

Barroco y Sincretismo. Estudio de los retablos de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia y
San Antonio de Pereira para la segunda mitad del siglo XVIII.

Simón Ospina Zuluaga

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades.

Facultad de Historia.

Historia

Medellín

2018

Barroco y Sincretismo. Estudio de los retablos de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia y
San Antonio de Pereira para la segunda mitad del siglo XVIII.

Simón Ospina Zuluaga

Trabajo de grado para optar al título de historiador.

Asesor

Sara Fernández Gómez.

Magíster en Historia del Arte.

Universidad Pontificia Bolivariana.

Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades.

Facultad de Historia.

Historia.

Medellín.

2018.

25/04/2018

Simón Ospina Zuluaga.

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma:



Contenido.

Introducción.....	7
1. La crisis en la Iglesia universal.....	10
1.1. El carácter persuasivo del Barroco.....	18
1.2. Características técnicas del Barroco.....	23
2. Sincretismo.....	29
2.1. Religión e imagen en América.....	34
2.2. El Barroco hispanoamericano el Nuevo Reino de Granada.....	45
3. Imagen, arte y religión en Antioquia.....	52
3.1. Retablo de Santa Bárbara.....	59
3.2. Retablo de San Antonio de Pereira.....	62
3.3. Comparación de los retablos.....	68
4. Un Barroco antioqueño.....	74
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	81

Resumen:

El presente trabajo propone investigar la función del Barroco sincrético en Antioquia y el alcance social que este pudo tener en la segunda mitad del siglo XVIII. Para entender el impacto de la política de la imagen sobre las artes americanas, se estudiaron las cuestiones del Concilio Trento, de igual manera se analizó la forma en que se han configurado y comprendido los sincretismos. Finalmente, se hicieron dos estudios de caso, el de los retablos de San Antonio de Pereira y Santa Bárbara, con los cuales se buscó comprender el papel del arte religioso en Antioquia y posibilitar un diálogo para pensar el Barroco antioqueño diferenciado y particular.

Palabras claves: Barroco, Sincretismo, Iglesia, Retablo, Antioquia, Santa Bárbara, San Antonio de Pereira.

Summary:

The following work proposes an investigation about the main function of syncretic Baroque in Antioquia and its social reach for the second half of the XVIII century. In order to comprehend the impact of the policy of images on the American arts, we studied the Council of Trent and the way syncretism are configured and understood. Finally we did two case studies, the altarpieces of San Antonio de Pereira and Santa Bárbara located in Santa Fe de Antioquia, in order to understand the roll that religious art had in Antioquia and to begin a dialogue and enable the possibility of an antioquian Baroque with its particularity and differences.

Key words: Baroque, Syncretism, The Church, Altarpiece, Antioquia, Santa Bárbara, San Antonio de Pereira.

Introducción:

Para el siglo XVIII toda expresión plástica en el Nuevo Reino de Granada había pasado por un enorme proceso de imbricación¹ de estilos, técnicas y significados. Es así como un Barroco español permeado por el Concilio de Trento y una imaginería católica llegó a América, lugar donde compartió un espacio cultural con la iconografía indígena para adquirir un tono propio que lo diferenció de su origen. Es en últimas una relación que se ha comprendido como sincrética porque denota un proceso en el cual la iconografía indígena entró en diálogo con la estructura de representación europea. Como historiadores debemos preguntarnos por este proceso de configuración, adaptación y asimilación de las manifestaciones plásticas, entendidas desde su significación social, puesto que para propósitos de la historia no es suficiente pensar el arte en sí, sino las relaciones humanas intrínsecas a este. En esta investigación hemos pretendido explorar el alcance social que tiene el arte en Antioquia; pero también entender cómo a través de este la sociedad de castas logra representarse durante este periodo y así poder hacer una visibilización histórica de los subalternos. Es por esto que resulta indispensable ampliar el panorama teórico y no limitarnos a los asuntos plásticos, ya que es necesario establecer contextos históricos para así adentrarnos en las dinámicas plasmadas en la relación hombre-arte. En este orden de ideas las obras estudiadas, el retablo de San Antonio de Pereira y el de Santa Bárbara ubicado en Santa Fe de Antioquia, son consideradas como fuente primaria las cuales deben ser interrogadas para brindarnos información que nos permita pintar un panorama de cómo las sociedades tejen y atribuyen unas funcionalidades específicas al arte.

¹ Imbricación se entiende como un proceso de acumulación de ideas que se desarrolla a través de un proceso histórico.

Para que exista un desarrollo coherente a lo largo del texto, trataremos de responder a nuestra pregunta desde lo general/universal hasta lo contingente/particular. Comenzaremos exponiendo primero las cuestiones religiosas impuestas desde el Concilio de Trento, las cuales entran a configurar y permear al Barroco como parte del proyecto político-social llevado a cabo por la Iglesia dándole así un carácter persuasivo. Tras esclarecer la relación arte-religión se expondrá el alcance del Barroco como herramienta para la convicción, que tiene por función la propagación fe, para luego tener en cuenta cómo este cuerpo se traduce en una plástica meditada y con propósito claro. En el segundo capítulo se aborda el problema del sincretismo y cómo se comprende para nuestro estudio, también la forma en que este se asume e inserta en la estructura barroca al llegar al continente americano, dándole así un tono propio y diferenciador al arte local. Además se proporcionará un espacio para profundizar en las cuestiones del *otro* como sujetos “inválidos”² que buscan insertarse en las estructuras “válidas” de representación, con el fin de *transmitir*³ sus cosmogonías y culturas a través del tiempo. Finalmente se analizarán dos casos particulares, el retablo de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia y el de San Antonio de Pereira, de manera que tras interrogar estas fuentes logremos comprender cómo se adaptan y resignifican las obras dentro de estas sociedades particulares. Parte de nuestra selección radica en que estos retablos aún conservan gran parte su estructura original y que han sufrido pocas modificaciones, pero también por su contenido sincrético visible. Pero también porque son obras que están ubicadas en villas coloniales de gran importancia, de manera que hay un mayor acceso a las fuentes primarias (archivo) y esto nos posibilita una comparación analítica entre el archivo y las

² Se entiende por sujetos inválidos, como aquellos que no son amparados por las estructuras de poder ni la institucionalidad colonial.

³ Concepto tomado de Régis Debray, la *transmisión* se comprende como una acción consciente por inmortalizar ideas culturales, tradiciones, mentalidades etc.

obras. Si el arte está condicionado por una sociedad que lo produce, entonces el historiador puede a través de este hacerse una idea de las relaciones sociales históricas. Es por ello que el objetivo general de la presente investigación ha sido el de tratar de responder a la posibilidad de un Barroco Antioqueño diferenciado de lo general por sus particularidades funcionales y formales. Sabemos de las dificultades que presenta introducir una categoría como el Barroco Antioqueño, sin embargo, lo que queremos es propiciar un diálogo que sirva para la revisión histórica de los asuntos artísticos en la región, de manera que se pueda comprender la relación historia-arte desde sus especificidades sociales: las funciones que adquiere el arte en Antioquia y cómo esto se traduce en unos asuntos formales definidos y diferenciados.

Capítulo 1: La crisis en la Iglesia Universal.

Para empezar es necesario hacer un recorrido de la grave crisis política que atravesó la Iglesia Católica para los siglos XV y XVII, para así poder puntualizar cuáles son las consecuencias que permitieron el desenvolvimiento de un movimiento cultural conocido posteriormente como el Barroco. Para protestantes como Juan Calvino, Ulrico Zwinglio y Martín Lutero, reformar la Iglesia era indispensable⁴, tanto en las cuestiones dogmáticas como puede ser el caso de la cautividad babilónica de la iglesia, texto con el cual Lutero niega la existencia de los siete sacramentos y rescata únicamente tres, y en las cuestiones institucionales en donde Calvino con la crítica teocrática evidencia y juzga la politización de la Iglesia.

Una de las principales críticas, y la que aquí nos concierne, es el rechazo al arte como forma sensible del dogma y como medio necesario del ritual, en otras palabras, se enfatiza en la negación de la cultura iconólatra que se había instaurado en todas las esferas de la Iglesia Romana, puesto que se adoraba la imagen y no a Dios. Pero este tipo de ataques no eran novedosos para la Iglesia Universal, en el año 726 León III criticó abiertamente la iconodulia de la Santa Sede, fue así como en el concilio de Nicea II se dio inicio una retórica que pretendía defender y revalidar la tradición iconodúlca tan ampliamente utilizada en el contexto medieval.

Pero como nos dice Hans Belting (2007), las imágenes tanto para el periodo Medieval como para el Barroco eran vistas con los ojos de la veneración, esto quiere decir que la imagen adquiere valor de culto y no precisamente por lo que es sino por lo que representa. A esto se le

⁴ La reforma protestante buscaba ante todo retornar los valores de la Iglesia primitiva fundada por Dios en contraposición al papado, aunque también es una necesidad de los principados por separarse de las políticas de la iglesia y el favor que esta le había concedido a Carlos V, por ejemplo el caso de la protesta de Espira.

conoce como la medialidad, puesto que la representación de lo divino es simplemente un medio para acceder al origen, a Dios. En palabras de Belting, “los espacios interiores del barroco rechazaban el reconocimiento de la virtualidad y disimulaban con mucho arte el espacio real de las iglesias, el poder de la imagen se vinculó con la herencia de los originales en imagen.”⁵

Como podemos observar, la tradición iconólatra ya era una práctica común. Pero ante la crítica reformista la Iglesia responde invocando el santo ecuménico Concilio de Trento llevado a cabo entre los años 1545 y 1563, que al igual que el Concilio de Nicea II, tenía por prioridad defenderse ante las críticas y contraatacar las ideas reformistas, mediante la articulación de un discurso que legitimara el culto a la imagen, entre otras cosas. Aunque las posturas nunca fueron homogéneas y las cuestiones iconoclastas no se habían resuelto dentro de la Iglesia Universal, finalmente se logró crear una política renovada sobre la cuestión de la imagen. Ni siquiera los teóricos de la contrarreforma osan tomar *in toto* la defensa de las imágenes: reconocen que la acusación al paganismo, referida al arte del Renacimiento, no es totalmente infundada y protestan contra las imágenes profanas que pueblan la Iglesia.⁶

Para los teóricos de la Iglesia llegar a un consenso no era tarea fácil, las posturas antagónicas no permitían esclarecer cuál era la posición frente a la cuestión de las imágenes, puesto que como argumentaban los iconoclastas, cualquier trámite entre Dios y el hombre es por definición ilusión y pecado⁷. Sin embargo, y a pesar de las dificultades, se logra establecer una nueva justificación de la imagen que no solo sustenta la necesidad de la misma como un medio eficaz para lo

⁵ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: 2007, Katz editores), 61.

⁶ Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales* (Madrid: 1964, Skira Carroggio), 21.

⁷ Es una protesta contra las imágenes paganas que habitan el espacio de la iglesia, puesto que es imposible representar la verdadera esencia de Dios.

propagación del dogma, sino que también termina por definir y determinar la temática de lo que debía ser representado para el periodo, evento que afecta el arte religioso más no al civil. En ese sentido, el Barroco se impregna de la retórica católica y materializa las narrativas dogmáticas en imágenes, ya que la Iglesia Católica quiere a través del arte demostrar su origen y la extensión universal de su autoridad. Sin embargo, como señala Argan (1964), el arte no enuncia ni impone verdades de fe, sino que tiende a influir sobre el comportamiento humano, es por ello que este al servicio de la iglesia permite controlar a los sujetos a través de una representación cargada de retórica la cual busca persuadir hacia Dios. Retomando los enunciados del Concilio vemos que:

En cuanto a las imágenes manda el concilio, que las de Cristo, de la Virgen y de los Santos deben tenerse en los altares de los templos, y tributárseles el honor debido, no porque en ellas está la divinidad o alguna virtud, sino porque el honor redundará en la cosa que representan: y encarga a los Obispos que enseñen que por medio de las historias de nuestra redención representadas en pintura, se instruye y confirma al pueblo recordándole los artículos de la fe, los beneficios y dones que Dios le ha concedido, los saludables ejemplos de los Santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos.⁸

Queda claro entonces que la Iglesia Católica acepta la imagen y la iconolatría como un proceso necesario y obligatorio, debido a que a través de estos elementos se logra enseñar e instruir al creyente para así inspirar al fiel hacia Dios. Pero aún se debía establecer una argumentación renovada y válida ante la crítica reformista. Esta nueva postura, una de la acción, en donde si la Reforma critica la iconodulia, la Contrarreforma debía multiplicarla, debía

⁸Dr. Ignacio López de Ayala, El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento (Barcelona: 1847, Imprenta de D. Ramón Martín Indar). XLII

justificar y validar el culto a la imagen como un elemento necesario y en beneficio del dogma. De este modo la Iglesia vuelve a retomar una práctica ya conocida, la del adoctrinamiento, pero con una gran diferencia, el arte ahora no solo tiene la tarea de instruir, sino que también sirve como un medio para la persuasión, como nos Dice Ernst Gombrich:

Así, la Reforma y la exclusión de las imágenes y del culto a éstas, que influyeron con tanta frecuencia en el pasado sobre el desarrollo del arte, ejercieron también sus efectos indirectamente sobre el desarrollo del barroco. El orbe católico descubrió que el arte podía servir a la religión de un modo que iba más allá de la sencilla tarea que le había sido asignada al principio del medievo: la tarea de enseñar la doctrina a la gente que no sabía leer también podría ayudar a persuadir y a convertir a aquellos que, acaso, habían leído demasiado.⁹

De esta forma se comienza entonces por establecer una distinción que oscila entre lo que se consideraban imágenes correctas e incorrectas¹⁰, sobre estas últimas, se entiende que la imagen en sí no es mala ni perversa, sino que se pueden utilizar con un fin nocivo. Es por ello que para la Iglesia las obras deben tener una función práctica, puesto que de no ser así, pueden ser utilizadas incorrectamente y llevar a la falsa idolatría. Es así como la imagen termina por dar forma a la narrativa cristiana, permitiendo a los feligreses interactuar con el dogma y posibilitando la materialización dogmática al igual que sirve para contar la historia de la Iglesia. A propósito de esto, Hans Belting dice que:

⁹ Ernst Gombrich, *La Historia del arte* (México: 1995, Editorial Diana), 437.

¹⁰ Se refiere específicamente a las imágenes profanas y paganas, las cuales adquieren un nuevo valor teatral y se atenúa su importancia devocional.

Algo similar ocurrió alguna vez en la época de la Contrarreforma y el barroco, cuando se volvieron a utilizar los antiguos iconos de una manera nueva y polémica. Las imágenes profanas, como las nombró el teórico de los medios y cardenal Gabriele Paieotti en 1582, fueron empleadas como un arte teatral de la presentación para la escenificación nostálgica de iconos antiguos¹¹

No se trata únicamente de argumentar y establecer una costumbre iconólatra en la Iglesia, sino que la misma se define y se renueva, ahora no solo se acepta la adoración al ícono, sino que se exige reconstruir y promover mediante el lenguaje artístico las cuestiones de la religión cristiana: fenómenos, milagros, santos, La Virgen, Jesús, el Espíritu Santo, etc. Esta nueva argumentación, comúnmente conocida como la política de la imagen, tenía como principal función mostrar a través del arte las verdades dogmáticas, estas a su vez debían llevar al feligrés hacia la práctica de la piedad para finalmente generar sentimientos de adoración hacia Dios. Para que quede más claro lo que llevamos hasta ahora podemos pensar en lo que dice Argan:

La defensa y revalorización de las imágenes, y por lo mismo del arte que las produce es la gran empresa del Barroco; comienza cuando la iglesia, ya segura de haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo, de los hechos de su historia.¹²

¹¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*. 60.

