Ibíd.*, p. 120.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 121.



Figura 1. Nuestra señora del Rosario de Arma. Fotografía tomada a una litografía. Compañía Litográfica Nacional. Medellín, Colombia.



Figura 2. Arzobispo Salvador Bermúdez. Se atribuye este retrato a Joaquín Gutiérrez. Óleo sobre lienzo: 105 x 82 cm. Fines del siglo XVIII. Fotografía: Carlos Zuluaga. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p. 18.

4. IMÁGENES E IDEOLOGÍA EN LA CIUDAD SANTIAGO DE ARMA DE RI- ONEGRO

4.1 La instauración de un nuevo orden social

La conquista del territorio neogranadino por parte de la corona española requirió, como bien se sabe, de la cooperación del poder eclesiástico. Es innegable la alianza establecida por ambos entes desde los inicios en esta suerte de quijotesca aventura. Las Indias resultaron ser un territorio agreste, indomable, pero, ante todo, un misterio que podía respirarse en el aire enrarecido que brotaba de sus suelos¹⁰⁵. Tales características se volcaron hacia una concepción del Nuevo Mundo como un lugar aparentemente dominado por fuerzas oscuras que no tenían otro dueño más que el mismo demonio¹⁰⁶. El escaso uso de ropas de los habitantes de estas tierras, los constantes rituales dedicados a numerosos dioses complacidos mediante sacrificios materiales —desde el oro, abundante en esas tierras, a sacrificios humanos—¹⁰⁷, y la elaboración ídolos, como representaciones artesanales de los mismos, comprendían sólo algunos de los especiales y a la vez inconcebibles hábitos de estos individuos “desposeídos”. Tales circunstancias se convirtieron en la excusa para ejercer presión y dominio de parte de los conquistadores sobre el pueblo originario que allí habitaba.

Tanto la iglesia católica como la corona española mostraban un enorme interés en llevar “la luz” a un territorio regido por “las tinieblas”. En un desborde de

¹⁰⁵ 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: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1998, p. 96-97.

¹⁰⁶ En el libro “*Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*”, el autor hace un recorrido histórico por los territorios de las Indias y en particular, la Nueva Granada, mostrando línea tras línea cómo mediante el discurso del miedo se logró la dominación de los habitantes pertenecientes a la subalternidad colonial. La satanización y condenación de pueblos originarios, de esclavos importados desde el continente africano, de las mujeres y todo en cuanto fuese considerado extraño, hace parte del estudio de Borja en esta publicación.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 65-67.

mesianismo, desembarcaron en los puertos de Cartagena cientos de misioneros de diferentes órdenes religiosas, entre ellos, los de la Compañía de Jesús, quienes a lo largo de los años fueron estableciéndose en las tierras de ultramar para cumplir inicialmente con una vital labor que no daba espera: la evangelización de los habitantes de las Indias. La palabra de Dios descendió de las embarcaciones como un destello de esperanza de salvación, un hecho en apariencia desinteresado y de enorme bondad. Pronto, las dificultades en el uso del lenguaje no se hicieron esperar, razón por la cual este proceso debió tomar varias generaciones de misioneros y de indios a la espera de ser bautizados para conseguir un lugar en los dominios celestiales de la cristiandad. Caso semejante ha ocurrido con los esclavos importados del continente africano, a quienes se les daba una especie de bienvenida al rebaño en nombre de Cristo durante su arribo a sus sitios de destino y se les impregnaba con agua y sal como señal de purificación de todo mal originario, sin que estos tuviesen alguna noción de lo que aquellos símbolos representaban para la fe católica. La apropiación de los preceptos de la existencia de un único Dios, la resurrección de Jesucristo, el misterio de la encarnación, la representación del padre, el hijo y el espíritu santo en la Trinidad y el bautismo como vehículo de salvación del alma, sufrieron ciertas mutaciones tanto en indios como en negros ¹⁰⁸.

Durante el proceso de evangelización, y dadas las condiciones demográficas en los nuevos territorios, la corona comenzó a hacer presencia mediante diversos sistemas de administración y gobernación. Vinculado a éstos, la iglesia católica hacía parte esencial a la hora de ejercer el poder sobre lo que consideraban un conjunto de pueblos bárbaros. El temor a lo salvaje, a lo desconocido y a lo demoníaco que suponía ser esta tierra nueva, exhortó a ambas instancias, la real y la eclesiástica, a planear y ejecutar todo un programa de control social tanto de las mentalidades como del cuerpo.

¹⁰⁸Ibíd., p. 128.

El Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563 marcó quizás el inicio de una campaña por la recuperación y preservación de la fe cristiana en Europa. La Contrarreforma que vio sus inicios en el siglo XVI tuvo como uno de sus objetivos claros luchar y “combatir” el movimiento protestante encabezado por Martin Lutero. Mediante el uso de imágenes dirigidas exclusivamente a los sentidos de los devotos, la iglesia pretendía, además, retomar el poder y su posición privilegiada en el orden social del occidente cristianizado. El Concilio entonces procuró establecer unos “principios filosóficos” que permitieran solucionar los conflictos al interior de la organización eclesiástica, entre ellos, el empleo de imágenes de santos, mártires y escenas ejemplarizantes y el culto a las reliquias de los santos. Todo esto fue el precedente para que en las zonas colonizadas por España se diera cumplimiento a las órdenes del rey: llevar un cura a territorios colonizados y promover la edificación de iglesias que funcionaron como las primeras construcciones de los pueblos conquistados¹⁰⁹.

A lo largo del siglo XVI se dieron a conocer algunos relatos de mano de los primeros cronistas que llegaron al Nuevo Mundo. De su pluma salieron los primeros textos que narraban las experiencias evangelizadoras en la tierra de los indios, que parecía haber sido elegida por Satanás como su sitio de establecimiento. Algunas narraciones aluden a los “idólatras”, empleándose como sinónimo de barbarie pues iba en detrimento de los dogmas católicos mencionados en líneas anteriores y, por tanto, era la idolatría considerada como pecado¹¹⁰. Durante años, la idolatría y las extrañas costumbres acompañadas de rituales de carácter demoníaco, fueron tenidas como razones suficientes para tomar posesión de los territorios mentales y físicos de la Nueva Granada. Por lo tanto, se convirtieron en argumentos que rezaban válidos, para efectuar la persecución, hasta las últimas consecuencias, en contra de los indígenas. Por su parte, la idolatría se aprovechó de

¹⁰⁹ LONDOÑO, Santiago. Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Editorial Fondo de Cultura Económica S.A., 2005, p. 17-19.

¹¹⁰ BORJA, Op. cit., p. 63-65.

algún modo, partiendo del concepto mismo del ídolo, traspuesto al ícono occidental, con el objetivo de suprimir las antiguas creencias e imponer todo un aparataje de creencias y hábitos propios de la moral cristiana española. Los misioneros debieron luchar en contra de “extrañas y absurdas dietas alimentarias, la desnudez, las prácticas sexuales frenéticas y los rituales sagrados” de los bárbaros idólatras a través de las cuáles el demonio parecía ceder sus poderes a los indios para que éstos, mediante el consumo de sustancias alucinógenas, practicaran hechizos y demás¹¹¹. Los indígenas por su parte, se vieron forzados a cambiar sus rutinas de vida y una cotidianidad que llevaba tras de sí un largo recorrido. Quienes aceptaron ser bautizados, civilizados y salvados por el poder de la corona y la cruz, debieron entonces acogerse a un sistema económico y poner en práctica los mandatos sagrados de su nueva madre adoptiva, la iglesia católica. Otros, quienes decidieron no olvidar sus antepasados, eligieron el camino de la resistencia y de la defensa de sus territorios; para ello, se valieron de un poderoso recurso: el terror.

Dentro del imaginario de los pueblos civilizados de occidente, la antropofagia fue considerada una de las prácticas más comúnmente ejercidas por los bárbaros. Tanto indígenas como negros eran considerados caníbales y existen crónicas que narran los horrores que tales “bestias” ponían en práctica en contra de los civilizados¹¹². No obstante, esta fascinación fue, pudiera decirse, aprovechada por los amerindios como mecanismo de defensa en contra del blanco, en tanto ello permitía evadir el avance de éstos sobre sus territorios sagrados y, por lo tanto, evitaba la invasión y el aprovechamiento de sus recursos naturales, humanos y espirituales. Fue sólo con el transcurrir de los años que comenzó a cambiar, aunque ligeramente, el panorama para los nativos de América quienes de alguna manera defendidos por Bartolomé de las Casas y por el obispo Landa, consiguieron “sacarse los grilletos” al ser prohibida la práctica esclavista a mediados del siglo

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 71-72.

¹¹² *Ibíd.*, p. 68.

XVI¹¹³. Aquello marcó por otra parte, el destino de los negros que ingresaron al Nuevo Reino. Fueron ellos ladinos —nombre genérico dado a los negros bautizados— y bozales¹¹⁴ —apelativo genérico dado a los negros no bautizados en la fe cristiana— quienes se convirtieron en objeto de la esclavitud. Los ladinos costaban mucho menos que los esclavos bozales, por lo tanto, había una cierta preferencia por adquirir ladinos quienes fueron sometidos aún con más rigor que los bozales, dado que no estaban bautizados. El trato severo de los amos contra ellos no era considerado tan grave como sí lo era contra los bozales cristianizados¹¹⁵. Esta circunstancia dejó como consecuencia el rechazo de muchos blancos hacia el bautismo, mientras que la otra cara de la moneda mostraba que ser convertido al cristianismo podía convertirse en una táctica de resistencia.

Los barcos negreros y el tráfico de esclavos era un negocio que no era cosa novedosa, pues ya, hacia el siglo XII, tenía lugar en la región germánica de la Europa de aquel entonces¹¹⁶. Los esclavos negros que arribaron durante el siglo XVI a la Nueva Granada trabajaron en múltiples tareas: como mano artesana en los Reales de Minas, en el servicio doméstico de sus amos y también en las haciendas agrícolas y ganaderas. Desde su condición de subalternos fueron puestos a merced de sus amos quienes en principio debían cuidar de ellos como “ovejas

¹¹³ *Ibíd.*, p. 123.

¹¹⁴ Para abordar el concepto de negro y su “demonización” en la historia colonial neogranadina es posible acudir al capítulo 4 del texto de Jaime Borja ya citado aquí “Rostros y Rastros del denominar la Nueva Granada”, titulado: “Los orígenes de la demonización del negro”.

¹¹⁵ BORJA. *Op. cit.*, p. 147.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 104.

del rebaño de Cristo”¹¹⁷ y del mismo modo, les era ordenado corregirlas y encaminarlas de ser necesario. Desde el momento preciso en que zarpaban las embarcaciones con esclavos hacia las Indias se vivió la marcada diferencia de castas y de condiciones sociales y de vida. Cuentan algunas crónicas acerca de las condiciones deplorables en las que estos hombres, mujeres y niños convivían dentro de los galeones. Atados con cadenas y grilletes, sin recibir el calor ni la luz del sol, fueron en un altísimo porcentaje los esclavos que perecieron aún sin pisar las costas del Nuevo Reino. El primer contacto de los esclavos con las Indias supuso una socialización chocante pues no se hablaba allí ninguna de sus lenguas y de inmediato eran enviados a sus destinos como sirvientes fieles a la corona y a la comunidad católica de Dios en la tierra. La imposición de una nueva creencia supuso la eliminación de la historia misma de estos esclavos, de sus sistemas de castas, de sus costumbres, de sus sistemas tributarios, en definitiva, de todo indicio que les conectara con una idea de pertenencia a un lugar y a una comunidad¹¹⁸. Sin embargo, la manera en que estos se apropiaron de los nuevos dogmas comenzó a constituir una herramienta de cohesión entre los esclavos de la colonia. Una reinterpretación de los rituales católicos fue expresamente manifiesta en las “juras” negras, es decir, en los espacios de reunión en los que se convocaban los esclavos, allí se daban cita para entrar en contacto los unos con los otros, generando códigos compartidos para sobrellevar su condición y resistir ante la realeza y el occidente católico. De este modo, lograron a su vez entrar en un juego de poderes en los que aprovecharon los temores de sus enemigos para hacerles frente.

¹¹⁷ Los amos debían hacerse cargo de sus esclavos y ello incluía cuidar de que los mismos fuesen bautizados en la fe católica. Para dar cuenta de la relevancia del asunto Jaime Borja ha citado a Alonso de Sandoval y el texto “De Instauranda Aethiopum Salute. Naturaleza, policía sagrada i profana, costumbres i ritos, Disciplina i catecismo evangélico de todos los etíopes”, 1627, encontrado en la biblioteca de la Presidencia de la República, 1956. “Si alguno no tiene cuidado de los suyos, especialmente de los domésticos, ha negado la fe y es peor que los infieles. Éste tal niega la fe, ya que no con palabras, a lo menos con las obras, pues con descuido protesta que no tiene la fidelidad que la divina ley le encarga y la fe cristiana le encomienda. Y para no caer en esta infidelidad debe acordarse que éstos son como ovejas de su manada”. BORJA. Op. cit., p. 145.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 128.

Las representaciones de luz y oscuridad, Dios y Satanás se vieron invertidas para los negros, es decir, aquello que los blancos mostraban como lo bondadoso y como la salvación, que era Dios mismo, fue revertido y resignificado para los esclavos en la imagen del demonio. El dios que habían conocido les había traído miseria y enfermedad, por lo tanto, se refugiaron en la figura que suponía el máximo horror para el blanco, de modo tal que fuese su escudo y protección. Respecto a esta cosmovisión, el historiador Jaime Borja sostiene que los códigos generados a partir de la condición de esclavitud carecían de la idea dialéctica del bien y del mal, imperante en el catolicismo. A aquello “se le sumó la apropiación de poderes mágicos de santos y demonios, lo que permitía la creación de un sistema coherente de creencias nacidas para la resistencia y la búsqueda de factores que los identificaba como pertenecientes a una comunidad”.¹¹⁹ Este sistema consistía en seguir rindiendo culto a los dioses denominados Orishas, Changó, Babalu Ayé y otros, poseedores tanto de virtudes como de defectos, semejantes y cercanos a ellos mismos, bajo el nombre de santos cristianos. De tal modo actuaban también los amerindios quienes literalmente escondían símbolos o pequeñas efigies de sus dioses tras la apariencia santificadora de los hombres y mujeres que por sus grandes virtudes y sacrificios habían sido ungidos por Dios.

Sorteada de algún modo la barrera del lenguaje, los misioneros en nombre de la realeza y del ser supremo, patrocinaron la producción de textos tales como oraciones, prédicas, sermones, historias de las vidas ejemplares de santos y mártires, entre otros, los cuales alcanzaron así mismo una notable relevancia y difusión de las renovadas intenciones de la iglesia católica. El uso de la palabra para acompañar las imágenes fue una de las herramientas didácticas de las que obispos, sacerdotes y demás, disponían para cautivar a los creyentes. Por tanto, el estímulo auditivo de las narraciones constituyó el complemento ideal para llevar las imágenes a una plena comprensión. Este “programa audiovisual” pareció evidenciar un interés por vincular la vivencia del cuerpo y los sentidos del “aquí y ahora”

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 133.

hecho de puras apariencias propio del barroco, con la experiencia espiritual del desengaño.

4.1.1. La consolidación del dogma

Los procesos de evangelización de los pueblos colonizados marcaron para siempre el curso de la historia de la Nueva España, del Reino del Perú y la Nueva Granada. A partir de ello, grandes cambios en la vida económica, cultural y social comenzaron a emerger. Las “encomiendas” y las “mitas” constituyeron uno de los sistemas de organización impuestos a los pueblos nativos por los militares y evangelizadores en la colonia¹²⁰. Cuantiosos beneficios económicos fueron obtenidos por la mano de obra de indígenas y negros confinados a labrar la tierra en muchas de las haciendas jesuitas de la Nueva Granada, a explotar la minería de aluvión y de veta, en definitiva, a encargarse del aprovechamiento de los recursos naturales desplegados en diferentes zonas del territorio conquistado. Para el caso de los indígenas bautizados, se pagaba un tributo a los españoles y éstos en contraprestación debían difundir la fe cristiana entre las comunidades que tal vez en su mayoría habitaron parcelaciones colectivas o familiares como lo eran los “resguardos”, que conocemos hoy como territorio de las naciones indígenas. Dado que las emergentes ciudades hispánicas de la colonia fijaban como construcción primera la erección de una iglesia, es probable pensar que inicialmente, la configuración de la vida económica y social de los criollos, esclavos y colonizadores, giraba alrededor del eje eclesiástico. Por lo tanto, los talleres de artesanos, negocios de los tenderos avivado por el intercambio de bienes y servicios, el comercio, las celebraciones patronales, los rituales sacramentales, entre muchos otros eventos y situaciones, tenían como uno de sus núcleos ideológicos el catolicismo de la contrarreforma española.

¹²⁰ LONDOÑO, Santiago, Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Editorial Fondo de Cultura Económica S.A., 2005, p. 17-19.

Sin duda, como ya se indicó anteriormente, el Concilio de Trento abrió las posibilidades para generar y consolidar un nuevo orden social que ya había sentido sus bases en el medioevo: una vida modesta, humilde y consagrada al buen vivir de todo cristiano ejemplar. El “buen vivir” al que aludimos aquí no debe de modo alguno desvincularse de la idea de la religión como camino hacia la santidad y tampoco al de la religión como vía para la salvación y la resurrección según reza el “credo” de los penitentes. Para llevar a cabo estos propósitos, el Concilio tridentino legitimó el uso de las imágenes bajo condiciones de producción restringidas a los dogmas dictaminados por la iglesia; por tanto, toda imagen dudosa, ambivalente y difícilmente argumentable según la iglesia y las sagradas escrituras, quedaba por fuera de consideración. A este respecto es necesario decir que las producciones de imaginería mestizas se salieron un poco de esos parámetros. La integración de elementos inspirados en objetos extra-pictóricos tales como frutos, fauna, flora, en las pinturas, otorgó un carácter algo más cercano y familiar en clave de sincretismo, a las ideas que la iglesia católica tenía en mente con respecto a su estructurado “programa audiovisual”. Ese encuentro de dos mundos el español y el americano se dio tal vez de modo algo menos conflictivo en el ámbito del arte pese a las restricciones impuestas a los artesanos tras la celebración del Concilio. Ahora bien, ¿cuáles eran los fundamentos de ese programa audiovisual? Para ello, acudiremos a la siguiente cita señalada por Santiago Londoño en su libro “Breve historia de la pintura en Colombia”:

Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles, los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que en gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a orar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado¹²¹.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 18.

A lo largo de tres siglos esta misión evangelizadora se consolidó mediante las obras materiales que por su causa se construyeron: iglesias, capillas, oratorios, residencias monacales y conventuales, formaron parte de la cartografía abonada al poder eclesiástico, razón por la cual era necesario por un lado promover la edificación de estas estructuras de carácter religioso y por otro, motivar a los creyentes hacia el patronazgo de obras ya fuera de arquitectura, decoración, dotación o manutención y sostenimiento de estos lugares; los benefactores de estas obras no se hicieron esperar. Son numerosos los hombres y mujeres quienes en medio del afán de salvación y a la vez reconocimiento como modelo de buen cristiano dentro de una sociedad sacralizada, hicieron donaciones de mayor o menor escala dadas las condiciones materiales de la región que habitaban, es decir, dada la “capacidad” de explotación y acumulación de riquezas y la posición dentro del orden social al que estaban subordinados y a la vez expuestos. Estas donaciones encargadas por los comitentes incluían objetos como cálices de distintos diseños, patenas, vinajeras, incensarios, calderetas, coronas y aureolas para completar la indumentaria de una virgen o de una imagen del niño Jesús, candelabros, custodias elaborados con gran detalle y creatividad en alguna de las platerías que especialmente durante el virreinato, gozaron de fama y un incomparable desarrollo técnico y estético.

Los donativos dirigidos a las iglesias y conventos están acompañados de una larga tradición histórica en Occidente. En este sentido, es posible echar una mirada al patronazgo artístico que en la Florencia del *quattrocento* alcanzó unos niveles bastante remarcables, pues este se concibió como un sistema ligado a políticas culturales de embellecimiento en pos de la recuperación del pasado republicano de la ciudad. El florecimiento del comercio, la consolidación de una clase burguesa y de organización de grupos gremiales contribuyeron a impulsar programas de ornamentación de espacios arquitectónicos como la *loggia* de *Orsanmichele*. El espíritu competitivo era animado por los concursos de creación en los cuales eran convocados los miembros de los gremios de artesanos, carpinteros,

orfebres para participar de la construcción de obras tan importantes como la *opera dei duomo* o el diseño de las puertas del *Baptisterio de San Giovanni*. Artistas como Ghiberti, Donatello, Gentile da Fabriano, o el mismo Brunelleschi figuraron como partícipes de las destacadas obrerías que han otorgado a la ciudad de Florencia un especial lugar como una de las cunas del renacimiento italiano.

Muy pronto notables familias de la región hicieron notar su buen nombre y su poder mediante el patronazgo ejercido en iglesias, conventos y evidenciado en la construcción de fachadas, capillas y oratorios familiares. Basta con ver los proyectos arquitectónicos de la familia Rucellai en la capilla de Santa Maria Novella; la intervención de Palla Strozzi en el convento de la Santa Trinità y por supuesto, el formidable patrocinio de la familia Médicis en la basílica de San Lorenzo y otros programas de restauración y reconstrucción llevados a cabo a favor de órdenes religiosas y en función de su eventual consolidación como poder económico y político del Estado¹²².

En el contexto que compete a esta investigación, y que corresponde al patronazgo que pudo existir en el municipio de Santiago de Arma conocido como Rionegro (departamento de Antioquia), es posible notar que durante la colonia se emprendieron proyectos arquitectónicos y ornamentales a cargo de la iglesia católica y en nombre de ella, algunos personajes de gran prestancia en la sociedad de aquella época posiblemente contribuyeron en alguna medida al despliegue de esos procesos de evangelización y de establecimiento de un orden social determinados por la doctrina contrarreformista. Ahora bien ¿cómo se inscribe este orden social? y, ¿bajo qué régimen de visibilidad es posible dar cuenta de este asunto? Como se mencionaba en líneas anteriores, la producción de obras de imaginería religiosa constituyó un eje fundamental para la difusión de las verdades de la igle-

¹²² Ver WACKERNAGEL, Martin. El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado. Madrid: Ediciones AKAL S.A. 1997.

sia. La pintura en particular hizo visibles tales intenciones a los ojos de unos espectadores catequizados mediante la relación entre imágenes y la palabra.

En la Nueva Granada se ha encontrado que alrededor del 92% de la pintura colonial contiene temática religiosa, por lo cual puede afirmarse sin temor a equivocaciones que aquel era un mundo sacralizado¹²³ en el que naturalmente persistían algunas creencias de tradición no occidental. En todo caso, es a través de los íconos religiosos que puede darse cuenta de todo un aparataje pensado para ganar y conservar adeptos y de este modo consolidar una autoridad moral en los territorios colonizados. Lo que subyace al contenido de estas imágenes es un discurso retórico del que participan activamente los mandos eclesiásticos y los feligreses.

4.2. Breves apuntes sobre los antecedentes de la pintura neogranadina

Las pinturas pertenecientes al periodo neogranadino están elaboradas, en su mayoría, a partir de grabados europeos, provenientes de casas de imprenta de hombres como Christopher Plantin quien en el siglo XVI contaba con una “monopolio” familiar de impresión y reproducción de libros e imágenes religiosas que eran distribuidas desde Amberes hacia España y a los territorios colonizados por esta. Por tanto, los libros ilustrados, cargados de contenido devocional llegados a la Nueva Granada, sirvieron en buena medida de inspiración para que los artífices de la pintura elaboraran sus composiciones. Los motivos vegetales y mitológicos que formaban parte del ornamento de origen romano, empleados por la Escuela de Fontainebleau, formaron, además, parte de las ideas aplicadas a la decoración sobre las arquitecturas religiosas y privadas¹²⁴. La circulación de imágenes de afamados artistas flamencos o de sus talleres, tuvo resonancia en las configuraciones artísti-

¹²³ BORJA, Jaime. Conferencia El cuerpo exhibido, purificado y revelado [En línea], Museo Banco de la República, Bogotá, 2010. Tomado de: https://www.youtube.com/results?search_query=jaime+borja [citado el 3 de diciembre de 2015].

¹²⁴ LONDOÑO. Op. cit., p. 26-27.

cas de los artesanos neogranadinos. Entre copias de obras y adaptaciones de las mismas al contexto de los tipos y paisajes locales, es posible encontrar claros ejemplos de obras ingenuas que, con pinceladas, colores y personajes, develan la presencia inusitada e indirecta de grandes artistas del barroco como Pedro Pablo Rubens o Van Dyck. Por su parte, los talleres de artistas sevillanos produjeron además una considerable cantidad de obras pictóricas y de imágenes de bulto de rica policromía. Se presume la existencia de obras de artistas como Bartolomé Esteban Murillo, o de José de Ribera en algunas de las colecciones de los museos e iglesias de la capital del país. No obstante, sólo se tiene la certeza del origen de *San Francisco en oración* de la mano del artista tenebrista Francisco Zurbarán y de la existencia de una considerable cantidad de cristos esculpidos en madera provenientes de la región de Andalucía, ubicados actualmente en iglesias y conventos de Popayán y Bogotá¹²⁵.

Otras circunstancias que influyeron de igual manera la producción de arte en la colonia neogranadina fue probablemente la llegada de pintores viajeros provenientes de Italia como Angelino Medoro, Francisco del Pozo o Bernardo Bitti quienes habitaron temporalmente las poblaciones de Tunja y Santafé. Algunas lecturas sobre el rastro de estos artistas sobre estos territorios les atribuyen la introducción de técnicas como el *fresco secco* y técnicas de estilizado manierismo¹²⁶. Tal vez fue la escuela quiteña —fundada por los frailes de origen flamenco Jodoco Ricke y Pedro Gosseal— la que aventajó la producción artística de aquel entonces en los campos de la orfebrería, la escultura y la pintura en hispanoamérica¹²⁷. Es posible imaginar una especie de industria de imaginería religiosa de escala continental desarrollándose en territorio quiteño. Los encargos hechos a la escuela qui-

¹²⁵ GIL, Francisco. Presencia del arte europeo del seiscientos en la historia del arte colombiano, Bogotá: Salvat Editores S.A., 1977, p. 812-815.

¹²⁶ LONDOÑO. Op. cit. p. 24-25.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 23.

teña fueron numerosos y ello puede evidenciarse incluso hoy en día en unas cuantas colecciones de arte religioso del país tales como la del Museo Colonial y el Museo Santa Clara en Bogotá (Cundinamarca) o la colección existente en la Casa Museo Mosquera en Popayán (Cauca). En el departamento de Antioquia existió una amplia demanda de este tipo de imaginería que puede verse en el Museo de Arte Religioso Francisco Cristóbal Toro en Santa Fe de Antioquia, e incluso, en el actual municipio de Rionegro, especialmente en el Museo de Arte Religioso de la Catedral del San Nicolás el Magno, que cuenta con algunas obras de dicha procedencia en su haber¹²⁸.

En cuanto a los primeros artistas criollos es frecuente encontrar que una gran cantidad de las obras pictóricas y escultóricas conservadas no están firmadas. Sin embargo, conocemos el nombre de unos cuantos artífices que durante la colonia y posteriormente en el período virreinal hicieron una carrera alrededor del trabajo en talleres familiares como es el caso de los Figueroa y su larga tradición y descendencia y los Acero de la Cruz para el caso de Santafé. Se ha pensado además en la existencia de una “escuela antioqueña” de “calidades mestizas” procedente de esta región, a la que estuvieron vinculados probablemente talleres de imaginería religiosa envigadeña que tuvieron gran actividad durante el siglo XIX¹²⁹. Pero quizás el más reconocido artífice de la colonia fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos de quien se han llevado a cabo numerosos estudios e investigaciones alrededor de su vida y sobre todo de su obra y contribuciones al arte en ese contexto espacio-temporal. Es frecuente encontrar en las notas biografías sobre el artista, una exaltación de una habilidad excepcional para combinar tradiciones pictóricas extranjeras y un instinto creativo personal:

¹²⁸ El profesor Gustavo Vives hizo investigaciones alrededor del asunto. Producto de ello es el libro “Presencia del arte quiteño en Antioquia”, publicado por el Fondo Editorial de la Universidad de Eafit en el año 1998. Allí se referencian algunas obras de la escuela quiteña como: “Los desposorios de la virgen” o “El descendimiento de Jesucristo” que en la actualidad se encuentran en la Catedral de San Nicolás de Rionegro.

¹²⁹ MORALES, en VIVES. Op. cit., p.64-65.