¹²Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales* (Madrid: 1964, Skira Carroggio), 21.

Pero además la geografía cambiaba rápidamente, y como consecuencia del descubrimiento de América y la ofensiva protestante, la Iglesia se vio obligada redefinir su papel como reino de Dios en la tierra, le era indispensable establecer un proyecto de consolidación del dogma. Ahora lo importante no era convencer sino más bien llegar a la conmoción de los fieles a través de los sentimientos. La imagen debía ser grandilocuente, elevada y sublime, para así poder generar fuertes emociones, por lo tanto, estas no actuaban sobre las acciones ni sobre las decisiones sino sobre las intenciones del creyente. Es precisamente esta la clave del Barroco, puesto que al acceder al *pathos*¹³ se sensibiliza a los sujetos a través de los sentidos haciendo que sean más propensos a ser persuadidos por una retórica de la imagen. En cuanto al arte, se pasó de uno religioso con un repertorio narrativo que alentaba a la devoción y a la austeridad, como era el caso del contexto medieval, a uno que invitaba a la religiosidad espectacular, es decir, que era grandilocuente y exaltado, y que elevaban las obras con el fin de conmover y persuadir los creyentes que interactuaban con ellas. Es por esto que la Iglesia buscaba tener un dominio sobre el arte y la representación en general, ya que su propósito era el de lograr una carga moralizante sobre el fiel para así poder influir directamente sobre su comportamiento. En este orden de ideas, el arte religioso resulta ser mucho más que una narrativa católica, como dice Jaime Humberto Borja (2010), es el método con el cual se busca apelar a los sentidos para influir directamente sobre el comportamiento humano, así, la estética sensible permitió a la iglesia tener un control sobre el cuerpo. A propósito de esto:

No solamente la divergencia religiosa, dividiendo a la humanidad cristiana en dos grupos diversos y adversos, presenta una posibilidad de salvación o condenación colectivas, dependientes

¹³Una retórica que busca persuadir a través de las emociones.

precisamente de la elección inicial, sino que tanto la doctrina reformada como la ortodoxa plantean la cuestión de una fe y de un comportamiento sociales: la corriente reformada limita la autonomía individual revocando el principio de libre albedrío, la católica muestra en la fe y en el culto en masa la mejor defensa contra la herejía.¹⁴

Aquí es donde empieza existir una estrecha relación entre la ofensiva católica y el Barroco como reacción contrarreformista que pone su peso en la función representativa. Primero, la Iglesia reafirma la necesidad y pertinencia de la imagen como medio de persuasión al igual que como un medio de materialización y ejemplificación de su historia. Pero esta tradición iconodúlica no era algo novedoso, durante el Medioevo la Iglesia encontró gran peso evangelizador en la representación, principalmente porque las imágenes eran más eficientes para adoctrinar que la lectura puesto que para el contexto no era común saber leer¹⁵. Este modelo debía responder a la idea concreta del adoctrinamiento de la fe, práctica que se rescató para el periodo Barroco en un esfuerzo por darle forma “visual” a la narración católica, en palabras de Ernst Gombrich:

La pintura se hallaba realmente en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes, pero este retorno a métodos de representación más simplificados confirió al artista del medioevo una nueva libertad para hacer experiencias con más complejas formas de composición.

¹⁴ Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales* (Madrid: 1964, Skira Carroggio), 13.

¹⁵ El conocimiento se había concentrado en manos del clero, es por esto que los vasallos no tenían acceso a ningún tipo de escritura, como señala Ernst Gombrich en *La Historia del Arte*.

Sin esos métodos, las enseñanzas de la iglesia no habrían podido ser traducidas nunca a formas visibles¹⁶

Segundo, la necesidad de adaptar el discurso católico a las críticas reformistas, y renovarlo para que tenga cabida como práctica dentro del nuevo mundo en formación. Esta alianza entre el arte Barroco y la Iglesia tiene un fin único, el influir directamente sobre el comportamiento humano. Es decir que para el catolicismo lo importante es controlar y regular la manera en que se desenvuelven las comunidades. Fue así como la Iglesia buscó organizar la sociedad a través del culto en masas, imponiendo así la moral y los valores católicos,¹⁷ es así como el arte permite, mediante la imagen, sensibilizar los sentidos para poder controlar y organizar. A este proceso que se ha destacado por tener un carácter retórico, persuasivo y controlador, se le ha dado la categoría de propaganda, propiedad que caracteriza al Barroco, como sugiere Argan:

Esta tarea misionera que consiste, por una parte en la defensa de los fieles en el periodo de la herejía, y por otra, la extensión del ecumenismo católico a los pueblos de los continentes antes desconocidos, se manifiesta a través de la “propaganda”; y la propaganda no demuestra sino que persuade, y persuade a la devoción¹⁸

¹⁶ Ernst Gombrich, *La Historia del arte* (México: 1995, Editorial Diana), 183.

¹⁷ Se refiere a la ruptura de los grandes feudos, en donde se cambia de un orden político-social establecido por los monarcas, a uno que como sugiere el protestantismo, está en el libre albedrío, en el individuo.

¹⁸ Giulio Carlo Argan, *La Europa de las Capitales*. 22.

1.1 El carácter persuasivo del Barroco.

La pregunta ahora es ¿cómo logra esta empresa barroca controlar el comportamiento humano y sensibilizar a los fieles a través del arte? Para poder responderla tenemos que adentrarnos en las técnicas de la representación y estudiar la manera en que se inserta la retórica en la producción de imágenes. Algunos ejemplos de estas propuestas pueden ser el del arte de la memoria, la emblemática y la composición lugar¹⁹. Sin embargo, de estas tres solo nos interesa la última, ya que fue este método el más común en el territorio neogranadino y es el que envuelve la gran mayoría de los productos artísticos durante la colonia. La composición lugar, elaborada e impulsada por San Ignacio Loyola fundador de la Compañía de Jesús, es un repertorio de ejercicios espirituales que tiene por propósito generar empatía hacia las cuestiones del dogma y envolver al espectador en la mística católica mediante la exaltación de los sentidos, es decir, se busca que la imagen proyecte los sentidos para así persuadir hacia Dios; se dibujan llamas para que el penitente sienta el ardor del infierno. Sin embargo, estos ejercicios espirituales fueron pensados por Loyola para influir directamente las artes, atribuyéndose así el carácter persuasivo mediante la exaltación, la exageración y la grandeza (tamaño), elementos que le dan un carácter abrumador a las obras, de tal manera que el arte Barroco da vida y movimiento a la narrativa católica a través de la imagen.

Lo principal de este método es que considera la imaginación como el elemento principal de la obra, tanto en cuestiones de creación como de interpretación, y mediante este proceso es que se

¹⁹ *La emblemática* era una imagen enigmática que acompañaba el texto de una leyenda, en ese sentido el lector podía hacer asociación inmediata entre estas dos. El *arte de la memoria* buscaba producir un latido simultáneo entre la materia y el espíritu con el fin de que este impulso perdurará en la memoria del creyente.

logra hacer “hablar a la imagen”. Se trata, como lo hemos mencionado antes, de materializar los fenómenos cristianos, de volver comprensibles y tangibles las realidades invisibles del dogma: los milagros, los santos, la Inmaculada Concepción, etc. La función de la imaginación²⁰ ocupa un lugar de gran importancia en el Barroco ya que permite que las imágenes que se perciben del mundo externo, puedan ser interpretadas por los sentidos y plasmadas por la imaginación, y es por eso que estas adquieren un valor de verdad. Como dice Gombrich, “sobre la independización de la naturaleza, el verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural.”²¹

Ahora la imagen debe hablar y estimular los sentidos, es por ello que la imaginación es fundamental para comprender el arte Barroco. Así lo podemos ver con el siguiente ejercicio de *composición lugar*, con el que se puede comprender cómo entra a funcionar la imaginación en los asuntos de la representación, en este caso la idea es recrear el averno²² a través de los sentidos, en donde el espectador se pueda percatar de lo infernal a partir de los olores, los sabores amargos y putrefactos, el sufrimiento a partir de llantos y gritos etc.

[66] 1º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. [67] 2º El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra todos sus santos. [68] 3º El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas. [69] 4º El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas,

²⁰ Argan (1964) también nos habla de una separación entre el arte y la ciencia, las cuales en un principio iban unidas como puede ser el caso de Piero Della Francesca (geómetra y pintor siglo XV) y finaliza con Galileo Galilei (astrónomo siglo XVI). En este orden de ideas, al separarse la ciencia del arte, la primera adquiere un valor de “verdad” mientras que la segunda se le atribuye la “ficción”.

²¹ Ernst Gombrich, *La Historia del arte* (México: 1995, Editorial Diana), 183.

²² El averno es el lugar donde yacen las almas de los condenados.

tristeza y el verme de la consciencia. [70] 5º El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.²³

Es en este punto donde se puede sentir, como nos decía Argan,²⁴ el elemento racional de la irracionalidad barroca. Con la composición lugar la construcción de los espacios no es una simple cuestión irracional, pues tiene una retórica, una metodología y, sobre todo, una lógica. Cuando se logra la sensibilización del espectador, en otras palabras, envolver al sujeto dentro de la narrativa artística y se lo hace parte de la lucha celestial entre bien y mal, este logra dimensionar lo infernal o lo celestial y elige ser parte de esta dualidad. Es decir, se crea para el espectador, a través de la obra, un espacio y un tiempo para meditar sus acciones terrenales, de modo que este termina por convencerse y no tiene otra opción más que aferrarse a las cuestiones de Dios. Como lo dice Jaime Humberto Borja,

El método de la composición proponía dos momentos: en el primero se ejecutaba estas realistas descripciones que se han visto, con las cuales se pretendía impactar los sentidos de manera concreta y emotiva; el segundo correspondía a la interiorización del asunto, una meditación visible, que debía sugerir la meditación invisible²⁵

²³ Centro de pastoral UCA. Ejercicios espirituales Ignacianos de San Ignacio Loyola. Consulta 18/08/2017. <http://www.centroloyolapamplona.org/wp-content/uploads/2016/03/ejercicios.pdf>

²⁴ Giulio Carlo Argan, *La Europa de las capitales* (Madrid: 1964, Skira Carroggio), 11.

²⁵ Jaime Humberto Borja, *La Pintura colonial y el control de los sentidos* (Bogotá: 2010, Colciencias / ICANH), 65.

La representación pictórica que aludía a los sentidos estaba casi siempre inmersa en una narrativa dual que manifestaba la idea de los vicios y las virtudes: por un lado el infierno representa el castigo y la penuria espiritual que recaen en el vicio, por otro lado las virtudes como el camino correcto a seguir, como una forma de recompensa por el buen comportamiento terrenal. La representación barroca buscaba llevar a la imagen los textos sagrados de la Biblia, es por esto que las obras casi siempre son ejemplificaciones de escenarios como la última cena, la crucifixión, o incluso de la Inmaculada Concepción etc. Estos son relatos con los que el espectador se puede identificar y que en la medida que se integran con la obra, producen una efímera relación con lo divino, es por esto que para el Barroco no se trata únicamente de adoctrinar, sino también de persuadir a los hombres. Es en gran parte retomar la lógica medieval (pero agregando el carácter persuasivo) de la imagen en donde la narración se traduce a formas visible con el propósito de adoctrinar, como nos dice Gombrich:

Pero si recordamos una vez más que el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de símbolos sagrados tradicionales, todos los cuales eran necesarios para ilustrar el misterio de la anunciación, ya no echaremos en falta lo que nunca se propuso ofrecernos.²⁶

Es por ello que el Barroco como un *pathos*²⁷, como un determinante de las vidas que sensibiliza, es de tanta importancia para la Iglesia puesto que permite darle forma material al dogma, y es mediante esta materialización (la imagen) que se logra sensibilizar y controlar al

²⁶ Ernst Gombrich, *La Historia del arte* (México: 1995, Editorial Diana), 182.

²⁷ Se refiere a la persuasión de la retórica aristotélica, en donde se hace uso de los sentimientos humanos para efectuar un juicio en el individuo.

feligrés. Es precisamente este carácter persuasivo del Barroco, la herramienta que le permite a la Iglesia Católica llevar a cabo su proyecto de organización socio-político, la imagen hace uso de los sentimientos y termina por condicionar al creyente. Como nos dice el profesor Borja:

Estos principios se aplicaban al discurso visual o narrativo: debían enseñar, porque este era el camino intelectual de la persuasión; al deleitar se captaba la simpatía del público hacia el discurso; y al conmover se pretendía crear una conmoción psíquica, afectar los sentidos, literalmente excitar el pathos.²⁸

Con el elemento retórico como el centro funcional de la imagen barroca, que permite establecer la técnica persuasiva para acceder a los sentidos del creyente, tenemos entonces que la obra de arte se eleva a la categoría de objeto devocional. Así, no podemos hablar de un simple cuadro o de una escultura, sino que tenemos una serie de representaciones a las que se les rinde culto. El ícono se adora por lo que representa, ya que en la representación misma se encuentra la deidad, y no simplemente por su materialidad, es por esto que la esencia de este es divina y la sensación que transmiten los objetos devocionales deleitan al espectador, lo conmueven. Un ejemplo de esto puede ser el de las cofradías Jesuitas, en donde la imagen (que representa a la vez que tiene propiedades de deidad) tiene por función organizar y disciplinar la sociedad; a cada casta se le atribuía una cofradía, y bajo dirección de los misioneros jesuitas se educaba según el

²⁸ Jaime Humberto Borja, *La pintura colonial y el control de los sentidos* (Bogotá: 2010, Colciencias / ICANH), 61.

sector social: La cofradía del niño Jesús para los indios, nuestra señora de Guadalupe para negros y esclavos, nuestra señora de Loreto para príncipes y caballeros, etc.²⁹

Puede que suene repetitivo, pero es necesario hacer énfasis en esto, el arte cumple con la función de conmover y sensibilizar al creyente, de esta manera la Iglesia logra tener un control sobre los cuerpos sociales y procede a organizarlos según su agenda político-social, puesto que la Iglesia debe reafirmar su papel de autoridad en la tierra, busca el elemento retórico para persuadir hacia Dios y así demostrar (ante un mundo que cambia rápidamente) su mando sobre la tierra.