En realidad, la importancia de su trabajo para la historia del arte colombiano radica en que, dentro del contexto social que le tocó en suerte, llevó al culmen artístico el propósito de una pintura al servicio de la propagación de la fe. [...] Como se diría hoy, Vásquez produjo una pintura de 'fusión' entre los cánones iconográficos religiosos, los modelos europeos, la expresión artística de sentimientos amables y su habilidad creativa, sin dejar de responder eficazmente a las necesidades y valores de la época.¹³⁰

Por lo tanto, para la época colonial y tal vez en particular, para la sociedad de su momento, contar con un artista de tales calidades era algo conveniente. Los espacios representados por Vásquez si bien insinúan apenas una aproximación a la perspectiva renacentista, pretenden más bien mostrar una realidad espiritual. Es de recordar que la mentalidad de la época estaba atravesada por una necesidad de representación del "libro sagrado", que venía dándose en Europa como parte de la tradición medieval. El renacimiento italiano dio tal vez un giro al asunto, al difundir el pensamiento humanista mediante las artes liberales, tomando ventaja además de la arquitectura, la pintura, la escultura como señales materiales de este nuevo clima intelectual. Puede decirse, por otro lado, que el hecho de la expansión a territorios de ultramar trajo consigo una especie de utopía occidental en la que fue el Nuevo Mundo el lugar en que esa visión cristianizada de la existencia encontró su punto más álgido de despliegue y consagración.

4.3. Iconografía religiosa y el cuerpo afectado

El "libro sagrado" siguió entonces escribiendo sus páginas a lo largo de tres siglos más con fuertes repercusiones conceptuales y materiales que todavía hoy logran ser percibidas. La iconografía religiosa conformada por santos, mártires, ángeles y arcángeles, escenas de la vida de Cristo y la Virgen en diferentes etapas de sus vidas, sirvió como ejemplos del ideal del buen vivir cristiano. Un acercamiento a íconos como el san Francisco de Asís barroco que presenta estigmas en su cuerpo, puede llevar a pensar en un santo que permanece en actitud de penitencia y de abandono a las cosas materiales, contrario al san Francisco medieval que se representaba usualmente como el patrono vinculado a la naturaleza impoluta y a

¹³⁰ LONDOÑO. Op. cit., p. 36-37.

los animales. Una imagen de María Magdalena en este período renuncia a las banalidades del mundo para entregarse a la quietud, a la reflexión y a la mortificación del cuerpo. Lejos de la concepción agustina del dualismo al parecer irreconciliable entre alma y el cuerpo en el medioevo en el que se creía que el alma era prisionera de la cárcel que la materialidad del cuerpo suponía; el barroco pone en consideración este último como un espacio de mediación entre el mundo terrenal y la realidad divina. El cuerpo se convierte en una estancia que de ningún modo puede evadirse pero que eventualmente alcanza a perfeccionarse mediante la práctica de la auto-violencia y el autocastigo. El “santo odio a sí mismo” se convierte en parte de las prácticas que conducen al ideal de comportamiento; por el contrario, el amor hacia sí es considerado causante de pecado, una actitud que podría pensarse como exclusiva de las comunidades religiosas, pero que de hecho era un dogma generalizado en el cuerpo colectivo.

El mártir se convirtió entonces en un modelo a seguir. La experiencia corporal de sufrimiento presente en la figura de estos personajes se simboliza en objetos como las palmas del martirio, los cráneos, las mutilaciones de algunas partes del cuerpo, o acciones como las crucifixiones y decapitaciones. Todos estos forman parte de la ambientación de las escenas en las que se exagera el carácter entre heroico y divino de los personajes y se busca la identificación del espectador con el acontecimiento presenciado a través de las pinturas. Imágenes de “Pedro Alcántara penitente” y “Pedro Alcántara meditando” datados del siglo XVIII y atribuidos a Joaquín Gutiérrez, uno de los más conocidos pintores del virreinato, muestran las prácticas de la mortificación del cuerpo mediante la autoflagelación y la impostura de cilicios que infringen dolor al cuerpo y recuerdan el padecimiento de Cristo según la tradición del Nuevo Testamento. Siguiendo el ejemplo del cordero de Dios, el mártir sufre desde su experiencia corporal individual para procurar la salvación de la colectividad, sacrifica su integridad física para purgar y expiar los pecados suyos y los de los hombres. El convento, los monasterios se convierten en espacios en los que monjas y monjes ponen a su disposición su tiempo y sus

vidas para meditar y llevar a cabo actos penitenciaros como los mencionados. Se motiva a los creyentes a mortificar el cuerpo. Se trata de una forma atenuada de martirio mediante actos aparentemente simples e insignificantes a partir de los cuales los feligreses someten sus sentidos a experiencias desagradables. Sonidos, palabras, olores fuertes, uso de prendas incómodas, gustar de alimentos amargos o descompuestos hacían parte del programa de pequeños martirios a los que los devotos estaban llamados a llevar a cabo. Otro mecanismo de control del cuerpo era la enfermedad. A través del padecimiento físico a causa de una peste, por ejemplo, podía alcanzarse la purificación. Quizás la muerte por causas como esta no era tanto motivo de profunda tristeza, pero sí de una esperanza de salvación y de resurrección en una dimensión supra terrenal. La enfermedad y la muerte fueron también motivos de representación en la pintura religiosa¹³¹. Una pintura anónima procedente al parecer de la escuela quiteña muestra la “Muerte de san José”, datada del siglo XIX en la que se observa al santo yacente en su lecho acompañado por Cristo y María a lado y lado de la cama sobre la que reposa su cuerpo moribundo. Sobre la escena que tiene lugar en el plano terrenal, se abre el cielo que ilumina el cuarto y de él sobresale un conjunto de pequeños ángeles rodeando la imagen de Dios y el Espíritu Santo; el “buen morir”¹³² acompañado de la Santísima Trinidad es tal vez parte de la enseñanza que ofrece esta pintura conservada en la pinacoteca del Museo de Arte Religioso de la Catedral de San Nicolás el Magno de Rionegro. Otra pintura contemporánea a la antes citada muestra —con dibujo y trazos ingenuos— un hombre en su lecho de muerte rodeado de personajes demoníacos que le observan fijamente esperando quizás el suspiro final. En la cabecera de la cama aguarda una alegoría a la muerte con su hoz y un ángel de trajes blancos señalando lo que pudieran ser las sagradas escrituras. Desde la parte superior izquierda de la imagen se desprende una luz trayendo a los ojos del espectador una imagen de Jesucristo que mira al pecador desde arri-

¹³¹Borja, Op. cit., 2010.

¹³²VIVES. Op. cit., p. 191.

ba. En la parte inferior se muestran algunos elementos que aluden a los vicios del licor y del dinero. Esta imagen bastante didáctica y próxima a la experiencia de los fieles está tomada posiblemente de una litografía de origen popular que a la vez recrea alguna de las xilografías presentadas en el texto *Ars Moriendi* de origen medieval y presentadas de nuevo en el libro del siglo XIX *L'art de bien vivre et de bien mourir*¹³³. La lectura de textos como este u otros como los *Ejercicios Espirituales* escritos por Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús llegaron a constituir parte de proceso de conciencia individual de los sentidos. La palabra narrada acompañando estas imágenes religiosas constituyó otra manera de teatralización del cuerpo individual y a la vez que devino objeto de meditación. La composición de lugar se convirtió en una recurrida técnica de representación sugerida por el jesuita de Loyola en la que la “vista de la imaginación” fue privilegiada. La *compositio loci* “[...] ‘será ver con la vista de la imaginación, el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar’, proceso que incluía hacerse una imagen visual de una realidad intangible o invisible —Dios, los milagros, los santos—”¹³⁴. Esta técnica desplegó de este modo todo un aparataje de visión y unas formas de percibir mediante los sentidos estimulados por la palabra, situaciones y acontecimientos posibles únicamente en una realidad más allá del mundo aparente. El “ver con el ojo interior” permitió a los fieles católicos ser testigos de acontecimientos místicos tales como las apariciones marianas en distintos lugares del territorio neogranadino o la misteriosa restauración de imágenes religiosas como el caso de la de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá¹³⁵, entre otras tantas de las que se tiene documentación en la Hispanoamérica colonial en general. Profundizar en este tema permite pensar en la pregunta de cómo se aprovecha la cosmovisión no occidental mágico-religiosa presente en los pueblos coloni-

¹³³ *Ibíd.*, p. 224-225.

¹³⁴ Ignacio de Loyola, citado en: BORJA, Jaime. La pintura colonial y el control de los sentidos. *Op. cit.*, p. 62.

¹³⁵ LONDOÑO. *Op. cit.*, p. 22.

zados para justificar esas apariciones milagrosas y afianzar los procesos de propagación de la fe. La recurrencia de estos eventos sobrenaturales afirmó sin duda el imaginario colectivo alrededor de la práctica de los dogmas del catolicismo a tal punto que las “telas milagrosas” y hasta los fragmentos de los cuerpos de los santos se convirtieron en parte del tesoro de los pueblos. La veneración a estos objetos, atravesados por un aura misteriosa de sacralidad, fue considerada como “medicina” para sus enfermedades. Tocar una reliquia o por lo menos estar en presencia de ella al ser expuesta ante los ojos de los feligreses, era todo un acontecimiento y una oportunidad única para conseguir la sanación de alguna dolencia física o espiritual. En razón de esto, se propagaron historias sobre las propiedades curativas de diferentes santos a quienes se les dedicaban oraciones y ofrendas especiales para lograr ser tocados por la gracia divina mediante su intercesión ante Dios. Hay aquí una relación bastante significativa entre el cuerpo del penitente que pone en manos de la fe su estado anímico, físico y no sólo el espiritual. Se tiene una conciencia del cuerpo mortal que requiere del auxilio de Dios para alcanzar el equilibrio en su tránsito por la tierra y en medio de ello, estaban las imágenes pictóricas y de bulto a las que se les transfería este poder.

El *rictus* ante estas imágenes de veneración suponía unos comportamientos y unas actitudes de respeto que son todavía perceptibles en las sociedades católicas contemporáneas:

La devoción, de rodillas, las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, o la cabeza baja, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, o las manos enclavijadas, también tendidos al suelo, o muy inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el efecto del devoto, que puede, o rogar, o ofrecer, triste, alegre, o admirado, que todo cabe en la devoción¹³⁶.

La postura del cuerpo frente al sacramento expuesto en el altar exige de los fieles que doblen sus piernas y se arrodillen en el momento de la elevación del pan y del vino de Cristo, así mismo que bajen la mirada en algunos casos, reser-

¹³⁶ CARDUCHO, Vicente. Diálogos sobre la pintura, p. 258, citado en Borja, Cuerpo exhibido, purificado y revelado: experiencias barrocas coloniales. Op. cit.

vando el misterio de la transustanciación del cuerpo y la sangre a los jerarcas de la iglesia. La celebración litúrgica y eucarística cuenta con todo un guión elaborado en el que hay una serie de acciones cíclicas controladas por tiempos y momentos específicos que se repiten en el rito católico. La ornamentación forma parte de la ambientación del escenario sobre el cual el cuerpo social de la iglesia se mueve desempeñando cada quien un rol entre escena y escena. La liturgia de la palabra por su parte estaba acompañada por las imágenes volcados ambos discursos al estímulo del *pathos* de los fervientes católicos. En esta misma línea de ideas, y de acuerdo a lo expresado por Borja, el concepto de la composición de lugar como sistema de visión colonial inscrito mediante la producción de imágenes religiosas y discursos conmovedores, lograba ser efectivo a partir de los siguientes factores: la recreación de una “escena”, la participación del espectador “oyente” y la reconstrucción de un discurso narrativo de un guía. Aquello se llevaba a cabo en dos momentos vitales: la “descripción” de las escenas narradas por el guía con gran detalle, la psique del oyente mediante el estímulo de los sentidos y la “interiorización” o “meditación” como acto posterior, y experiencia individual de repliegue sobre sí mismo¹³⁷.

4.4. Consumo de la imagen religiosa

Los espectadores, como bien se enunció anteriormente, fueron preparados para observar las imágenes, en particular, bajo la mediación de la técnica retórica de la composición de lugar. La postura de los feligreses frente a las imágenes fue educada para la decodificación de una serie de señales, síntomas ocultos en los gestos, en los colores, en los símbolos representados en las pinturas neogranadinas.

La contemplación de los valores estéticos no era un acto que cobrara alguna relevancia; el equilibrio, la armonía, simetría, entre otros valores compositivos que eran fundamentales en el arte clásico y el Renacimiento, se presentaban aho-

¹³⁷ BORJA, Jaime. La pintura colonial y el control de los sentidos. Bogotá. Calle 14. Vol 4, No. 5., p. 64.

ra como meras formas plásticas de aparición de esos síntomas. En los gestos de las manos y los rostros de los personajes dentro de las escenas religiosas pueden verse diferentes disposiciones que dan a entender mensajes diversos, dadas las variaciones en estas relaciones gestuales. Las virtudes y los vicios pueden leerse en la configuración de los rostros, en los tonos aplicados a las indumentarias de los íconos, en la desnudez o no de los mismos. Con respecto a este tema, es necesario aclarar que este orden social decide en qué medida exhibe el cuerpo y el para qué de la revelación de ciertas partes. A menudo, la desnudez en la pintura neogranadina está conectada con la idea del “retorno al paraíso perdido” y con la recuperación de la “inocencia”; mediante el desnudo se representa además la pobreza, la renuncia a los placeres del mundo terrenal y el abandono de la materialidad del cuerpo a la ascensión del alma liviana hacia el reino de los cielos, tal y como se señaló anteriormente mediante los ejemplos de las representaciones de figuras santas Pedro Alcántara y María Magdalena.

Los pechos desnudos en los íconos marianos establecen un vínculo con la lactancia que constituye un acto de transmisión de virtudes mariológicas. Por su parte, el cuerpo erotizado de Cristo en numerosas narraciones sobre visiones místicas en la que aparece alimentando con su sangre a santos y santas, es síntoma de purificación. Estas imágenes de desnudos se muestran en pocas palabras como formas de “erotizar el alma” para “espiritualizar el cuerpo”, o, dicho de otro modo, las imágenes muestran caminos ejemplares para acceder a la “santidad”¹³⁸.

4.5. La conformación de un cuerpo social sacralizado

En líneas anteriores se anotaba que la sociedad neogranadina se hallaba bajo el influjo innegable del dogma católico fortalecido en el programa de la contrarreforma llevado a cabo en los territorios colonizados por España. Un cuerpo social fun-

¹³⁸ BORJA, Jaime. Cuerpo exhibido, purificado y revelado: experiencias barrocas coloniales. Texto curatorial para la exposición Habeas corpus que tengas [un] cuerpo [para exponer]. Banco de la República; Bogotá, 2010. Tomado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/habeas-corpus/tx-t01-002.html>

cionando como organismo viviente consagrado a la iglesia católica, se consolidó como efecto del proyecto eclesiástico en las colonias hispanoamericanas. La “iglesia militante”¹³⁹ de Dios en la tierra encontró asidero en territorios conquistados en el Nuevo Mundo.

Un acercamiento a numerosas pinturas coloniales en las que se divide el reino celestial, el mundo visible de las apariencias y el purgatorio, pone sobre la mesa la creencia en tres posibles planos de la existencia o, en otro sentido, en tres cuerpos eclesiásticos en los que los fieles podían circular eventualmente. El primero, el cuerpo de la “iglesia glorificante”¹⁴⁰ estaba encabezado por la figura de Dios, Cristo y el Espíritu Santo, acompañados de los ángeles, arcángeles, santas, santos, mártires y por supuesto, se ofrecía como imagen ideal de las aspiraciones de todo buen cristiano: el goce de la vida eterna y plena en la resurrección tras el juicio final. La “iglesia purgante”¹⁴¹ estaba conformada por todos aquellos hombres y mujeres que estaban en espera de expiar sus pecados socorridos por la oración y las ofrendas provenientes de la iglesia militante conformada por el cuerpo social de católicos activos. Las buenas acciones, el correcto comportamiento, las actitudes modestas, el ejercicio de la mortificación del cuerpo llevaban a que los miembros de la iglesia militante se acercaran cada vez más a la esperanza de hacer parte de ese cuerpo glorificante como promesa de vida después de la muerte en este plano de la existencia. Las pinturas con esta temática permitían entonces a los fieles aferrarse a este dogma y actuar en consonancia con sus aspiraciones de santidad.

Por otro lado, las imágenes que incluyen temáticas que varían entre las transverberaciones místicas o la muerte representadas en pinturas como “El trán-

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*

sito de San Juan Nepomuceno”¹⁴² (s. XVIII-XIX) muestran el abandono del cuerpo terrenal hacia el encuentro con el cuerpo celestial desde el cual aguardan ángeles, santos, la virgen María y el niño quien pone en la cabeza del santo una corona y éste como muestra de humildad y señal de aceptación pone su mano derecha sobre el pecho mientras asciende triunfante a los cielos¹⁴³.

Estas vidas ejemplares de los santos, mártires, apóstoles, Cristo y la Virgen María representadas de manera persistente como eje conceptual e ideológico de los encargos artísticos en la colonia, tuvo quizás repercusiones en la pintura de retrato que entre el virreinato y la república cobraron fuerza y vitalidad. Tras años de catequización y mestizaje el pueblo neogranadino llegó a un punto de aceptación tal de las imágenes para la fe, que a los ojos de la comunidad eclesiástica tales prácticas de veneración comenzaron a concebirse bajo forma de la idolatría, hecho que durante el siglo XVI fue causal de la lucha contra los amerindios y los negros en los comienzos del proceso de colonización en el Nuevo Reino.

Las leyes borbónicas que comenzaron a entrar en vigencia a partir del siglo XVIII bajo el mandato de Carlos III procuraron establecer un control aún más estricto sobre la producción, el uso y la propagación de las imágenes de bulto, estampas y grabados de carácter devocional, así como de reliquias de mártires y de santos, que comenzaron a circular en la Nueva Granada gracias a la Compañía de Jesús.

El uso de las imágenes de carácter religioso había llegado al punto de llenar las iglesias de retablos, fragmentos de cuerpos de santos que aún sin haber sido reconocidos por la legislación papal, entraban a formar parte del “cuerpo ce-

¹⁴² Pintura hallada en la pinacoteca del Museo de Arte Religioso de la Catedral de San Nicolás el Magnode Magno, en Rionegro. Se atribuye su ejecución a la escuela quiteña. VIVES. Op. cit., p. 217.

¹⁴³ “San Juan Nepomuceno (1330-1393) Patrono del sigilo sacramental”. Fue martirizado por orden del rey de Bohemia, Wenceslao IV, por negarse a revelar a éste la confesión de la reina. Su canonización a principios del siglo XVIII dio origen a su variada iconografía y a la expansión de su culto”. Ibid.

lestial” y de la devoción de cientos de fieles quienes depositaban su inseguridad, su enfermedad y desolación en ellos. Además, comenzaron a circular productos de la imaginería cuyo propósito claro era ridiculizar los altos estamentos del poder real y eclesiástico¹⁴⁴.

4.6. Del culto público al culto privado

En el primer capítulo de nuestro estudio se hizo mención de la influencia que supusieron las reformas económicas decretadas por el rey Carlos III desde mediados del siglo XVIII para las colonias españolas en las tierras de ultramar. A lo largo del presente apartado se presentarán otro tipo de reformas que sentaron sus bases en este mismo período para hacer mella en otras prácticas estéticas y sociales, dentro de las cuales se incluye el control sobre el culto religioso, la producción, distribución, circulación y consumo de las imágenes para la veneración¹⁴⁵, así mismo como las prácticas alrededor del acceso al conocimiento y las actividades de movilización civil que dieron paso a la gesta republicana durante las primeras décadas del siglo XIX.

El imaginario piadoso que desde el siglo XVI había constituido el pilar del proyecto evangelizador español se había considerado pieza clave para el anclaje de la primera modernidad en las Indias. Dos siglos más tarde, las obras de carácter religioso creadas por los artífices tanto de la región como otras traídas mediante la importación de bienes y mercancías, se convirtieron en un dolor de cabeza, o, dicho de otro modo, en una situación que comenzaba a causar problemas a los miembros de la iglesia y, naturalmente, a la corona española. Numerosos grabados, efigies, pinturas, estampas y reliquias de santos, mártires y representaciones de Cristo y María, circulaban desde la proclama del Concilio de Trento, pero al parecer, aquello se había salido de control pues cada vez aparecían nuevos beatos,

¹⁴⁴ PÉREZ, María Cristina, Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada. México. Relaciones. Estudios de historia y sociedad. Vol. 36, No. 144., p. 56.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 57

nuevos fragmentos de cuerpo en peculiares relicarios, además de adoraciones que merecieron la atención de los fieles quienes les solicitaban el cuidado y la protección que todo cristiano requería contra las pestes y enfermedades propias de su época¹⁴⁶.

El escaso control sobre los productos y artículos que desembarcaban en los puertos de la Nueva Granada permitió la distribución de imágenes que en muchas ocasiones no contaban con el cumplimiento de los cánones establecidos para su representación, lo cual eventualmente podía conducir a la veneración de imágenes confusas y de advocaciones erradas. Otra grave consecuencia de esta situación fue el advenimiento de imágenes provocadoras y satíricas que ridiculizaban la corona y el clero, lo cual daba cuenta de la existencia de personajes que, tal vez, “a la luz de la ilustración”, comenzaban a mostrar síntomas de un pensamiento crítico en contra de los estamentos más poderosos de control social.

Frente a todo ello, la iglesia católica inició un proceso de regulación de la producción de esta gran cantidad de imágenes y de su circulación. Controló también el uso de objetos considerados sagrados y finalmente, de la distribución de advocaciones tutelares, así como de la instrucción alrededor de la veneración de las mismas. Todo ello fue apoyado a nivel jurídico por la realeza española mediante la expedición de cédulas que tenían como objetivo inicial, el ejercer un mayor poder sobre la “industria cultural” que la iglesia había impulsado desde el siglo XVI y que desembocó en la implantación de un orden social mutante en que esa “industria cultural” pasó a ser poco a poco, una “industria” de producción de bienes y

¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 55-82. A lo largo de este artículo, la historiadora aborda las reformas eclesiásticas que condujeron a un mayor control sobre la producción y circulación de imágenes devocionales en la Nueva Granada a partir de las reformas borbónicas. En adelante, se hará constante alusión a sus aportes.

servicios, bajo la premisa del contrato social de intercambio mercantil conceptos emitidos ya por los ilustrados europeos durante el llamado “siglo de las luces”¹⁴⁷.

Las disposiciones de los concilios y sínodos llevados a cabo en la Nueva Granada dejaron en claro los mecanismos de control que debían desplegarse para ejercer tales controles. Para el caso, María Cristina Pérez en su artículo “Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica en el virreinato de la Nueva Granada”, ha citado los siguientes: “En este territorio se conmemoraron dos concilios provinciales en Santafé, convocado por Hernando Arias de Ugarte en 1625 y Agustín Alvarado de Castillo en 1774, y seis sínodos diocesanos, por Juan de los Barrios en 1556 y por Bartolomé Lobo Guerrero en 1606, en Popayán por Juan del Valle en 1558, Juan González de Mendoza en 1617 y Juan Gómez Frías entre 1717 y 1762, y en Cartagena por José Díaz de la Madrid en 1789”¹⁴⁸.

Es de notar, que algunos de estos si bien no se enmarcan en el siglo XVIII, son una muestra de la necesidad que existía desde el siglo XVI de reglamentar desde un principio la avanzada cristiana sobre los territorios de las indias. Las legislaciones borbónicas consolidadas mediante las “Constituciones Sinodales “De ymagenes y reliquias de santos”, de la pluma de Juan Gómez Frías hacia los años de 1717-1762, y ello junto con la “Primera Sesión del concilio diocesano de la ciudad de Santafé”, llevado a cabo en 1774 por Agustín Alvarado del Castillo, fueron las cartas de navegación para conducir el pueblo hacia una manifestación del fervor un tanto diferente, volcada a la intimidad por oposición a la gran fiesta barroca,

¹⁴⁷ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada 1750-1816*, 2da edición, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Bogotá, 2010. El autor trata el tema de la ilustración y su caracterización en el capítulo primero: Lugares de la ilustración. Discurso colonial y geopolíticas del conocimiento en el siglo de las luces.

¹⁴⁸ PÉREZ, María Cristina, Op. cit., p. 57. Aquellos eventos han sido tomados de Eduardo Cárdenas, “Colombia: la Iglesia diocesana (i)”. Madrid. *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (Siglos xv-xix)*. Biblioteca de Autores Cristianos. Vol. 1., p. 191-192.

que durante dos siglos había sido representada en el conveniente desborde de la colectividad cristiana.

Aquellos textos contenían entonces, los lineamientos a seguir, enmarcados básicamente en tres asuntos que han sido insinuados en líneas anteriores: “el uso de las reliquias de los santos mártires; la labor de los artífices de imaginería religiosa; y el ordenamiento del culto”.¹⁴⁹ La Provincia de Antioquia, para el caso que concierne este estudio, debía acogerse naturalmente a tales legislaciones y debía dar a entender tales cuestiones de modo que no incurriera en el incumplimiento de las mismas, por falta de difusión y conocimiento. La aparición de reliquias de santos no canonizados era motivo suficiente para regular por un lado la tenencia de las mismas y más aún, la procedencia de la misma. Las legislaciones sobre las reliquias consistieron de un lado en la creación de un cuerpo eclesiástico encargado de comprobar la veracidad de la reliquia teniendo en cuenta su vida ejemplar, su relación con Dios y la “correspondencia” entre lo anterior y los vestigios del personaje digno de veneración¹⁵⁰. Por otra parte, se pretendió controlar el porte y el uso de las reliquias. Para ello se prohibió la exhibición pública de las reliquias y se restringió cada vez más el contacto del pueblo con las mismas¹⁵¹. Los líquidos corporales, los fragmentos del cuerpo, los objetos vinculados con el cuerpo del santo o mártir, así como los objetos tocados por una reliquia de primer grado se convirtieron en las tipologías de reliquia que debieron emerger y que, desde luego, contribuían a ejercer tales controles¹⁵². Como consecuencia de ello, se puso además en cuestión el hecho del milagro. Aquello no era considerado ya una realidad

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 60-61.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² El texto “Las reliquias de los santos en el culto católico” ofrece una tipología acerca de la clasificación de las reliquias. [En línea] <http://roma-aeterna-una-voce.blogspot.com.co/2009/11/las-reliquias-de-los-santos-en-el-culto.html>

en la que se debía creer ciegamente, para el período, objeto de estudio, el milagro debe ser estudiado y comprobado por un equipo de clérigos ilustrados y letrados. Al respecto exponía el concilio de Santafé: “Ningún secular o regular reciba informaciones por propia autoridad, ni busque testigos extrajudiciales, ni los examine acerca de su santidad y milagros de algún siervo de Dios; y aunque las reciba sean tenidas por de ninguna fe y crédito [...] pero si sucediere, que, en su túmulo, se juzgue haber sucedido algún milagro, el cura párroco o Vicario podrá averiguar el suceso”¹⁵³. Por lo tanto, su veracidad debe ser comprobada por expertos antes de difundir la buena nueva que supondría el hecho del milagro para una cierta comunidad¹⁵⁴. En lo que concierne al trabajo de los artífices con respecto a la producción de imágenes, fue una exigencia el hecho de seguir al pie de la letra los cánones establecidos para la elaboración de imaginería religiosa. Las interpretaciones y versiones de las diferentes órdenes con respecto a diversas imágenes estaban prohibidas. Del artífice sólo se solicitaba la mano de obra para la elaboración de pinturas, esculturas y estampas; no era exigencia, la visión ni la expresión propia de su creatividad o ingenio. Bastaba con que siguiera las reglas de representación de color, de medidas, de gestos y posturas para producir una imagen digna de ubicar en los altares, a la vista del ojo público. El destino de las imágenes cuya iconografía podía presentarse dudosa, incorrecta, o “indecorosa”¹⁵⁵ era bastante diferente. Las pinturas que no correspondían a las legislaciones eclesiásticas debían ser bajadas de los altares mayores para ser corregidas y de ese modo,

¹⁵³ PÉREZ. Op. cit., p. 63. En este apartado, la autora cita el texto: “La primera sesión, y libro del Concilio Provincial de Santafé (1774)”, p. 602-603, en José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, tomo II, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1953 [1889], 595-612, n. 26.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 62.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 76. Sobre el concepto de decoro, la misma autora advierte lo siguiente: “Con el decoro se pretendía que las representaciones visuales mantuvieran el orden, la conveniencia y la honestidad, como también que el cuerpo desnudo dejara de ser protagonista en las pinturas de santos como Sebastián o María Magdalena. De ahí que, por el contrario, lo moralizante y correcto se relacionara desde muy temprano con la indumentaria que los adornaba y los ropajes que los engalanaban”. Cita a GOMBRICH, Ernst, *Los usos de las imágenes*, p. 176 y así mismo, SIGAUT, Nelly, *Pintores indígenas en la ciudad de México, Catones y cosas vistas. Historias*. No.37. p.137-152.

volver a ser puestas en los oratorios, y otros sitios de exposición. De un modo más radical, se mandaba enterrar las imágenes bajo los pisos de las iglesias para que no fuesen vistas ni veneradas por nadie: “[...] El Concilio de Santafé sugería que no bastaba con quitar de los altares las efigies que contrariaran los preceptos del catolicismo expuestos desde el siglo XVI, incluso solicitaba enterrar en el suelo de los templos aquellas desgastadas, antiguas, mutiladas e inservibles para el culto público e íntimo de los fieles”.¹⁵⁶ Estas se convertían en imágenes incultas, prohibidas con las cuales no debía tenerse contacto para caer en las prácticas de veneración de efigies equívocas.

Por último, estaba prohibida la circulación de imágenes que presentaban versiones satirizadas del clérigo y de la corona. Debió reforzarse la vigilancia en los puertos existentes en este lado del Atlántico con el objetivo de la confiscación de imágenes irrespetuosas que iban en detrimento de la imagen de los máximos poderes españoles. Para ello, fueron necesarias las expediciones de cédulas reales que impidieran la difusión de ciertas representaciones que, en tono burlesco, se mofaban de asuntos de tinte político y administrativo tanto como religioso. Sin embargo, aquello no fue suficiente en un mundo en el que la inmediatez no era una unidad de medida del tiempo. Ante las prohibiciones de ciertos grabados y estampas, entre otros, nada se podía hacer cuando ya los barcos habían zarpado para llevar mercancías a las Américas. De otra parte, las noticias sobre tales prescripciones llegaban meses más tarde y por ello, se hacía aún más complicado eliminar de los altares o de los libros una cierta advocación, cuando ya gozaba de fama, incluso siendo proscrita en medio del desconocimiento del clero o los cabil-dantes neogranadinos¹⁵⁷.

¹⁵⁶ PÉREZ. Op. cit., p. 76. En este apartado, Pérez cita el texto “La primera sesión, y libro del Concilio Provincial de Santafé (1774)”, p. 607. Añade, además, una referencia al origen medieval de la práctica del enterramiento de imágenes en BELTING, Hans, *Imagen y culto*, p. 22.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 70-71.

En cuanto a la celebración de fiestas tanto religiosas como civiles, también se habían creado legislaciones para ejercer el control total sobre las mismas. Los excesos de los que fue testigo el oidor Juan Antonio de Mon y Velarde, llevaron igualmente a elaborar una serie de dictámenes para regular y vigilar las celebraciones y fiestas en la Nueva Granada, en particular, la de la Virgen de la Candelaria llevada a cabo en Medellín. A este respecto, Mon y Velarde prohibió que fuera designado un alférez para hacerse cargo de la organización y patronazgo de las celebraciones. Además, fueron proscritos los gastos excesivos en dulces, vinos, aguardientes, pólvora, el consumo de tabaco y los “convites” de comidas, pues todo ello, en lugar de llevar al recogimiento y a la paz y unión de la comunidad, conducían al despilfarro y al “desorden”. Por lo tanto, el llamado era a la medida y a la “moderación”¹⁵⁸.

Las fiestas y celebraciones de orden religioso fueron por mucho tiempo un punto de encuentro de las diferentes castas que conformaban la sociedad neogranadina. Era muy posible que, como menciona Orián Jiménez en su libro “El frenesí del vulgo: fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial”, hubiese una intención de hacer notar el prestigio y el poder de unas ciertas élites nobles por encima del pueblo, ello se mostraba explícitamente en los colores de las prendas de vestir, tal como aduce el autor: rojo para la nobleza y sus semejantes y azul, para las castas marginadas¹⁵⁹.

En ella, tanto blancos como mestizos, indios, mulatos, negros y todas las razas resultantes, convergieron allí para venerar su santo patrono mediante la celebración de sus virtudes. Las fiestas organizadas en muchas ocasiones por los diferentes miembros de las cofradías, y lideradas usualmente por un Alférez, esta-

¹⁵⁸ JIMÉNEZ, Orián, *El frenesí del vulgo: fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 48-49.

¹⁵⁹ Jiménez, Orián, *Op. cit.*, 40. El autor ha abordado el tema, tomando como puntos de partida variados casos de la provincia de Antioquia y concentrándose en particular en el festejo de la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

ban inicialmente encaminadas a la celebración eucarística y procesión del santo por las calles de las parroquias, vías o ciudades. Era bastante común que el Alférez ofreciera además un festejo en el que las colaciones, el aguardiente, la pólvora, los bailes y los juegos hacían las delicias del pueblo convocado alrededor de su imagen tutelar¹⁶⁰. Los juegos de cartas, las corridas de toros se convirtieron en la otra cara de la vida social en la Nueva Granada. Las fiestas patronales supusieron curiosamente, la oportunidad casi perfecta para el desfogue de las pasiones, para salir del *habitus* cotidiano de los quehaceres domésticos, del trabajo en las minas, de los momentos del día marcados por las oraciones, de las visitas familiares y de la aparentemente sosegada forma de vida amerindia. La fiesta era una especie de ruptura del tiempo que parecía repetitivo y circular en una sociedad que apenas comenzaba a proyectarse en línea recta hacia el futuro y la idea de progreso. En aquel detenerse del tiempo, se llevaban a cabo para el caso de la ciudad de Rionegro, las fiestas patronales de san Nicolás, el Magno, quien, como se ha mencionado en el primer capítulo, fue declarado el patrón de la ciudad desde el año de 1803 por el papa Pío VII. Se concedía bastante relevancia a la celebración del santo tutelar, tanto que se ordenaba atender a misa y no trabajar, puesto que de ello se recibirían indulgencias.

Con Respecto a este, Orián Jiménez ha hecho mención de un evento ocurrido hacia 1761, durante el festejo del patronato de san Nicolás y de la Virgen de la Concepción. En esta anécdota, deja claros datos acerca de algunas de las actividades que se realizaban en conmemoración del santo y de la virgen. Una de ellos era la organización de una corrida de toros emplazada en un “coso”*, para el cual seguramente debieron trabajar unos cuantos carpinteros llamados a construirlo. Aquel estaba ubicado en la plaza principal de la ciudad y aparte de este, existía un tablado montado frente a la casa del prestante ciudadano, Jerónimo López

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 41 - 42.

* Lugar donde se lidian los toros.

de Arbeláez. Sobre este tablado debía ofrecerse un espectáculo de comedia, alejado al igual que la improvisada plaza de toros, de la iglesia, con el objetivo de no perturbar con gritos y palabras soeces, los rituales religiosos llevados a cabo en aquel recinto sagrado. Este personaje presentó sus quejas ante el alcalde ordinario que dirigía los destinos de la ciudad en aquel momento, don Felipe de Villegas y Córdoba quien dispuso nuevos lineamientos de emplazamiento para la construcción del tablado de las comedias, de manera que no afectara a dicho ciudadano ni a sus bienes, ni a los criados a cargo del mismo¹⁶¹. Las comedias eran representaciones en las que en ocasiones se aludía de manera graciosa y burlesca, a la vida cotidiana y a las élites de los pueblos. Eran los momentos propicios para reír, salir de la tensión del día a día y además, para ir al encuentro de los amores furtivos y las relaciones prohibidas por la realeza y el dogma cristiano¹⁶², de los cuales muy posiblemente resultaron en repetidas ocasiones, un buen número de hijos naturales, algunos reconocidos únicamente mediante los testamentos de los moribundos cristianos arrepentidos. Más allá de las consecuencias, estos acontecimientos debieron ser los más esperados por los fieles rionegreros, junto a la celebración de la Semana Santa, a la cual hemos referido en apartados anteriores.

Sin embargo, y a pesar de estas legislaciones, y la estricta vigilancia sobre las imágenes de culto, era posible, para el caso de la Provincia de Antioquia, y específicamente en la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, contemplar usos bastante peculiares de las imágenes más populares, los cuales, al parecer, poco habían cambiado, con respecto al ideal impuesto por la iglesia. Para ilustrar el asunto se cita nuevamente a Santiago Londoño quien desde su libro “Historia de la pintura y el grabado en Antioquia” sostiene que incluso durante el siglo XIX es posible apreciar imágenes con motivos religiosos, destinadas a fines diversos, tales como la protección “individual y familiar”, la decoración de iglesias y capillas y

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 68-69.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 69-70.

los ex votos patrocinados por clérigos, comerciantes y mineros de la región¹⁶³.

Además de ello, sostiene:

Entre las pinturas utilizadas con fines protectores, sobresale un lienzo firmado por J. Moreno en 1804 en Rionegro. Representa a *Santa Bárbara* con sus elementos iconográficos propios, como el castillo, la palma del martirio, el rayo, y la evocación de los tormentos a que se vio sometida. Protectora del peligro de morir sin sacramentos, a Santa Bárbara se le invocaba contra el rayo y el fuego. Este lienzo no estuvo destinado a colgar en las paredes de una iglesia o vivienda, sino que, al parecer, los arrieros lo cargaban enrollado, para cubrirse con él durante las tempestades¹⁶⁴.

Quizás una de las pocas victorias respecto a las legislaciones eclesiásticas haya sido el volcamiento hacia el interior. La profesión de las creencias debía manifestarse entonces desde la individualidad y la intimidad familiar, contrario a lo que por mucho tiempo venía ocurriendo en los diferentes reinos de las Indias en las que se exhortaba al pueblo a la veneración de sus patronos partiendo de la colectividad y de la fe comunitaria.

4.7. Pintura retrato en el periodo virreinal

Durante el virreinato absolutista del Nuevo Reino de Granada, que había comenzado un largo proceso de consolidación entre 1720 y 1770 —cuando finalmente se estableció lo que conocemos como “reformismo borbónico”¹⁶⁵— el retrato constituyó una práctica estética de inscripción del poder de los virreyes españoles que gobernaban las colonias en representación de los reyes de España. En estos, figuraban con gran detalle la indumentaria, los accesorios, escudos de armas y demás objetos de ambientación escenográfica que contribuyeron a potenciar esas imágenes del poder, autoridad y ostentación “afrancesada”¹⁶⁶. Pronto, este lujo fue desplazándose hasta permear las sociedades de la élite neogranadina quienes vieron

¹⁶³ LONDOÑO, Santiago, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996, p. 63.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁶⁵ SILVA, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, p. 16.

¹⁶⁶ LONDOÑO. *Op. cit.*, p. 45-49.

en la pintura una manera de encontrarse a sí mismos e igualmente exhibir su posición social. Junto al ciudadano noble e ilustrado, se encontraban además los retratos de jerarcas de la iglesia obispos y arzobispos en su mayoría y de manera excepcional, se elaboraron retratos de monjas coronadas muertas pertenecientes a los conventos de la Concepción y Santa Inés, como son los casos particulares hallados en Santafé: “La historia pictórica virreinal se abre con los retratos de seres vivos que exaltan el poder de los representantes del rey, y se cierra con los retratos de monjas muertas casi en olor de santidad, que elogian una trayectoria ejemplar consagrada a Cristo.”¹⁶⁷

En esta etapa fueron protagonistas los hombres y mujeres quienes por sus méritos y virtudes constituyeron modelos dignos de representación a través de la pintura entre los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, una aproximación cercana a las obras y al contexto en el cual surgieron, al igual que su patronato, ha dado cuenta de unas mutaciones que han sido, al parecer, imperceptibles en las narrativas alrededor de la historia local. El siguiente capítulo permitirá abordar tales mutaciones, tomando como punto de partida algunas de las configuraciones artísticas pertenecientes a la Casa Museo de la Convención de Rionegro como uno de los albergues de la historia colonial y republicana del departamento de Antioquia.

El encuentro con aquellas imágenes —y otros recuerdos materiales como muebles y objetos personales a modo de reliquia— ha sido sorprendente en la medida en que más allá de revivir la historia personal de los personajes ilustres, muchos de los cuales desarrollaron su vida entre el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, es posible develar unos discursos culturales de un pueblo, el de Rionegro decimonónico que para efectos del presente estudio, se extiende unas décadas más, entrados ya en el siglo XX.

¹⁶⁷ *Ibíd.* p. 56-57.

Por supuesto, para aquel entonces, no dejaron de producirse ni de importarse íconos religiosos que animaban y estimulaban la fe católica¹⁶⁸, pero la demanda por la producción de otro tipo de imagen constituyó un síntoma del uso de la imagen como el corazón de la práctica estética de blanqueamiento social, y de otro lado, del uso de la imagen como documento histórico.

4.8. La pintura de retrato como práctica estética del blanqueamiento social

En primer lugar, se hace necesario aclarar los límites de lo que se ha llamado “práctica estética” que será abordada de aquí en adelante. Para ello, se ha encontrado bastante elocuente el concepto de *habitus*, prestado de Pierre Bourdieu, referido en líneas anteriores. La siguiente referencia hecha por Santiago Castro-Gómez en su libro “La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada 1750-1816”, acerca del renombrado sociólogo, lanza algunas luces al respecto:

Para Pierre Bourdieu las diferencias de clase no tienen que ver únicamente con la posesión o no posesión de riquezas materiales, tal como pensaba Marx, sino que se explican también por la existencia de diferentes esquemas grupales de clasificación de las prácticas. Tales esquemas establecen diferencias entre lo “verdadero” y lo “falso”, entre lo “bueno” y lo “malo”, entre lo que es “distinguido” y lo que es “vulgar”. De este modo las diferencias en las prácticas, en los bienes poseídos y en las opiniones expresadas, constituyen un auténtico “lenguaje” o “código de comunicación” que comparten los individuos pertenecientes a una misma clase¹⁶⁹.

El autor emplea el concepto de *habitus* utilizado por Bourdieu para describir una serie de “insignias culturales”, de “huellas digitales” que portan los miembros de las élites blancas como una manera de construcción de sus propios espacios de inscripción. En este sentido, y tomando el caso de la Nueva Granada, además del uso de prendas de vestir de un color particular, de la posibilidad de tener una experiencia escolar en alguno de los colegios mayores del reino, o el de ostentar

¹⁶⁸ Para ello se sugiere acudir al ya citado texto: “La presencia del arte quiteño en Antioquia” a través del cual Gustavo Vives presenta un amplio número de obras de lo que el mismo autor llama “imaginería religiosa” que van desde el siglo XVII hasta entrado siglo XIX.

¹⁶⁹ CASTRO. Op. cit., p. 81.

el título de Don o un apellido de linaje español, existían otras prácticas, es decir, otras formas de hacer y de exhibirse. Tales prácticas, como las expuestas anteriormente, estarán acompañadas del término “estéticas”, pues dentro de manera constitutiva son dispositivos para ex-poner-se a los sentidos de los otros, permitiendo desplegar un *habitus*.

Ahora bien, al hablar de “blanqueamiento social”, se ha insistido permanentemente en el matrimonio entre miembros de familias nobles o incluso, de mestizos acaudalados con blancos pobres o “vergonzantes” como prácticas que permitían poner en claro y de manera legal, el hecho de pertenecer a una clase blanca superior que se diferenciaba de las castas provenientes de los “manchados por sangre de la tierra”¹⁷⁰. En líneas posteriores será abordado el tema de la pintura de retrato como práctica estética y mecanismo de diferenciación social y de identificación con un origen, blanco y europeo enmarcado en el contexto neogranadino de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro.

El patronato familiar sobre algunas imágenes votivas de tipo religioso, la donación de objetos de uso eclesiástico, al igual que los encargos hechos a las cofradías y en particular a los alféreces, para la organización de fiestas dedicadas al culto público de sus santos tutelares, constituyeron quizás, las primeras estrategias de “blanqueamiento” y distinción. Se ha visto que, por un lado, las familias ganaban prestigio al ser descendientes o por lo menos, al estar vinculadas con un español, como ha sido el caso de Salvador Bermúdez Ruiz, de quien se ha hecho ya referencia. Aquel eclesiástico tuvo como padre al español don Bartolomé Bermúdez y Becerra quien contrajo nupcias con doña Josefa Ruiz de La Parra, hija de lo que pareció ser, un matrimonio bastante distinguido en la ciudad de Rionegro por aquel entonces: el de don Cristóbal Ruiz de La Parra y el de doña Juana María

¹⁷⁰ SILVA. Op., cit., p. 37.

de Mendoza¹⁷¹. Es de recordar, que el retrato del señor Salvador, en la Casa de la Convención, es muestra del despliegue del poder de una familia, del buen nombre de los Bermúdez-Ruiz, por encima de la plebe inculta. Desde luego, sería más necesario aún el hecho de tener conocimiento sobre la fecha de elaboración de la imagen, de modo que pudiera hacerse más claro el contexto de uso de la misma. Bien fuese un retrato reservado a la intimidad del hogar, como objeto de recordación, admiración y por qué no, veneración o fuese que estuviera ubicado en un espacio público tal como una oficina o despacho, lo cierto es que, la persona allí representada, poseía en sí misma un carácter distintivo frente al pueblo y a la comunidad eclesiástica a la que pertenecía: el del ser un hombre de letras, pero sobre todo, el de tener en sus venas una corriente de sangre sin mancha de la tierra que lo acreditaba como hijo legítimo de blanco.

Otro ejemplo que cabe mencionar en este apartado es el del español don Blas Sáenz de Tejada. Se sabe que don Blas se había establecido en Rionegro para finales del siglo XVIII donde ejercía su labor como comerciante y era contado como uno de sus ciudadanos más prestantes, prueba de ello fue una petición hecha por el gobernador de la provincia de Antioquia hacia 1787, don Juan Antonio de Mon y Verlarde, quien, mediante un documento solicitaba oficialmente a una lista de conocidos vecinos, una “contribución”, para lo que parecía una “negociación con los Argelinos y Príncipes de la África”¹⁷². Su fama de comerciante seguramente le valió para contar entre sus contactos comerciales a los talleres de artífices de la escuela quiteña. Existen en la colección del museo de arte religioso de Rionegro, dos pinturas en las que el nombre de este al parecer, fervoroso católico, figura notablemente. Una de ellas es la advocación a la Santísima Trinidad, en la

¹⁷¹ TOBÓN. Op. cit., p. 61. El cronista no hace mención del origen de la familia de doña Josefa Ruiz de La Parra, pero puede pensarse que pertenecía igualmente a la nobleza rionegrera de finales del siglo XVII. La fecha de nacimiento de Salvador Bermúdez se ubica, aunque no con precisión, hacia 1676.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 270. El autor no da mayores aportes respecto al asunto de la negociación. Sin embargo, pone de relieve el nombre del General José María Córdova: Don Crisanto de Córdova, cuya familia se había establecido en suelo rionegrero.

cual está representado Jesucristo con estigmas en pies y manos, exhibiendo la llaga de su costado mientras sostiene la cruz. Se le representa de piel clara, con algunos rasgos étnicos marcados, como el de los ojos y la nariz, con barbas y cabello largo, cubierto de una túnica azul que contrasta con el tono rojo de la ornamentada capa de su padre, quien además porta una túnica blanca encintada y como accesorio, sostiene un cetro con su mano izquierda, mientras que con la otra señala su pecho. La barba y el cabello blanco comportan la iconografía tradicional de las representaciones de Dios padre. En medio de estos personajes sentados sobre estáticas y voluminosas nubes, se halla flotante la alegoría al espíritu santo, presentado en la forma de una paloma blanca en una vista casi frontal al espectador. La composición romboidal parte desde una imagen “a ras del marco”, un orbe azul sobre la cual reposa la inscripción en leyendas doradas: “A Devozion de Blaz de Tejada 1783”¹⁷³.

Otra imagen pintada bajo el patronazgo de este hombre fue un óleo que representa a san Miguel Arcángel, quizás su devoción protectora, en la cual se ve al dicho arcángel de pie ataviado con armadura metálica y sandalias¹⁷⁴, a la usanza romana, le cubre una capa ondeante de tono rojo, que posee los mismos diseños ornamentales de la capa que porta Dios padre de la Santísima Trinidad en el óleo que se acaba de mencionar, lo cual podría dar cuenta de dos posibilidades: las dos pinturas salieron o de la mano del mismo pincel o del mismo taller quiteño. Los colores semejan bastante en cuanto al fondo y a las carnaciones, luminosas, además, las nubes parecen mostrar semejante volumen y forma el cuadro de la trinidad. El tocado del ángel es un casco metálico emplumado enmarcado en el mismo círculo cromático de tonos azules y rojizos de la corta túnica que porta el arcángel-soldado. En su espalda luce un par de alas cerradas, que parecen estar en relación armónica con la parte superior de la imagen. En cuanto al torso en re-

¹⁷³ VIVES. Op. cit., 1997, p. 19.

¹⁷⁴ “La costumbre de mostrarlo con ese atuendo se originó cuando el rey Felipe IV de España lo declaró como auxiliador del ejército español”. *Ibíd.*, p. 73.

lación con la parte inferior, parece haber un problema anatómico marcado fuertemente por el tamaño de las piernas y la ubicación de las rodillas. Finalmente, la mano izquierda parece señalar mediante un gesto el acogimiento, quizá del nombre del donante, que se encuentra justamente en ese lado de la composición, y en letras doradas. Con su mano derecha sostiene lo que parece una delgada empuñadura de madera.

El poder adquisitivo y la pertenencia a una casta notable le permitió a don Blas de Tejada, costear con sus propios medios, dos imágenes que seguramente hacían parte de su devocionario personal y que, pudieron hallarse ellas expuestas a la vista de sus vecinos. He aquí una posible semilla para emplear la pintura como práctica estética con fines no sólo devocionales sino, además, de inscripción de un nombre cuyo origen es blanco en sí mismo.

Existen además de este, otros ejemplares de pinturas en las que el tema del retrato se hizo realmente evidente. Por lo tanto, de ellas se hará un análisis posterior, dado que su datación y patronazgo ponen en obra asuntos que además de incluir el tema del “blanqueamiento de la sangre”, permiten poner en discusión la cuestión de la imagen como documento —en términos de Peter Burke— para el estudio de la historia cultural de un pueblo. En el siguiente capítulo se abordará pues el tema de la construcción de un discurso de identidad local decimonónica de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro desde el lugar de la discontinuidad en la pintura de retrato y las ilustraciones patrióticas como prácticas estéticas atravesada por el subtexto de la ilustración y el localismo.

5. IMÁGENES CON HISTORIA O LA HISTORIA DETRÁS DE LAS IMÁGENES

“[...] al situarnos frente a una imagen nos situamos ‘frente a la historia’.”
Peter Bruke

“Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les temps ont toujours fait usage des peintures et statues pour leur mieux inspirer des sentiments qu'ils voulaient leur donner”.
El Cabau Erojaucourt

La oficialmente nombrada ciudad de Santiago de Arma de Rionegro era uno de los poblados más grandes de la provincia de Antioquia y contaba para 1808 con noventa y tres casas fabricadas con tapia, cubiertas con sus respectivas tejas y existían además ciento setenta y ocho casas de madera y paja. Por su lado, la Villa de Medellín contaba apenas con cuarenta casas de tapia y seis de paja¹⁷⁵, una diferencia bastante considerable. Como si fuera poco, en la ciudad de Rionegro, ya habían sido edificadas tres iglesias, un hospital —que no contaba con médico cirujano—, la casa de las “Administraciones Reales” y con una “escuela de primeras letras”¹⁷⁶. En esta relación no se destaca por ejemplo la Fundición de oros de Rionegro¹⁷⁷ que supuso ser una institución obligada para la transformación del oro extraído de los Reales de Minas en el Valle de San Nicolás y sus alrededores. Las iglesias¹⁷⁸ que habían sido edificadas eran sin duda la catedral de San Nicolás el Magno, hecha de un material resistente tras su derrumbe años atrás, la de Nuestra Señora de Chiquinquirá en el sector del Tablazo y la de Jesús Nazareno, hechas de materiales frágiles. Ello motivó la reconstrucción de las mismas y su reubicación, tal como se ha señalado en el primer capítulo. La imagen de Nuestra Señora de la Santísima Concepción del Rosario de Arma tenía bajo su tutela a la ciudad de Rionegro, y a la vez, conservaba y cargaba con el “toponímico” de su antiguo lugar de albergue, asunto que, con el hecho de la traslación de Arma y la

¹⁷⁵ ÁLVAREZ. Op. cit., p. 25.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁷⁷ Lugar mencionado en el primer capítulo del presente trabajo, según los estudios hechos por BOTERO. Op. cit., p. 55.

¹⁷⁸ La presencia del clero en la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, no tuvo lugar a través de la construcción de conventos o de monasterios como sí ocurrió en otros puntos de la Nueva Granada tales como Santafé o Popayán. Rionegro tuvo la particularidad de ser un punto en el que se asentaron familias acaudaladas que, juntando esfuerzos económicos, crearon sus propias capillas, como es el mencionado caso de la familia Gutiérrez de Lara y su iglesia dedicada a la advocación de la virgen de Chiquinquirá, de la cual ya se ha hecho mención. VIVES, Op. cit., p. 117.

Virgen, ha ganado unas escasas líneas en los textos de historia colonial en la que se menciona dicha ciudad¹⁷⁹.

La imagen en este contexto devino un símbolo de la identidad de unos pobladores que como se ha visto, reclamaron para sí, la tenencia de un recuerdo de unión y de protección como partícipes de una comunidad espiritual y civil. A lo largo de este capítulo se abordará el asunto de la imagen, sus usos y su circulación en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, para ello se ha querido abarcar un siglo XVIII largo que comienza mucho antes de la traslación de la ciudad de Arma y abarca períodos posteriores a la República, con el objetivo de desplegar los modos de inscripción de las imágenes conforme fueron avanzando las reformas modernistas que desde la colonización fueron haciéndose lugar en la sociedad neogranadina de la cual Rionegro formaba parte.

En primer lugar, se hace necesario delimitar el concepto de imagen, base sobre la cual se pondrán en discusión los temas del presente apartado. Tomando en cuenta el período que se indica, al igual que sus contingencias, se abordará la imagen desde la concepción presentada por Hans Belting: “[...] se entiende por imagen el retrato personal, la *imago*, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa. En este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o *historia*, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada”.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Al respecto, Hans Belting sostiene: “El recuerdo que la imagen evocaba no era sólo la historia de lo representado, sino también la historia del lugar. La reproducción de la imagen tenía como objetivo extender su veneración más allá de ese lugar, pero de tal manera que todas las copias repitiesen el rostro del original local. El recuerdo que se asociaba al original permanecía así indiviso. Las copias recordaban el original de la imagen famosa de un lugar, y éste, a su vez, los privilegios que había adquirido con y para dicho lugar en su historia. El retrato y el recuerdo constituyen, desde esta perspectiva, también un tema de la historia del derecho”. BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Editores Akal, S.A. 2009, p. 23.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 5.

Sin embargo, se abordará el asunto de la imagen como imago mutante, cuyas formas de inscripción y contenido varían, trazando usos y rutas de circulación particulares. Se ha partido entonces de una selección de imágenes conservadas en la colección de la Casa Museo de La Convención de la actual ciudad Santiago de Arma de Rionegro, cuyas gramáticas, han permitido las lecturas, descripciones y análisis presentados en esta sección.

5.1 Carlos III en la sala de la discontinuidad

La sala dedicada a la colonia, ubicada justo al costado izquierdo de la Sala de la Convención, contiene dentro de sí dos pinturas de las cuáles se ha hecho alusión en los capítulos anteriores: un retrato de don Salvador Bermúdez, clérigo ilustre de las tierras de Arma de Rionegro, bachiller del prestigioso Colegio de San Bartolomé y al lado derecho de éste, se ha dispuesto otro retrato de un ilustrado Oidor de origen cubano, José Antonio Berrío, distinguido por su labor como magistrado durante el proceso de traslación de la ciudad de Arma al Valle de San Nicolás¹⁸¹. Muestra ambos de la élite, la hidalguía y la pureza de la sangre blanca y letrada, cuyos retratos se erigen por encima de las castas manchadas por la tierra¹⁸² que predominaban en la Nueva Granada. Al otro lado se encuentra ubicado tímidamente un retrato al óleo del Rey Carlos III (Fig. 3) quien gobernó a los neogranadinos en un período de poco más de treinta años. Este retrato ha sido pintado en el siglo XX por León Cano, hijo del maestro Francisco Antonio Cano, quien, entre pinceladas, procuró dejar constancia de la imagen de un personaje ataviado con las vestiduras de un Rey y quien, por cierto, no figura entre las imágenes del Catálogo de Colecciones públicas de Rionegro, recogidas por Gustavo Vives¹⁸³. En la pintura es posible notar la intención de imitar una técnica y un esquema compositi-

¹⁸¹ VIVES. Op. cit., p. 18-19.

¹⁸² Término empleado por Santiago Castro a lo largo de su texto para aludir a las castas emergentes del proceso de mestizaje de la colonia. CASTRO-GÓMEZ, Santiago, Op. cit.