1.2 Características técnicas del Barroco.

Para Heinrich Wölfflin (1952) las características del Barroco son simples: disminución del frontón, prolongación horizontal de las bases, peldaños bajos y curvos, acumulación de la materia, prioridad a lo circular y evasión por lo recto, acantos dentados, uso de travertinos para dar formas esponjosas, y una materia que siempre termina desbordando el espacio y la margen. Sin embargo, Wölfflin rescata un rasgo sobre todos los otros, la idea de pintable. Esto, que se aplica principalmente al tallado, la escultura y la arquitectura, se entiende como aquello que se deja pintar y necesita ser pintado. La importancia de esta idea reside en que sin los elementos formales del Barroco las obras no se pueden comprender; el Barroco tiene parámetros técnicos, espacios y narrativas meditadas que le dan coherencia a la comprensión total. Sobre la característica anterior, Wölfflin dice:

²⁹ María Constanza Villalobos Acosta, *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la Iglesia de San Ignacio, Santa Fe de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. (Bogotá: 2012, ICANH), 34.

Painterly is based on an illusion of movement. Why movement is painterly, and what it is communicates through painting rather than other art form can only be answered by examining the special character of the art of painting... “Because it has no physical reality painting has to depend on effects of illusion. Its means of creating an illusion of movement are also greater than those of any other art form”.³⁰

En este orden de ideas, el Barroco no contempla las líneas rectas como una posibilidad, en parte porque busca innovar mediante la forma y a través de esta transmitir el mensaje de la doctrina. Además, las líneas también terminan por integrarse a la forma cuando hay un doblez, un pliegue, en otras palabras la línea se integra a la forma y se disipa en la materia creando una sensación de circularidad. Esto es importante porque nos permite ver el aspecto cíclico que tiene el Barroco, en este orden de ideas la forma barroca es innovadora porque necesita cumplir con las expectativas de un plan contrarreformista, necesita mostrar la grandeza de la Iglesia Católica, la Iglesia Universal, en otras palabras:

No fue una iglesia más en Roma, donde tantas iglesias existían; fue la iglesia de la orden recientemente fundada de los jesuitas, en la que se depositaron tantas esperanzas para combatir el protestantismo en toda Europa. Su propia forma tenía que corresponder a una concepción nueva e insólita; la idea renacentista de construir una iglesia circular y simétrica fue rechazada como

³⁰ Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (Great Britain: 1964, Cox & wyman Ltd), 30.

Lo pintable está basado en la ilusión del movimiento. El movimiento es pintable, y lo que comunica es a través de la pintura más que otra forma de arte, sólo se puede responder examinando el carácter especial del arte de pintar... “Porque no tiene realidad física, la pintura debe depender de los efectos de la ilusión. Eso significa que la creación y la ilusión de movimiento es más grande que cualquier forma de arte”. Traducción por Simón Ospina.

inadecuada para el servicio divino, por lo que se elaboró un plano nuevo, sencillo e ingenioso para que fuera aceptado en todos los países europeos.³¹

Estas dos características, lo dinámico y lo pintable, hacen que el Barroco sea propenso a tener mucho color y por ende juegos de luces. De manera que al direccionar la luz hacia los cuerpos en un entorno oscuro (la iglesia) estos adquieren un protagonismo en el escenario, dando así vida al color y dando la sensación de grandeza, según Wölfflin: “el barroco cuenta con medios, como la dirección de la luz, el reparto de los colores y la clase de perspectiva en el dibujo, para abrir paso a la profundidad aunque no esté objetivamente preparada de antemano por motivos plásticos espaciales.”³²

El Barroco es movimiento, es sensación de continuidad, de constancia y permanencia que logra trascender las obras hacia la idea de lo infinito. No existe relación entre las formas individuales, no es un diálogo de los elementos particulares, sino la perfecta sincronía entre las masas, un equilibrio de todo el cuerpo, es por esto que los objetos individuales son vagamente representados³³. En el Barroco los elementos singulares se hablan entre sí, ocupan el espacio interactivo porque siguen una narrativa definida, la grandeza y el carácter abrumador lo da la totalidad, lo que marca la diferencia entre estas dos formas de arte son los términos formales. Retomando la idea de la grandeza, vemos que es esto lo que le da la propiedad sublime a la obra barroca, en ese mismo orden de ideas, el detalle no tiene cabida si no se integra y correlaciona con el total:

³¹ Ernst Gombrich, *La Historia del arte* (México: 1995, Editorial Diana), 388.

³² Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. (España: 1958, Editorial Espasa-Calpe), 119.

³³ Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*

Con el curso del tiempo, los arquitectos barrocos tuvieron que emplear recursos más audaces e insólitos para conseguir la unidad esencial de un gran esquema. Aislados, estos recursos parecen a menudo bastante extraños, pero en todos los buenos edificios son sustanciales al propósito del arquitecto.³⁴ [...] No son tanto los detalles lo que en esos interiores importa como el efecto general del conjunto.³⁵

A la hora de estudiar los retablos (entendiéndose como cuerpos completos al igual que las edificaciones barrocas) nos damos cuenta que no nos alejamos mucho de las dinámicas expuestas anteriormente. Estas estructuras que contienen los elementos básicos de la arquitectura, como lo son el tallado y la escultura, deben ser examinados teniendo en cuenta las características de la arquitectura, por ejemplo los nichos, los frontones, los cuerpos y las calles. Es por ello que Francisco Gil Tovar (1989) nos habla de la excepcionalidad de los diseños como puede ser la abundancia en las columnas salomónicas, frontones novedosos, tableros con altorrelieves, nichos, elementos decorativos de bulto inspirados en formas vegetales etc.³⁶ Esto nos obliga a pensar la forma totalizante del retablo según los elementos arquitectónicos, puesto que los otros componentes como las pinturas, las esculturas y los tallados van inmersos dentro de la estructura, es decir el cuerpo³⁷; la relación entre el frontón y el acanto, cómo se comunican las columnas o estípites con las escalas, las decoraciones que contiene.

³⁴ Ernst Gombrich, *La Historia del arte*, 390.

³⁵ Ernst Gombrich, *La Historia del arte*, 437

³⁶ Francisco Gil Tovar, *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: 1989, Planeta), 241.

³⁷ El cuerpo se entiende como la totalidad de la obra: el retablo, los altares mayores y menores solo pueden entenderse en su forma total.

Los decoros, como lo son las esculturas o pinturas de santos, ocupan un lugar dentro del cuerpo sin que estos sean necesariamente parte de este, son elementos que se depositan en los nichos³⁸ y son susceptibles a ser modificados. A pesar de este dinamismo, las ornamentaciones en los nichos son pensados para incorporarse y dar una lógica narrativa a la estructura (el mensaje que el retablo quiere mostrar). Recordemos que las esculturas o pinturas de santos hacen parte de la historia que el retablo transmite, si no se entiende el retablo Barroco como una forma total no se puede comprender su mensaje intrínseco, ya que los elementos particulares de la obra siempre se encuentran en relación, se comunican entre sí para poder completar la narrativa total.

Como nos decía Gilles Deleuze (1989), es el pliegue sobre el pliegue, el Barroco dobla y se redobla sobre sí mismo³⁹, de allí su carácter saturado. El Barroco es una danza entre las cuestiones espirituales y las materiales que se significan entre sí, que operan y permiten una perfecta interacción armónica, es esta relación dual lo que define al Barroco como función operativa que vincula lo terrenal con lo celestial, lo material con lo espiritual. Para que quede más claro, Deleuze habla de la casa barroca la cual tiene dos niveles, la del primer piso representa lo material y tiene unas ventanas (los sentidos) que permiten ingresar a la segunda habitación que representa el elemento espiritual. En este orden de ideas la obra barroca logra la estimulación del *pathos* y esto a su vez permite al espectador (el creyente) tener contacto con su espiritualidad, una especie de epifanía. Es por ello que el Barroco debe comprenderse en un sentido totalizante e infinito, como una extensión de lo celestial (el pliegue sobre el pliegue). En palabras de Deleuze, “el rasgo del barroco es el pliegue que va hasta el infinito. En primer lugar,

³⁸ Los nichos son aperturas que van tallados en los cruces entre los cuerpos y las calles, allí se depositan las ornamentaciones casi siempre de índole religioso.

³⁹ Se refiere al carácter de saturación, es decir, que la materia de la obra se recuesta sobre sí misma una y otra vez.

el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma.”⁴⁰

Comprender la funcionalidad que se le atribuyó al Barroco para este período específico resulta necesario, es por ello que para estudiar el arte de la persuasión debemos ante todo descifrar su función y como este se vuelve un eje central en la construcción de una tradición iconólatra como centro de la doctrina católica, sólo de esta manera podemos comprender el alcance de este fenómeno histórico en América.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* (Barcelona: 1889, Paidós), 11.

Capítulo 2: Sincretismo.

De nada nos sirve entender el *sincretismo* si perdemos de vista el objetivo principal, que es analizar el proceso de hibridación sociocultural con el cual se logró la materialización de ideas en el arte, y que desde las obras mismas, se puede observar y dar una comprensión histórica de aquel choque cultural, de tal manera que es un problema estético que surge por la necesidad de un grupo por resignificar, es lo que denomina Gil Tovar (1989) como el *mestizaje artístico*. Es por esto que debemos entender cómo los signos indígenas, al trasladarse a las obras hispánicas, pueden conservar o adquirir nuevos significados y propósitos, pero debido a que no existen estudios definitivos que permitan conocer a fondo estos significados originales (prehispánicos), lo mejor que podemos hacer es estudiar los nuevos significados que estos adquieren. Además, el *mestizaje artístico* nunca se da en proporciones equitativas ya que siempre predomina la tendencia española-cristiana (jerarquía de los elementos culturales), es por ello que para Gil Tovar encontrar las expresiones sincréticas significa buscar los signos que esconden en una obvia intención *plástica artesanal*, como lo son: “los colmillos de puma, las cabezas de aves andinas, ranas y simios, la serpiente que representa la fecundidad, los soles y las lunas, la demonología totémica etc”.⁴¹

De manera que, la simbología indígena en la relación jerárquica hispano-indio tiende a quedar relegada al espacio decorativo, que según Francisco Gil Tovar esconden una obvia intención plástica artesanal. Sin embargo aquí debemos preguntarnos si esta jerarquía siempre se da en iguales condiciones, para el caso de San Antonio de Pereira, vemos que esta proporción del

⁴¹Francisco Gil Tovar, *historia del arte colombiano*, 1160.

mestizaje artístico no se cumple, porque la “simbología indígena” en este retablo ocupa un espacio privilegiado y protagónico. No se está en desacuerdo con Tovar cuando dice que se deben buscar los signos que esconden una intención, pero sí se refuta la relación jerárquica que reduce la simbología indígena a mero acto decorativo. Lo que aquí se propone es que las necesidades sociales influyen directamente sobre la obra, incluso más que las prácticas y técnicas artísticas, dando como resultado variaciones en la jerarquía hispano-indio. Por otro lado, está el problema de reproducir un entendimiento de lo sincrético en el arte⁴² sin tener en cuenta que la *calidad* de lo “indígena” se definió a partir de un proceso histórico-social que lo redujo, simplificó y determinó, imponiendo así unos valores y significados a un grupo tan heterogéneo como lo eran los indios. Como dice Max S. Hering Torres:

En este sentido, los valores sociales son tejidos de significados transmitidos históricamente o nuevamente contruidos. Éstos permiten el control, la imposición, la conservación, la estabilización o construcción de un orden social legitimado por un lenguaje moral. En suma, los valores sociales se pueden denominar como códigos que pretenden guiar el comportamiento de los individuos y, generalmente, se legitiman mediante imaginarios sobre la verdad, la justicia y el bien común, pero a su vez, a través de referencias sobre el no-deber-ser.⁴³

Teniendo esto en cuenta, debemos pensar entonces que la hibridación de imágenes que surgen a partir del choque cultural inicial (conquista), va perdiendo lentamente su significado en la medida que se reproduce sin sentido, y que esta imaginería se resignifica para entrar a definir las

⁴² Pensar que el sol o la luna son iconos universales y que sí aluden a lo indígena, es porque un sector dominante se encargó de crear un aparato de comprensión que clasificaba estos símbolos como parte de la cosmogonía indígena.

⁴³ Max S. Hering Torres et al., *La cuestión colonial: Color Pureza raza: la calidad de los sujetos coloniales*. (Bogotá: Universidad Nacional, 2001) 451.

dinámicas de lo que en el contexto se define como “indígena”. Como dice Gil Tovar, lo prehispánico servía como el elemento exótico para la metamorfosis del arte posterior y como retención de la idea prehispánica. De manera que la simbología indígena puede ser interpretada como un componente que permite entender y representar el nuevo mundo en formación, a la vez que intenta mantener y conservar una idea de la tradición cultural prehispánica, sin que esta sea la que remite a los orígenes, en palabras del autor:

Pero luego, al efectuarse la repetición constante y caerse de la memoria del origen mágico, la académica repetición ya sin sentido, horras las formas de toda la simbología, con presencia meramente adjetiva de carácter ornamental. La rana esquematizada, el puma reducido a los ángulos de sus fieros colmillos, las aves trianguladas, el sol y la luna en volutas y espirales, ya no fueron a través del tiempo otra cosa que manifestaciones de hábil artesanía repetida con acento académico por orfebres y escultores, por tejedores y arquitectos, por ceramistas y paleteros y, en fin, por los mismos brujos de la tribu que, perdida la ciencia original, repiten fórmulas aprendidas sin investigar su origen ni inquirir por su remoto significado.⁴⁴

Por todo esto podemos observar que el arte en América se da como una integración de distintos temas, signos y estilos, en el que hubo aportes del choque cultural y que dieron como resultado una hibridación en el arte, o como lo denominó Francisco Gil Tovar, se crea un *arte mestizo* que se diferencia de los estilos europeos. Sin embargo, la funcionalidad del arte permaneció siendo siempre la atribuida por la Iglesia, por ende, un arte comprometido con el adoctrinamiento y la persuasión hacia Dios. Es por ello que si aceptamos la disposición indígena

⁴⁴ Francisco Gil Tovar, Leonardo Ayala, Eugenio Barney Cabrera, *Historia del Arte Colombiano* (Bogotá: 1975, Salvat Editores), 1160.

a la estructura artística hispánica como medio para codificar y *transmitir* sus símbolos, también debemos pensar que por ende existe un acoplamiento del mensaje religioso intrínseco al arte, de tal manera que lo indígena se *transmite* una vez se mezcla y se redefine en la estructura hispánica.

La campaña conquistadora tanto en términos espirituales como materiales, encontró en el arte un lenguaje común⁴⁵ que permitió poco a poco imponer y solidificar en estas tierras “paganas” el imaginario europeo, como puede ser el ejemplo de la II Bula Inter Caetera de Alejandro VI de 1493 la cual evidencia la necesidad de evangelizar a los naturales, y qué mejor manera de hacerlo que a través de la instrucción a través de imágenes que son educativas y didácticas. De tal manera que la necesidad que tenía la Iglesia por evangelizar hizo que la relación arte-religión se diera con especial fuerza en América y es por esto que el arte sirvió a favor del aparato de conquista. Un ejemplo de esta relación son los Catecismos de Indias del siglo XVI, como el de Fray Pedro de Gante, en donde mediante dibujos se le instruyó la fe católica a los nativos. Vemos que la necesidad de visualizar lo sagrado resultó ser un catalizador para el proceso conquistador, ya que ambas culturas concedían un espacio importante a la imagería y es por ello que la aceptación de la estructura artística hispánica por parte de los naturales fue un proceso familiar para ellos⁴⁶. Sin embargo, reemplazar la totalidad de las imágenes (católicas) con las ya existentes resultaba ser una tarea imposible ya que los vestigios de la estructura pasada necesariamente iban a sumergirse en las nuevas formas de representar.