¹⁸³ Texto citado: VIVES, Op. cit., p. 1-77.

vo, semejante al estilo de Joaquín Gutiérrez, el afamado “pintor de los virreyes” del siglo XVIII, y tras el intento fallido, ha sido rotundo el golpe de la falta de originalidad para abordar el tema histórico desde la contemporaneidad del joven artista. Carlos III es retratado en tonos rosáceos y planos, bastante diferentes de lo que se espera de la escuela de Joaquín Gutiérrez en cuanto a la selección de los colores para fijar las carnaciones. El traje lo caracteriza, hasta cierto punto, como un miembro de la sociedad colonial perteneciente a las élites, pero sin demasiada ostentación y galantería. Una casaca azul con brocados dorados cubre a su vez un camión blanco de cuello que parece estar por debajo de una armadura. Además, una banda roja cruza el pecho del monarca de derecha a izquierda y sobre este, reluce un pendiente, la insignia de la Orden de Toistón: un cordero dorado que representa la orden de caballería creada por Felipe III, el duque de Borgoña hacia 1429 y que ha sido lucida tanto por monarcas de las casas españolas como de las austríacas. No hay otro ornamento más que aquel carnero dorado que representa, entre otras cosas, el vellocino de oro de Jason y los Argonautas de la mitología griega. El retrato de plano medio está enmarcado por una cortinilla de tono rojo carmín que desciende de la izquierda, tal como las pinturas de Salvador Bermúdez y José Antonio Berrío, con la diferencia de estar suspendida sobre un fondo oscuro que no aporta más elementos decorativos o alegóricos que dejen claro el cargo del ilustre personaje. Con la mano derecha, el rey sostiene con firmeza un bastón de mando, mientras que con la izquierda empuña la espada. En la pintura confluyen entonces el carácter noble del rey, representado en la peluca sobria al estilo Luis XV, blanca y con sutiles bucles, además de los atavíos no demasiado suntuosos, entre los que se encuentra una capa roja que lo envuelve, y, por otro lado, un carácter militar mediante la presencia de la espada y el pendiente de la orden de caballería al que se suma el yelmo metálico bajo su brazo derecho. La firma del artista aparece en la parte inferior derecha del cuadro. Es desconocida la fecha de ejecución de esta obra, sólo puede presumirse que fue a comienzos del siglo XX en que pudo haber sido mandada a elaborar, probablemente por el Concejo de la municipalidad de Rionegro. No existe además registro alguno sobre su ingreso en

el Museo Histórico Casa de la Convención. La presencia de este retrato en esta sala se debe quizás a la necesidad misma de preservar bajo un mismo techo, parte de la historia colonial, bajo un gobierno monárquico, tal como acaeció en el caso del Nuevo Reino de Granada. La pintura se convierte en objeto de observación, en una memoria creada para narrar aspectos de la historia local y nacional. Es el único retrato de estas características que se conserva en este recinto. Se sabe, mediante crónicas que existieron que, en la Sala Capitular de Santiago de Arma de Rionegro, existieron retratos del rey Carlos IV y de Luisa de Borbón. Se trataba de una representación, en imágenes, del poder del imperio español en sus colonias. Sin embargo, hacia el año de 1819, el día 10 de octubre, según cuenta el cronista Ernesto Tobón, el para entonces, coronel José María Córdova, mandó quemar todo recuerdo del antiguo régimen, incluyendo entre ellos, este tipo de pintura, tras el golpe asestado por los patriotas a los soldados realistas en la conocida Batalla de Boyacá. Tobón en sus Crónicas de Rionegro, trae a colación un texto copiado de un manuscrito que según anota él mismo, ha desaparecido de los archivos. A continuación se transcribe la narración de los hechos:

[...] Sala Capitular de Rionegro, octubre 11 de 1819.

Reunidos en este día los miembros del Ayuntamiento que escribimos a fin de conferir y tratar varios asuntos concernientes al servicio del Estado, bien y utilidad de la República. A consecuencia se hizo relación de un oficio del Señor Gobernador Comandante General de la Provincia, fecha de ayer, y adjunto bando en que previene Su Señoría, que en desagravio de la religión ultrajada por los españoles, se den al fuego los retratos de los Reyes de España que se hallan en las salas de los Ayuntamientos, por mano del verdugo en la plaza pública y lo mismo los que tengan los particulares en sus casas y que todos los papeles que se hayan producido en los tres años de esclavitud pasados, sobre sostener la dominación española. A que acordó su obediencia y que se publique y circule haciendo que tenga en todo su debido cumplimiento [sic.]; y no habiendo en esta ciudad verdugo, que se consulte con Su Señoría, por mano de quien se ejecuta la quema de los retratos.¹⁸⁴

En el mismo apartado, el cronista sostiene que algunos de los miembros del cabildo no estaban de acuerdo con la decisión del joven Córdova, pues, según señala el autor, existía todavía un cierto respeto por el recuerdo del antiguo poder real representado a través de estas imágenes. No obstante, la investigadora Ana Catalina Reyes Cárdenas sostiene que, desde comienzos del siglo XIX, existía ya

¹⁸⁴ TOBÓN. Op. cit., p. 184-185.

un cierto malestar de parte del pueblo con respecto a las leyes y el gobierno dictado desde España. La autora afirma que, en un acontecimiento aparentemente aislado y documentado en los archivos del Cabildo, un hombre fue arrestado en la ciudad Santiago de Arma tras injuriar el nombre de Fernando VII, llamándole “rey cabrón”, bajo los efectos de la chicha. Este fue un síntoma de la inconformidad no sólo de los ciudadanos de a pie, sino también de los criollos juristas y comerciantes hacendados que habitaban dicha ciudad con respecto a las consecuencias de las reformas borbónicas que habían comenzado a implementarse desde el reinado de Carlos III. Reyes Cárdenas argumenta que tras saberse del aprisionamiento del rey hacia 1809, fue enviado un diputado del Nuevo Reino hacia España para que éste junto con otros personajes conformaran una “Junta Central Suprema de Gobierno” mientras el monarca no fuese liberado. Entre tanto, se solicitó al diputado, don Antonio Narváez que se encargara de dar a conocer algunas de las medidas planteadas por el Cabildo de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro con el objetivo de, por un lado, reducir muchos de los impuestos que debían pagar por la producción y venta de tabaco; por otro, mejorar el estado de los puertos y carreteras para permitir la circulación de productos y el aumento de las oportunidades de comercio; y además, ampliar las zonas productivas para el cultivo aún en detrimento de las comunidades indígenas que ocupaban territorios como los de El Peñol y San Antonio de Pereira. Entre otras cosas, se solicitaba a la Junta Suprema permitir la exclusiva elección de miembros criollos, pues según sostenía el cabildo, muchos extranjeros sólo se ocupaban de acumular dinero para llevárselo con ellos y existían un sinnúmero de personajes que compraban títulos nobiliarios, haciéndose pasar por dignatarios excelentísimos. Es notable pues, que es el criollo ilustrado el que desea gobernarse así mismo, sin intermediarios, y el que tiene la supremacía para dirigir el presente y el futuro de la provincia que construye mediante su conocimiento y sus habilidades para el comercio¹⁸⁵. Cabe anotar que durante el

¹⁸⁵ REYES, Ana Catalina, La independencia en las provincias de Antioquia y Chocó, Bogotá, Credencial Historia 2010, N° 234. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2010/antioquia.htm> [Consultado el 25 de septiembre de 2016].

siglo XIX, una de las compañías más importantes en la producción y exportación de tabaco de la Nueva Granada y posteriormente, República de Colombia fue Montoya & Sáenz Cía., cuyos dueños eran dos de las familias más poderosas provenientes de Santiago de Arma de Rionegro: la de don José María Montoya (fig. 4) miembro de la junta de gobierno de la Provincia de Antioquia y Pedro Sáenz, quienes ubicaron su sitio de siembra y producción en Ambalema, municipio del actual departamento del Tolima¹⁸⁶. Años más tarde, esto que era un síntoma, fue mutando en la necesidad de declarar la independencia de la provincia de la “tiranía española”. Uno de los primeros pasos fue el ocurrido hacia el año de 1812 en que se dieron cita importantes juristas, e ilustres provenientes de la ciudad de Santa Fe de Antioquia, Medellín, Marinilla y Santiago de Arma de Rionegro. En ésta última ciudad se conformó entonces el Serenísimo Colegio Constituyente y Electoral respondiendo a la iniciativa de firmar una carta de navegación en la que se declarara la provincia de Antioquia como un Estado digno y capaz de autogobernarse¹⁸⁷. El día 21 de marzo de 1812 se dio el esperado anuncio de la constitución del Estado de Antioquia en la que se recuerda mediante las disposiciones generales en el artículo 22: “publicada ésta, se celebrará en toda la provincia tan fausto acontecimiento, como la época más memorable de su historia política, en que el bueno y virtuoso pueblo del Estado de Antioquia después de tantos años de la más bárbara tiranía y despotismo ha entrado en el pleno goce de todos sus derechos, adquiriendo la facultad de gobernarse por sí mismo.”¹⁸⁸

¹⁸⁶ José Manuel Restrepo en la autobiografía citada donde narra algunos episodios de su vida menciona la compañía tabaquera Montoya y Sáenz. Fue Restrepo uno de los yernos de don José María Montoya, casado con la hija de éste último, Mariana Montoya Zapata. RESTREPO, José Manuel, Op. cit. p. 12.

¹⁸⁷ RESTREPO, José Manuel, Autobiografía. Apuntamientos sobre la emigración de 1816, e índices del "Diario Político", Bogotá, 1957, p. 14. Este documento ha sido conservado en la biblioteca de la presidencia de Colombia según reza en la página de presentación.

¹⁸⁸ MELO, Orlando. Documentos Constitucionales. constitución del Estado de Antioquia, s.f. p. 202. [En línea] <http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/documentosconstitucionales1.pdf> [Consultado el 25 de septiembre de 2016]

Fue el día 11 de agosto de 1813 cuando se firmó el acta de independencia absoluta del Estado de Antioquia en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, sitio donde se había establecido la sede del “Palacio Supremo de Gobierno” durante la dictadura de Juan del Corral, mediante el siguiente edicto:

[...] el ciudadano Dictador de ella, revestido con ese carácter por la unánime voluntad de la Representación Nacional, en presencia del Soberano Autor de los derechos del hombre y de la justicia de su causa, declara: Que el Estado de Antioquia desconoce por su Rey a Fernando VII, y a toda otra autoridad que no emane inmediatamente del pueblo o sus representantes, rompiendo eternamente la unión política de dependencia con la Metrópoli, y quedando separado para siempre de la Corona y Gobierno de España.¹⁸⁹

El brigadier momposino Juan del Corral fue quien, un año más tarde, en 1814, dejó constancia de una de las primeras declaraciones con respecto de la abolición de la esclavitud¹⁹⁰ en la Nueva Granada, un hecho de vital trascendencia que sólo hallaría soporte bajo la ley del 21 de marzo de 1851 dictada durante el mandato de José Hilario López,¹⁹¹ uno de cuyos retratos, elaborado por el artista Emiliano Villa, reposa en el Museo Histórico Casa de la Convención con la leyenda: “Libertad de Esclavos”.

Desde comienzos del siglo XIX, la historia cultural de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro estuvo marcada por la búsqueda de la independencia de los gobiernos monárquicos y absolutistas, así mismo, la del Estado de Antioquia. Por ello es difícilmente posible desligar su historia visual de los relatos de sus luchas políticas. La cultura visual que ha quedado como herencia para la actualidad, da

¹⁸⁹ Apartado citado por Ana Catalina Reyes. En: REYES. Op. cit., s. p.

¹⁹⁰ Esta libertad de esclavos se dio bajo ciertas condiciones. Citamos nuevamente a Ana Catalina Reyes que da cuenta de ello así: “Finalmente, el 20 de abril de 1814, el Estado de Antioquia, presidido en ese momento por Juan del Corral, promulgó la primera ley abolicionista de la Nueva Granada, la ley de libertad de vientres y la prohibición de introducir esclavos a la provincia. Esta ley contemplaba que el amo concedía la libertad a los esclavos que nacieran después de su promulgación. Sin embargo, el amo estaba obligado a sostener a un niño hasta los diez años de edad. A partir de esa edad el niño debía trabajar hasta los 16 al servicio de su antiguo amo para compensarle los gastos de su primera infancia. Esta ley, además, incluía la creación de un montepío o fondo para poder recaudar fondos e indemnizar a los propietarios de esclavos que se liberaran.” *Ibíd.*

¹⁹¹ VALENCIA, Alfonso, El general José Hilario López: un liberal civista. Bogotá, Credencial Historia, 1998, N°98. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/node/73388>. [Consultado el 25 de septiembre de 2016].

cuenta de la pervivencia de esos caracteres. Los héroes y mártires, así como los miembros de las élites criollas retratados son los que muestran la cara de lo que fue la ciudad hace algo más de doscientos años, así mismo el recuerdo de los edificios que quedan aún en pie o de los que se conoce algo a través de las placas puestas en alguno de los muros de lo que se puede considerar el centro histórico de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Uno de estos edificios se conoce como “Casa de la Maestranza”*, y estaba adjunto al Colegio de Rionegro que ya existía desde el año 1790¹⁹². En el año de 1813 llegó a la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro el astrónomo, geógrafo, botánico y jurista payanés Francisco José de Caldas, quien por encargo del, por aquel entonces, dictador del Estado de Antioquia, Juan del Corral, debió dirigir los destinos de la Escuela de Ingenieros. Fue aquel lugar el espacio de despliegue de ingeniería militar más importante de la época: una enorme fábrica de elaboración de armamento para proveer a los militares que más adelante debían combatir las fuerzas realistas que estaban en pie de guerra durante la época de la reconquista española entre 1815 y 1819. En la mayoría de los libros y artículos de historia patria se desconoce por completo la existencia de dicho lugar en la ciudad de Rionegro. A lo sumo se insinúa que fue en Medellín donde el Sabio Caldas pasó un tiempo dirigiendo la primera escuela de ingenieros del país. Este espacio de ruidos de máquinas, calderas y martillos, diseñado por el mismo Caldas, sirvió para crear el aparataje necesario en la instalación de la Casa de Monedas de la ciudad de Medellín. Cientos de artesanos laboraron allí en la fundición de fusiles, cañones, entre otro tipo de herramientas, necesarias para combatir en las campañas militares. Entre sus estudiantes notables es posible encontrar a José María y Salvador Córdova, entre otros personajes

* En esta casa funcionaba, en el siglo XIX, la Escuela de Ingenieros. En la actualidad es una construcción dedicada al comercio.

¹⁹² TOBÓN, Lázaro. *Desarrollo histórico de la educación y cultura de Rionegro*. En: Rionegro. Narraciones sobre su historia. Medellín: Editorial Granamérica, 1967, p. 106.

pertenecientes a la élite rionegrera y antioqueña¹⁹³. De este espacio se conservan algunas fuentes primarias en las que se da cuenta de dibujos de la mano del mismo Caldas, y uno que otro relato de los historiadores y cronistas locales. Es de resaltar el especial mérito que tiene la recreación de la actividad de la Casa de la Maestranza de Rionegro en dos de las salas del Museo Casa Caldas en la ciudad de Bogotá. Allí se ha expuesto una maqueta elaborada a escala con unas dimensiones de 101 x 77 x 18 cm., de la mano de María Victoria Llano en 2010 y una pintura mural (fig. 5) en la que se representa la cotidianidad en este espacio. Ambos hacen parte de un recorrido por los aportes que Caldas hizo a la historia de la ingeniería militar en el país.

Fueron numerosas las batallas y combates librados por personajes cuyas frentes vieron la luz en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, muchos de ellos trabajaron por la liberación del yugo español en la época en la que Pablo Morillo, “El pacificador” y el mariscal Juan Sámano fueron enviados a la Nueva Granada para reconquistar las colonias americanas que habían proclamado su independencia entre 1810 y 1815. Héroe militares como el coronel Liborio Mejía e incluso el mismo Francisco José de Caldas, participaron en los combates de las campañas del sur, siendo apresados y ejecutados en la plaza de San Francisco en Bogotá hacia 1816, como consta en un documento firmado por Morillo en que lista los hombres considerados traidores de la corona española. Este documento se encuentra en el Museo de la Independencia de la ciudad de Bogotá.

La campaña por la reconquista fue altamente trascendental, pues ello generó todo un movimiento de luchas entre los ejércitos patriotas y los ejércitos realistas que todavía pervivían en la Nueva Granada y que fueron extendiéndose hasta 1819. No es quehacer de este trabajo detallar cada una de las batallas libradas en estos suelos, pero sí es posible indicar que para el caso de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, el acto iconoclasta del comandante militar José María Córdova

¹⁹³ TOBÓN. Op. cit., p. 106.

estaba enmarcado en el triunfo del movimiento libertario sobre las derrotadas fuerzas españolas, alcanzado en el suceso del Pantano de Vargas y los precedentes, tales como el combate del Pienta, que contribuyó a la victoria en Boyacá en 1819. La quema de las pinturas, de los objetos que recordaban la corona era una especie de ritual de purificación, un nuevo comienzo tras la destrucción del recuerdo del antiguo régimen. Respecto al asunto, Burke señala que “las acciones colectivas de destrucción nos permiten reconstruir las actitudes de las gentes sencillas, que no dejaron testimonios escritos de sus opiniones”¹⁹⁴. Tal vez más que un pensamiento de una colectividad, el acto mismo consistió en la realización de unas ideas de la élite criolla triunfante, al ver la materialización de un sueño de autogobierno. Acabar con la representación pictórica equivalía entonces a acabar con la presencia misma de la realeza, incinerar la imagen era liberar el espíritu independentista que renacía al modo del ave fénix, tal como lo habían imaginado los criollos ilustrados neogranadinos.

Con respecto a la imagen oficial de Carlos III, se han encontrado dos representaciones del siglo XVIII que muestran al rey en épocas y edades claramente marcadas. Una de ellas, es la pintura al óleo sobre lienzo elaborada hacia 1745 por el pintor napolitano Giuseppe Bonito, cuya obra se conserva en el Museo del Prado de Madrid bajo el nombre de Carlos de Borbón, rey de las dos Sicilias (fig. 6). En ella se destaca, además de la gran habilidad para la pintura de retratos de Bonito, su capacidad para representar la psique del personaje:

En él, como en todos los retratos de Bonito, está presente ese interés suyo por individualizar el modelo a base de una intensidad expresiva en su mirada o en la caracterización psicológica. La sutileza cromática, el refinamiento de la composición, la iluminación y vaporosidad de su atmósfera le convierten en una obra excelente dentro del catálogo de su autor, cuyas cualidades retratísticas serían reconocidas oficialmente por el monarca en 1751 al nombrarle pintor de su Real Cámara.¹⁹⁵

¹⁹⁴ BURKE, Peter. Visto y no visto. Barcelona: Crítica S.L., 2005. p. 70.

¹⁹⁵ Descripción citada del Museo del Prado [En línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-de-borbon-rey-de-las-dos-sicilias/5f624c7c-67e8-4b3a-b203-6c0bb996e45f> [Consultado el 1 de agosto de 2017].

Otra posible inspiración, puede ser la imagen oficial del Rey realizada por el pintor alemán Anton Rafael Mengs¹⁹⁶, hacia el año de 1765, la cual se conserva en el Museo del Prado, en Madrid, y ha sido descrita de la siguiente manera:

El rey está representado con armadura y manto regio, resaltando sobre un fondo de interior palaciego con cortinaje y ancha pilastra sobre pedestal. La mano izquierda describe un gesto imperativo y en la derecha sostiene el bastón de mando. Muestra sobre el pecho las insignias de tres órdenes militares monárquicas: el Toisón de Oro y las medallas de las órdenes del Saint-Esprit de Francia y San Genaro de Nápoles. La amplia faja a la cintura y la espada, cuya empuñadura se aprecia al costado, completan la imagen, en la que los elementos militares se integran dentro de una concepción cortesana.

El rostro es severo, pero sin altanería, resultado del carácter complaciente que Mengs aporta a la iconografía regia en la mayor parte de los encargos realizados al servicio de la corona. [...] el rey está representado con una naturalidad y un acercamiento sumamente gratos, a pesar del lógico decoro impuesto por la solemnidad de la imagen del soberano.¹⁹⁷

Para el caso que compete, el retrato de Carlos III hallado en el Museo Histórico Casa Museo de la Convención, ofrece un rostro bastante jovial y evita marcar el característico y prominente perfil del rey borbón. Tal rasgo, remite a la pintura del Carlos de Borbón, rey de las dos Sicilias de Giuseppe Bonito. Los rasgos juveniles, además de los atavíos descritos en el comentario sobre la obra, dan fe de la enorme semejanza entre estos retratos: “Ricamente ataviado con una casaca color tabaco, bordada en oro, sobre su pecho figura la insignia del Toisón de Oro y la Banda de San Genaro. Los nerviosos encajes de sus puños y corbata y las plumas de la celada contribuyen a dinamizar la esbelta figura del monarca, dispuesto con los brazos en acción y representado de más de tres cuartos¹⁹⁸.”

¹⁹⁶ Mengs tuvo la posibilidad de viajar a Roma, Nápoles, Venecia y Florencia al lado de su padre Ismael Mengs y sus hermanas. Aquellos viajes le permitieron conocer, por un lado, el trabajo de Rafael y el de Miguel Ángel, además del de Correggio y Tiziano y de otro lado, le sirvieron para codearse con la realeza sajona y napolitana. Tales conexiones y aprendizajes le valieron más tarde el título de pintor de cámara de Carlos III, para quien trabajó desde 1761 a 1769 y de 1774 a 1777. Ver información biográfica [En línea]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/mengs-anton-rafael/bcd5ee4e-bcc3-472b-a832-a4800279e0e0> [Consultado el 6 de agosto de 2016].

¹⁹⁷ Descripción citada por el Museo del Prado y tomada de Luna, J. J. en: El Prado en el Ermitage, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 168-169. [En línea]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-iii/1e754324-0855-42b8-8430-732df3b54b5c> [Consultado el 1 de mayo de 2016].

¹⁹⁸ Descripción citada del Museo del Prado [En línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-de-borbon-rey-de-las-dos-sicilias/5f624c7c-67e8-4b3a-b203-6c0bb996e45f> [Consultado el 1 de agosto de 2017].

Existe una clara correspondencia entre esta imagen y algunas representaciones posteriores hechas en el Nuevo Reino de Granada y en la actual República de Colombia. Distintos pintores retrataron al monarca. El artista León Cano, por ejemplo, se salió por completo del canon impuesto por el monarca mismo hace más de doscientos años, quien asumió el mando de su Reino con la altivez que muestra en el retrato original. Por otra parte, existe en la colección del Museo Nacional de Bogotá, una pintura del rey Carlos III (fig. 7), del pincel de Pablo Antonio García del Campo, quien elaboró el retrato hacia 1770. García del Campo conoció a José Celestino Mutis hacia 1761, mucho antes de que se configurara la Expedición Botánica del Reino de Granada, aprobada por el mismo rey Carlos III hacia 1783. Trabajó como pintor de Mutis en aquellos años de sus primeros estudios botánicos en el nuevo reino y, entre 1783 y 1784, fue uno de los principales artistas, ocupándose de la labor de la pintura de plantas, flores y también, pequeños animales de la colección zoológica de Mutis. Su talento, moldeado y potenciado por su maestro Joaquín Gutiérrez le sirvió para convertirse además en pintor de cámara del virrey Antonio Caballero y Góngora¹⁹⁹. La efigie representada por este pintor, es la misma que fue pintada por León Cano. ¿Acaso habrá visitado el artista contemporáneo el museo para tomar de allí alguna inspiración? Posiblemente Cano haya conocido esta misma pintura en vivo y en directo, pues las semejanzas entre ambas obras saltan a la vista. Ahora bien, ¿de qué se trataba ese poder que nos viene al presente como efecto del *ars memoriae* en la imagen de Carlos III? La figura de Carlos III supuso el paso de la primera modernidad representada en la formación del *homo spiritualis*, a la segunda etapa de la modernidad: *el homo economicus*. La primera, estuvo marcada por el proceso de colonización e instauración de los poderes eclesiásticos y reales en los que un Dios, una lengua, un mismo sistema de gobierno, fueron fundamentales. La razón europea enfrentada a la “barbarie y la bestialidad de las Indias”, representó además de una amenaza, un

¹⁹⁹ GONZÁLEZ, Beatriz, “Pintores, aprendices y alumnos de la expedición botánica”, Bogotá, Revista Credencial Historia 1996, N°74. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/node/32542> [Consultada el 8 de septiembre de 2016].

pretexto para conducir a los colonizados de un estado primitivo hacia uno en que por el mérito de la iluminación, primero en términos de salvación del alma y más tarde, en términos de lo que conocemos como Ilustración según Kant, debían alcanzar la mayoría de edad, mediante la conciencia de su propia autonomía a través del uso de la razón, y de la explotación racional e industrializada de sus recursos. Este motivo bastó para que inicialmente España con mirada paternalista viera a América como una extensión de sus dominios, y a sus habitantes, como los hijos a quienes se debían conducir por las sendas del conocimiento y la moral española, desplegando todos sus dispositivos de poder. De modo que, España puso sus enclaves en estos territorios que hacia el siglo XV no existían en los mapas, en ninguna representación geográfica del *Orbis* y ello fue suficiente para consolidar su ego y su propia imagen de sí, lo cual, contribuyó a reflejarla hacia el exterior, hacia sus competidores Inglaterra, Francia y Holanda, principalmente. Como consecuencia, la modernidad española no habría acontecido de no haber sido por la colonización y viceversa, como dice Castro Gómez, ambos son “caras de una misma moneda”. Dos hechos fundamentales de los cuales fue partícipe el monarca Carlos III tuvieron lugar y trascendencia. El primero, hacia 1767 con la expulsión de los jesuitas del nuevo reino; y el segundo, hacia 1770, cuando tomó la decisión de acabar con todas las lenguas nativas y oficializar el castellano como la lengua del Nuevo Reino y junto con ello, pretendió además llegar a homogeneizar los sistemas de intercambio de bienes, y otras prácticas de tipo económico, educativo y de salud pública, indicios sin duda, del germen del Estado moderno²⁰⁰. Si la primera modernidad pretendía construir una especie de *homo spiritualis* que cediera ante las leyes de Divinas mediante el despliegue del capital simbólico acumulado por los españoles, la segunda pretendía generar una mutación, volcando lo espiritual hacia lo material, en particular hacia el *homo economicus* que seguía las leyes de la naturaleza del hombre, atravesadas en las relaciones establecidas mediante el contrato social, el intercambio de bienes y la satisfacción de sus nece-

²⁰⁰ CASTRO. Op. cit., p. 116.

sidades individuales por encima de la salvación colectiva o la salvación de sí y del otro por intercesión de sí mismo.

Las mencionadas reformas aportadas y que bien podrían inscribirse en la segunda ola de la modernidad, traen consigo graves implicaciones para la élite criolla que venía consolidándose para aquel entonces:

A partir sobre todo del gobierno de Carlos III (1759-1788), la política imperial era la de formar una burocracia profesional en América, con funcionarios de tiempo completo, obedientes y bien entrenados, responsables única y directamente ante el Rey, que trabajaran con directrices uniformes y garantizaran la estricta aplicación de las reformas de arriba hacia abajo. Figuras como el ministro de estado José de Galvez y el visitador general para la Nueva Granada, Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres, ejemplificaban el perfil del nuevo funcionario. No se trataba ya del político conciliador que buscaba cortejar al clero y a las élites, sino del tecnócrata impersonal que perseguía la obtención de fines racionales sin preocuparse por “adaptarlos” a las circunstancias locales.²⁰¹

5.2. Del escudo de armas al escudo patrio: dos casos de la heráldica en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro

5.2.1. El león rampante en el escudo de Santiago de Arma de Rionegro

En el primer apartado de este estudio se ha afirmado que, durante la traslación de la ciudad de Arma a la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, fueron traídos además de la imagen del santo patrono San Santiago y de la efigie de la Virgen del Rosario de Arma, el escudo de armas de la ciudad. El escudo de armas ha aparecido, a lo largo de los años, en documentos y placas como emblema que representa la presencia y la aprobación de la ciudad, así como en espacios recientes que van desde la plaza municipal hasta la catedral de San Nicolás el Magno de Rionegro.

En el año de 1967 fue publicado un libro recopilatorio de textos, editado por Clemente López Lozano, titulado “Rionegro. Narraciones sobre su historia”. En el mismo, uno de los presidentes que tuvo la Academia Antioqueña de Historia, Hernán Escobar, elaboró un documento en el cual dio cuenta de la procedencia de tal

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 102.

escudo, así mismo, del significado de los símbolos allí inscritos. El autor afirmaba que era recurrente encontrar errores en la representación de los símbolos fijados en el escudo de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro en cuanto, por ejemplo, a los colores empleados y las mismas imágenes que allí figuraban. Uno de estos, y que será tratado aquí fue descrito por el autor de la siguiente manera:

Un escudo ovalado; en el todo y sobre un fondo de oro, un cachorro de león quimérico con cabeza de águila de color natural; atado un arco de oro al cuello del que pende un escudete colocado al centro, corazón o abismo del escudo; cuartelado, y sobre fondos blancos (que en la heráldica representa el esmalte plata) los siguientes símbolos: en el primero un cuervo posado sobre un árbol, en el segundo; una torre, en el tercero: un león y en el cuarto: dos manos y brazos alzados, estas figuras aparecen de color sable, o sea negro²⁰².

Este escudo descrito en la cita anterior y al parecer elaborado en el siglo XIX, se conserva en el Museo Histórico Casa de la Convención. Pero allí mismo hay otro que fue hecho hacia comienzos del siglo XX. Ambos están ubicados en la sala de la colonia en la misma en que se ha dispuesto la imagen contemporánea del rey Carlos III, junto con un retrato de don Felipe Villegas, Alférez de la ciudad de Rionegro. Este segundo escudo está inacabado y parece pintado recientemente. Acompañan estas dos imágenes, el mencionado retrato del ilustrísimo arzobispo Salvador Bermúdez, así como el retrato del oidor don Juan Antonio Berrío y una pintura religiosa encargada por el Cabildo de Rionegro, en la que se representa a San Nicolás de Bari, uno de los patronos de la catedral y de la ciudad.

El escudo más antiguo (fig. 8) presenta un león en tonos ocre sobre un fondo dorado, al parecer es un cachorro, pues no tiene una abundante melena, su rostro es algo antropomorfo, y además muestra rasgos humanizantes. Está levantado en sus patas delanteras y con su cuerpo apunta hacia la izquierda. La pata derecha se ubica un poco más arriba que la pata izquierda. De su hocico sale una lengua roja de punta redondeada, por entre sus afilados dientes. La mirada se fija hacia arriba y su cola igualmente elevada, tal vez como manifestación de hidalguía, termina de equilibrar el esquema competitivo del emblema. En el pecho del león reluce, en efecto, un escudo acuartelado y redondeado en la parte inferior, en

²⁰² ESCOBAR, Hernán. Escudo de Santiago de Arma de Rionegro. En: LÓPEZ, Op. cit., p. 163.

la primera sección superior izquierda parece haber un árbol que no logra distinguirse bien, pues está apenas esbozado. Éste representaría a la tierra madre mediante la figura del roble; es decir, a Santa fe de Antioquia. En la zona superior derecha se distingue una torre de tres almenas, propia del escudo de la ciudad de Medellín. En la parte inferior izquierda sobresale, en tono rojo, el león de Santiago de Arma de Rionegro y en el cuadrante inferior derecho se ven las líneas que dibujan unas manos que se enlazan, —la del indio, por un lado, y la del conquistador, por el otro, con sus armas e indumentaria respectivas— formando el emblema de la ciudad de Marinilla. En la parte inferior de esta pintura se lee: “Armas de esta ciudad del S. Santiago de Arma de Rionegro concedidas por Nro. Catholico Rey D Carlos III ade 1786”. Es bastante curioso leer tales palabras en este escudo que parece ser un símbolo de “desalienación”, es decir, de desvinculación de estas ciudades de la Nueva Granada del poder real español. Una mirada más detenida al asunto, da cuenta de que tal escudo no es, por tales razones, el escudo que ahora se tiene como el emblema oficial de la ciudad, pues los elementos al interior del mismo, representan las cuatro ciudades representantes del Estado de Antioquia, las que fueron convocadas para firmar la constitución de 1812. Son aquellas las ciudades que sentaron el precedente para la declaración de Antioquia como Estado Independiente de la corona española hacia 1813, tal y como se indica en líneas anteriores. Además de este escudo, existen sellos (fig. 9), e incluso el retablo principal de la catedral de San Nicolás el Magno tiene esta misma representación repujada sobre metal bajo el sagrario donado por los hermanos José Félix y Francisco Mejía. Es posible pensar entonces que aquellos grupos emblemáticos fueron hechos hacia 1813 o durante los años subsiguientes tras la firma de declaración de la independencia el 11 de agosto de aquel año. Estas imágenes debieron ser parte de los membretes oficiales de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro durante algún tiempo, especialmente durante la gesta de la primera república.

El emblema actual de la ciudad se ha tenido como el original otorgado a la Santiago de Arma a finales del siglo XVI. En cuanto al uso de los colores y la re-

presentación de algunos emblemas, estos varían del primero que aquí se describe. Un león esmaltado en oro, erguido en sus patas traseras levanta la cabeza mientras mira hacia el costado izquierdo. El fondo que se observa es de un esmalte azur (azul intenso u oscuro). Sobre su pecho está un escudo dividido en cuatro celdas: en la primera y la cuarta sobresale la imagen de un castillo cuya torre central destaca por encima de las que tiene a cada lado. Éstas representan el reino español de Castilla sobre un fondo de esmalte de gules, enmarcado en el carácter real de las pequeñas efigies. En el cuadrante dos y tres se ubica la representación del león coronado y en pie. Se trata de una figura en color oro sobre un tono azul mucho más claro que el fondo general del emblema. Aquellos representan el antiguo reino de León. Ambos reinos estaban unidos para la época del descubrimiento y la conquista de América hacia finales del siglo XV. El león “rampante” sostiene entonces el escudo acuartelado con un arco que no se alcanza a observar, pues está oculto bajo el pelaje abundante de un león que ha superado sus primeros años como crío. El escudo que sostiene, tanto como el contorno del emblema en su totalidad, es lineal en la parte superior y redondeado en la parte inferior y está bordado con pintura en tono café. La imagen al óleo está enmarcada en madera labrada a manera de bellos follajes vegetales y pintada de color dorado. Se cree que el autor de la obra es el señor Eduardo Posada, quien además figura como autor de una placa destinada a conmemorar la existencia de la Casa de la Maestranza de Rionegro, ubicada dos siglos atrás en el costado izquierdo de la catedral principal de la ciudad. En tal placa reza:

Aquí vivieron en el tiempo de la independencia el sabio Caldas y el dictador del Corral y murió este último en ejercicio del gobierno. 'Que gloriosa trinidad de nombres se encuentra en aquel momento de nuestra historia en este pueblo de los montes de Antioquia: ¡Del Corral, Caldas y Córdoba! Tal parece que de opuestos puntos del país —de Mompos y Popayán— hubiesen venido los dos primeros a ver emplumecer el cóndor de los Ayacucho. Concejo Mpal. 1933-35. E. Posada.

Este es el escudo (fig. 10) que fue adoptado como el oficial y desde luego, contiene dentro de sí los elementos que fundamentan este argumento. Tiene mucho sentido que sea considerado el emblema de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, dadas las características de su simbología: los reinos de León y Castilla

que dan cuenta del origen y poderío del entonces rey Felipe II quien otorgó los títulos y armas. No obstante, lo que es bastante interesante es la figura prevaleciente del león. Según cuenta el historiador medievalista Ricardo Chao,²⁰³ el reino de León fue durante trescientos veinte años un reino que gozaba de su propia independencia y de lo que ha sido reconocido como la semilla del parlamento en la cual convivían en las primeras cortes el poder de la nobleza, el del clero y el de la ciudad. Fue gobernada por reyes como Fernando I y una larga sucesión de “Alonsos”, entre los cuales destaca el autodenominado emperador Alonso VII; todos ellos reinantes entre los siglos X y XIII de nuestra era antes de su unificación con el reino de Castilla hacia el 1230. Para aquel año, el nombre “Reino de León” se diluye con la denominación de “Corona de Castilla” y es quizás, por esta razón que se le ha cedido mérito a esta última en detrimento del reino de León. Para el profesor,²⁰⁴ su emblema característico fue el león pasante o rampante de tono púrpura sobre fondo plateado y su nombre “León” proviene probablemente de la palabra “legio”, debido a que antes de convertirse en reino, el sitio de León era un asentamiento militar de una legión romana que había ocupado los terrenos de Asturias hacia el año del 64 d.C.²⁰⁵ Chao sostiene que la figura del león no era más que una representación de una especie de “gato con melena”, pues, para aquel entonces, no se tenía conocimiento de este tipo de animal.²⁰⁶ Es entonces bastante curioso encontrar que la imagen del león sea la que impera en este escudo de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, pues, como sostiene el profesor experto en la historia del reino de León, a modo de llamado de atención: “320 años como reino independiente en los que hubo 20 reyes. Y este reino apenas merece un par

²⁰³ CHAO, Ricardo. Historia del Reino de León. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Fjq1A39DgD4>. ^Subido el 8 de noviembre de 2015 por la Asociación Cultural Vecera Villacelama*. Ver minuto: 1:14'40"- 1:16'05".

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ *Ibíd.*, Ver minuto 1:09'16"- 1:09'28".

de líneas en los libros de texto”.²⁰⁷ Es una historia semejante a la que ha tenido la ciudad de Santiago de Arma de Rionegro, en la que difícilmente se menciona un dato, en medio de un sinnúmero de acontecimientos que fundamentaron parte de la historia política y económica de la naciente República de Colombia durante lo que podríamos llamar “largo siglo XIX”.

El león rampante es entonces la figura insigne de esta ciudad, que, como el antiguo reino de León, insiste en permanecer presente. Para la época del gobierno del rey Felipe II, ya los reinos de Castilla y León se habían fusionado en la Corona de Castilla. No obstante, en el emblema de Arma encontramos el recuerdo de dos reinos que, aunque hermanos, tienen dentro de sí un pasado de luchas por alcanzar sus propias independencias.

5.2.2. Escudo de la República de Colombia de 1821

Hacia el año de 1819 durante el Congreso de Angostura llevado a cabo en Venezuela, el general Simón Bolívar había sido elegido como presidente de la República. Por aquel entonces, el general José María Córdova había sido nombrado comandante militar de la Provincia de Antioquia y su liderazgo se sumaba al de José Manuel Restrepo quien le acompañó en el manejo de los asuntos administrativos del Estado ya mencionado en líneas anteriores. Años más tarde, en 1821, se llevó a cabo un nuevo congreso en la ciudad de Cúcuta, allí se dictó una nueva constitución para la República de Colombia y con ella, comenzó a discutirse desde el 28 de septiembre el proyecto de Ley acerca de los escudos, armas y símbolos que debían representar a la patria. Luego de ser leída y aprobada la lectura del acta en la última sesión, se hizo un primer acercamiento a un pabellón nacional que fue discutido por los miembros del congreso, el cual fue aparentemente rechazado por no presentar símbolo alguno de la libertad, lo cual podría eventualmente causar

²⁰⁷Ibíd.

alguna polémica entre el pueblo soberano²⁰⁸. El experto en heráldica nacional, Enrique Ortega, ha citado así el asunto:

Pasóse en seguida a discutir por primera vez el proyecto de ley sobre las armas de que debe usar la República y la estampa con que deben sellarse las monedas, y concluida la lectura dijo el señor Bernardino Tobar haber observado que en el modelo de las armas presentadas por la Comisión, estaban simbolizadas la independencia, la abundancia, el valor, pero no la libertad; pues aunque en las monedas se pone al anverso de ellas, el busto de la Libertad, no tiene esto lugar en el pabellón nacional, banderas, escudos, sellos, etc., que sólo se presentan de frente y que esto daría motivo a la crítica de los pueblos, quienes dirían que sólo queríamos ser independientes y no libres, llevando camino de este modo hacia una monarquía. El señor Azuero, después de elogiar el justo celo del señor preopinante, dijo que no sucedía lo que pensaba, pues la libertad estaba representada en las facces [sic.], cuyo símbolo era propio de una República, como que en la romana eran insignias de los Cónsules. No ocurrió otro reparo, y en su virtud se dio por discutido en su primera vez el proyecto, levantándose inmediatamente la sesión.

José I. de Marquez - El diputado secretario, Francisco Soto. - El diputado secretario, Antonio José Caro.²⁰⁹

Tras días de discusión surgieron los nuevos emblemas patrióticos, cobijados por la ley del 6 de octubre de aquel año:

Ley
(6 de octubre)
que designa las armas de la Nación

El congreso general de Colombia, CONSIDERANDO: Que por el artículo 11 de la ley fundamental de la República le corresponde designar las armas que deben distinguirla en lo venidero entre las naciones independientes de la tierra, ha venido en decretar y

DECRETA LO SIGUIENTE:

Artículo 1° Se usará en adelante, en lugar de armas, de dos cornucopias llenas de frutos y flores de los países fríos, templados y cálidos, y de las fascas colombianas [sic.], que se compondrán de un hacecillo de lanzas con la segur atravesada, arcos y flechas cruzadas, atados con cinta tricolor por la parte inferior.

Artículo 2° El gran sello de la República y sellos del despacho tendrán grabado este símbolo de la abundancia, fuerza y unión, con que los ciudadanos de Colombia están resueltos a sostener su independencia, con la siguiente inscripción en su circunferencia: REPÚBLICA DE COLOMBIA.

Artículo 3° En las monedas de oro, platina y plata, se imprimirá este símbolo nacional por el reverso, con expresión de su valor respectivo, del lugar en que fueron acuñadas, y las iniciales de los nombres de los ensayadores.

²⁰⁸ ORTEGA, Enrique, Heráldica Nacional. Bogotá: Banco de la República. 1954, p. 76.

²⁰⁹ *Ibíd.*

Artículo 4° Por el anverso tendrá impreso el busto de la Libertad, en traje romano y ceñida la cabeza con faja en que se vea grabada la palabra Libertad, y en la circunferencia "REPÚBLICA DE COLOMBIA. AÑO DE...".

Comuníquese al poder ejecutivo para su observancia.

Dada en el palacio del congreso general de Colombia, en el Rosario de Cúcuta, a 4 de octubre de 1821, 11° de la independencia.

El presidente del congreso, José Ignacio de Márquez.

El diputado secretario, Miguel Santamaría.

El diputado secretario, Francisco Soto.

Palacio de gobierno en el Rosario de Cúcuta, a 6 de octubre de 1821 11°
Ejecútese.

Francisco de Paula Santander.

Por su excelencia el vicepresidente de la República, el ministro de hacienda, Pedro Gual²¹⁰.

Este escudo del que hablamos se encuentra en el Museo Histórico Casa de la Convención de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro (fig. 11). Como es el caso de muchas de las imágenes y objetos cuidados allí, no hay claridad acerca de la procedencia de esta pintura y mucho menos, acerca del pintor que ejecutó tal pieza. Se trata de un óleo sobre tela, que en la actualidad se encuentra en mal estado, aunque no tanto como para no observar las características principales descritas en la citada ley del 6 de octubre de 1821. Es muy probable que este escudo haya hecho parte de las armas del cabildo de la ciudad de Rionegro entre 1821 y 1830. En este último año se disolvió la Gran Colombia, separándose Colombia, Quito y Venezuela y, por tanto, se decidió hacer una reforma del escudo y las armas.

Este escudo no sigue de manera estricta los lineamientos esquemáticos de la heráldica real española en cuanto a la configuración de cuartelas y esmaltes. Sin embargo, son diferenciales ciertos elementos que devienen de tradiciones más antiguas tales como el empleo de dos cuernos de la abundancia que se elevan, como ofreciendo al cielo, los frutos de la tierra. Los cuernos aparecerán nuevamente en otros escudos de armas en diferentes épocas de la república para esta-

²¹⁰ Ibíd., p. 80-81.

blecerse como uno de los símbolos más significativos en la heráldica nacional. Se dice que el símbolo de los cuernos proviene de la mitología griega. La ninfa Ino estaba encargada del cuidado de Dionisio, ella le daba de beber de un cuerno cuando este era pequeño. La leyenda va más allá indicando que quien bebiese de aquel cuerno, encontraría grandes riquezas y una enorme dicha y felicidad. Por lo general, el cuerno se representa como un recipiente en forma de cuerno de carnero, lleno hasta rebosar de frutos, elementos vegetales e incluso, monedas de oro. Estudiosos en la materia sostienen que el cuerno de la abundancia posee un origen de uso que está más vinculado a la tradición rusa que a la misma tradición hispánica-galaica²¹¹.

Los cuernos del escudo que aquí se describen tienen esmalte de oro, siguiendo los vocablos propios de la heráldica, y tienen la forma ovalada del emblema cuyo fondo es de esmalte plata, bordeado por la leyenda “República de Colombia” en letras de esmalte sable. Los cuernos están atados en sus puntas con una cinta formando un nudo con los colores de la república: gules, oro y azur. Cada tono posee un carácter diferenciable: el gules o rojo, está relacionado con la valentía, con la fuerza y el coraje. Por su parte, el oro se asocia con la riqueza y desde luego con la nobleza; la presencia del esmalte azur indica sabiduría y espiritualidad. En cada uno de los cuernos pueden apreciarse frutos diversos de la tierra, tanto como lo son los suelos de la república. En el cuerno de la izquierda hay frutos como la chirimoya, la piña, la caña de azúcar, el cacao, las uvas, el trigo, el zapote, el níspero, la granadilla, y el plátano. En el cuerno de la derecha (fig. 12) se aprecian frutos como el banano, la papaya, la guayaba, el maíz, el ají, la fresa, la cidra, el mango y la granada. Algunos frutos son bien diferenciables, dadas sus coloraciones y formas; otros son apenas distinguibles o presumibles. No se ha puesto especial atención a la clasificación de los frutos según los suelos en los que son cultivados para esta descripción. Sin embargo, es necesario recordar que

²¹¹ VALERO de BERNABÉ, Luis y DE EUGENIO, Martín. *et al.*, Simbología y diseño de la heráldica gentilicio galaica, Madrid: Ed. Hidalguía, 2003, p. 215.

el sabio Caldas, hacia 1808, había hecho ya una publicación en el Semanario Neogranadino de su discurso “Influjo del clima sobre los seres organizados” donde afirmaba que la alimentación e incluso los suelos en los que se producen las aguas, los frutos, influyen en el temperamento de los individuos humanos, así como el de los animales, en su comportamiento y en el control o desborde de sus pasiones.²¹² Es posible pensar que los frutos contenidos en estas cornucopias representarían, por un lado, la rica variedad de plantas, frutos y climas del Nuevo Reino de Granada y por otro, fueran una muestra de la dieta rica y digna, resultante —como pensarían algunos cronistas— de la gracia concedida por la tierra. Respecto a este asunto, existen la crónica “El viaje de Gaspard-Théodore Mollien por la República de Colombia en 1823”, en la que, dos años después de haber entrado en vigencia la constitución de 1821, el Conde francés —tras sus travesías por distintos puntos del territorio de la República— asume que los colombianos no tienen necesidad de cultivar, dadas las riquezas de los suelos y concluye que ello va en detrimento del progreso industrial:

Esta facilidad con que se obtiene todo sin gran trabajo no es la única causa que detiene el progreso de la industria y mantiene su rutina entre los colombianos; pero, ¿cómo podrían apartarse de la rutina mientras una competencia extranjera ahogue el impulso de su industria?

[...] En resumen, salvo en las ciudades del litoral y en las capitales frecuentadas constantemente por los extranjeros, el resto del país se encuentra, desde el punto de vista de las artes y de la industria, en el mismo estado de adelanto que Europa en tiempos de Fernando y de Isabel. Es un cuadro vivo del siglo XV; las remembranzas de esa centuria se advierten en los usos, las costumbres y hábitos de las gentes; las costumbres del pueblo recuerdan esa época pretérita; la industria es tan rudimentaria como lo era en aquel entonces, porque los españoles no favorecían su desarrollo en sus colonias, desarrollo que por lo demás era también muy escaso en la propia metrópoli.²¹³

²¹² Puede leerse el discurso de Francisco José de Caldas en Semanario Neogranadino [En línea]: a través de la Biblioteca Virtual del Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/semanario/indice.htm>. El discurso aparece a partir del número 22 de mayo 29 de 1808 al número 30, de julio 31 del mismo año [Consultado el 21 de septiembre de 2016].

²¹³ MOLLIN, Gaspard-Théodore. El viaje de Gaspard-Théodore Mollien por la República de Colombia en 1823. Edición conmemorativa del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Prólogo de Carlos José Reyes. Documento digitalizado por Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005. [En línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/vireco/indice.htm> [Consultado el 21 de septiembre de 2016].

La imagen del escudo nacional muestra por un lado la fertilidad de los suelos y a la vez, las variaciones geográficas que apenas comenzaban a vislumbrarse con los trabajos sobre geografía hechos por Caldas y José Manuel Restrepo en la Nueva Granada, aún antes de pensar en la Comisión Corográfica. Allí se ha instalado un cierto orgullo de ser habitante de estas tierras bendecidas con el pan que casi brota de la tierra. Por otro lado, los arcos y las flechas constituyen el recuerdo del pasado indígena, de los primeros habitantes de aquellas latitudes y de las armas con las que procuraron resistir ante la ocupación española para defender su territorio.

Aquel arco y las tres flechas, cada una emplumada de un tono del pabellón nacional, atraviesan el hacecillo de nueve lanzas en forma de X. El hacecillo que se ha ubicado justo en medio de la composición está rematado con una segur (o hacha) en la parte superior. Aquellas lanzas representan posiblemente la “unión” y la “fuerza” de los departamentos existentes en la Gran Colombia, a saber: Boyacá, Cauca, Cundinamarca, Ecuador, Magdalena, Orinoco, Panamá, Venezuela y Zulia. La segur es un signo de autoridad que proviene de la simbología antigua romana²¹⁴.

Esta pieza se conserva en el Museo Histórico Casa de la Convención, en la sala de la República, curada actualmente por mano del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y en colaboración con el gobierno municipal. Además de este escudo, existe una espada de bronce y acero (fig. 13) perteneciente al coronel Antonio Williamson, en la que está grabado el emblema de la República de Colombia del año 1821. La guarnición dorada del arma cuenta, en ambas caras, con el sello ordenado por la previamente citada Ley del 6 de octubre. Es particular en-

²¹⁴ El escudo de la Universidad La Gran Colombia contiene estos últimos símbolos. Se asegura allí que: “Al centro en la representación de los fasces colombianos un hacecillo de lanzas con la segur atravesada (Hacha grande: la segur formaba parte de los fasces que llevaban los lectores romanos delante de los magistrados como signo de su autoridad.), arcos y flechas, atados con cinta tricolor; las lanzas eran atributos de los cónsules romanos; el hacha, símbolo del derecho de vida o muerte; el arco y las flechas eran atributo de nuestra raza indohispana.” [En línea]: Escudo Universidad La Gran Colombia: www.ugc.edu.co/index.php/heraldica-gran-colombiana/escudo [Consultado el 20 de septiembre de 2016].

contrar tan escasa documentación respecto al contenido simbólico de tal escudo, pero es aún más sorprendente encontrar el mismo escudo en dos objetos diferentes y en un sólo lugar. Según comenta el historiador Gustavo Vives, aquel escudo en el arma “permite suponer que el gobierno, al encargarse del armamento, quería darle cierto decoro al ejército de la naciente república”²¹⁵. Es muy probable que Williamson fuese descendiente de Jorge Williamson Troop, un médico de origen irlandés nacido hacia 1789, establecido en la Nueva Granada con el objetivo de trabajar con la *Marmato and Supia Gold Mines*, en 1833. Se radicó en Santiago de Arma de Rionegro donde pasó muchos años de su vida hasta su deceso en 1869.²¹⁶ Poco se sabe de Antonio Williamson y de su vida. La revisión de la genealogía de los Williamson en Antioquia y Caldas, da cuenta de la existencia de un Antonio Uribe Williamson, hijo de Ester Solina Williamson Mejía y Pascual Benancio Uribe Ruiz, casados en Rionegro en 1868. Partiendo de esta información es posible generar varios supuestos. El primero es que Antonio Williamson, dueño de la espada, debió haber nacido hacia finales del siglo XVIII o en el despuntar del siglo XIX, para que pudiese llegar al cargo de coronel y así empuñar tal espada con el ejército de la Gran Colombia. Para ello, este Williamson debió ser hermano o un familiar cercano a Jorge Williamson, de no proceder de este tronco, habría que indagar acerca de otros inmigrantes con este mismo apellido, venidos a la Nueva Granada. Otra posibilidad puede ser que, en lugar de ser dueño de la espada, Williamson haya sido el dueño de un sable de acero de origen europeo cuidado igualmente en el Museo Histórico Casa de la Convención, atribuido a José María Botero Villegas. Botero Villegas nació el 18 de julio de 1797 en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, y falleció en el año de 1786, descendiente de la línea de don Juan Andrés Botero, al parecer un comerciante, proveniente de Génova, Italia quien ins-

²¹⁵ VIVES. Op. cit., 1995, p. 69.

²¹⁶ MEJÍA, Javier. Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, Pereira: Sello Editorial Red Alma Máter, 2012, p. 247.

taló su hogar en el municipio de Rionegro hacia 1712, tras contraer nupcias con Antonia Mejía-Samoano. Analizar la genealogía de los Botero, establecida en Rionegro desde comienzos del siglo XVIII, supone hacer un viaje por pueblos como Sonsón y Abejorral —de los cuáles los Botero fueron los primeros habitantes—, El Santuario, pasando por Medellín e incluso el actual municipio de Carolina del Príncipe. No obstante, lo que nos ocupa está directamente vinculado con el comandante José María Botero, quien entre su historial cuenta con haber participado en numerosas campañas militares del lado de los patriotas bajo el liderazgo de militares como José Fernández Madrid, el coronel Liborio Mejía en el combate de La Plata, hecho por el cual fue apresado para combatir como soldado de las fuerzas realistas. Sin embargo, Botero Villegas logró escapar, y tras su fuga, luchó al lado de la guerrilla de los Almeidas en plena época de la pacificación española, donde el comandante Carlos Tolrá los venció sin lograr ejecutarlos. El comandante Botero retornó a Antioquia y acompañó a José María Córdova en batallas como la de Chorosblancos, Tenerife, Bomboná, Pasto, entre muchas otras. No es descabellado pensar que, en efecto, Botero haya podido ser quien empuñaba aquella espada de fina guarnición tallada con el escudo de la todavía existente Gran Colombia. Finalmente, le sobrevivió al héroe de Ayacucho cuando se libraba la batalla del Santuario en 1829²¹⁷. José María Botero Villegas es considerado un héroe de la independencia, tal como reza la leyenda en la pintura elaborada por Emiliano Villa a finales del siglo XIX (fig. 14). La pintura retrata al prócer rionegrero en traje negro de civil. El personaje porta un camisón blanco, un chaleco y un sobre todo negro. El camisón lleva al cuello una corbata anudada y de ésta penden unos hilos negros. El rostro algo amable, muestra el personaje tal vez en una edad avanzada, aunque no tanto para encanecer sus cabellos ondulantes. Su mano izquierda está apoyada sobre un objeto largo de color café. No se distingue si se trata de un bastón u otro elemento. El retrato sobre fondo café está enmarcado en un óvalo

²¹⁷ BERNAL, Nazario. *Divagaciones genealógicas sobre los Boteros*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. 1953. p. 82-83.

laureado; las hojas que le adornan están hechas de unas pequeñas semillas pintadas del mismo tono que el marco exterior del conjunto pictórico. Se lee en la parte inferior del óvalo: “José María Botero V. Comandante de la independencia.” Aquel estilo de retrato se une a una serie de retratos encargados al artista Emiliano Villa por parte del Cabildo de Rionegro entre los años de 1890 y 1892. Todos ellos, poseen una estructura compositiva similar, lo cual hace pensar que fue una serie encargada al mismo artista en un plazo de tiempo estipulado por los concejales de Santiago de Arma de Rionegro para decorar el salón capitular y rendir tributo a los personajes ilustres de la región que contribuyeron a configurar y consolidar la República de Colombia. Es muy probable que esta pintura haya partido de un dibujo en vivo *in situ* o de alguna fotografía tomada en la época.

5.3. Óleo y fotografía: un viaje de ida y vuelta

Gran parte de la colección cuidada y conservada en la pinacoteca del Museo Histórico Casa de la Convención, ha sido elaborada por artistas que han empleado recursos técnicos tales como el dibujo, las litografías e incluso las fotografías de otros artistas, como soporte para emprender sus proyectos visuales, en este caso, sus retratos. Se distinguen entre los artistas, dos bastante destacados por el número de obras encomendadas a los mismos. Ya se mencionó a Emiliano Villa, de quien se afirma, nació en Rionegro, aunque se desconocen los detalles acerca de la fecha y de la familia de la que procede. De este artista o “imaginero” como le llama Beatriz González, se conservan alrededor de nueve retratos que representan los prohombres más destacados de la historia de la República según el cabildo de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro²¹⁸. En la pintura elaborada como tributo a José María Córdova (fig. 15), fechada en 1890, aparece un recuadro en la zona inferior izquierda del espectador, en la que puede leerse:

²¹⁸ Gustavo Vives afirma al respecto: “El Concejo Municipal, entre debates y acuerdos, con sentimientos bastante patrióticos, se dedicó a honrar a quienes consideraba dignos para figurar en su galería. Próceres de la Independencia, notabilidades locales o personas que brillaron en algún momento, quedaron inmortalizados por el discutible pincel de don Emiliano”. VIVES. Op. cit., 1995, p. 36.