⁴⁵ Ante la falta de una lengua común, el arte actúa como un visualizador común.

⁴⁶ En América prehispánica ya existía el ejercicio de la guerra de las imágenes, como lo dice Gruzinski (1994) sobre la tradición iconólatra que había en México antes de la llegada de los españoles.

Esa relación entre imagen-religión aportó a la consolidación de un estilo propio determinando la temática de lo que debía ser pintado, es por esto que el 90% del arte que se producía en América era de índole católica⁴⁷, que si bien proviene y abarca las características de la plástica hispana, estas al llegar a América se fusionan y confunden dando así lo que Gil Tovar denominó el *arte criollo*. Además, los colores y materiales locales dan a las obras unas tonalidades rojizas y naranjas, el sentido de lo planiforme, la aversión por lo abultado (especialmente en el tallado) y la tendencia a simplificar y sintetizar, son algunos elementos que le dan un *tono* diferente al arte en América.

Con todo esto podemos pensar que el *mestizaje artístico* se da por varias condiciones, en primer lugar la interacción cultural que obliga a crear nuevas formas que permitan la comprensión del mundo en formación. Segundo, la característica “abierta” e “integradora” del arte, común denominador o un lenguaje comprensible para todas las culturas, que permite a los artífices indios, negros y mestizos participar e intervenir el producto (las obras) entrando así en las dinámicas oficiales de la representación colonial, alterando espacios como las fachadas de las iglesias, los retablos, los altares menores, la esculturas y la pinturas etc. Es así como las castas se introducen en las lógicas de representación institucional (católicas y españolas) y dejan su marca cultural en la *materialidad* (las obras) produciendo así huella híbridas en la plástica local, de manera que los signos allí presente evidencian una codificación cultural y una intención de *transmitir*. Es por esto que los historiadores debemos leer las obras, encontrando la relación ideológica entre los elementos particulares (indígena-español y católico-pagano), observando la participación entre estos, por ejemplo los espacios que ocupan, la posición, el detalle, la

⁴⁷ Como lo dice Jaime Humberto Borja (2011) solo el 9% de las obras eran pintura secular y estas corresponden en su mayoría a retratos de eclesiásticos.

iluminación directa o indirecta, si están escondidos o son visibles, como dice Hauser (1973), todo producto, en tanto le damos la categoría de arte, contiene elementos ideológicos por visibilizar.

2.1 Religión e imagen en América.

Mientras que en el viejo continente *la política de la imagen* apenas comenzaba a operar en la contraofensiva, en América las órdenes religiosas iniciaban con la tarea de erradicar y despojar a los indígenas de sus dioses para poder promover e instaurar sus ideales cristianos. *La guerra de las imágenes* había comenzado⁴⁸; con la llegada de los Españoles a América se daba inicio la choque cultural que marcaría y determinaría la producción artística en América. En términos de Francisco Gil Tovar (1982), se dio un proceso de *mestizaje*, entendiendo este concepto como el resultado que surge a partir de la fusión de dos engendrados de cualidades diferentes.

Como nos dice Serge Gruzinski (1994), Este proceso de *mestizaje* es una total *guerra de las imágenes*, puesto que arrancar de raíz las representaciones indígenas significaba también extinguir el culto al ídolo y por ende su tradición. De igual manera, Francisco Gil Tovar nos da a entender que, “como ocurre con toda hibridación, no suele producirse un equilibrio entre las características aportadas por una y otra, sino la preponderancia de una de ellas en grado variable según el caso.”⁴⁹ A partir de esto podemos deducir que extirpar al otro de sus imágenes es un

⁴⁸ Es una referencia al libro de Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*.

⁴⁹ Francisco Gil Tovar, Leonardo Ayala, Eugenio Barney-Cabrera, *Historia del Arte Colombiano* (Bogotá: 1975, Salvat Editores), 1154.

acto de guerra, una conquista de lo material y espiritual que define al *otro*⁵⁰, y que la imposibilidad de una conquista totalizante de manera que el *otro* también busque preservar su ser, da como resultado la hibridación entre *ellos* y *nosotros*.

Pero antes de adentrarnos en el problema de representación es necesario aclarar de qué manera se entiende el asunto del *otro*, debido a que es sobre este concepto, como nos dice Tzvetan Todorov (1982), que se articula una concepción de superioridad y legítima conquista sobre aquellos que son distintos. En este orden de ideas, el concepto del *otro* es todo lo que se separa y se distingue del *yo*, se diferencia de *mí* y es por ello que no tiene cabida en el grupo de *nosotros*. Todorov da a entender que el *otro* tiene una historia que le ha puesto en un lugar de subordinación y se encuentra bajo condiciones de dominación. Este problema del *otro* que se estableció durante la conquista, sirvió como justificación de conquista y legitimidad europea frente a lo indígena, de lo cristiano frente pagano, y es una relación que surge desde el dominante puesto que el *otro* se inventa y se define atribuyéndole las propiedades negativas del *yo*. En ese sentido, durante la campaña de conquista se establecieron categorías diferenciadoras entre lo que significaba ser español en contraposición al indio. Es por esto que se pensaba en torno al español como blanco, cristiano y civilizado, mientras que el indígena era visto como salvaje e idólatras que necesitaban ser evangelizados, en otras palabras, se crea un aparato ideológico que generaliza la definición del *otro*.

Pero como decíamos anteriormente, existe la imposibilidad de la conquista absoluta del *otro* ya que este también tiene la necesidad de prevalecer. Como evidencia Todorov, haciendo uso de

⁵⁰ Para Tzvetan Todorov (1982), el *otro* se refiere al que se separa y se diferencia del *mí*. El *otro* es todo lo que *yo* no soy, se construye a partir de la negación de lo que *yo* no soy. El *otro* generalmente va cargado de una connotación negativa.

los escritos del dominico Diego Durán, dejando ver claramente el proceso mediante el cual se la despoja al *otro* de su religión para imponer la suya.

1) para imponer la religión cristiana hay que extirpar toda huella de religión pagana; 2) para lograr eliminar el paganismo, primero hay que conocerlo bien. «Jamás podremos hacerles conocer de veras a Dios (a los indios) mientras de raíz no les hubiéramos tirado todo lo que huelga a la vieja religión de sus antepasados [...] Aunque queramos quitarles de todo punto esta memoria de Amalek, no podremos por mucho trabajo que en ello se ponga si no tenemos noticia de todos los modos de religión en que vivían»⁵¹

Para Durán es indispensable conocer para poder eliminar, pero como nos dice Todorov, los evangelizadores de la época apenas conocían la lengua y de allí la necesidad ilustrativa como medio evangelizador. En 1538 el Rey Carlos I de España, comenzó lo que Gruzinski denominó como la *descontaminación*⁵², en donde el monarca ordenó suprimir todos los santuarios y templos de los ídolos con el fin de erradicar toda práctica pagana. La primera de estas labores fue llevada a cabo por los franciscanos en México, en donde pintaron con cal los templos indígenas para blanquearlos y limpiarlos de los falsos ídolos. Sin embargo, este esfuerzo por *descontaminar* fue insuficiente porque nunca se logró erradicar por completo los ídolos indígenas, ya sea por como dice Durán, por falta de comprensión (los misioneros que no comprenden las culturas indígenas) o porque en realidad existía una determinación de los nativos por preservar y

⁵¹ Tzvetan Todorov, *La conquista de América, el problema del otro* (España: 1998, Siglo Veintiuno Editores), 169.

⁵² Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner de 1942-2019* (México: 1994, Fondo de cultura económica), 71.

mantener sus cultos. Como dice Gerardo Mosquera citando a Wilson Harris: en toda asimilación de contrarios siempre queda un 'vacío' que impide una síntesis plena.⁵³

En este orden de ideas, vemos que al desvirtuar al *otro* lo que se está haciendo es estableciendo diferencias y atribuyendo categorías negativas a los indígenas, en contraposición a la definición de lo que significó español. Posteriormente, vemos un esfuerzo liderado por las órdenes religiosas con el cual se buscó deslegitimar la adoración al ídolo, principalmente porque era considerado un *señuelo engañoso* puesto que estos falseaban la imagen del modelo original (Santa Trinidad), pero también porque para el catolicismo era indispensable la evangelización de los indios, y así lograr reemplazar sus costumbres heréticas por las de ellos. Como lo muestra Gruzinski utilizando las anécdotas de los cronistas:

Sin embargo, no eran imágenes sino el Santísimo Sacramento lo que oponían, de preferencia, a los ídolos y al diablo al ir en sus misiones. Por muy ortodoxa que fuera, la procesión no carecía de resonancias veterotestamentarias, que glosan los cronistas: "llevada el arca del testamento a su profano templo, destruyó su idolatría y cayeron sus ídolos delante de ella", e infligió llagas mortales a los filisteos⁵⁴

Es una teatralización que sirve para comprender acciones misioneras como una lucha entre el bien y el mal, entre el Santísimo Sacramento y los ídolos, si la narrativa original manifiesta como Dios se le presenta a Moisés y le hace entrega de los mandamientos, en esta recreación simbólica las órdenes religiosas se presentan como los verdaderos encargados de llevar las leyes de Dios a

⁵³ Gerardo Mosquera, *Moderno Contemporáneo*. 122.

⁵⁴ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner de 1942-2019* (México: 1994, Fondo de cultura económica), 76.

los indígenas paganos. Es a partir de esta imposición de ideas que se comienza la labor de instrucción y transformación, tanto en el sentido moral como en el del comportamiento. ¿Pero cómo exigirle a los nativos americanos vivir con unos valores que no entienden? Como hemos dicho anteriormente, el arte fue el catalizador de esta campaña evangelizadora, puesto que este proporcionaba un medio común de comprensión haciendo de la ilustración un medio eficaz para instruir a los indígenas en el cristianismo. El caso franciscano en México nos puede servir para comprender mejor esta relación entre los misioneros y la imagen: “Los franciscanos empleaban telas pintadas en que aparecían “en un modo y orden muy ingenioso” el símbolo de los apóstoles, el decálogo, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia”⁵⁵

Así fue como la introducción de representaciones externas al mundo de los indígenas, obligaba a inventar nuevas estructuras de comprensión, el panorama global cambiaba y con ello surgía un nuevo un repertorio de imágenes. En este orden de ideas la imaginería cristianas eran un elemento más en la campaña de dominación, de erradicación de los ídolos y los cultos antiguos. Sin embargo, suplantarse la tradición de culto (costumbres) y sus imágenes no era suficiente, lo fundamental para culminar la conquista del *otro* era edificar sobre los falsos ídolos los cimientos de las nuevas costumbres. Fue así como mediante el proceso de *descontaminación*, se introdujeron lentamente las prácticas cristianas que formaron las bases para la construcción de una imagen híbrida que contenía a ambas culturas.

⁵⁵ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner de 1942-2019* (México: 1994, Fondo de cultura económica), 76.

Aquí es donde surgen los primeros problemas para la comprensión histórica de esta hibridación cultural, y es lo que Régis Debray denomina como el problema de la *transmisión*.⁵⁶ ¿Cómo se emite un mensaje y cuál es su nivel de recepción? ¿Se asimila el mensaje en su totalidad? ¿Cómo se determina cuáles religiones, epistemologías, costumbres etc., son las que se transmiten y se consolidan? En este mismo orden de ideas, se aceptará este término o acción de *transmitir* como un regulador con un triple alcance: *material, diacrónico y político*, esto permite establecer una relación temporal entre los bienes y las ideas de una época y cómo estas se transmiten a través del tiempo por medio de una materialidad, en este caso los retablos, para así dibujar un panorama histórico que permita visualizar las relaciones sociales impresas en las obras.

Para retomar entonces, es determinante definir cómo se comprende este concepto y cuál es el alcance histórico que nos proporciona, en otras palabras, cómo a través del tiempo se desplazan las ideas, y cómo esto nos permite entender la difusión y el alcance del mensaje sincrético. Primero que todo, y en términos generales, la circulación de ideas está necesariamente ligada al movimiento de los hombres, de la interacción entre estos y los productos que suscitan de las relaciones, es una línea que comunica los muertos con los vivos a pesar de la ausencia física del emisor, es la atención de *transmitir*. Como lo dice Régis Debray,

Hoy mismo, el mensaje evangélico aún actúa sobre los espíritus mediante los cánticos y las fiestas, los oros y los órganos de la iglesia, el incienso, los vitrales y los retablos, las agujas de las

⁵⁶ Régis Debray, *Transmitir* (Argentina: 1997, Ediciones Manantial SRL), 12.

catedrales y los santuarios, la historia sobre la lengua y el camino del calvario bajo los pies, y no por la exégesis individual o comunitaria de los textos sagrados⁵⁷

Volviendo a los puntos fundamentales de la *transmisión*, la *diacronía* se entiende como el elemento perdurable de la acción de transmitir, en donde una idea que se asienta en una mnemotecnia o materialidad logra perdurar y atravesar los límites temporales, de manera que la transmisión es dinámica y duradera. En este orden de ideas, el retablo es un objeto que busca conservar un mensaje específico a través de tiempo, y lo que garantiza que perdure es la mezcla entre la materialidad, el espacio que ocupa (grandes cuerpos de madera en la iglesia considerada como un espacio santo) y la aceptación y adoración de la sociedad en curso. Como lo menciona Debray: Todo es mensaje, si se quiere -de los estímulos naturales a los estímulos sociales o de las señales a los signos-, pero no todo es herencia, y ésta nunca es el efecto de un azar.⁵⁸

Siguiendo con esta idea, tenemos entonces que el elemento *político* se refiere a la voluntad humana de crear un medio de transmisión, así mismo se puede entender que existe la meditación consciente para inmortalizar las ideas y que para nuestro caso en particular es la confrontación entre el bien y el mal, la eterna lucha contra el paganismo. El elemento *político* vendría siendo entonces, la acción consciente por parte de las órdenes religiosas y los misioneros por deslegitimar y erradicar el culto a los ídolos, reemplazándolo por la adoración a la narración correcta, la del cristianismo. Para Debray, el acto de *transmitir* tiene una carga de enfrentamiento, en sus palabras:

⁵⁷ Régis Debray, *Transmitir* (Argentina: 1997, Ediciones Manantial SRL), 16.

⁵⁸ Régis Debray, *Transmitir*. 19.

Esto, poco o más o menos, basta para hacer de toda empresa de transmisión una operación polémica, que requiere una competencia estratégica (aliarse, filtrar, excluir, jerarquizar, cooptar, delimitar, etcétera) y que puede captarse como una lucha por la supervivencia dentro de un sistema de fuerzas rivales que tienden ya sea a eliminarse entre sí por descalificación, ya a anexarse una a la otra por fagocitosis.⁵⁹

Los medios materiales no son otra cosa que productos que permiten que se *transmita* a lo largo del tiempo, esto nos permite establecer una interacción con nuestro pasado histórico, y hasta cierto grado, leer las relaciones humanas intrínsecas a un producto, en este caso, los retablos. Pero ante esta necesidad de *transmitir* se puede comenzar a pensar sobre la posibilidad de una apropiación consciente de la cultura dominante por parte de la cultura subordinada, en donde esta última entra a participar directamente en el sistema que los domina, de esta manera puede asegurar la supervivencia de su estructura cultural, apropiándose y resignificando los elementos de los que se apropia. Vemos entonces, que el dominado busca *transmitir* a través del aparato representativo legítimo (el español-católico), acción que solo se puede lograr mediante la apropiación, consciente o inconsciente, de los símbolos del dominante y resinificándolos para que tengan cabida dentro de su estructura representativa, podríamos pensarlo como una acción de infiltrar la estructura y codificar lo simbólico.