EL CONCEJO MUNICIPAL DE RIONEGRO, EN SU PRIMERA SESIÓN, EL DÍA 20 DE JULIO DE 1890 COLOCA EN LA GALERÍA DE RETRATOS, EL DEL INMORTAL JOSÉ M^a CÓRDOVA

Presidente Jesús M^a Arcila U.
Concejero Hipólito Henao
Concejero Carlos A. Posada O.
Concejero Agustín Tobón O.
Concejero Froilán Galvez
Concejero Ramón Arbeláez
Concejero José María Guzmán
Concejero Valerio Uruburu
Secretario Ricardo Campo.²¹⁹

Por lo tanto, es razonable sostener que entre 1890 y 1892, y a lo largo de estos dos años, Emiliano Villa contó con la bendición del gobierno local para elaborar las imágenes de los personajes sobresalientes de la ciudad, pues en la mayoría de los retratos aparecen tanto la firma del artista como la fecha de elaboración. Aquel cuadro muestra a José María Córdova como un hombre joven de rasgos europeos y de estampa napoleónica: ojos claros, tez blanca, rubio con los cabellos cuidadosamente distribuidos unos hacia adelante en sus patillas y los de la parte superior de la cabeza cortos, pero casi ondeantes. De pie y en cuarto de perfil sobre un brumoso fondo, abstraído del campo de batalla ardiente detrás suyo, aparece portando el traje militar que le distingue como el joven general y héroe de las más grandes batallas libradas en nombre de la libertad. Una casaca larga, azul turquí, tipo frac, decorada con laureles dorados tejidos desde el cuello hacia abajo. Ostenta además un par de charreteras doradas que no son lo bastante ricas en detalles pictóricos. Una faja de seda roja atada a la cintura se pone por debajo de las medallas obtenidas en las campañas de Boyacá y quizás las de Ayacucho y Pichincha. El pantalón de lino blanco y las botas negras puestas encima de este, completan la indumentaria. Córdova sostiene con su mano izquierda (a la derecha del espectador), una espada de guarnición dorada y borla dorada. El otro brazo lo oculta por entre su chaqueta, tal como lo muestran algunas representaciones de Napoleón Bonaparte, como en una de las obras pictóricas de Jacques-Louis David

²¹⁹ Este texto puede leerse en la parte inferior izquierda de la pintura de Córdova hecha por Emiliano Villa, descrita en líneas subsiguientes.

conocida como “El emperador Napoleón en su estudio en las Tullerías” y que data de 1812. Allí, Napoleón es representado en un espacio cerrado, en su gabinete personal, rodeado de los objetos y vestido con los trajes que le muestran como estratega y digno genio militar. Pone por debajo de su traje, su brazo derecho (a la izquierda del espectador), tal vez sea aquello síntoma de un código de honor, y de una cierta prudencia presente también en la pintura de Córdova. El retrato original fue elaborado por el bogotano José María Espinosa con quien Córdova luchó en el combate del Río Palo. Un grabado hecho por Lemercier (fig. 15) es el que ha quedado como testigo del dibujo original de la mano de Espinosa. La severa mirada del joven Córdova en traje militar se ha vuelto icónica y está en la recordación de los colombianos, replicada en estampas y billetes que circularon a lo largo del siglo XX. Espinosa es considerado como uno de los artistas decimonónicos por excelencia. Sus retratos, incluyendo algunos de Córdova y de próceres como Santander, Bolívar, Sucre o Policarpa han contribuido a crear el panteón de los héroes y mártires de las luchas por la libertad y la independencia de la historia de los primeros años de la república de Colombia. Espinosa, incursionó además en la pintura de miniaturas, empleando la técnica del óleo sobre marfil, entre las cuales se cuenta un retrato de Córdova, que lo muestra en una figuración bastante alejada del héroe napoleónico y semi dios al que se ha acostumbrado representar al rionegrero. Cabello y ojos negros intensos y unos marcados rasgos propios de cualquier ciudadano de la Nueva Granada, acerca al espectador a una realidad mucho más humana, más allá del mito. El retrato sobre marfil (fig. 17) fue un regalo que Córdova le hizo a su amada Fanny Henderson, tal vez para que lo llevara consigo mientras planeaba la lucha en contra de la dictadura bolivariana que se imponía en contra de los ideales de la república a finales de los años veinte de mil ocho-

cientos²²⁰. Este tipo de retratos fueron toda una novedad. Su formato y el contexto de su uso fue aproximándose cada vez más a la emoción e intimidad de quien mandaba a elaborar una pintura de este tipo y de quien la conservaba consigo. Se puede ver entonces pasar el uso de la imagen con objetivos evangelizadores hacia la imagen que retrata al héroe digno de fidelidad y respeto, para llegar al silencio de la imagen que recuerda a quien se ama, a quien se ausenta para servir a la patria o para viajar y cruzar el océano hacia lo conocido-desconocido. La miniatura, y en particular esta, de las calidades de Espinosa, conserva como bien mencionamos un aspecto del prohombre que se vela a la luz de las resplandecientes victorias en campañas militares. Esta técnica permite ver entonces, aquello que es vedado por la imagen heroica y apolínea: el ser humano, su fragilidad y vulnerabilidad. No hay adornos, no hay escudos ni medallas, ni condecoraciones, tampoco leyendas; existe una mirada directa y casi en primer plano sobre el sujeto retratado. Aquello nos acerca pues, a una de las formas de representación y producción de imágenes que surgió en Francia hacia 1836 y que arribó a Colombia en los años cuarenta del siglo XIX: el daguerrotipo y la fotografía.

El imaginero Emiliano Villa y otros artistas de la época supieron entonces tomar partido de técnicas como la litografía, o el dibujo para elaborar algunas de las pinturas que alberga el Museo Histórico Casa de la Convención, y ya no era entonces necesario contar con la presencia del personaje retratado durante largas

²²⁰ “Por fin salió bien librado del caso Valdés y en ese mismo año conoció al último amor de su vida, una jovencita de apenas 13 años, hija del cónsul británico en Colombia James Henderson. En las cartas a su hermano Salvador expresó el entusiasmo que le despertó Fanny: “Sí pienso mucho en Fanny, y mucho. Ella está inquietando mi imaginación desde que la conocí”. Por las tardes iba a tomar té en casa de los Henderson para verla y afianzó una estrecha amistad con el cónsul, hombre de espíritu liberal, con quien, además, compartía ideas sobre la política y, sin duda, en esas conversaciones se fortaleció en Córdova un talante republicano que muy pronto lo separaría de manera irreconciliable de los bolivarianos. Compró una casa en Bogotá en la que pensó que viviría cuando se casara con Fanny Henderson, pero la ruptura con Bolívar lo alejó de Bogotá y ya no se volvería a ver con su amada. De acuerdo con van Rensselaer, José María Córdova era ‘el más buen mozo de todos los colombianos, de alta estatura, bien formado, de pelo y ojos negros, expresión determinada y digna, caballero en todas sus acciones, por sobre todo un hombre cabal, de honor estricto y cuya palabra es siempre cumplida’.” Texto tomado de RODRÍGUEZ, Juan Camilo, Los impetuosos amores de José María Córdova: La patria, Manuela, Ignacia y Fanny, Bogotá, Credencial Historia, 2012, N°276, [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2012/los-impetuosos-amores-de-jose-maria-cordova>. [Consultado en septiembre 24 de 2016].

sesiones poses y mucho menos con su aprobación y consentimiento. Es probable que además de los grabados de Lemercier, Villa tuviese contacto con las imágenes presentes en *Papel Periódico Ilustrado*, relacionadas en particular con las representaciones de Córdova en las publicaciones de Alberto Urdaneta.²²¹

Otras dos pinturas que sobresalen son la pintura del coronel Mártir Liborio Mejía Gutiérrez de Lara (fig. 18) que surgió a partir de un dibujo de la mano del mencionado José María Espinosa Prieto. El carboncillo perteneciente a una serie elaborada por Espinosa sobre los héroes de la Independencia²²² muestra terminados los rasgos de la cabeza y el rostro y deja apenas delineados los contornos del cuello y del traje militar de esta figura de busto (fig. 19). No se tiene conocimiento de la fecha exacta de creación de estos bocetos, por ello, la Biblioteca Nacional de Bogotá, en su colección de archivos gráficos de José María Espinosa, ubica la datación entre 1811 y 1883. Existe además otro boceto en carboncillo más elaborado y terminado, de 1835 en que se aprecia al último presidente de la primera república, portando su traje militar y una banda presidencial cruzando su pecho de izquierda a derecha (de la visual del espectador). Estos bosquejos sirvieron seguramente para la elaboración de litografías con la efigie del mártir de la Cuchilla del Tambo, con quien el mismo Espinosa combatió en 1816 en la infructuosa campaña del sur. El grabado se convirtió en un medio de difusión de la imagen popular desde la época de la colonia. Con la técnica de la litografía y la imagen a color, había otro tipo de aproximación a los personajes y hechos representados (fig. 20). Comenzaron entonces a producirse litografías con temas de carácter nacional. Las

²²¹ Ver [En línea] los volúmenes 21, año I del *Papel Periódico Ilustrado* del 15 de julio de 1882 http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/v1_21.pdf, p. 329. Así mismo, puede acudir al volumen dedicado al centenario de Bolívar, igualmente [En línea] http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/paperi/v2/v2_47.pdf, del 24 de julio de 1883, p. 364.

²²² GONZÁLEZ, Beatriz. José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Banco de la República y El Áncora Editores, 1998. A lo largo del cuarto capítulo de esta publicación, se aborda el tema de la iconografía de próceres salida del pincel de Espinosa, cuya obra fue reverenciada por la mayoría de pintores y dibujantes a lo largo del siglo XIX. Ver "Mi profesión de pintor y retratista. La creación de una iconografía procura". En: GONZÁLEZ. Op. cit.

imágenes y los acontecimientos estaban tomando lugar aquí, no había que recurrir a las historias de glorias de otros pueblos porque desde aquí comenzaba ya a construirse una estética propia, basada en acciones que tomaron lugar en las tierras de la Nueva Granada. Desde luego, se continuaban implementando modelos con toques heroicos y hasta religiosos, como la mítica representación de la muerte de Santander cuya litografía semeja a nivel competitivo los grabados medievales de la muerte del justo y del pecador, difundidos en las Indias en la época colonial. Sin embargo, no puede desconocerse que, de todos modos, aunque cambiaban los temas, los formatos y las técnicas, continuaban produciéndose aún hacia finales del siglo XIX, imágenes con contenido religioso ilustrativo y didáctico. En el Banco de la República se conservan dos lienzos del rionegrero Emiliano Villa donde se muestra uno al lado del otro la muerte del justo y la muerte del réprobo de 1893 (fig. 21 y 22). En gran formato puede apreciarse una mayor calidad en el tratamiento del color, del volumen y de la composición de las imágenes. Aunque no son consideradas como pinturas completamente académicas, sí es notable una cierta tendencia a pintar tanto los vicios como las virtudes de una manera apoteósica y armónica. Tales pinturas son por lo demás, síntomas de la época de la regeneración venida a cuento mediante la toma del poder de los primeros conservadores a través de la constitución que de 1886 hasta julio de 1991 rigió los destinos de la nación.

Pudo haberse pensado inicialmente que Emiliano Villa (fig. 23) era una especie de pintor comprometido con un ideal político, quizás de corte liberal, pues la ciudad Santiago de Arma de Rionegro era considerada la cuna del liberalismo no sólo por la firma de la Constitución de 1863 que da nombre al Museo Histórico en que se conserva el acervo visual que hemos venido tratando, sino por otros hechos que a lo largo de este estudio se han ido mencionando como hilos que se conectan y caracterizan el *habitus* mismo del ciudadano rionegrero. Por ello se insiste en éstas líneas en una cierta estética del comportamiento, y de unas prácticas sociales que se han visto reflejadas a través de las imágenes y objetos que

conservan su memoria. Sin embargo, y como se puede verificar, Villa o como también se le conocía “El Ñopo”, obraba como un pintor del siglo XIX que posiblemente no hacía mucho caso de las polarizadas ideas entre las facciones políticas dominantes de la época y más bien dedicada su tiempo y sus esfuerzos a subsistir del arte de la pintura. Respecto a esto último, cabe anotar dentro de la especulación, mucho más que dentro de la certeza —dada la escasez de fuentes primarias—, el hecho de que Villa fuese un artista reconocido en su época. En un cuento escrito por el antioqueño Tomás Carrasquilla, llamado “Esta sí es bola” de 1921, aparece el seudónimo “El Ñopo” en uno de los apartados en que se describe a un personaje femenino: “Luce buen plantaje, mejor pantorrilla; sus ojos garzos, elocuentes, fulguran henchidos de promesas entre las cejas oscuras y las ojeras pintadas. Apeles y el Ñopo desvanecen por su carita pizpireta nieves y carmines en heroicas pinceladas. Las perlas, un tanto occidentales de su boca, están engastadas en oro.”²²³

En esta cita es notable que el autor, quizás en un sentido un tanto irónico, equipara las virtudes del artista antioqueño con las del mítico pintor griego, Apeles. Se da a entender que el artista Villa tenía posiblemente un cierto crédito entre las sociedades aristócratas de la ciudad y era recurrente acudir a éste para hacerse inmortalizar mediante una pintura de retrato, por ejemplo, tal como lo hacía Alejandro Magno al posar para el gran artista griego. Para aquel entonces, la ciudad de Medellín se encontraba en plena expansión demográfica y crecimiento económico debido al establecimiento de comercializadoras de materias primas, las empresas mineras y las primeras industrias. A nivel social, había mutado el sistema de castas de la colonia para pervivir entre las gentes de esta ciudad, cuyas diferencias se hacían notar en el trato entre los miembros de las diferentes clases so-

²²³ BERNAL, Leticia (Ed.). Tomás Carrasquilla: Obras escogidas, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008, p. 207.

ciales²²⁴, temas tomados como fuente de la cual en muchas ocasiones ha bebido el escritor para desplegar su ingenio a través del género de la novela y el cuento.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, Villa debió trabajar en un medio en que existían otros artistas tales como Manuel Dositeo Carvajal (también de origen rionegrero), Eugenio Montoya, Camilo Vieco, desde luego, Francisco Antonio Cano²²⁵ y otros como Ignacio Luna y alguno de los Palomino²²⁶. En este mismo medio existía la fotografía como otra de las formas de representación que venía ganando un espacio dentro de la ciudad, y ello se vio materializado en el establecimiento de numerosos gabinetes fotográficos, exhibiciones fotográficas, publicaciones en revistas, entre otros²²⁷. La fotografía era considerada casi como una más entre las bellas artes. A pesar de este aparente movimiento alrededor de la imagen, es difícil asegurar que existiera como tal un circuito de arte lo suficientemente fuerte como para dar cabida y renombre a los pintores que coexistieron por aquel entonces. Lo cierto es que Villa debió codearse por lo menos con algunos miembros de la élite, por un lado, de Medellín, y por otro, con la de Santiago de Arma de Rionegro, tal como lo muestran los encargos para el cabildo de los que se ha venido hablando en lo que va corrido de este texto. Quedan muchas inquietudes respecto de este pintor: sobre su formación en el saber de la pintura, su círculo de amistades e incluso de sus clientes. Para finales del siglo XIX aún no existía una academia de bellas artes en Antioquia que pudiera contribuir en la for-

²²⁴ MELO, Jorge. *Apariencia y simulación en las novelas sobre Medellín de Tomás Carrasquilla*, Medellín: Revista Universidad de Antioquia, año 2008, n° 293, p. 16-34.

²²⁵ LONDOÑO, Santiago, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, p. 27.

²²⁶ MEJÍA, Juan L. Conferencia: La mano luminosa. Museo Nacional de Bogotá, publicado el 30 de octubre de 2014, [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=dKhdsW203aE> Ver: 00:19'00"-00:20'09 [consultado el 30 de septiembre de 2016].

²²⁷ ESCOBAR. Op. cit., s. p.

mación de los pintores más allá de un aprendizaje de oficio²²⁸. Podría especularse por ejemplo que Villa pudo haber tenido algún contacto con Fermín Isaza o algún interés por la obra pictórica de José María Espinoza y de Luis García Hevia, pues es en estos artistas en quienes se puede detectar una especie de tránsito hacia el posterior academicismo pictórico. Es muy probable además que Villa no haya viajado al exterior y que haya cultivado sus conocimientos entre Santiago de Arma de Rionegro, Medellín y si acaso Bogotá, curioseando entre litografías, dibujos y fotografías como sus referentes principales a la hora de tomar el pincel entre sus manos.

Otra de las obras que vale la pena destacar del pintor en mención es un retrato militar de Francisco Villa (fig. 24) uno de los “llamados” edecanes de José María Córdova fechado en 1892 y con la leyenda “Es copia” junto a la firma del pintor. Es muy factible que justamente, Emiliano Villa haya copiado esta imagen de un retrato elaborado por alguien más. Junto a este hecho, existen varias particularidades frente a esta pintura. Una de ellas es que Francisco Villa, aparece retratado como un hombre de avanzada edad sentado en una silla de madera sin muchos detalles y sobre un fondo gris que recuerda un sinfín utilizado usualmente para los retratos fotográficos. Una luz ilumina la pintura frontalmente, es quizás la luz del día en un estudio fotográfico, es bastante pareja y no marca demasiados contrastes en la imagen. Francisco Villa, un hombre de unos setenta años o quizás más, luce un kepis militar negro bordeado en líneas doradas que se ciñe sobre su cabello cano que contrasta enormemente con el tono oscuro de su piel mulata y sus marcados rasgos negros e indígenas. Su corpulento torso se destaca con el traje azul y de cuello alto y mangas en tono anaranjado. Se destacan los botones dorados en el centro del traje, enmarcados en dos líneas paralelas del mismo color; no porta en sus hombros charretera alguna. Sobre su pecho, al lado izquierdo

²²⁸ Respecto a este asunto, es necesario recordar que únicamente hasta 1873 se sanciona la ley 98 del 4 de junio bajo el gobierno de Manuel Murillo Toro, como sostiene Beatriz González en la guía para el visitante de la exposición Rupturas y continuidades del siglo XIX, 25 de julio de 2013, p. 2. [Ver en línea] http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/rupturas_y_continuidades._s._x-ix.pdf Consultado en octubre 11, 2016.

(en el lado derecho del espectador) exhibe dos insignias, una de las cuales reza “La patria a sus libertadores”, junto con el tricolor nacional. Esta pintura no ostenta demasiado brillo ni detalle más allá de los tonos amarillos y dorados de los cordones sobre los hombros y aquellos que rodean la botonadura de la casaca militar. Sobre su pantalón azul descansa su mano derecha cerrada y con la otra mano empuña la guarnición de un sable de acero con decorados dorados, y encintado en su pantalón. La impresión general que se tiene es que se trata de la copia de una fotografía, por las calidades de la luz y la sensación de naturalidad —aunque estática— de la imagen. Otro asunto alrededor de esta pintura es que, no parece haber sido encargada por el cabildo municipal de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, debido al formato mismo en que se ha presentado la imagen. Esta no está enmarcada en unos laureles fabricados mediante el uso de la técnica del *collage*, como sí ocurre con imágenes como la de Liborio Mejía, José Hilario López, José María Botero y Pascual Bravo. La pintura está muy bien conservada, sólo cuenta con dos manchones en la parte inferior derecha, quizás porque estuvo guardada durante mucho tiempo junto a otras tantas, antes de ponerse en exhibición. No existe mayor información respecto al personaje, ni a las personas que encargaron la obra, lo cierto es que es bastante llamativa pues conduce inmediatamente a pensar aunque sea por un instante, en esa historia desde abajo, la historia de los sujetos que participaron igualmente en las luchas independentistas; en este caso, en los individuos que no se encuentran instalados en la historia patria, aquellos que son opacados o incluso borrados, pues no encajan dentro de los arquetipos de los prohombres establecidos en el proyecto de nación.

La intervención curatorial hecha recientemente dentro de esta sala de la República ha permitido entonces la visualización no sólo de un personaje a través de la pintura de retrato, sino también de las maneras en que la historia construye sus discursos en la dialéctica de la exhibición y el ocultamiento, el despliegue y el repliegue del tiempo y del espacio. Para terminar esta reflexión alrededor del trabajo de Emiliano Villa, vale la pena aclarar que se han tomado las firmas como

base para atribuir las obras a este pintor. Todas ellas presentan el respectivo autógrafo de Villa. Sin embargo, en algunas cambia el estilo de la letra de cursiva a script, algunas aparecen con fecha, y otras sin fecha y en una más aparece, como mencionamos con anterioridad, la expresión “Es copia”. Por lo pronto, al comparar las firmas de las obras mencionadas, es posible pensar que se trata de un conjunto de obras salientes del mismo pincel. Es tarea del historiador general y del historiador del arte desocultar las tramas y revisar, es decir, volver a mirar esos indicios para reconstituir su valor histórico.

Ahora bien, es notable esa cierta tendencia a preferir la pintura por encima de la fotografía como medio de validación de un sistema de creencias y prácticas e incluso de representación de unas ideas compartidas por un grupo de sujetos, en este caso, de dirigentes de una ciudad entre 1786 y 1899. Desde luego, y como se ha venido demostrando, han existido modos de representación pictóricos basados en fotografías.

A la ciudad Santiago de Arma de Rionegro llegó en 1849 un viajero alemán llamado Emilio Herbrüger, quien realizó el primer daguerrotipo conocido en Antioquia a una de las mujeres más prestantes de la sociedad rionegrera, doña Froilana Sáenz de Lince (fig. 25-26). Puede pensarse además que pudo haberse realizado una serie de retratos de hombres y mujeres ilustres desde el gabinete de Carlos Lince, de quien se sabe, viajó a París a hacer estudios en fotografía.²²⁹ Sus apellidos, dan cuenta del tronco familiar del que descendió aquel fotógrafo, la de la familia de Pedro Sáenz, un afamado dueño de minas y tabaquerías de la ciudad. Incluso, puede sospecharse del pintor y fotógrafo de las adineradas familias santafereñas, Luis García Hevia o alguno de sus posibles discípulos, tales como el envigadeño Fermín Isaza quienes en algún momento arribaron a la ciudad de Medellín para montar sus gabinetes fotográficos durante las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XIX, y quienes, del mismo modo, pasaron por Santiago de Arma de

²²⁹ ESCOBAR, Miguel, Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín - Archivos Fotográficos - Memoria Visual de Antioquia y el país, s.f.

Rionegro para realizar algunos trabajos. Por lo pronto se tiene certeza de que en el gabinete fotográfico de Carlos Lince posaron los convencionistas de Rionegro del año de 1863. Aquel evento fue aprovechado por el fotógrafo para vender las imágenes resultantes como tarjetas de visita.²³⁰ Son escasos los datos sobre el paradero de los trabajos realizados por Carlos Lince, sin embargo, despierta un gran interés el hecho de que hasta 1870 haya sostenido un gabinete fotográfico. Aquello es síntoma de varios asuntos: por un lado, el surgimiento de un nuevo rol dentro de la sociedad rionegrera: el del fotógrafo retratista y de quien documenta eventos de alguna envergadura o relevancia dentro del contexto local y nacional. Y, por otra parte, el posible establecimiento de estudios fotográficos cuyos dueños eran personas pertenecientes a las élites de la ciudad. En el caso de Carlos Lince, es innegable que sólo su posición social le permitió hacer su viaje a París para aprender de la técnica fotográfica y posteriormente, traer aquella novedad a su tierra.²³¹ No todas las personas podían acceder a la fotografía de sí mismos o de sus seres queridos. Muy seguramente era un círculo cerrado de gentes las que tenían acceso a una fotografía como artículo de lujo. Dadas estas circunstancias, es comprensible que el trabajo de este fotógrafo sea desconocido, aunque no oculto en la historia de la fotografía en Antioquia, lo cual ya le da algún mérito. Otros fotógrafos como Gonzalo Gaviria pudieron haber retratado algunos de estos personajes, como se comprueba en una de las fotografías encontradas en la sala de la Convención en el Museo Histórico Casa de la Convención, perteneciente a Antonio Mendoza, representante del Estado Soberano de Antioquia y datada en 1881

²³⁰ ESCOBAR. Op. cit.

²³¹ ARANGO, William. *La fotografía en Antioquia en el siglo XIX: algunos temas de interés*, Medellín, Revista Códice, Boletín científico y cultural del Museo Universitario Universidad de Antioquia, Vol. 11, No. 24, diciembre 2010, p. 34.

en Medellín, marcada como “lambertipia”.²³² Existe además registro de una fotografía tomada en el Gabinete Artístico de Jorge y Félix Obando, perteneciente a don Manuel García Ortiz, el hijo de don Sinforoso García, dueño de la casa donde se realizó la Convención de 1863 y que actualmente funciona como museo histórico.

Existen en la “Sala de la Convención” del mencionado museo, una gran cantidad de pinturas y unas cuantas fotografías en las que se pueden observar algunos de los convencionistas que participaron en representación de los nueve estados soberanos de Colombia durante la elaboración de la carta constitucional que será recordada como la piedra angular del liberalismo en la todavía púber república. La mayoría de las pinturas conservadas allí han sido elaboradas por León Cano Sanín, el pintor medellinense, hijo del maestro Francisco Antonio Cano y de María Sanín de Cano. No se tiene certeza sobre la fecha exacta de su nacimiento, pero se presume que ocurrió entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pues se dice que cuando su padre hizo su viaje a Europa en 1897, ya estaba casado y tenía unos tres hijos para cuando en Colombia estalló la guerra de los mil días.²³³ Se ha dicho, sin ponerlo en duda, que Francisco Antonio Cano fue su primer maestro en el arte de la pintura y que luego pasaría a estudiar en la ciudad de Bogotá en la época en que Cano, padre, fue nombrado maestro de pintura en la Academia de Bellas Artes de la capital colombiana, hacia 1907, cuando Carlos Eugenio Restrepo se posesionó como presidente de la República. Desde luego, fue años después de que la familia se estableciera allí. En 1917, León Cano participó en una de sus primeras exposiciones, ganando una medalla de oro por ello.

²³² La palabra “lambertipia” proviene del apellido del fotógrafo francés León Lambert, quien patentó la “cromotipia”, una técnica novedosa de fotografía que permitía tomar retratos en formatos más grandes y con una calidad en la imagen mucho más fiel en cuanto a bellos tonos y nitidez. Pastor Restrepo adquirió una licencia para emplear esta técnica durante su viaje a París, a su regreso entre 1875 y 1876, trajo consigo una forma novedosa de fotografiar. LONDOÑO, Santiago. Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 2009. p. 52-53.

²³³ MEJÍA, Juan L. Videograbación [En línea] 00:49'04"-00:49'54" [consultado en septiembre 30 de 2016].

Al parecer, durante ese mismo año, viajó a París tal como su padre lo había hecho veinte años antes, de este modo seguía sus pasos para estudiar pintura. En Colombia logró participar en varios concursos y salones de artistas a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Se desconocen mayores detalles acerca de su vida personal y de su trabajo como docente y maestro lo ocupó en lugares como el Gimnasio Moderno de Bogotá y la Universidad Javeriana. Se dice que los temas pintados por Cano eran indigenistas en un principio e históricos y heroicos posteriormente, a lo cual se añade el tema del retrato.²³⁴

El hecho de ser hijo del maestro Francisco Antonio Cano, aparentemente le ha valido lo bastante para ocuparse del encargo de muchas de las pinturas de la Sala de la Convención con motivo de la celebración del centenario de este importante suceso. Aquellas pinturas firmadas por León Cano se han hecho sobre la base de fotografías tomadas a los personajes que asistieron a esta cumbre en 1863. Sin embargo, no son comparables en calidad y muchas veces incluso en parecido a las imágenes originales. Las pinturas están hechas en óleo sobre lienzo y todas muestran un formato semejante entre sí. Aparecen los personajes en busto, vestidos de traje civil, negro con camisa blanca y un botón tricolor reluce en el pecho de los convencionistas, aun cuando ello no aparece en las fotografías de base. Estas pinturas carecen de fuerza y de la personalidad de la mano del artista. Se sabe del nombre del autor porque de manera sistemática él mismo ha puesto su firma en cada una de ellas. Desde un punto de vista crítico, no existen puntos de comparación entre León Cano y su padre. El hijo no ha podido surgir por su propio talento, y sus obras así lo demuestran. Sin embargo, ha relucido su apellido por la fama de su padre, hijo de don Jesús Cano, platero de origen rionegrero. Tal vez León Cano tenía en mente la posibilidad de vivir de la pintura como un gran artista de renombre o quizás, se conformó con vivir a la sombra de su padre para ejercer la pintura como oficio. Se ve entonces, ya traspasando los límites del siglo

²³⁴ Basta con echar un vistazo a la larga lista de concursos registrados en un texto biográfico publicado en línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/diccioart/diccioart5a.htm> por la biblioteca virtual Luis Ángel Arango, s.f.

XIX, una aproximación a la contemporaneidad del nuevo siglo. La pintura, aunque establecida ya como una de las bellas artes por la academia, continúa siendo un oficio, un saber hacer, una técnica de representación de un acontecer y de unos actores, al modo decimonónico. Esto es muestra de la discontinuidad y de la existencia simultánea de ideas que irrumpen cada tanto para recordar de dónde viene y cómo surge la noción del ahora. La habilidad humana de registrar mediante elementos como la imagen, junto a la capacidad de historiar, permiten llegar a comprender la vieja pregunta bien formulada a través de la memorable pintura de Paul Gauguin, fechada en 1897: *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?*



Figura 3 *Carlos III*. León Cano. Óleo sobre lienzo. Medios del siglo XX. Museo Histórico Casa de la Convención, sala colonial, Rionegro, Antioquia. Foto: Carlos Zuluaga.