Es por ello que el concepto de *antropofagia* es indispensable para comprender el proceso de hibridación, ya que con este podemos visualizar el proceso en donde la cultura dominada “engulle” la cultura dominante para poder apropiarse de sus significados para así *resignificarlos*

⁵⁹ Régis Debray, *Transmitir*. 20.

en sus propios términos. En otras palabras, debemos comprender el significado original y observar la manera en que este se resignifica y adquiere un nuevo entendimiento. Pero el concepto de *antropofagia* es mucho más que solo engullir la cultura dominante, se trata de confiscar sus los elementos culturales para así resignificarlos y comprender las realidades del choque cultural. Además es una acción que sirve para cuestionar y señalar la fragilidad de los cánones de autoridad que son impuestos y establecidos por el dominante. En este caso, los indígenas asumen la cultura española sin comprenderla en su totalidad, y la única manera de hacerla comprensible es mediante una resignificación que parte desde su propia cultura y se mezcla con la del *otro* dando como resultado una hibridación cultural, como diría Gerardo Mosquera:

La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo, pues los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales, aún cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a menudo no son ‘correctas’. Pueden ser adquiridas «sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe»⁶⁰

Es necesario aclarar que para esta forma de apropiación cultural lo importante no es el significado original sino la significación que adquieren los elementos tras haber sido engullidos. Es preciso detenernos en este punto ya que es este proceso de *resignificación* es el que da el *acento* o el *tono* particular al producto hibridado, en otras palabras, las mezclas (que quedan del

⁶⁰ Gerardo Mosquera, *Moderno/Contemporáneo. Un debate de Horizontes* (Bogotá; 2008, Carreta Editores), 118.

proceso de resignificación) terminan abriendo un espacio para la originalidad, es proceso que da *acento y tono* al arte local. Esta concepción no se distancia mucho de lo que propone Francisco Gil Tovar (1989) sobre la actitud criolla, en donde los pintores americanos, al asumir los distintos estilos originales de Europa, los confunden y fusionan y terminan por crear una actitud particular y propia.

Sin embargo, esta actitud *antropófaga* también presenta algunas problemáticas a la hora de comprender las relaciones históricas, como dice el mismo Mosquera: “siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea”.⁶¹ Entender la apropiación cultural consciente del dominado es también aceptar la victoria del dominante por el deseo de ver al *otro* reformado, además de que no es posible saber hasta qué punto la cultura apropiada por el dominado subsume la suya, facilitando así la relación de dominio. De otra parte, la *antropografía* asume que todos los elementos son propicios a la hibridación y esto es erróneo, ya que la fusión de conceptos culturales nunca se da en términos simétricos. Finalmente es pensar que esta concepción histórica tiende a eliminar el conflicto y peor aún, sugiere la noción de que existió una fusión equitativa o como dice Mosquera *el mito de nación integrada*^{62,63}.

Ahora, todos los conceptos anteriores, el de *la guerra de las imágenes*, la *transmisión* y la *antropofagia*, contienen una carga que alude a la hibridación cultural, esto significa que

⁶¹ Gerardo Mosquera, *Moderno/Contemporáneo*. 119.

⁶² El mito de la *nación integrada*, comprende el proceso histórico de hibridación en términos equitativos y armónicos, en donde se elimina todo rasgo de violencia.

⁶³ Gerardo Mosquera, *Moderno/Contemporáneo*. 121.

evidentemente existió una fusión entre dos culturas y que los productos materiales y conceptuales son herencias de ese proceso histórico. En este orden de ideas, el *sincretismo* va a ser entendido como un conglomerado de las corrientes anteriores, puesto que así podemos rescatar los puntos que nos permiten comprender el proceso de hibridación cultural, o como diría Mijaíl Bajtín (en este caso citado por Mosquera) sobre la hibridación:

Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen, confrontando el esquema de poder mediante la confiscación de los instrumentos de dominación, y a la vez mutando ambivalentemente al sujeto apropiador hacia lo apropiado, sus sentidos y discursos.⁶⁴

Esto nos ofrece un punto de partida para configurar nuestra propia definición de *sincretismo*, puesto que cada concepción de por sí es insuficiente. No podemos analizarlos únicamente en términos de *guerra* ya que estaríamos eliminando todo tipo de relación voluntaria o proceso de asumir conscientemente la cultura dominante, es decir, le estaríamos quitando la capacidad de *acción* (la voluntad de actuar) y el papel participativo a los dominados. Por otro lado, la idea de *antropofagia* elimina del escenario histórico el conflicto lo cual nos obligaría a hablar en términos equitativos sin ser esto correcto. Es por ello que el *sincretismo* se trata en el presente trabajo como un conglomerado de las corrientes que hemos visto hasta ahora. En este orden de ideas, *sincretismo* se entiende como la voluntad del dominado por *transmitir* su cultura a pesar de las condiciones impuestas, ya sea mediante una materialidad o una acción política. Para lograr *transmitir*, la cultura dominada hace *la guerra* mediante la confiscación consciente de los elementos culturales del dominante, es decir, los *engulle* para así poder darle una resignificación

⁶⁴ Mijaíl Bajtín, citado en *Moderno/Contemporáneo*, Gerardo Mosquera. 123.

y una materialidad que asegure la permanencia cultural del dominado a través de la *transmisión*. Finalmente es necesario hablar de la *materialización* que surge a partir del choque cultural, puesto que es la materia (las obras como productos) la que evidencia las relaciones *sincréticas* que se esconden en la obra, como nos diría Arnold Hauser, “Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definido por la sociedad.”⁶⁵

2.2 El Barroco hispanoamericano en el Nuevo Reino de Granada.

Durante la colonia la Iglesia, a través de las órdenes religiosas, logró establecer una gran campaña iconólatra con la cual se buscó incentivar la producción de imágenes (herramientas visuales) para así llevar a cabo su plan político-religioso, con el cual se pretendió tener un control sobre el sujeto colonial. En este sentido, el arte para la iglesia resultó ser un medio eficaz para la propagación de la fe, la evangelización y la imposición de los valores cristianos. Esta alianza entre arte y religión determinó gran parte de lo que se entiende como Barroco Americano, ya que es a partir de esta que se impusieron los temas visuales de carácter devocional, sin embargo, las características propias del contexto entraron también a hacer parte de las dinámicas plásticas, dando como resultado un arte con tono único y propio.

Lo fundamental ahora es entender cómo llega el arte de la Contrarreforma (el arte de la persuasión) a América y cómo este se configura en un estilo propio con características que referencian el contexto y las particularidades del continente. Nos hace falta establecer una

⁶⁵ Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte* (Madrid: 1973, Guadarrama), 21.

conexión entre el Viejo Continente y el Nuevo Mundo para entender cómo llegan los estilos europeos a América y cómo influyen las artes locales. En la *Nueva Historia de Colombia*⁶⁶ Gil Tovar plantea que existió una fuerte relación comercial entre Santa Fé y el puerto de Sevilla, el cual fue recuperado en 1248 por el rey Fernando III y desde entonces ha sido uno de los puertos más importantes. Esto es fundamental porque nos permite ubicar geográficamente el origen de los primeros pintores que llegaron al Nuevo Reino de Granada y a través de ellos podemos establecer una conexión del flujo de las distintas corrientes artísticas, y con esto también podemos ver el repertorio temático que llegaba al continente. A pesar de esto no podemos hablar de estilos concretos y definidos en Nueva Granada, principalmente porque la *estética criolla* obedeció al propósito de repetir incondicionalmente el arte europeo, de tal manera que en América los estilos se mezclan y confunden, dando así un conglomerado particular que se le ha pensado como *grotesco*⁶⁷, y esto a su vez se integraba con las dinámicas culturales de los indios y los negros generando un arte con tonos propios.

Retomando la idea de cómo llega el arte al Nuevo Reino de Granada, vemos que las fuentes en el libro *Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada* (2012), nos hablan de algunos reconocidos pintores que llegaron al territorio con la intención de establecer los primeros talleres (XVI), como pueden ser los casos del pintor Alonso de Narváez (? -Sevilla) que embarca hacia el Nuevo Mundo para establecerse en Tunja, de Angelino Medoro (1957-

⁶⁶ Francisco Gil Tovar et al., *Nueva Historia de Colombia: las artes plásticas durante el periodo colonial*. (Bogotá: 1889, Planeta), 241.

⁶⁷ Se refiere al uso de vegetaciones, animales, figuras zoomorfas etc., para rellenar los espacios. De allí su condición de extravagante y se ha pensado en torno a esta práctica como algo grosero y de mal gusto. (Francisco Gil Tovar 1989)

Nápoles) también en Tunja y Francisco del Pozo del cual no se sabe mucho.⁶⁸ Esta información preliminar nos permite pensar que existió un flujo de artistas de distintos orígenes que influyeron en la manera que se hizo y se concibió el arte en el territorio. Por un lado tenemos un mezcla manierista y renacentista tan característico de Medoro y por otra parte un arte completamente católico permeado por la Contrarreforma proveniente de España. Sobre la tendencia española Francisco Gil Tovar nos dice que:

Trento había abierto puertas al estilo Barroco, de contenido Católico, pomposo exaltador de la naturaleza del espíritu, cultivador de las formas dinámicas y alborotadas, y atento siempre a afectar la sensualidad. En España, el Barroco se puso vigorosamente al servicio de la iglesia⁶⁹.

Es por ello que el Barroco, y en menor medida el Rococó, fueron las expresiones artísticas por excelencia para el Nuevo Reino de Granada, ya que con estas se adecuaba el plan político-social de la monarquía española y de la Iglesia, el cual se materializaba a través de la imagen para cristianizar, persuadir y controlar a los sujetos coloniales, en palabras de Gil Tovar:

Así, pues, el arte occidental llegó a Colombia, como a todo América, de la mano de la iglesia y como medio evangelizador sobre todo. Casi toda la pintura, la escultura, la talla decorativa y la orfebrería de los tres siglos que comprenden el periodo (XVI, XVII, XVIII) tuvieron por clientes a la iglesia, a los devotos fundadores de capillas y a los donantes de imágenes.⁷⁰

⁶⁸ Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)* (Bogotá; ICANH, 2012), 32.

⁶⁹ Francisco Gil Tovar, *Nueva Historia de Colombia*, 246.

⁷⁰ *Ibid.*, 239.

En este orden de ideas, vemos que los talleres locales estaban condicionados no solo por la Iglesia católica y las influencias extranjeras, sino también por una alta demanda proveniente principalmente de las misiones y órdenes religiosas. De tal manera que establecer un mercado local que pudiera suplir la demanda, impulsó la producción local de arte dentro de los marcos de la religión, volviendo así la fe el centro de la imagen.

Por otro lado, la escasez de artesanos obligó a los talleres emplear la manufactura indígena como fuente principal, y aunque se les prohibió pintar figuras religiosas estos pudieron consignar su simbología al interior de un arte con un fin netamente religioso, fue así como se comenzó a darse un auténtico sincretismo. Sobre estos dos aspectos Santiago Londoño Velez señala que

Diversos artistas italianos, españoles, flamencos y alemanes, poco conocidos en sus lugares de origen, se arriesgaron a probar fortuna y se establecieron en distintas poblaciones del territorio americano, donde llegaron en la comitiva de un funcionario, enviados por sus órdenes religiosas o por iniciativa propia. La mayor parte de ellos trabajó generalmente al servicio de las comunidades religiosas y formaron discípulos que prolongaron hasta entrado el siglo XVII la vigencia del manierismo europeo y sus modelos iconográficos. Los mendicantes fueron pioneros en el establecimiento de talleres donde formaron pintores indígenas, distinguidos por su habilidad y rápido aprendizaje, cuyos productos abastecieron la necesidad relacionadas con la edificación y ornamentación de conventos e iglesias.⁷¹

Con la instauración de un mercado local, el proceso artístico se fue desarrollando lentamente a lo largo de la colonia para dar formación a un cuerpo estético con características propias, un *arte*

⁷¹ Santiago Londoño Vélez, *Pintura en América Hispana. Tomo I – Siglos XVI al XVIII* (Bogotá; 2012, Editorial Universidad del Rosario), 8 - 9.

criollo, corriente que se podía comprender como independiente pero no aislada de su contexto original, Europa. El Barroco hispanoamericano es auténtico en sí⁷², y aunque no se pueda negar el flujo de influencias y corrientes artísticas provenientes de la metrópoli, sí se puede discutir la manera en que se recibe e interpretan dichos estilos, como dice Gil Tovar, la actitud hispánica es una fusión y confusión de estilos⁷³.

Como mencionamos anteriormente el Barroco es propaganda selectiva que se piensa y dirige a sociedades específicas para poder así crear narrativas según las necesidades del público, esto implica que las representaciones en el contexto colonial tenían que estar dirigidas a los sujetos coloniales, debían pensar las especificidades del espacio y estos elementos para poderlos incorporar al Barroco. Como nos dice Gil Tovar, “con el paso del tiempo, vendrían a ser incorporados en el barroco hispanoamericano elementos escultóricos y pictóricos de origen local o regional, acentuando el carácter singular del mismo.”⁷⁴ De manera que la experiencia barroca varía según el espacio en el que se encuentra, como veremos posteriormente con los retablos, en donde para el caso de Santa Fe de Antioquia los signos indígenas se esconden intencionalmente, mientras que en San Antonio de Pereira ocupan una posición privilegiada, visible y tienen un papel integrador. Vale la pena decir entonces que en América lo singular del Barroco es el *cómo* (el proceso para crear el Barroco, la *resignificación*, el proceso de *transmitir*) y no tanto el *qué* (el producto final).

⁷²Se refiere al hecho de que la *estética criolla* repite los estilos europeos y termina por mezclarlos y transformarlos de su sentido “original”.

⁷³ Francisco Gil Tovar, *Nueva Historia de Colombia* (Bogotá: 1889, Planeta), 240.

⁷⁴ Francisco Gil Tovar, Leonardo Ayala, Eugenio Barney-Cabrera, *Historia del Arte Colombiano* (Bogotá: 1975, Salvat Editores), 943.

Pero para que en una población pueda florecer el arte es necesario, como dice Gil Tovar, que existan unas condiciones socioeconómicas que así lo permitan, de tal manera que el mayor esplendor se vio en lugares como Perú, México, Ecuador, sin embargo, esto no significa que algunas *periferias*⁷⁵ estén exentas de tener sus propios procesos artísticos, como puede ser el caso de Antioquia, que si bien es un centro económico importante por la minería, también podemos observar pequeño despliegue artístico. Quizás no fue tan extenso debido a que no era precisamente una prioridad en la región. De tal manera que el Barroco neogranadino se puede pensar como una expresión modesta que alude a las necesidades y prioridades de unas sociedades específicas, de allí que varíe tanto dependiendo de la región donde se produce y que se le haya atribuido un carácter lúgubre, mesurado, simple, categorías que no deben confundirse con mediocridad, así mismo lo dice Gil Tovar:

Al no existir un núcleo social que exigiera sus servicios o les diera trabajo [...se refiere a los artesanos...], mal podían aquellos tener una razón de ser. La escasas necesidades artística neogranadinas podían ser llenadas sin la intervención de un grupo de personalidades descollantes en el mundo del arte. Ello, sin embargo, lejos de restar mérito a las labores de quienes fueron llamados por el destino a suplir cierto nivel de cultura, sitúa, en cambio, correctamente en perspectiva histórica su esforzado que hacer. Dentro de la más grande modestia artística (¡tan diferente a la mediocridad!) se pueden hallar sólidas virtudes cualitativas.⁷⁶

⁷⁵ Se refiere a los espacios opuestos a los centros de producción, en este caso si Popayán y Quito son centros, Antioquia sería una *periferia* que está condicionada por el gusto y las tendencias que se pronuncian desde el centro para permear la *periferia*.

⁷⁶ Francisco Gil Tovar et al., *Historia del Arte Colombiano: El Barroco en Nueva Granada* (Bogotá: 1975, Salvat Editores), 945.

Pero ¿acaso estas categorías generales para el arte en el Nuevo Reino de Granada se cumplen para el caso específico de Antioquia? Para responder a esto tendremos que situarnos en las condiciones particulares del contexto estudiado, observar la manera como la sociedad Antioqueña se relaciona con el arte y la funcionalidad que a este se le atribuye. Solo de esta manera se puede revisar lo que la historiografía tradicional ha planteado.

Capítulo 3: Imagen, arte y religión en Antioquia.

A partir de lo que hemos definido como Barroco y sincretismo debemos ahora preguntarnos si existen sincretismos en el arte que se trae y crea en Antioquia durante el siglo XVIII. Para esto resulta necesario comprender la manera en que la sociedad antioqueña se relaciona con el arte y el significado que le da, ya que como habíamos visto antes, son las relaciones sociales las que definen y consignan su *imaginario* en el producto, y es a través de este que podemos llegar a conocer las relaciones históricas ocultas en la obra, a propósito de esta relación:

así como es posible fijar la mirada en el cristal de la ventana y concentrar la atención en su estructura, haciendo abstracción del paisaje que se extiende más allá, así también es posible, se ha dicho, entender la obra de arte como un conjunto formal independiente, concluso en sí mismo y “opaco”, aislado de toda relación hacia el exterior. No hay duda de que esto es posible y de que la mirada puede fijarse en la ventana todo el tiempo que se quiera; pero no hay duda también de que la ventana está hecha para mirar hacia el exterior⁷⁷.

Pero para propósitos de la historia no nos sirve pensar en un arte tautológico, como una ventana y nada más, es por esto que la invitación de Hauser de tomar la obra como fuente, que está hecha para mirar hacia el exterior, es tan importante ya que nos permite sobrepasar los límites de la obra misma y pensar en las relaciones que van más allá de ella-la ventana que sirve y está hecha para mirar -.

⁷⁷ Hauser, *Objetivos de la sociología del arte*, 16-17.

Sin embargo la obra no es suficiente para comprender un proceso histórico en su totalidad y es por eso que es necesario relacionarla con el contexto donde se produce, es lo que denomina Erwin Panofsky (1983) como *significación intrínseca* o *contenido*, esto se entiende como “aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra.”⁷⁸ De tal manera que es fundamental comprender los matices de la sociedad antioqueña para poder así relacionarla con las obras y dar un mejor entendimiento de la manera en que esta se relaciona con el arte.

Para comenzar, la recuperación económica presenciada en la región para mediados del siglo XVIII se tradujo en varias dinámicas (Ann Twinam, 1982): una recuperación de la minería, el auge migratorio, apertura a la explotación de nuevas tierras, la ganadería, nuevos caminos y la administración fiscal y política de las Reformas Borbónicas. Fue un periodo de estabilidad que permitió a la sociedad antioqueña preocuparse por las cuestiones del arte y consumirlo,⁷⁹ y como consecuencia de esto, se dio un incremento en la demanda de obras religiosas por parte de eclesiásticos y de algunos privados. No obstante, el uso institucional era distinto al privado, mientras que los primeros (las órdenes y la Iglesia) utilizaban las obras para la ornamentación de sus parroquias y para la devoción colectiva⁸⁰ (el caso de los altares mayores y menores), los segundos (civiles) consumían arte para el uso privado. Para estos últimos el arte representaba un

⁷⁸ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid 1983) pág. 49.

⁷⁹ Como dice Georges Duby en su texto *Arte y sociedad en la edad media* (2011), hay una estrecha relación entre el arte y la economía, es decir, donde hay dinero existe la posibilidad de comprar arte.

⁸⁰ María Cristina Pérez Pérez. Sotos con santos en lienzos y esculturas. “La apropiación de la imagen religiosa en la provincia de Antioquia, segunda mitad del siglo XVIII.” *Fronteras de la Historia* 2009, vol. 14 pág. 40-65.

valor medible el cual traducía en poder y estatus, como nos dice María Cristina Pérez sobre estos últimos:

En efecto, hay que señalar que los motivos que movieron a estas personas a adquirir elementos religiosos bien pudieron ser distintos en cada caso: por simple gusto o placer, por aspectos asociados a la piedad, por la autoconmemoración o por status ante sus coterráneos.⁸¹

Fue así como una sociedad con una nueva capacidad adquisitiva y con un interés por el arte comenzó un nuevo proceso de producción capaz de suplir la naciente demanda, algunos pintores antioqueños como puede ser el caso de Ramón Gómez, Agustín Zamora, Luis Girardot y Juan Antonio Montes, evidenciaron el surgimiento del gusto por las cuestiones artísticas en Antioquia. Por consiguiente tenemos que los artistas locales no solo se dedicaban a producir obras sino que también modificaban las provenientes de lugares como Quito y Popayán, alteraciones que se traducen en las necesidades específicas de una sociedad que se preocupa por consumir arte y que busca a través de la imagen resignificar las representaciones provenientes de afuera en sus propios términos. Un ejemplo de esto puede ser caso del altar menor de San Blas en la parroquia de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia. Este es el cuerpo más antiguo de la iglesia y su prevalencia es desconocida, pero lo interesante de este altar es que tiene dos figuras femeninas antropomorfas las cuales están cubiertas por vegetación hasta la cintura, y que por motivos de censura fueron obstaculizadas por un portón instalado posteriormente. Aquí podemos ver una clara intención de negación del *otro*, en donde se buscó conscientemente tapar la desnudez y

⁸¹ Pérez Pérez, *Sotos con santos en lienzos y esculturas*, 46.

cualquier elemento referente a lo indígena⁸². Pero también es una acción que demarca regulación y control sobre las maneras de representar, en este orden de ideas, lo representable debe necesariamente atravesar por unas estructuras de resignificación y es por esto que las indias desnudas allí presentes, al no cumplir con el reflejo de la sociedad que las admite, deben ser invisibilizadas.

Aquí podemos ver unas estructuras de poder claras que definen y determinan el papel de las imágenes en la sociedad colonial, es una dinámica exorcizante y blanqueadora, donde las tradiciones de las castas deben acudir y someterse a las costumbres cristianas. Quizás esto se haga más claro con el ejemplo de María Cristina Pereza, en donde se puede ver cómo se regula la exteriorización de la fe⁸³:

Así, los bailes denominados *el costillar*, *la zanca de cabra* y *los bundes*, de origen africano, en los que participaban indios, mestizos, mulatos, negros y zambos, se prohibieron al ser vistos como insinuantes y eróticos. Según lo muestra Jiménez Meneses, estas personas '... recitaban versos obscenos en los que hablan de lo visceral y se realizaban descripciones escatológicas de las funciones urinarias, digestivas y reproductivas. Es decir, profanamente, se hacían alarde de las heces, las ventosidades y la cópula entre machos y hembras.' [...] Por otro lado, es preciso destacar que este tipo de manifestaciones fueron consideradas propicias para la realización de actos de idolatría, principalmente entre los grupos indígenas.⁸⁴

⁸² Pérez Pérez, *Sotos con santos en lienzos y esculturas*, 58.

⁸³ Si bien nos alejamos de la plástica, lo que queremos aquí visualizar es como las dinámicas de castas (la representación incluida) necesariamente debe atravesar las estructuras de poder, y es allí donde se resignifican, validan y adquieren nuevos significados.

⁸⁴ Pérez Pérez, *Sotos con santos en lienzos y esculturas*, 58.

Estas costumbres hicieron inminente la promulgación de restricciones y regulaciones sobre la manera en que se exteriorizaba la fe en Antioquia, no solo para este tipo de festividades sino también para todo tipo de representación como lo son las pinturas. En palabras de la autora: “Estas problemáticas llevaron a la promulgación de un conjunto de medidas no sólo en lo referente a la prohibición de bailes y comedias, sino también al tipo de pinturas y esculturas religiosas que se exhibían en los templos de la provincia.”⁸⁵ De tal manera que los tallados, las esculturas y demás, estaban sometidos a constante evaluación; estos debían cumplir con las normas establecidas de manera que tenían que estar en lugares visibles, la representación debía ser clara y que la imagen llevara a la devoción y profesión de la fe, de no ser así:

Las obras religiosas debían ser retiradas de los altares para ser nuevamente pintadas o enterradas en el suelo de las respectivas iglesias, como se estableció en la inspección realizada en 1702, a cargo del obispo don Ángel Velarde y Bustamante, a distintos centros urbanos de la provincia de Antioquia, como: la villa de Medellín, Copacabana, Envigado, La Estrella, Hato Viejo, San Antonio de Barbosa, Ciudad de Río Negro, Concepción, Santa Bárbara...⁸⁶



Anónimo, *Altar de San Blas*, Talla sobre madera, Iglesia de Santa Bárbara en Santa Fe de Antioquia. Fotografía Simón Ospina.

Es decir que la regulación de imágenes se volvió una práctica común en la sociedad Antioqueña, sin embargo, a falta de una autoridad presente y constante, muchas de estas regulaciones se quedaron en papel y les fue imposible cambiar las costumbres que ya habían

⁸⁵Ibid., 58.

⁸⁶Pérez Pérez, *Sotos con santos en lienzos y esculturas*, 59.

adquirido legitimidad y aceptación en la sociedad de castas, es por ello que la relación y la manera que se percibe la imagen puede variar ampliamente según la región y sociedad.

Otro caso que nos invita a pensar la relación entre la imagen religiosa y sociedad antioqueña es el del traslado de la Inmaculada Concepción de la ciudad de Arma al Valle de San Nicolás, donde podemos ver como a las imágenes religiosas se les atribuye las cualidades de una deidad. En este orden de ideas, la imagen religiosa para el contexto adquiere el papel de objeto devocional, la imagen es divina y sagrada, a esta se le ora, se le rinde culto, se le asignan fuerzas sanadoras, se tejen leyendas alrededor de ella, la imagen tiene las propiedades que posee la deidad. Volviendo al caso del traslado de la Virgen de la Concepción, Fernando Arias y Juan Joseph hacen la denuncia ante el Vicario Superintendente de la provincia:

el Señor cura y vicario de esta ciudad nos quiere quitar la Santisima Madre de Dios de la Concepcion nuestra madre y abogada, contra toda torrente y desjuicio de los vecinos y llevándola a Rionegro y que el que se lo contradixera lo ade ex comulgar, vali endose de la arenga de qe va a pedir limosna y sabemos que es para no devolverla mas, pues si quisiera pedir limosna lleve la fundadora, y no a nuestra socorredora en nuestras necesidades, y fatigas, y si nos falta la madre de Dios q ara esta triste ciudad, donde volveremos los ojos como quedarnos aquí de solos tristes y desdichados.⁸⁷

Además de la censura y la imagen como objeto devocional, vemos que la influencia de Quito y Popayán resultó ser determinante en la construcción y reproducción de imágenes en la región, estos dos reconocidos centros de producción⁸⁸ se encargaron en gran parte de abastecer la

⁸⁷ (AHA, E 80'2214, f.36)

⁸⁸ Popayán y Quito fueron dos centros coloniales de gran importancia en la producción artística que influyeron enormemente el resto de la región. (Santiago Londoño Vélez, 2012)

creciente demanda en Antioquia, puesto que Santa Fe de Antioquia y San Antonio de Pereira estaban relativamente cerca. En este orden de ideas, vemos que el flujo no solo fue material (obras), sino que también existió una circulación de imaginería e ideas, las cuales eran en su gran mayoría de connotación religiosa. Sin embargo, en estas obras estaban presentes marcas distinguidas de los indios que hacían parte de los gremios quiteños y payaneses. De manera que lo que aquí podemos observar es un dinamismo, movimiento y circulación de repertorios culturales los cuales entraron a hacer parte de la representación en Antioquia.

A partir de estos puntos que hemos presentado, se han analizado los casos específicos de los retablos de Santa Bárbara, en Santa Fe de Antioquia, y el de la iglesia de San Antonio de Pereira. Esto para mostrar cómo la circulación de obras religiosas a Antioquia influyó directamente sobre la producción local, y si las condiciones sincréticas se cumplen para estos retablos. De tal manera que se pueda responder si realmente existió un sincretismo en el arte Barroco que se crea en Antioquia para el siglo XVIII. El contexto de entrada nos muestra que había una circulación de obras con sus significados, las cuales parten de un Barroco español, se pasa a un Barroco Americano y finalmente llegan a Antioquia donde se reciben y se resignifican los contenidos. En este orden de ideas vemos que lo sincrético aquí se da más como una modificación a los sincretismos proveniente de Popayán y Quito, los cuales están inmersos en la estructura del Barroco Español, y que en Antioquia, se buscó volver a la estructura “original” (lo español) o una mimesis y reproducción de lo Americano.

3.1 Retablo de Santa Bárbara.

La iglesia de Santa Bárbara localizada en Santa Fe de Antioquia, es un reflejo del Barroco popular en Antioquia para la época (siglo XVIII), el calificativo de *simplificado* atribuido por Francisco Gil Tovar⁸⁹ puede verse reflejado en la arquitectura misma y en el contenido a su interior los cuales son corrientes, sombríos, mesurados y simples, más no sencillos, aludiendo así a las condiciones materiales de la sociedad. Sin embargo, este retablo también alude a la transición del Barroco hacia el neoclásico ya que contiene una linealidad bastante pronunciada, demostrando así la característica *mezclada* de las artes en América y negando la idea de estilos únicos consolidados, es por esto que podemos presenciar en los cuerpos rasgos neoclásicos compartiendo espacios con el Barroco. A pesar de esto, el retablo Santa Bárbara supera esa sencillez y, por el contrario, despliega las características típicas del Barroco en donde se busca proyectar sobre el espectador una noción de inmensidad y de celestialidad que deslumbra y envuelve al creyente en la mística católica. De inmediato se entiende que el propósito de este enorme cuerpo es el de conmover y persuadir; la iluminación estratégica la cual alumbra y esclarece el retablo en un espacio oscuro y opaco, su altura y tamaño, la ubicación posterior y central, los cuadros, la decoración y el tallado emanan las características básicas del Barroco.