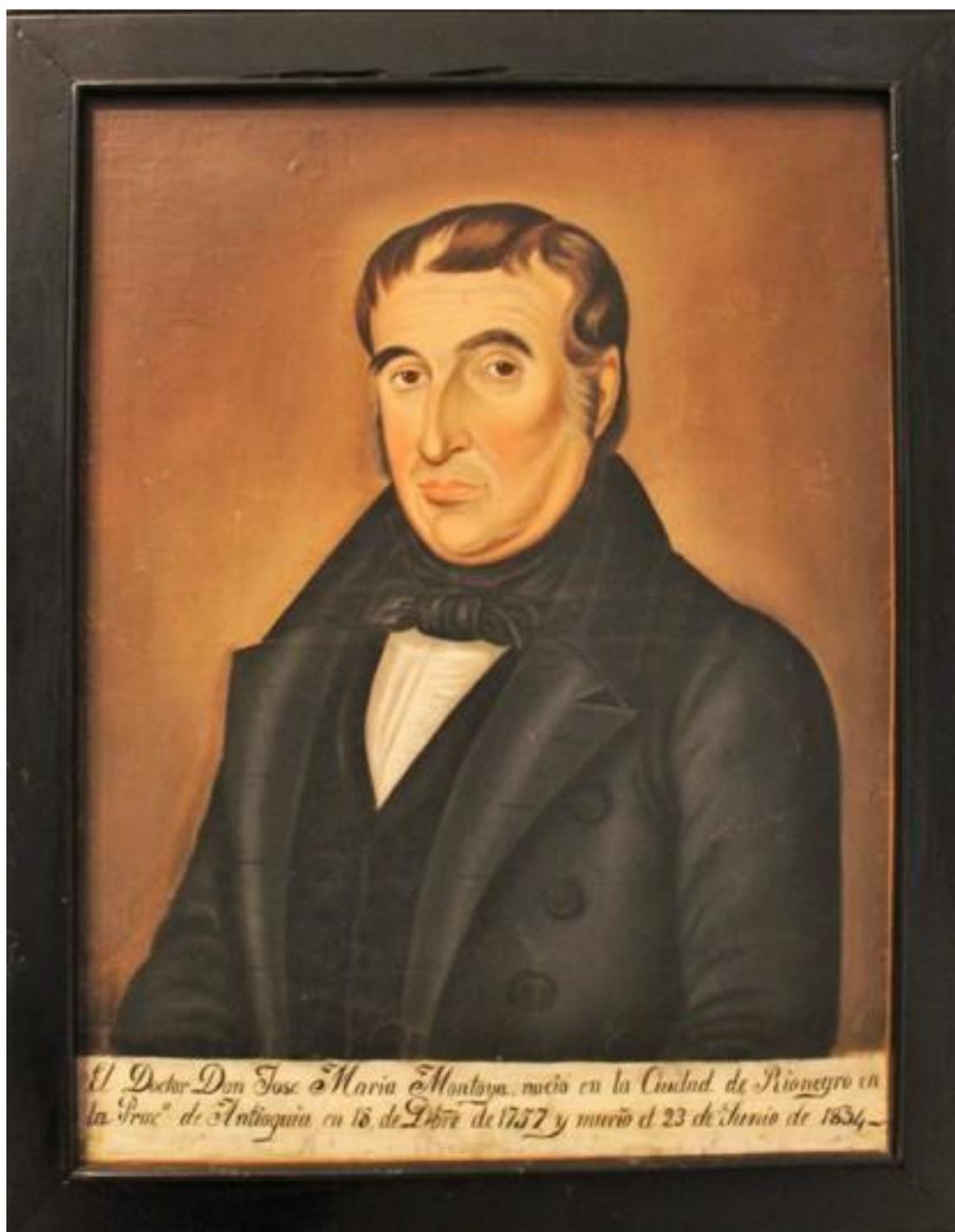


Figura 4 José María Montoya. Óleo sobre lienzo. Medios del siglo XIX. Atribuido a la escuela de Luis García Hevia o taller de Fermín Isaza. Museo Histórico Casa de la Convención, sala de la independencia. Foto: Carlos Zuluaga.



Figura 5 *Maqueta de la Casa de la Maestranza de Rionegro.* María Victoria Llano, 2010. Casa de Caldas, Bogotá. Foto: Eliana Gómez.



Figura 6 *Carlos III*. Giuseppe Bonito. Óleo sobre tela. 128 x 103. Reg. Po 2357. Museo El Prado. Tomado de: <https://www.-museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-de-borbon-rey-de-las-dos-sicilias/5f624c7c-67e8-4b3a-b203-6c0bb996e45f>



Figura 7 *Carlos III*. Pablo Antonio García del Campo. Óleo sobre tela. Reg. 529, 1770. Museo Nacional de Bogotá. Fotografía: Eliana Gómez.



Figura 8 *Escudo de Santiago de Arma de Rionegro*. Anónimo. Óleo sobre tela. 84 x 69 cm. Finales del siglo XVIII. Sala de la Colonia. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Fotografía: Carlos Zuluaga. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p. 16.



Figura 9 Sello del escudo de Santiago de Arma de Rionegro con los símbolos de Santa fe de Antioquia, Medellín, Rionegro y Marinilla. Sin fecha. Sala de la Independencia, Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Foto: Eliana Gómez.



Figura 10 *Escudo de Santiago de Arma de Rionegro*. Medios del siglo XX. Óleo sobre tela. Marco dorado. Atribuido a Eduardo Posada. Sala de la Colonia. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Fotografía: Carlos Andrés Zuluaga.



Figura 11 *Escudo de la República de Colombia de 1821.* Autor desconocido. Óleo sobre tela, 100 x 85 cm. Sala de la Independencia. Museo Histórico Casa de la Convención Rionegro. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p. 17.

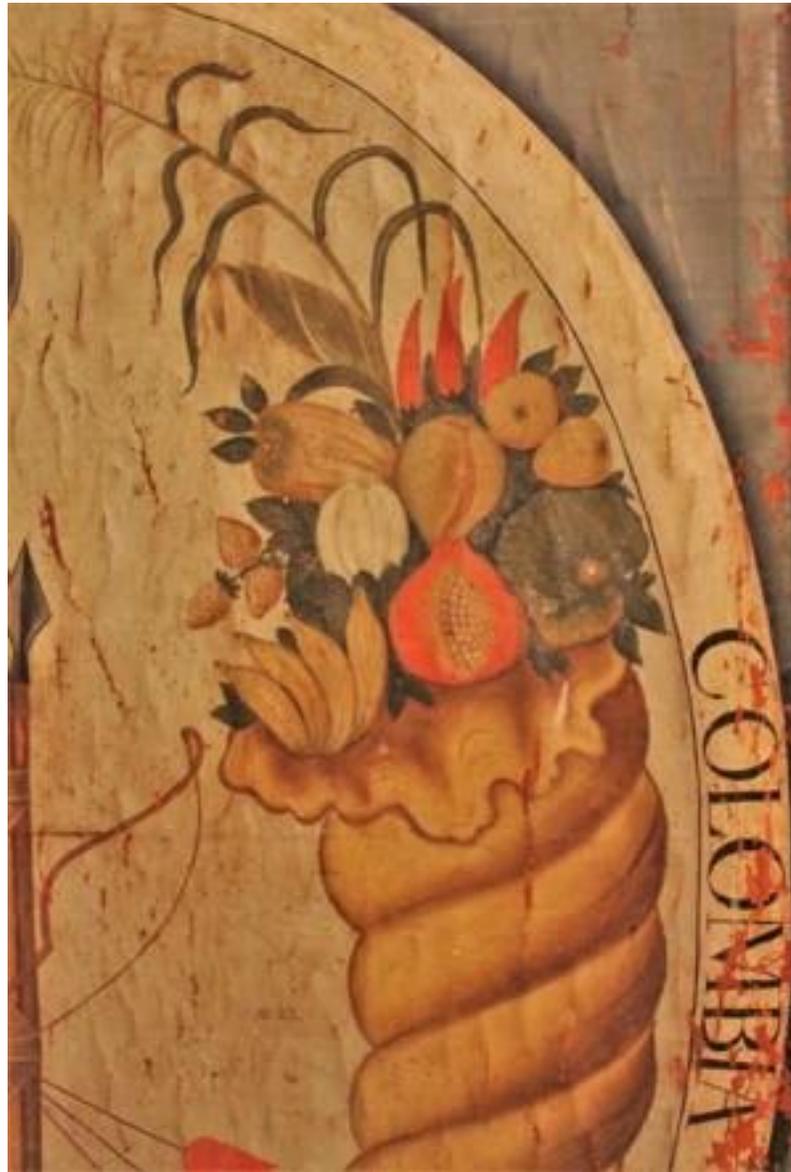


Figura 12 *Escudo de la República de Colombia, 1821. Detalle cornucopia derecha.*
Fotografía: Carlos Zuluaga.



Figura 13 Detalle de la guarnición de la espada perteneciente a Antonio Williamson con el escudo de la República de Colombia de 1821. Acero dorado. Autor desconocido. Hacia 1821. Sala de la Independencia. Museo Histórico casa de la Convención de Rionegro. Foto: Eliana Gómez.

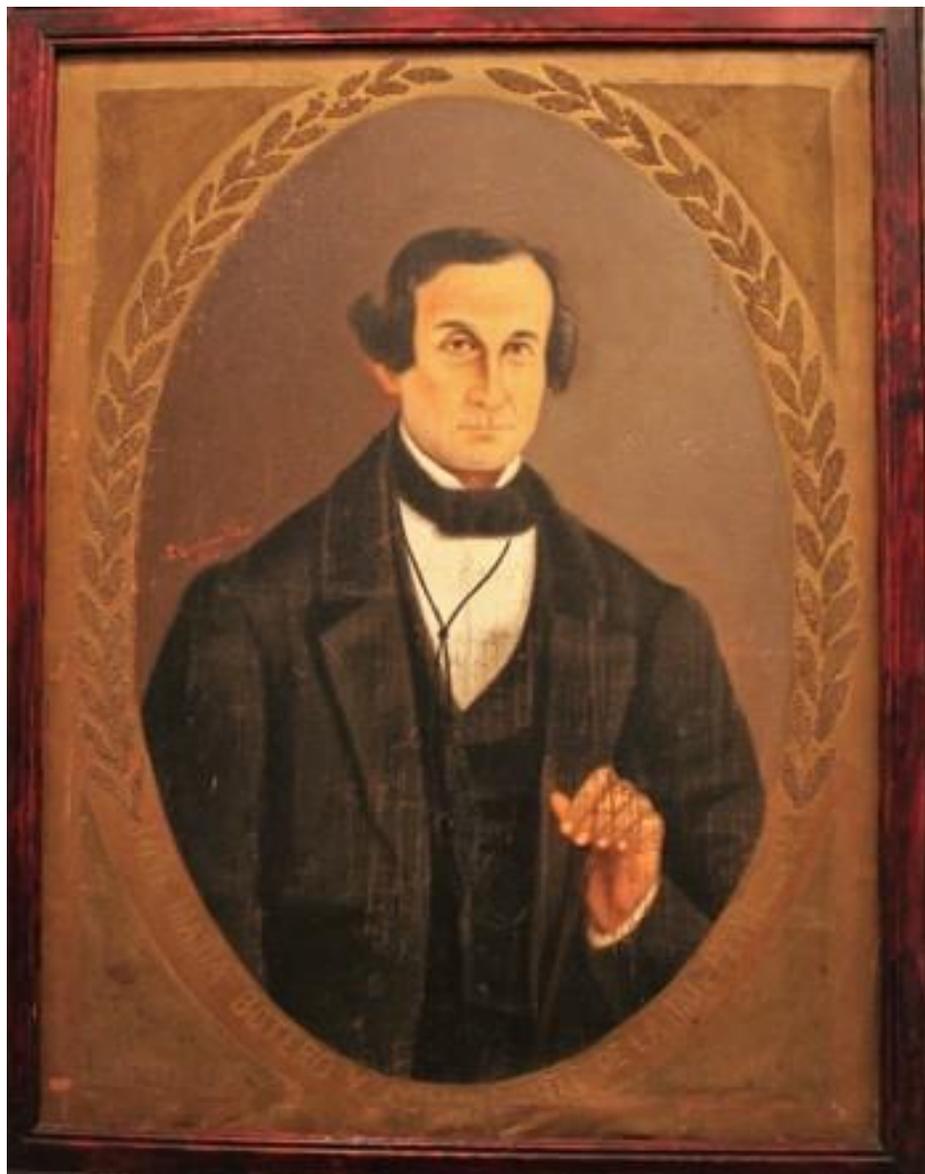


Figura 14 José María Botero Villegas. Autor: Emiliano Villa. Finales del siglo XIX. Óleo sobre tela 104 x 80 cm. Sala de la República, Museo Histórico casa de la Convención de Rionegro. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p.40. Foto: Carlos Zuluaga.



Figura 15 *Detalle. José María Córdova.* Autor: Emiliano Villa. 1890. Óleo sobre tela 132 x 87 cm. Sala de la República. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p. 37. Foto: Carlos Zuluaga.



Figura 16 *José María Córdova*. Litografía basada en un dibujo por José María Espinosa. Fotografía de una fotografía de Lemerrier, tomada por Gonzalo Gaviria. S.f. Fuente en línea, Otraparte: <http://www.otraparte.org/actividades/literatura/cordova.html> Tomado de: Periódico El Tiempo, octubre 14 de 2004.



Figura 17 José María Córdova. Autor: José María Espinosa. Óleo sobre marfil, 4.3 x 3.2 cm. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Fuente en línea: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=260589> Tomado de: Revista Credencial Historia, Edición 123, marzo de 2000.



Figura 18 *Liborio Mejía*. Autor: Emiliano Villa. Óleo sobre tela 94 x 50 cm. Finales del siglo XIX. Sala de la Independencia. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p.39. Foto: Eliana Gómez.



Figura 19 *Liborio Mejía*. Autor: José María Espinosa. S.f. Carboncillo sobre papel. Fuente en línea: <http://www.biblioteca nacional.gov.co/content/jos%C3%A9-mar%C3%AD-espinosa-retratos>



Figura 20 *Liborio Mejía*. Autor: José María Espinosa. Litografía. S.f. En línea: https://www.-flickr.com/photos/framefocusandclick/galleries/72157651855805187/#photo_3236355735. Tomado de Banco de la República.



Figura 21 *La muerte del justo*. Emiliano Villa. Óleo sobre tela. 140 x 205 cm. 1893. Museo del Banco de la República. Sala de rupturas y continuidades. Bogotá. Foto: Eliana Gómez.



Figura 22 *La muerte del réprobo*. Emiliano Villa. Óleo sobre tela. 140 x 205 cm. 1893. Museo del Banco de la República. Sala de Rupturas y continuidades. Foto: Eliana Gómez.

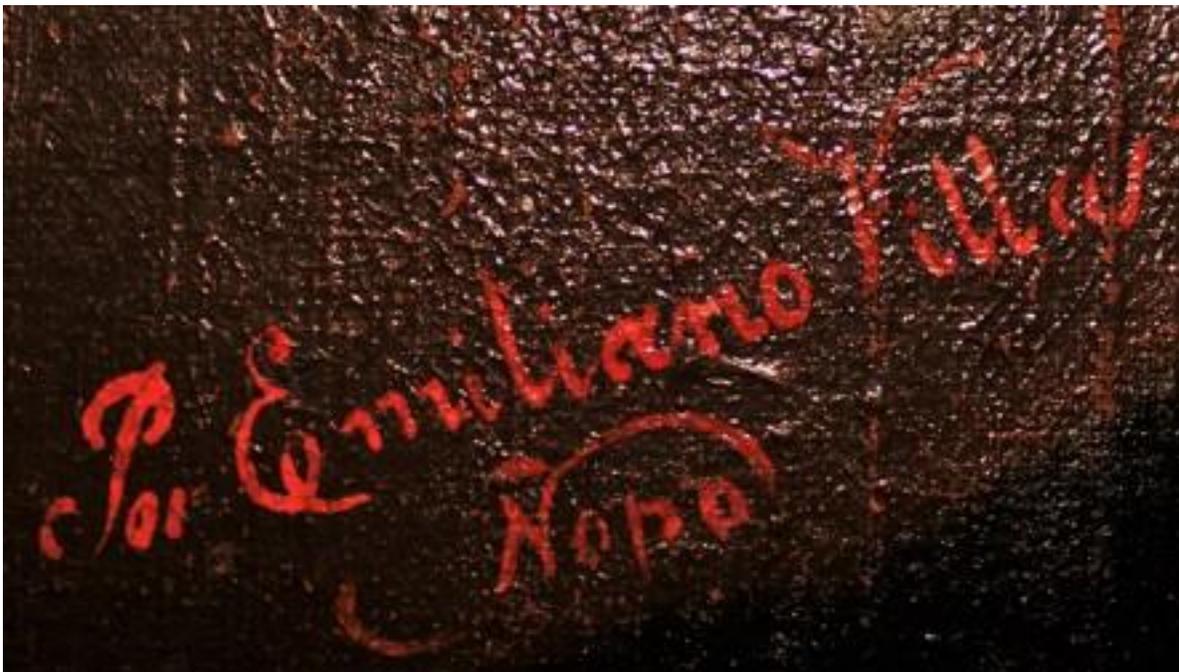


Figura 23 Firma del pintor Emiliano Villa sobre uno de sus retratos. Óleo sobre tela. Finales del siglo XIX. Sala de la Independencia. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Foto: Carlos Zuluaga.



Figura 24 *Francisco Villa*. Autor: Emiliano Villa. Óleo sobre tela. 76 x 54 cm. 1892. Óleo sobre tela. Sala de la República. Museo Histórico Casa de la Convención de Rionegro. Reseña tomada de Gustavo Vives, Colecciones públicas de Rionegro, p. 38. Foto: Carlos Zuluaga.



Figura 25 *Froilana Sáenz de Lince*. Rionegro, 7x9 cm 1849. Autor: Emilio Herbrüger. BPP-F-006-0222. En línea:<http://investigacionhomosociologica.blogspot.com.co/2014/04/emil-herbruger-en-medellin.html> "Fuente: http://patrimonio.bibliotecapiloto.gov.co/jniumbin/janium_zui.pl?jzd=/janium/Fotos/BPP-F-006/0222.jzd&fn=5222".



Figura 26. *Froilana Saenz*. S.f. Sin embargo, puede atribuirse esta imagen a Carlos Lince, fotógrafo rionegrero entre 1863 y 1870. "Colección del historiador José Manuel Restrepo" [En línea] <http://investigacionhomosociologicus.blogspot.com.co/2014/04/emil-herbruger-en-medellin.html> . "Fuente: Moreno de Ángel, Pilar. El daguerrotipo en Colombia. Santafé de Bogotá: Bancafe-Fondo Cultural Cafetero, 2000. 178."

5.3.1. ¡Llegó la estatua!

*En Rionegro todo habla de Córdoba, todo evoca y resucita su imagen.*²³⁵

La imagen de José María Córdoba ha sido, sin duda, una de las más respetadas y valoradas en lo que podríamos llamar “la cultura visual” de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Estar frente a una pintura, un grabado o incluso, una escultura del general Córdoba, es casi estar frente a un ícono religioso²³⁶. El atractivo no sólo de la historia heroica y trágica de Córdoba, sino también de su apariencia física lo ha elevado a un status de personaje perteneciente a una realidad que pareciera ya distar bastante de la nuestra. Justamente y con respecto a esa imagen napoleónica y apolínea, se han publicado artículos de revistas e incluso, catálogos iconográficos. A continuación, se cita una descripción que, pareciera estar mucho más cercana a la imagen en la miniatura de Espinoza, referida en líneas previas: “El más buen mozo de todos los colombianos, de alta estatura, bien formado, de pelo y ojos negros, expresión determinada y digna, caballero en todas sus acciones, por sobre todo un hombre cabal, de honor estricto y cuya palabra era siempre cumplida”²³⁷.

El corpus de pinturas, grabados, miniaturas y esculturas que quedan de Córdoba es copioso y pone de frente una cuestión que cabe abordar en este pasaje: ¿Cuál fue la recepción de la imagen de José María Córdoba en el contexto rionegrero durante el siglo XIX?

²³⁵ GARCÍA, Laureano. En: *El Centenario*, Rionegro, 21 de enero de 1899, año I, serie 2da, Número 19, p. 74.

²³⁶ Para Debray, el ícono es dispositivo técnico desarrollado en la logósfera. Este alude a la presencia divina, no a la representación de aquella. DEBRAY, Régis, *Op. cit.*, 1994, p. 188.

²³⁷ Este texto alude a la descripción dada por el diplomático Rensseler van Ressenler “que había recibido a su turno de la familia Henderson”. Tomado de MORENO, Pilar, 20 estudios iconográficos de José María Córdoba en Mosaico histórico de José María Córdoba. Medellín: Secretaría de educación y cultura de Antioquia, Imprenta departamental, 1980. Tal apartado a su vez, ha sido citado en el catálogo de la exposición “La imagen de José María Córdoba a través del tiempo”: Serie de cuadernos iconográficos N°5, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007, p. 4.

Parte del acervo de los imaginarios heroicos y de los valores libertarios compartidos por el pueblo rionegrero, estaban asentados sobre las audaces acciones del joven mártir. Desde el acto simbólico de ofrenda de la corona que le había sido otorgada por Simón Bolívar, tras los triunfos en La Paz, hasta el último soplo de vida, Córdova tuvo a Rionegro como su patria chica. Esta ciudad siempre estuvo en medio de sus pensamientos. Al rastrear la prensa del siglo XIX, se puede ver que hacia 1882 se hizo una publicación en el *Papel Periódico Ilustrado*, dónde además de un retrato en técnica de grabado, aparece una reseña biográfica escrita por Manuel Vega, quien, en una nota al pie de página advierte que es necesario rendir tributo y homenajes a José María Córdova por los servicios prestados a su patria y recuerda algunas de las tareas dejadas por el gobierno nacional en años anteriores y que aparentemente no habían sido cumplidas a cabalidad²³⁸. Sin embargo, una serie de publicaciones de prensa emergentes en Rionegro entre 1898 y 1899, especialmente en el periódico *El Centenario*, pusieron de nuevo el nombre de Córdova en la mira pública. Este periódico fue, precisamente, una publicación creada por aquel entonces para convocar al pueblo rionegrero entorno a la conmemoración del primer centenario del nacimiento de José María Córdova que se cumpliría el 8 de septiembre de 1899. Este medio impreso, se utilizó no sólo para hablar de hechos noticiosos del acontecer nacional e internacional, sino también para resaltar los hechos más sobresalientes y dignos de traer a la memoria, de la impecable vida militar de uno de los más brillantes y heroicos hombres de la nación y de las Américas. En esta publicación, conservada dentro de los archivos del Museo Histórico Casa de la Convención, se pueden encontrar publicaciones como la que cita a continuación: “Frontis de la Iglesia- Ya se dio principio á [sic] los trabajos de reforma del frontis de la iglesia; y como es necesario terminar para el centenario tal obra, es altamente patriótico el que todos contribuyan con su

²³⁸VEGA, Manuel, José María Córdoba. En: *Papel Periódico Ilustrado*, 10 de julio de 1882, p. 338 [en línea] http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/v1_21.pdf. Consultado el 7 de junio de 2017.

óbolo para ver si ese día está concluida la obra.”²³⁹ Fue sólo hasta 1926 cuando los arquitectos Tomás Uribe y Agustín Goovaerts lograron iniciar uno de los primeros cambios al frontis, época para la cual se aproximaba el primer centenario de la muerte de Córdoba.

La vida en Santiago de Arma de Rionegro, a partir de finales del siglo XIX, parecía girar en torno a la imagen de Córdoba, tal como lo anunciaba Laureano García Ortiz. El ostracismo al que había sido condenada la ciudad, por su fama de tener latente la ideología liberal, parecía disiparse en la celebración de aquel hombre que pareció devolverle la esperanza al menos, por unos instantes, a los rionegreros.

El poder aurático de la imagen de Córdoba generaba tantas expectativas que, desde finales del siglo, ya se anunciaba la llegada de una escultura que debía ser emplazada en la plaza principal de la ciudad. “¡Llegó la estatua!”, “Gran serenata ¡viva Córdoba!”, eran algunos de los títulos empleados como estrategia publicitaria para llamar la atención sobre anuncios de productos y servicios ofrecidos en el centenario de celebración de su nacimiento²⁴⁰.

Finalmente, la ya anunciada estatua llegó a Rionegro y veinte años después fue inaugurada con motivo de la celebración de la batalla de Ayacucho en la que Participó Córdoba en 1824 en la Pampa de la Quinua peruana. Hoy en día, la escultura en bronce, fundida en Madrid en el taller de los hermanos Codina y creada por el español Julio González Pola, se encuentra ubicada en la plaza central del corregimiento San Antonio de Pereira de Rionegro (fig. 27). Aquella imagen, bastante alejada de la iconografía tradicional de Córdoba, fue reemplazada en 1964 por el grupo ecuestre en bronce y concreto del artista colombiano Rodrigo Arenas Betancourt, cuya efigie se conserva en la plaza de la Libertad hasta nuestros días, como símbolo incólume de la ciudad. La escultura de González sigue el canon de

²³⁹ Anuncio eclesiástico. En: *El Centenario*, Rionegro, 10 de junio de 1899, año 1, serie 3era, Número 29, p. 115.

²⁴⁰ Ver *El Centenario*, Rionegro, 4 de marzo de 1899, año I, serie 2da, Número 22.

los próceres, bastante comunes por aquel entonces en España. Este Córdova, esculpido de cuerpo entero, porta traje militar con unas sobresalientes charreteras y marcados ornamentos vegetales sobre el pecho de su casaca. Su pie izquierdo está levemente adelantado con respecto al izquierdo. En su cabeza lleva un bicornio, un elemento que implica un alejamiento de las narrativas alrededor del general que en lugar de ello, solía ser recordado por el uso de un sombrero de jipijapa²⁴¹, un claro elemento identitario. El rostro parece haber sido elaborado tomando en cuenta quizás, la litografía de Lemercier o el mencionado grabado del *Papel Periódico Ilustrado*, inspirados en el tradicional retrato de José María Espinosa. De otra parte, con su brazo derecho, Córdova empuña una espada, mientras conserva su mano izquierda cerca del cinto amarrado en ese mismo lado entallando su torso. El pedestal sobre el cual está ubicada la escultura, tiene una placa que reza: “A Córdova vencedor en Ayacucho 1799-1829. El congreso de Colombia 1898”. Esta escultura reemplazó aquella hecha por el escultor nativo de Santa Rosa de Osos, Waldo Rodríguez, cuyo paradero es el actual la Institución Educativa José María Córdova de Rionegro, Antioquia (fig. 28). Aquel se trata de un busto en bronce basado en la ya icónica imagen de Espinosa. Aparece el joven Córdova, con su mano derecha dentro de su casaca militar. A su alrededor están reverenciados los nombres de tres de las campañas en las que participó: Pichincha, a la izquierda, Chorros Blancos en la parte de atrás y Tenerife al costado derecho. Justo bajo el busto, se aprecian dos cañones, seis balas y un ornamento vegetal al cada lado del pequeño relieve. Estos elementos simbólicos estarían vinculados

²⁴¹ Con respecto a una pintura alegórica a la muerte de Córdova, incluida en la publicación “La imagen de José María Córdova a través del tiempo” procedente del pincel de F. Duque R. (1901), se asegura que “Córdova aparece como dormido sin las señales de su terrible fin y viste uniforme azul. El pintor debió conocer el relato de los hechos para ser fiel en los detalles. A un lado se ve el sombrero de jipijapa, que el prócer nunca dejaba, con las señales de los destrozos causados por el sablazo que recibió en la cabeza”, ver página 17. En la misma publicación, se muestra otra de las representaciones de Córdova, esta vez es un dibujo fotografiado por Melitón Rodríguez hacia 1910. En el dibujo hecho por Marino Rodríguez, se muestra a Córdova comandando la batalla de Ayacucho, aquel “aparece con una espada en su mano derecha y en la izquierda un sombrero de paja en actitud de animar a sus soldados, subir una pendiente y atacar al enemigo” (ver página 20). Op. cit. “La imagen de José María Córdova a través del tiempo”: Serie de cuadernos iconográficos N°5, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007.

con las campañas independentistas en las que participó y con su formación como ingeniero militar en la referida Maestranza de Rionegro.