Pero más allá de esa primera impresión podemos observar que existe una forma al interior del retablo, este consta de cuatro cuerpos⁹⁰ y tres calles⁹¹: el primer cuerpo cumple la función de base

⁸⁹ Gil Tovar, *El Barroco en Nueva Granada*, 943.

⁹⁰ Los cuerpos son las secciones horizontales del retablo, estas usualmente se separan una de otras por molduras y niveles.

⁹¹ Las calles son las secciones verticales que corren desde la base hasta el frontón.

para el resto de la estructura y en este se encuentran una serie de vegetaciones talladas y doradas que se elevan por encima. En el segundo cuerpo vemos una continuidad de la vegetación que envuelve la figura a la Virgen de los Dolores en su Camarín y esta se encuentra acompañada por San Ignacio, en el nicho⁹² de la derecha, y en la izquierda San Francisco Javier. En el nicho central del tercer cuerpo se encuentra Santa Bárbara acompañada de dos infantes con San Sebastián a la izquierda y San Fabián a su derecha. Finalmente, en el último cuerpo se presenta una única imagen de la Santísima Trinidad.



Anónimo, *Retablo de Santa Bárbara*, Tallado sobre madera, dorado y policromado, cuenta con decoración en escultura y óleo sobre madera. Iglesia de Santa Bárbara

Si una de las intenciones del Barroco es relatar historias que persuadan hacia la fe a través de la imagen, podemos ver que esta condición se cumple para el retablo de Santa Bárbara el cual contiene una narración lineal y jerárquica para acceder a la salvación a través de Dios, representada en tres momentos pictóricos que van de lo terrenal, pasa a un punto transicional y culmina en lo divino. El primer punto entendido como lo **terrenal**, está representado en el segundo cuerpo donde se encuentran los misioneros San Ignacio y San Francisco Javier, quienes

⁹² Aberturas en un cuerpo o retablo en donde se depositan elementos decorativos, especialmente imágenes y esculturas de santos.

introducen la cosmogonía del retablo como mediadores familiares y terrenales, que aluden a la vida cristiana y que como padres de la Compañía de Jesús sirven para crear una mediación inicial entre el retablo y el espectador. De manera que, cualquier feligrés de la villa que recibiera los sacramentos en la iglesia de Santa Bárbara, puede relacionarse con estos dos santos y así incorporarse en el punto más bajo de la jerarquía del retablo como un pecador que accede al camino de la salvación (acepta la fe católica) por medio de los misioneros que traen y profesan la fe cristiana. Siguiendo el recorrido hacia la salvación, nos encontramos con un momento **transicional** simbolizado por los mártires San Fabián, Santa Bárbara y San Sebastián. En este el feligrés es confrontado con una idea menos terrenal y más pura de la salvación, se le presenta en forma de virtud y sacrificio (el mártir invita al que lo ve a alcanzar la salvación a través de su ejemplo), de manera que el espectador que hace su vida a semejanza del mártir puede acceder a la salvación divina. Finalmente encontramos que la Santísima Trinidad cierra la cúspide del retablo representando lo que aquí hemos considerado como lo **celestial**. Aquí el misterio divino toma forma y se vuelve imagen en una sucesión lógica que parte de lo terrenal hasta lo celestial, el feligrés en este punto establece un vínculo con Dios (aunque le sea imposible comprenderlo en su totalidad), y se le hace claro que es únicamente a través de la fe que se puede acceder a él, y por ende a la salvación. En este punto Dios se pinta como la salvación, el reino en los cielos, el verdadero y único camino.

Así entonces, vemos que el retablo de Santa Bárbara posee las características elementales de lo que hasta ahora se ha definido como Barroco: una retórica pensada para persuadir al

espectador⁹³ hacia Dios, el control de los sentidos y el cuerpo, la noción catequizadora y evangelizadora, un diálogo entre lo material (terrenal) y lo espiritual (celestial). Pero el solo hecho de que estén presentes estas propiedades no es suficiente para responder a la pregunta de si este retablo se puede considerar en su totalidad como Barroco y si se puede considerar o denominar Barroco antioqueño. Así que para entender el elemento sincrético en este caso específico de Santa Bárbara, se debe pensar como un intento por parte de la sociedad de Santa Fe de Antioquia, más específicamente las élites civiles y eclesiásticas que tienen la capacidad de transformar, en resignificar lo que se denomina Barroco Americano en un sentido “más original” o que remite a los orígenes, es decir, el proveniente de España. Esto se hace a través de la “limpieza” mediante la negación de los valores, cosmogonías y simbologías de castas ya que estas son “incorrectas”, en este orden de ideas, lo negro, lo indígena, lo mestizo y demás, sólo tienen cabida en estas estructuras de representación en la medida en que está en proceso de ser blanqueadas (aunque les sea imposible alcanzar esta categoría) y cristianizadas.

3.2 Retablo de San Antonio de Pereira.

El retablo de San Antonio de Pereira puede ser considerado un reflejo del estilo propio de los maestros criollos, ya que podemos encontrar en este cuerpo gran cantidad de elementos

⁹³ Puesto que el Barroco busca convencer tanto a fieles como infieles, las obras de esta índole están pensadas para conmover a cualquier espectador sea cristiano o no.

autóctonos, como pueden ser las vegetaciones locales, la piña, flores, rocallas, los camaricos⁹⁴, el sol y la luna. En el primer cuerpo del altar se encuentran cinco nichos enmarcados por arcos polilobulados⁹⁵ los cuales están sostenidos por columnas salomónicas, éstas, decoradas con tallados de flora local y madera dorada, se elevan hasta la altura del tercer cuerpo. En el nicho central se halla el Sagrario tallado en dorado, a la derecha de este se encuentran primero San José de Nazaret cargando al Niño y luego Cristo del Calvario, en el lado izquierdo está la Virgen María seguida por San Agustín. En el segundo cuerpo se observan el mismo número de nichos los cuales se diferencian a los anteriores por su tamaño reducido, la flora continúa el patrón del cuerpo anterior para envolver los extremos del retablo y juntarse con los del primer cuerpo, encerrando así la totalidad de nichos del primer y segundo cuerpo. En el nicho central de este cuerpo está presente San Antonio de Padua, a la derecha del santo está primero Cristo y luego San Gregorio, a la izquierda está la Virgen María y luego otra vez Cristo. En el último cuerpo las columnas se reducen y se tornan más robustas y en el centro de estas está el último nicho con la figura del Niño Dios, al lado izquierdo (de la columna izquierda) se encuentra una canasta con frutos y en la derecha (de la columna derecha) una canasta con flores locales. Este último cuerpo finaliza en forma de frontón triangular, en la parte superior de este segmento se ve un círculo el cual parece emanar una serie de figuras plumíferas, y debajo de estas, se halla un monograma del Ave María (salutación mariana). A lo largo de la parte inferior del frontón aparece en orden de izquierda a derecha, primero un sol con rostro humano, una flor hexapétala⁹⁶ y una luna con rostro, esta parte hace referencia al *cantar de los cantares* (un retorno al antiguo testamento) y

⁹⁴ Ofrendas que los indígenas llevaban a la iglesia generalmente de frutos y flores.

⁹⁵ Una sucesión de lóbulos que bordean la totalidad del nicho.

⁹⁶ Se refiere a una flor de seis pétalos la cual es ampliamente utilizada en Europa. Esta se ha relacionado principalmente con ciclos lunares y la idea de reencarnación. La flor hexapétala es la representación del sol.

cada figura referenciando una parte del cántico: *Hermosa como la luna y radiante como el solo y de Sarón.*⁹⁷



Anónimo, Retablo de San Antonio de Pereira, Tallado sobre madera, dorado y policromado, decorado con esculturas. Iglesia de San Antonio de Pereira.

En este caso la organización de los cuerpos no presenta una cosmogonía ordenada como en el retablo de Santa Bárbara, en donde se transmite un mensaje claro a través de los santos, esto puede ser por la rotación de los mismos a través del tiempo o porque la intención de este es presentar una idea de evangelización y cristiandad a la comunidad indígena⁹⁸ de la región, y es por esto que necesita hacer uso de imágenes familiares para el contexto. Y aunque los elementos

⁹⁷ Gustavo Vives Mejía, coord. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia, colecciones públicas de Río Negro Tomo III.* (Medellín Antioquia: secretaria de educación y cultura de antioquia, 1996) pág, 99.

⁹⁸ Los Quirama eran los que antiguamente habitaban la región y el resguardo de la pereirana era la que estaba en constante interacción con la villa de San Antimonio. Concatenación

secundarios (la decoración) no opaquen las figuras centrales (cristianas), vemos que ambas iconografías trabajan en conjunto para darle sentido a una alegoría total y comprensible. Es un sincretismo que parece ofrecer coherencia al retablo a partir de una mezcla simbólica y es así como el sol y la luna en el frontón superior adquieren una razón de ser, es decir, como acompañantes de cristo durante la crucifixión⁹⁹, los camaricos y la cornucopia hacen referencia a la abundancia de la Fe. El detalle de estos elementos autóctonos, la posición privilegiada y las referencias alegóricas, obligan a pensar que estos objetos secundarios están intencionalmente depositados allí como mediadores entre los dos mundos, el cristiano y lo que es considerado indígena, de tal manera que el sol y la luna cumplen la función de iconos transicionales hacia lo cristiano, mejor dicho, estos se aceptan en la medida en que están en proceso de ser resignificados hacia la definición cristiana.

El primero de estos elementos se encuentra en cuerpo principal, el cual hace de base, la piña de oro tan característica del arte mestizo en América. En los extremos laterales del primer cuerpo se encuentran unas cornucopias de las que emanan vides las cuales culminan con unos frutos semejantes al cacao, mientras que las plantas que acompañan y enredan las columnas salomónicas presentan racimos de uvas. Esta lógica se va a repetir a lo largo del retablo hasta el segundo cuerpo, creando así un espacio común y compartido entre la flora local y las representaciones católicas en donde San Antonio, La Virgen María, Cristo y el Niño Jesús muestran el cristianismo como el centro que permite que brote la vida.

⁹⁹ El sol y la luna han sido parte de la iconología cristiana como acompañantes de cristo en en la cruz, así lo dice Isabel M. Labrador González y José Medianero Hernández en su texto *Iconología del sol y la luna en las representaciones de cristo en la cruz* (2004)



Anónimo, *Retablo de San Antonio de Pereira*, detalle del tallado y decoro del primer cuerpo.

En lo más alto del retablo se encuentran un sol y una luna con rostros humanos, estos, como signos universales que permitían la creación de espacios comunes, hacían que la representación de la cosmogonía cristiana fuese más familiar para los indígenas, creando así otro espacio compartido de este choque cultural, donde estos:

tenían gran importancia en la cosmogonía de las tribus indígenas prehispánicas de América. Las actividades de sustento y procreación estaban estrechamente relacionadas con dichos astros. Ambos se complementaban y se establecían, por lo general, la dualidad macho-hembra. El sol era manifestación de la divinidad, fuente de calor y vida y por tanto, fecundador. La luna simboliza los ritmos biológicos de la vida, la transformación y el crecimiento. Regía los ciclos femeninos y

determinaba la época de las cosechas. Sus representaciones y referencias se encuentran en los mitos y relatos de los diferentes grupos como respuesta a los interrogantes de su propio origen.¹⁰⁰

Son símbolos que los indígenas pueden comprender y que también hacen parte de la representación cristiana, se puede pensar entonces que son representaciones transicionales las cuales están en proceso de adquirir significados cristianos, haciendo así más fácil y comprensible la evangelización, es por esto que vemos que las imágenes en los retablos debían tener una estricta correspondencia con el mensaje catequizador que se quería transmitir, y que la simbología común (el sol y la luna) facilitaban aquel proceso de cristianización.

Para poder explicar entonces cómo se crea un Barroco antioqueño, debemos mostrar las diferencias y similitudes entre estos dos exponentes del arte en Antioquia para el siglo XVIII, esto con miras a poder determinar cómo interactúa la sociedad con el arte que recibe, modifica y termina recreando:

Esto, poco más o menos, basta para ser de toda empresa de transmisión una operación polémica, que requiere una competencia estratégica (aliarse, filtrar, excluir, jerarquizar, cooptar, delimitar, etcétera) y que puede captarse como una lucha por la supervivencia en un sistema de fuerzas rivales que tienden ya sea a eliminarse entre sí por descalificación, ya a anexarse una a la otra por fagocitosis.¹⁰¹

¹⁰⁰ Gustavo Vives Mejía, coord. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia, colecciones públicas de Río Negro Tomo III*. (Medellín Antioquia: secretaria de educación y cultura de antioquia, 1996) pág. 99.

¹⁰¹ Régis Debray, *Transmitir* (Argentina: 1997, Ediciones Manantial SRL), 20.

3.3 Comparación de los retablos

Una de las características diferenciadoras de estos dos cuerpos es lo explícito. Mientras que para el caso de Santa Bárbara no se encuentra ninguna referencia a los elementos autóctonos o indígenas, vemos que para el caso de San Antonio de Pereira estos se encuentran en todo el cuerpo y también ocupan lugares privilegiados junto a las deidades católicas. En este orden de ideas, vemos que la representación en los retablos se puede pensar como un elemento integrador o disociador, y también como un espacio que permite articular y recrear las nuevas cosmogonías, es aquí donde se torna fundamental pensar la relación entre lo material y lo social, puesto que como hemos dicho anteriormente el arte es un vehículo material capaz de *transmitir* ideas.

La intención del retablo de Santa Bárbara parece ser de carácter disociativo, es decir, aquí no se busca integrar la iconografía de castas a la cosmogonía cristiana, sino que estas son intencionalmente excluidas (como el altar menor de San Blas que oculta lo indígena), se les estableció una jerarquización (ocupando estas el escalón más bajo) y se reemplazaron por unas imágenes capaces de representar la obligación de convertirse al cristianismo como único camino para la salvación. Así lo podemos ver en la visita Juan Antonio Mon y Velarde¹⁰² a Antioquia, en la cual deja expresada la necesidad de atender las parroquias de la Villa, las cuales se encuentran en paupérrimas condiciones, al igual que la obligación y urgencia de mantener una “verdadera fe”, como lo menciona en su texto:

¹⁰² Emilio Robledo, Sucinta relación de lo ejecutado en la visita de Antioquia por el Oidor Juan Antonio Mon y Velarde. Bogotá, Banco de la República. 2009

La iglesia parroquial es antigua y de mala construcción, de modo que si no se ocurre a su reparo, presto se sentirá su última ruina. [...] Con motivo de haber dejado los regulares la extinguida Compañía una iglesia muy magnífica muy adelantada, pero sin concluir, solicito aquel cabildo se le entregasen todas las maderas, cales y demás preparativos que se habían anticipado a los maestros alarifes, y demás peones para con este auxilio continuar hasta su conclusión, ofreciendo colectar caritativamente lo que faltare, pues de otro modo se arruinaría el edificio empezado, privándose el público de una obra que sirviendo de ornamento a la ciudad, pudiese en lo sucesivo dedicarse a parroquial por si exterior y magnífica arquitectura.¹⁰³

Lo disiente de esta cita es la manera en que Mon y Velarde enfatiza en la necesidad de concluir con afán la capilla de la extinguida compañía (Santa Bárbara), dando a entender que la restauración del espacio religioso se comprende también como una renovación de la fe creando así una cohesión social-religioso. Asimismo, que es un proyecto que denota una movilización intencional por parte del sector más alto de la sociedad. Esto nos obliga a pensar que el contenido de Santa Bárbara se hizo para significar y proyectar una idea proveniente de las élites, civiles y eclesiásticas de Santa Fe de Antioquia, y es por esto que lo sincrético para este caso no tiene cabida en un espacio social donde este grupo se quiere representar como “blancos” y como tal es un intento por reproducir un “Barroco puro y original”.