Volviendo a la escultura de González, tenemos que esta estuvo emplazada en la plaza principal de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro entre 1898 y 1964, momento en que fue esta trasladada a San Antonio de Pereira. Para ese mismo año, el presidente de la república de Colombia, Guillermo León Valencia, asistió al descubrimiento e inauguración de la obra del escultor Rodrigo Arenas Betancur dedicada a la memoria de José María Córdova y a un nuevo aniversario conmemorativo de la batalla de Ayacucho (fig. 29). La escultura elaborada en bronce y cemento cuenta con una dimensión de seis metros y un peso de un poco más de ocho toneladas. Desde el 5 de diciembre de 1964 hasta el día de hoy, aquella obra permanece en la llamada “Plaza de la libertad”. Se ubica frente a la catedral de San Nicolás el Magno de Rionegro y su particular emplazamiento apunta hacia la colina del cementerio de esta ciudad. El rostro de Córdova está girado al costado izquierdo, como mirando hacia atrás, su rostro contiene dentro de sí el gesto de su boca abierta, tal vez como el símbolo de la ya célebre arenga a sus de ejércitos de segunda división en los campos de la Quina en Ayacucho, Perú: “¡Soldados, armas a discreción; de frente, paso de vencedores!”. Sus ojos como dos cuencas vacías apuntan al infinito, es tal vez una mirada que apunta hacia el pueblo mismo libertado en las Américas, en un gesto que se resiste a mirar el sepulcro que contiene sus restos mortales y que prefiere recordar las ideas que perviven (fig. 30). Arenas Betancur esculpió a Córdova como un hombre cuyas vestiduras ya no son aquellas de los estilos militares acostumbrados en la iconografía procera. Córdova tiene puesta una camisa de de una tela casi traslúcida, ceñida al cuerpo, dejando ver su pecho y sus costillas y su espalda. Sólo el cuello y los puños delatan la prenda. El prócer, montado sobre su caballo deja ver una sencilla montura; sus piernas con pantalón y botas a la rodilla, son su único sostén. Con la mano derecha, Córdova empuña con firmeza una espada que apunta hacia el suelo, mientras de su mano izquierda es levantada y doblada hacia al

frente como un llamado a los ejércitos a continuar y ganar la batalla. El equino en posición casi erguida, muestra con gran dinamismo y fuerza, sus patas delanteras, mientras que es sostenido sobre sus patas traseras. La cabeza del caballo con su hocico abierto, así como la dirección de su crin y la del cabello de Córdoba, delatan una lucha contra el viento que les viene de frente. Esta escena es completada por una enorme capa sostenida por dos lanceros de cada lado. Sus pechos descubiertos son cruzados por cadenas, así mismo sus pies descalzos son rodeados por numerosos eslabones. Sus piernas son cubiertas por pantalones que dejan ver la tensión de los músculos estirados que hacen resistencia al viento. Se muestra además la posición de flexión que sirve de apoyo mientras aquellos personajes sostienen con una de sus manos las lanzas y con la otra mano, la mencionada capa sobre sus cabezas. Este último elemento genera la impresión de estar observando un hombre montado sobre un mítico pegaso a punto de emprender su vuelo. El emplazamiento de la monumental obra contó con el apoyo de Empresas Públicas de Medellín y con la presencia de cientos de rionegreros quienes fueron testigos de lo que fue todo un acontecimiento social²⁴². No es nuestro propósito profundizar en estas dos últimas obras, por un lado, porque sobrepasan los límites temporales de nuestro estudio y porque, son ellas objetos potenciales de estudios posteriores, no sólo de la iconografía de Córdoba, sino también de las implicaciones culturales que la imagen del héroe tiene en la construcción identidad y en la historia de las mentalidades desde la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Sin embargo, se hace necesario mencionarlas dado que tras la muerte del general hay unos regímenes de la mirada que comienzan a surgir y con ellos, el proceso de construcción de la imagen “se parece a la cosa sin ser la cosa. [...] está motivado

²⁴² El monumento a Córdoba será trasladado a Rionegro. En periódico El Colombiano, diciembre 5 de 1964, [en línea] <http://www.elcolombiano.com/blogs/casillerodeletras/el-monumento-a-cordoba-sera-trasladado-a-rionegro/16734>. Consultado el 7 de junio de 2017. Este archivo es citado por María Teresa Valenzuela a partir de información encontrada en el Archivo Centro de Información Periodística CIP.

por una identidad de proporción o forma”²⁴³. Tal vez la imagen ícono más sobresaliente es la que hemos referido en líneas anteriores y que corresponde al dibujo de José María Espinosa (ver figura 16). Aquella imagen ha adquirido tanto valor que ha sido adoptada por numerosos artistas en sus creaciones pictóricas, gráficas y escultóricas con el objetivo de elaborar obras conmemorativas del prócer. La icónica imagen de Córdova le ha elevado a un estatus de personaje casi mítico, sobrepasando los límites de la persona y del militar, quien como tantos otros, luchó en beneficio de una colectividad. Respecto a ese cierto “engrandecimiento e idealización del individuo”²⁴⁴, el profesor Yobenj Chicangana-Bayona menciona:

“Así el héroe se construye y consolida en detrimento del pueblo, de la colectividad, porque al idealizar valores y virtudes en un solo individuo excepcional, se toma una tradición clásica de semidioses con notables atributos físicos y morales que son predestinados a guiar las masas y a cambiar el mundo; su consagración y culto como héroes desdibuja y oculta la participación colectiva en acontecimientos históricos.”²⁴⁵

Las narrativas alrededor de la belleza física, su juventud, ímpetu, sacrificio, al igual que su genio militar; el “martirio” y su muerte temprana, son quizás otros componentes que han reforzado la iconicidad de Córdova. Tales rasgos en su conjunto funcionan como elementos de reconocimiento de José María Córdova Muñoz como “el héroe de Ayacucho”. Justamente su participación notable en esta decisiva batalla dio origen a la imagen-símbolo con la cual se ha identificado al joven general. Es de anotar que aquella lucha fue decisiva en la campaña de liberación de los últimos pueblos americanos de la monarquía española y en el estableci-

²⁴³ DÉBRAY, Régis. Las tres edades de la mirada. En *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 1994, p. 183

²⁴⁴CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la independencia, siglo XIX. En: ORTEGA MARTÍNEZ, Francisco, CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo (Eds.). RAMÍREZ, Sandra asistente ed. *Conceptos fundamentales de la cultura política de la independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES); Universidad Nacional de Colombia (Medellín). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas; University of Helsinki, 2012, p. 401.

²⁴⁵ *Ibíd.* p.401.

miento de la soberanía de los mismos ante los ojos de los estados americanos y europeos que ya habían sido conformados para la época. Por tal razón, Córdova es no sólo conocido como el héroe de Ayacucho, sino que es también identificado con la idea de libertad. Mucho han hablado los libros de historia política colombiana acerca de otro ícono, Simón Bolívar, quien ha sido llamado “el Libertador”. Del mismo modo, son numerosos los pueblos de Colombia los que bautizaron sus plazas y parques con su nombre. Sin embargo, la ciudad Santiago de Arma de Rionegro, atendiendo a los principios libertarios defendidos por Córdova, ha bautizado su plaza como “Plaza de la Libertad”, donde desde el siglo XIX se han ubicado tres diferentes esculturas, en distintos tiempos históricos. En ese orden de ideas, la “imagen-símbolo” que se comienza a construir dentro del marco temporal de nuestro estudio, tiene una relación convencional con su referente²⁴⁶. Por lo tanto, existe un vínculo entre el general Córdova y la mentalidad colectiva consumada en la idea de libertad, noción que parece ser abordada y consolidada muy especialmente en la citada escultura elaborada por Rodrigo Arenas Betancur en 1964. Este es apenas un esbozo de lo que puede ser un estudio crítico acerca de la construcción de la imagen heroica y mítica de José María Córdova entre mediados del siglo XIX y el siglo XX en la localidad de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro y en su posible incidencia en la conformación de una identidad, o por lo menos, unos códigos culturales particulares entre los ciudadanos de Rionegro.

²⁴⁶DÉBRAY, Régis. Las tres edades de la mirada. En *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 1994, p. 183.



Figura 27. Homenaje a José María Córdoba. Vencedor de la Batalla de Ayacucho. Autor: Julio González Pola. Bronce. Pedestal en concreto. 1898. Parque central de San Antonio de Pereira. Fotografía: Eliana Gómez.



Figura 28. *José María Córdova.* Bronce, pedestal de concreto. Atribuída a Waldo Rodríguez, hacia 1870. Institución Educativa José María Córdova. Fotografía: Eliana Gómez.



Figura 29. *José María Córdova.* Bronce y concreto. 1957-1964. Autor: Rodrigo Arenas Betancur. Fotografía: Daniel He-
nao [En línea] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cordova_de_Arenas_Betancur.JPG



Figura 30. Detalle del rostro de Córdoba. Bronce y concreto. 1957-1964. Autor: Rodrigo Arenas Betancur. Fotografía [En línea]: <https://i.pinimg.com/736x/e5/f8/e4/e5f8e43bdf5803e7eefcd70e4789d1c--arenas-rodrigo.jpg>

6. CONCLUSIONES

Un estudio exploratorio y descriptivo amerita sin lugar a dudas una fase que vaya unos cuantos pasos más allá de lo que aquí se ha abordado. Se hace necesario acudir a las fuentes primarias que se encuentran en proceso de clasificación y digitalización para complementar una buena parte de la aproximación iconológica e iconográfica que ha planteado este estudio a lo largo de sus tres capítulos. El trabajo sobre los archivos que por fortuna se han guardado a lo largo de dos siglos, sumados a los que están disponibles en línea en el Archivo General de la Nación contienen más que meros datos. Todo este material da la posibilidad de revisar aquello que se ha dicho hasta el momento sobre los temas que nos atañen para posteriormente cotejarlos con los indicios fijados en las imágenes. Es quehacer del historiador del arte, acudir a estos dos elementos, más aún cuando se trata de volver a la historia colonial y republicana, puesto que mucho se ha dicho, pero ha sido apenas hasta finales del siglo XX en que se ha asumido con mayor seriedad el valor de las historias locales y la manera en que estas permiten abrir nuevos enfoques para escuchar las voces de la subalternidad.

Si bien, nos hemos ocupado en parte de estudiar los discursos privilegiados que han pervivido a lo largo de más de dos siglos, representados en los rostros y símbolos de los poderosos, también es de recordar que aún en medio de ello, emergen unas caras todavía desconocidas al ser observadas a la luz de un contexto más amplio. La arquitectura y lo que ella alberga o en lo que ella se conserva se convierte en objeto de estudio, pues mediante el paso del tiempo va recogiendo en sus muros y anaqueles la que fue alguna vez la mentalidad de un pueblo y de sus gobernantes. Las iglesias, capillas y pequeños oratorios son prueba de la existencia de una fe ferviente, constitutiva de la mayoría de habitantes de Santiago de Arma de Rionegro. Alrededor de la parroquia ocurrían gran cantidad de eventos donde las diferentes castas se daban al encuentro. No existió una institución eclesiástica plantada y establecida en esta región, más que la presencia de los sacerdotes, muchos de los cuáles fueron hijos de familias adineradas que con-

taban con la “limpieza de la sangre” y los recursos materiales para enviar a sus hijos bien fuera a Santafé o a Popayán para cursar como bachilleres clérigos. La familia Gutiérrez de Lara contó con la presencia de un hijo sacerdote y fueron aquellos quienes impulsaron la construcción de la primera capilla del Tablazo dedicada a Nuestra Señora de Chiquinquirá. Los mismos quienes trajeron la venerada imagen del Jesús Nazareno, a quien se le hiciera iglesia en el actual sector del Alto de la Capilla, contribuyendo en ello a congregar a los parroquianos alrededor de la fe heredada del proyecto evangelizador español. Algunas de estas familias fueron descendientes de colonos españoles, otras, partieron de troncos de viajeros y comerciantes que se establecieron en las tierras de Santiago de Arma de Rionegro como es el caso de los Sáenz, los Botero y otros que no alcanzamos a mencionar en este estudio pero que bien valen ser revisados como los Greiff, Moore, Williamson, entre otros, quienes ya entrado el siglo XIX, comenzaron a ocuparse de estudiar los suelos, ensamblar maquinarias y comenzar así el auge de la explotación minera que fue desplazando poco a poco el poder económico de las familias de Rionegro a otros sitios como el municipio de Sonsón, donde fueron precisamente rionegreros –los Ruiz Zapata– los primeros pobladores del valle de Espeleta. Allí se consolidó la economía del Estado de Antioquia después de la segunda mitad del siglo XIX y nacieron ilustres hijos como Joaquín Antonio Uribe, el estudioso botánico o Gregorio Gutiérrez, hombre de letras. Los registros literarios, pero también los visuales a través de la pintura son síntoma incontestable de aquel florecimiento industrial y cultural que vivió como consecuencia la ciudad de Medellín, tras una especie de ola migratoria de pobladores de diferentes sitios hacia su epicentro.

Las minas en la zona norte de Antioquia resultaron ser el caldo de cultivo para que tras generaciones de manos artesanas aparecieran entre óleo, mármol y palabras figuras como Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía y Porfirio Barba Jacob, estableciendo sus circuitos intelectuales en la capital de Antioquia. Será necesario y justo hacer una revisión mucho más juiciosa de aquellas familias que

se establecieron en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro y la medida en que aquellas pudieron contribuir a sentar las bases de lo que es el departamento de Antioquia hoy en día.

Las imágenes resultantes de una tradición netamente visual y resueltas mediante las tallas en madera, las pequeñas efigies de santos y mártires, el retrato al óleo, las litografías y dibujos y la fotografía, merecen por otro lado un estudio más acucioso sobre sus maneras de producción y circulación. Hemos descrito los usos de algunas obras de imaginería religiosa en contextos públicos y privados y ha sido posible notar que gran parte de las imágenes conservadas en el Museo Histórico Casa de la Convención, han sido elaboradas a finales del siglo XIX e inicios del XX, y encargadas por el Cabildo de la ciudad Santiago de Arma de Rionegro como documentos que rinden homenaje a la memoria de los personajes ilustres y reconocidos por sus rasgos heroicos. Al parecer el uso de aquellas imágenes se limitaba a un espacio privado, pues, estaban dispuestas muchas de estas en la sala capitular del concejo, un lugar accesible para quienes allí laboraban. Sin embargo, existen otros conjuntos de imágenes que valdría la pena estudiar con mayor profundidad y rigor. Uno de ellos es la galería de personajes ilustres de Rionegro. Allí es posible encontrar entre hombres y mujeres, una gran cantidad de personalidades que, mediante sus acciones, desde su profesión y oficio, han contribuido a construir ciudad. Esta galería contiene pinturas y fotografías aportadas muchas de ellas por familiares de los personajes.

Son entonces los ciudadanos movidos tal vez por el orgullo de revivir sus propias glorias quienes han comenzado a construir sus propios modelos de identidad rionegrera a través de las imágenes para la memoria. Médicos, educadores, poetas y literatos, entre otros, ocupan tres muros de la oficina del Museo Histórico Casa de la Convención, mutando una vez más el concepto de aquello que es digno de venerar, admirar o reverenciar. De la imagen religiosa, se ha pasado al héroe militar y de éste, al sujeto que, por sus méritos en distintos campos del saber, debe ser distinguido entre las multitudes. Aquello es prueba de que la imagen,

sin dudas, sigue teniendo un gran poder de atracción y de congregación, cualquiera sea su soporte.

Este estudio se ocupó de algunas imágenes hechas al óleo por la mano de un imaginero que viene a bien estudiar: Emiliano Villa. Se hizo una breve mención al fotógrafo Carlos Lince Sáenz cuyo gabinete fue abierto en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Es escasa la información existente respecto de estos dos personajes y, sin embargo, se hace urgente hacer una revisión sobre su labor. De Lince Sáenz es necesario estudiar, por ejemplo, su relación con Emilio Herbrüger –e incluso el mismo origen de este viajero alemán y su obrar en su trasegar por el Valle de San Nicolás– su época de formación en París, su obra fotográfica y las técnicas incorporadas por él en su estudio. Quizás fue este uno de los primeros fotógrafos de Antioquia al lado de Fermín Isaza, mucho antes de la tradición histórica de los Rodríguez, Restrepo y Gaviria en Medellín. Del lado de Emiliano Villa, hace falta recoger aquella tradición pictórica de la que vienen sus obras, cargadas a veces de ingenuidad y en otras, de un cierto trazo y colorido muy propios. Es menester de los historiadores del arte seguir esas huellas, para reconstituir la genealogía de aquellos que estuvieron antes de aquel artífice y configurar de una manera más acertada su propio oficio y obra.

Como última conclusión, es sintomático encontrar un aparente vacío visual enorme entre 1821 y 1890, años entre los cuales no se han fechado ninguna de las obras conservadas en el museo. En medio de ese “silencio visual”, comenzó a construirse la imagen ícono e imagen símbolo alrededor de José María Córdova, para convocar la colectividad alrededor de un recuerdo de sacrificio, gloria y libertad. Sin embargo, es evidente que hay un vacío en la producción artística para la época, sino también en los temas abordados. Son escasas las configuraciones y escasas además las referencias a las mujeres, los niños, los negros, los indios, miembros de la sociedad en la ciudad Santiago de Arma de Rionegro. Son bastante merecidas las investigaciones alrededor de los pobladores de lo que en los archivos de Rionegro se denomina: los “Yndios de Pereyra”, los habitantes del lado de la quebrada Pereira, quienes eran indios originarios de aquellos territorios, tan-

to así que “los del otro lado” eran los habitantes del centro urbano de la ciudad, donde estaban ubicados los grandes caserones y la parroquia principal. Además de estos indígenas, es sintomático que exista un sector rural entre los actuales municipios de Rionegro, Marinilla y El Carmen de Viboral llamado Cimarronas.

¿Existió acaso un palenque en esos territorios en épocas coloniales? Es una pregunta que abre la posibilidad de estudio sobre el establecimiento de poblaciones negras en esta subregión de Antioquia y por lo tanto, sobre sus producciones plásticas.

En cuanto a la mujer, quizás la historia local deba ir mucho más allá de la construcción de la imagen heroica de doña Javiera Londoño, o incluso, hacer una revisión sobre ese tema, con fuentes realmente sistemáticas y científicas, traspasando la, a veces, somera crónica. Son precisamente estas voces a las que se refiere esta investigación pues están de algún modo ocultas tras rimbombantes nombres y de las que poco a poco se va ocupando la academia en la medida en que vuelve a parpadear para intentar estudiar los empolvados fenómenos, que aguardan muchas veces ser problematizados y que requieren de nuestra atención y cuidado para comprender el pasado y más que ello: las maneras en cómo construimos el presente, el aquí y ahora del propio contexto. Los productos de la cultura, del saber hacer, son sin duda los documentos a los que es necesario acudir cada vez con mayor insistencia y rigor para lograr develar las tramas en la construcción de lo que llamamos “imagen” en todas sus dimensiones.

LISTA DE IMÁGENES DE REFERENCIA

FIGURA N°	PÁGINA
Figura 1 Nuestra Señora del Rosario de Arma	67
Figura 2 Retrato Arzobispo Salvador Bermúdez	68
Figura 3 Retrato Carlos III de León Cano	150
Figura 4 Retrato José María Montoya	151
Figura 5 Maqueta de la Casa Maestranza de Rionegro	152
Figura 6 Retrato Carlos III de Borbón de Giuseppe Bonito	153
Figura 7 Retrato Carlos III de Pablo Antonio García	154
Figura 8 Antiguo Escudo de Santiago de Arma de Rionegro	155
Figura 9 Sello del escudo de Santiago de Arma de Rionegro	156
Figura 10 Escudo de Santiago de Arma de Rionegro	157
Figura 11 Escudo de la República de Colombia, 1821	158
Figura 12 Detalle del Escudo de la República de Colombia, 1821	159
Figura 13 Detalle de la guarnición de la espada de Antonio Williamson	160
Figura 14 Retrato José María Botero Villegas por Emiliano Villa	161
Figura 15 Detalle retrato José María Córdova por Emiliano Villa	162
Figura 16 Retrato José María Córdova, litografía basada en un dibujo de José María Espinosa	163
Figura 17 Retrato de José María Córdova sobre marfil. Miniatura de José María Espinosa.	164
Figura 18 Retrato Liborio Mejía por Emiliano Villa	165
Figura 19 Boceto de cabeza Liborio Mejía por José María Espinosa.	166
Figura 20 Boceto de retrato de Liborio Mejía por José María Espinosa	167
Figura 21 <i>Muerte del justo</i> por Emiliano Villa	168
Figura 22 <i>Muerte del réprobo</i> por Emiliano Villa	169
Figura 23 Firma de Emiliano Villa, “El Ñopo”	170
Figura 24 Retrato Francisco Villa por Emiliano Villa	171

Figura 25 Fotografía de Froilana Sáenz por Emile Herbrüger	172
Figura 26 Fotografía de Froilana Sáenz por Carlos Lince Sáenz	173
Figura 27 Escultura de José María Córdova por Julio González	182
Figura 28 Escultura de José María Córdova atribuída a Waldo Rodríguez	183
Figura 29 Escultura de José María Córdova por Rodrigo Arenas Betancur	184
Figura 30 Detalle del rostro de la escultura de José María Córdova por Rodrigo Arenas Betancur.	185

BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

ÁLVAREZ MORALES, Víctor Manuel (Ed.), *La Relación de Antioquia en 1808*, Programa de Investigación Expedición Antioquia 2013, Medellín, p. 3.

ARANGO, William, *La fotografía en Antioquia en el siglo XIX: algunos temas de interés*, Medellín, Revista Códice, Boletín científico y cultural del Museo Universitario Universidad de Antioquia, Vol. 11 No.24, diciembre 2010, p. 34.

ARTEAGA, Álvaro, *La parroquia de mi pueblo Rionegro-Antioquia*, Publicaciones San Antonio, Rionegro, 1989. Nota: esta publicación no cuenta con indexación.

BERNAL, Leticia (Ed.), *Tomás Carrasquilla: Obras escogidas*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008, p. 207.

BERNAL, Nazario, *Divagaciones genealógicas sobre los Boteros*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1953, p. 82-83.

BELTING, Hans, *Imagen y culto*, Madrid: Editores Akal, S.A., 2009, p. 23.

BORJA, Jaime, conferencia *El cuerpo exhibido, purificado y revelado*, Museo Banco de la República, Bogotá, 2010. Tomado de: https://www.youtube.com/results?search_query=jaime+borja.

BORJA, Jaime, *La pintura colonial y el control de los sentidos*. Bogotá. Calle 14. Vol 4, No. 5., p. 62.

BORJA, Jaime Humberto, *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*, Planeta Colombiana Editorial S.A., Santafé de Bogotá, 1998, p. 96-97.

BOTERO, María Mercedes, *La ruta del oro: una economía primaria exportadora. Antioquia 1850-1890*, Fondo Editorial Universidad EAFIT, Medellín, 2007, p. 53.

BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica S.L., 2005, p. 17.

CALDAS, Francisco José, *Semanario Neogranadino* [En línea]: a través de la biblioteca virtual del Banco de la República: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/semanario/indice.htm> El discurso aparece a partir del número 22 de mayo 29 de 1808 al número 30, de julio 31 del mismo año. [Consultado el 21 de septiembre de 2016].

CASTRO CARVAJAL, Beatriz (Ed.), Historia de la vida cotidiana en Colombia, Editorial Norma, Bogotá, 1996, p. 151-152.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago, La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada 1750-1816, 2da edición, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Bogotá, 2010, p. 97.

CHAO, RICARDO, Historia del Reino de León, [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Fjq1A39DgD4> Subido el 8 de noviembre de 2015 por la Asociación Cultural Vecera Villacelama. Ver: 1:14'40"- 1:16'05"

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Conceptos, cultura y lenguajes políticos en las pinturas sobre la independencia, siglo XIX. En: ORTEGA MARTÍNEZ, Francisco, CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo (Eds.). RAMÍREZ, Sandra asistente ed. Conceptos fundamentales de la cultura política de la independencia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES); Universidad Nacional de Colombia (Medellín). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas; University of Helsinki, 2012, p. 401.

CIEZA DE LEÓN, Pedro, Crónicas del Perú: el señorío de los Incas, Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 54-55.

DÉBRAY, Régis. Cuestión de terminología. En: *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1997, p. 15-25.

DÉBRAY, Régis. Las tres edades de la mirada. En *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 1994, p. 183 y 187.

ESCOBAR, Miguel, Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia, Biblioteca Pública Piloto de Medellín - Archivos Fotográficos - Memoria Visual de Antioquia y el país, s.f.

GIL, Francisco, Presencia del Arte Europeo del Seiscientos en Historia del Arte Colombiano, Bogotá: Salvat Editores S.A., 1977, p. 812-815.

GONZÁLEZ, Beatriz, "Pintores, aprendices y alumnos de la expedición botánica", Bogotá, Revista Credencial Historia 1996, N°74. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/node/32542> [Consultada el 8 de septiembre de 2016].

GRUZINSKI, Serge, La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019, Fondo de Cultura Económica, México, 1995. Ver la descripción número 12 de la sección de ilustraciones.

- JIMÉNEZ, Orián, El frenesí del vulgo: fiestas, juegos y bailes en la sociedad colonial, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 48-49.
- LONDOÑO, Santiago, Breve historia de la pintura en Colombia. Bogotá: Editorial Fondo de Cultura Económica S.A., 2005, p. 17-19.
- LONDOÑO, Santiago, Historia de la pintura y el grabado en Antioquia, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996, p. 63.
- LONDOÑO, Santiago, La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, p. 27.
- LONDOÑO, Santiago, Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009, p. 52-53.
- LÓPEZ, Clemente (Ed.) Rionegro, Narraciones sobre su historia, Medellín: Editorial Granamérica, 1967.
- LUNA, J. J. En: El Prado en el Ermitage, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 168-169. [En línea]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-iii/1e754324-0855-42b8-8430-732df3b54b5c>
- MELO, Jorge, *Apariencia y simulación en las novelas sobre Medellín de Tomás Carrasquilla*, Medellín. Revista Universidad de Antioquia, año 2008, nº 293, p. 16-34.
- MELO, Orlando, Documentos Constitucionales. constitución del Estado de Antioquia, s.f. p. 202. Disponible en línea para ser descargado: <http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/documentosconstitucionales1.pdf>
- MEJÍA, Javier, Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, Pereira: Sello Editorial Red Alma Máter, 2012, p. 247.
- MEJÍA, Juan L., Conferencia: La mano Luminosa, Museo Nacional de Bogotá, publicado el 30 de octubre de 2014, [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=dKhdsW203aE> Ver: 00:19'00"-00:20'09 [consultado el 30 de septiembre de 2016].
- ORTEGA, Enrique, *Heráldica Nacional*, Banco de la República: Bogotá, 1954, p. 76.
- PANOFISKY, Erwin, Capítulo 1. Introducción. En: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1972, p. 13-44.

PÉREZ, María Cristina, Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada. México. Relaciones. Estudios de historia y sociedad. Vol. 36, No. 144., p. 56.

PIEDRAHÍTA, Javier, La nueva ciudad de Santiago de Arma de Rionegro y su patrona Nuestra Señora de la Concepción del Rosario de Arma de Rionegro, Medellín, 1988, p. 64.

RESTREPO, José Manuel, Autobiografía. Apuntamientos sobre la emigración de 1816, e índices del "Diario Político", Bogotá, 1957, p. 14.

REYES, Ana Catalina, La independencia en las provincias de Antioquia y Chocó, Bogotá, Credencial Historia 2010, N° 234. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo2010/antioquia.htm> [Consultado el 25 de septiembre de 2016].

REYES CÁRDENAS, Ana Catalina y MONTOYA GUZMÁN; Juan David (Ed.) Entre el Antiguo y el nuevo régimen: la provincia de Antioquia, siglos XVII y XIX, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Medellín, 2010, p. 105-107.

RODRÍGUEZ, Ana Luz, Cofradías, capellanías, epidemias y funerales. Una mirada al tejido social de la independencia, Banco de la República, el Áncora editores, Bogotá, 1999, p. 97

RODRÍGUEZ, Juan C., Los impetuosos amores de José María Córdova: La patria, Manuela, Ignacia y Fanny, Bogotá, Credencial Historia, 2012, N°276, [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2012/los-impetuosos-amores-de-jose-maria-cordova>. [Consultado en septiembre 24 de 2016].

SAMPER, José María, Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas. S.f. [en línea] <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/revpol/cap6.htm#1>. Consultado el 15 de enero de 2016.

SILVA, Renán, Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, p. 16.

URIBE ÁNGEL, Manuel, Geografía general del estado de Antioquia en Colombia, SEDUCA, 1985, p.222.

TOBÓN, Ernesto, Crónicas de Rionegro, Colección bicentenario de Antioquia, Memorias y Horizontes, 2011.

TOBÓN, Lázaro, *Desarrollo histórico de la educación y cultura de Rionegro*, 1937, p. 106. En LÓPEZ, Clemente (Ed.), *Rionegro. Narraciones sobre su historia*, Medellín: Editorial Granamérica, 1967.

UNIVERSIDAD LA GRAN COLOMBIA [En línea]: Escudo Universidad La Gran Colombia: www.ugc.edu.co/index.php/heraldica-gran-colombiana/escudo [Consultado el 20 de septiembre de 2016].

VALENCIA, Alfonso, El general José Hilario López: un liberal civista, Bogotá, *Credencial Historia*, 1998, N°98. [En línea]: <http://www.banrepcultural.org/node/73388>. [Consultado el 25 de septiembre de 2016].

VALERO de BERNABÉ, Luis, DE EUGENIO, Martín et al., *Simbología y diseño de la heráldica gentilicio galaica*, Madrid: Ed. Hidalguía, 2003, p. 215.

VIVES, Gustavo, *Colecciones públicas de Rionegro*, Secretaría de Educación y Cultura e Antioquia. Dirección de Extensión Cultural, Medellín, 1996.

WACKERNAGEL, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*. Madrid: Ediciones AKAL S.A. 1997.