Por otro lado tenemos el caso de San Antonio de Pereira, en donde los elementos sincréticos comparten un espacio con la cosmogonía cristiana y se mezclan para articular una representación cognoscible para los habitantes del lugar, dándole así el carácter integrador que incluye una idea de lo indígena. Esto se da por la necesidad de incorporar a los indios del Resguardo de la

¹⁰³ Robledo, *Sucinta Relación*, 3.

Pereirana a la lógica católica¹⁰⁴, es por esto que no es extraño que aparezcan imágenes como el cacao, la referencia a los camaricos, el sol y la luna con rostros (antropomorfos), ya que:

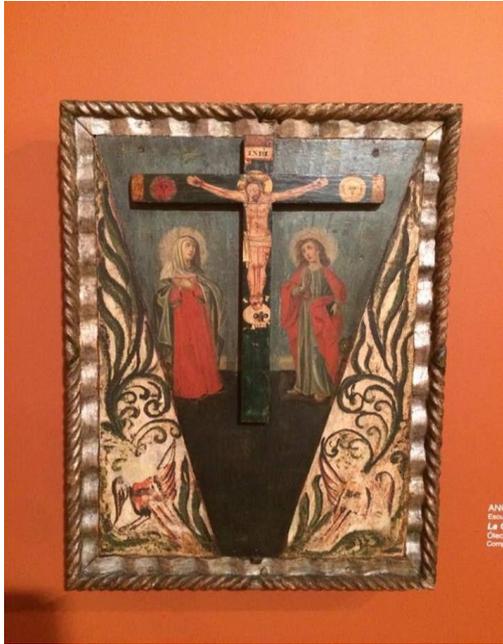
En su ornamentación, el altar refleja la tendencia que se dio en América y que llegó a su esplendor en el siglo XVIII, resultado de la adaptación del Barroco a las formas autóctonas. La fantasía de este estilo permitió a los artistas expresarse con entera libertad, de tal manera que los maestros criollos reemplazaron poco a poco aquellos modelos importados por otros que les eran familiares y con los que tenían plena identidad. Así empezaron a aparecer en sus obras la fauna, la flora y los mitos americanos, hasta llegar a conformar un estilo con características propias, el barroco mestizo, que en el fondo manifestaba la rebelión callada del hombre americano contra los esquemas culturales impuestos por largo tiempo y reivindicación de la posesión de lo suyo¹⁰⁵

Sin embargo, resulta problemático comprender la idea de lo “indígena” porque es un concepto que se había establecido a lo largo de la conquista y la colonia, en donde lo “indio” había sufrido un arduo proceso de sobre simplificación y reducción, es por esto que cuando vemos esta simbología indígena en las obras, se han comprendido desde unas posturas universales que eliminan la particularidad. De manera que en Antioquia estos símbolos se asumen indígenas y en un proceso de cristianización. Un ejemplo de esto puede ser el caso del cuadro *La Crucifixión* de autor anónimo (XVII) proveniente de Popayán, donde se encuentran los mismos signos que en el retablo pero con un significado distinto, mientras que en la pintura el sol y la luna acompañan a

¹⁰⁴ San Antonio de Pereira fue un poblado donde se adoctrinaba a los indios Quirama.

¹⁰⁵ Gustavo Vives Mejía, coord. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia, colecciones públicas de Río Negro Tomo III*. (Medellín Antioquia: secretaria de educación y cultura de antioquia, 1996) pág. 100

Cristo en la cruz como era común ver en la iconografía de los siglos V y VI, aquí en Antioquia, estos signos se muestran como unas imágenes que están en proceso de ser cristianizadas.



Anónimo, *La Crucifixión*, Óleo sobre madera, siglo XVIII. Colección del Museo de Antioquia. Fotografía Simón Ospina

Respecto a las similitudes, encontramos que en ambos retablos podemos ver una combinación de estilos. El caso de San Antonio de Pereira despliega una mezcla entre un Barroco Americano e indicios del Rococó, este último se hace presente en las columnas decoradas con rocallas y flores en color rosado con fondo azul y dorado, dando así la apariencia de porcelana. Por otro lado, el retablo de Santa Bárbara presenta la unión entre Barroco Americano que pretende ser “puro y original” (como el español) e inicios del Neoclásico, este se hace presente en las líneas severas y armoniosas entre los cuerpos y calles en oposición a una circularidad y saturación de la materia la cual es característica del Barroco.

Otra de las semejanzas se encuentra en lo que se denominará aquí como *pragmatismo reproductivo*, entendiéndose este como la capacidad de las sociedades Antioqueñas por asimilar y reproducir las imágenes provenientes de afuera sin un raciocinio claro y consciente, y a través de estas se articulan unas funciones que obedecen a la necesidad de la sociedad en curso. Para el caso de San Antonio de Pereira es la representación de la idea indígena proveniente de lugares como Popayán, que sirve para llevar a cabo el plan evangelizador de la Iglesia y la Corona¹⁰⁶. Mientras que para Santa Bárbara se ve una intención de negar la cultura de las castas remplazándolas con lo que se considera una verdadera narrativa cristiana, esta idea con el deseo de proyectarse y reivindicarse como realmente “blancos y cristianos”. Un pragmatismo que obedece con un periodo donde no hay claridad en los valores cristianos y se estaban llevando a cabo las reformas borbónicas, como dice Mon y Velarde:

Sin embargo, debo decir en obsequio de verdad, que el clero ha guardado conmigo lo más cordial correspondencia y muchos de sus individuos se han esmerado en promover las mejores ideas para beneficio de sus feligreses, singularización en esto el Vicario Superintendente Eclesiástico doctor don Juan Salvador de Villa y Castañeda, quien desempeña exactísimamente las funciones de su ministerio; y ojala imitaran su ejemplo todos los súbditos, pues durante mi mansión [sic.] en Antioquia no oí explicar la doctrina como manda el concilio, ni hacer matrícula de los que deben confesar y comulgar, observando en todo un abandono en el cumplimiento de la obligación.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Utilizando la imagen universal y familiar para crear un espacio común de comprensión como puede ser el caso de la luna y el sol.

¹⁰⁷ Robledo, *Sucinta Relación*, 32.

Para finalizar, está la idea de la *memoria artificial* entendiendo este concepto como lo explica María Constanza Villalobos, en donde la memoria es “el tesoro de las invenciones, guardián de todas las partes de la retórica”¹⁰⁸. En este orden de ideas, la memoria en cuanto a retórica permite crear lugares, espacios e imágenes, los cuales alientan a recordar y reproducir un discurso desde el retablo como lugar. En otras palabras, los retablos como artificios retóricos son espacios que inscriben discursos a partir de imágenes haciendo está más susceptible a ser recordada y *transmisible*, la materialidad (la obra) asegura que perdure el mensaje a través del tiempo mediante el uso de memoria artificial, la cual utiliza el *locus* (lugar) para depositar *imagenes* (imágenes) para hacer las representaciones más propensas a ser recordadas, así que “se debe señalar en cuanto a lo que denominamos materialización del arte de la memoria en un retablo es que este es una estructura, un espacio construido con diferentes elementos arquitectónicos, al que según las reglas del arte mnemotécnico denominaremos lugar.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Villalobos Acosta, *Artificios en un palacio celestial*, 69.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 69.

Capítulo 4: Un Barroco Antioqueño.

Si bien hablar de un Barroco antioqueño a partir del análisis de dos casos resulta problemático, vemos que para los retablos de San Antonio de Pereira y Santa Bárbara se encuentran unas particularidades que lo diferencian del Barroco neogranadino, tanto en los asuntos formales del arte, como en la relación, función y significado que adquieren estos objetos devocionales en una sociedad específica.

Vemos entonces que para el caso de Antioquia, el arte tiene un *pragmatismo reproductivo* que sirve para proyectar y materializar una intención de organización social, ya sea mediante la integración o disociación. Este concepto se entiende como un esfuerzo de la élite social y eclesiástica antioqueña por importar y reproducir las tendencias artísticas provenientes de afuera, atribuyéndoles a estas obras una función de carácter disociativo o integrador, en donde los elementos sincréticos que llegan a la región atraviesan un proceso de resignificación o de censura. Así mismo, vemos que el carácter disociativo es el intento por omitir y borrar cualquier simbología de castas con la intención de retornar a una versión más “limpia y pura” del Barroco (el español). Para este caso, el arte se consume para aparentar blanco y proyectar una idea que las élites de Santa Fe de Antioquia tienen sobre sí mismas, así validándose como sujetos. Por otro lado está la noción integradora, en donde los elementos sincréticos se relacionan con los cristianos y se aceptan dentro de las obras pero bajo la condición de encontrarse en un proceso de resignificación hacia la interpretación cristiana. Es por eso que se acepta el sol y la luna bajo un significado cristiano (la crucifixión de Cristo), lo mismo para la vid que en lugar de pámpanos

emana cacao, y así mismo con la flora que enreda el retablo, un brote de vida, solamente posible con cristo en el centro (dios como dador de vida).

Además, vemos que la historiografía tradicional ha pensado el Barroco en Nueva Granada como una expresión sombría, lúgubre y mesurada más no sencilla, así mismo lo plantea Gil Tovar en *El Barroco en Nueva Granada* (1975). Sin embargo, al pensar en las obras devocionales payaneses y quiteñas para compararlas con las de Antioquia, podemos encontrar enormes diferencias tanto formales como funcionales. Este contraste se hace más claro con la visita de iglesias y parroquias en Medellín, Rionegro y Santa Fe por parte del obispo Don Ángel Velarde y Restrepo proveniente de Popayán, en donde se da a entender que el contenido de las iglesias resultan ser exiguos, reducidos e insuficientes para la glorificación de Cristo.

Quando en la misa se celebren todas las funciones parroquiales, la virgen y nuestra señora de los dolores esté colocada en el lugar que le corresponde como patrona titular de la vice parroquia, para esta mando se mantenga a menos costa de la menor. [tras un largo inventario] en la capilla de Jesús Nazareno donde podrá mandar a colocar algunas cosas más que puertas en el cuerpo de la iglesia, lo demás no sirve sino de entierro. [...] Fundada en el sitio del mismo nombre necesita dorar y limpiar el cáliz, y componer los colores de aquella iglesia por ser miserables...¹¹⁰

Ante los ojos del Obispo Velarde y Restrepo los artilugios devocionales no cumplen con las expectativas para la Santa Misa. Se habla de una ausencia de color, la falta de dorados y plateados, la inexistencia de esmeraldas y perlas, de la mala organización de los santos, asimismo, indica que lo que no tiene arreglo que se mande a enterrar. Lo que nos obliga a pensar

¹¹⁰ AHA, Tomo 81 Fondo Colonia. R103- V213

que ante la autoridad eclesiástica estas obras no cumplen con la función pretendida de glorificar a Dios, y que los asuntos formales son mínimos e insuficientes, es por esto que según el obispo, las obras deben ya sea arreglarse o sepultarse, a lo que debemos preguntarnos ¿por qué los objetos devocionales en Antioquia son consideradas pobres imitaciones ante los ojos de la autoridad?

Es posible que ante la ausencia de una autoridad eclesiástica (casi 200 años) en la región no existiera un control sobre los asuntos de la fe, es por esto que nunca hubo una regulación sobre la manera en que las sociedades antioqueñas representaban y exteriorizan sus creencias católicas, posibilitando así que la imagen religiosa adquiriera funciones que sobrepasan las del culto. Es por ello que los retablos estudiados se presentan con menos dorados y plateados, descoloridos, pálidos, con menor decoro y detalle que los altares mayores en las ciudades de Quito y Popayán¹¹¹, en donde se puede apreciar la majestuosidad y enormidad de las obras.

Aunque sea insuficiente hablar de un Barroco antioqueño a partir de dos casos, sí podemos comenzar a cuestionarnos si el arte en Antioquia cabe dentro del marco explicativo de lo que se entiende como Barroco neogranadino, ya que como hemos visto con la visita del obispo Velarde y Restrepo, este no cumple ni con los asuntos formales ni funcionales pretendidos. Además, parece que en Antioquia el propósito del arte no es meramente devocional sino que se busca a través de este proyectar una idea de las élites y la cohesión de castas, en este orden de ideas, son sociedad que se muestran católicas porque les permite integrarse a la estructura social colonial y mostrarse como sujetos válidos, es un esfuerzo, como dice Max Hering Torres (color pureza y

¹¹¹ A manera de ejemplo podemos pensar en los retablos de nuestra señora del Carmen en Popayán o el de la iglesia de San Francisco en Quito.

raza, 2009), por proyectar los imaginarios de raza y pureza de sangre a través de las costumbres y la cultura española.

Conclusiones:

A partir de lo visto, queremos proponer entonces tres conclusiones para abarcar el problema del Barroco antioqueño, y así explorar la posibilidad de establecer unas bases preliminares que permitan comprender cómo las distintas sociedades antioqueñas se relacionaban con el arte. De manera que desde esta interacción, podamos crear y pensar unas categorías diferenciadoras que nos brinde un análisis al Barroco antioqueño desde sus particularidades, y que a partir los casos estudiados podamos entender la función atribuida a los elementos sincréticos, el significado que adquieren las obras y las relaciones sociales intrínsecas a esta.

Argan, Borja y Gombrich, por mencionar algunos autores, han dicho que el Barroco es un movimiento artístico que se desarrolla a través de un mecanismo que se comprende como propaganda. Es por esto que el Barroco en función de la Iglesia debe adaptarse y encontrar los elementos culturales y locales que le permitan comunicar y materializar el plan político-religioso instaurando en Trento. Vemos que para los casos de San Antonio de Pereira y Santa Bárbara, este pretexto parece ser una consecuencia más que un objetivo, queda entonces la sensación de que las funciones sociales atribuidas a las obras priman sobre los asuntos religiosos. Esta relación se hace más clara con la visita del obispo Velarde y Restrepo, en donde se evidencia la pobreza de la plástica provincial; la misma se describe como insuficiente, de manera que ante los ojos de la autoridad los objetos devocionales no cumplían ni con los asuntos formales, ni los funcionales, de manera que estos no eran aptos para el servicio de la Santa Misa y debían repararse o enterrarse.

Es por esto que pensamos que el arte en Antioquia tenía por primera función la cohesión social, en donde se buscó mostrarse a través de las obras como sujetos blancos, puros de sangre y buenos cristianos, o en el proceso de alcanzar dichas categorías de validación. Creemos entonces que esto se llevó a cabo mediante lo que aquí hemos comprendido como una acción *disociativa*, con la cual se negó y censuró las ideas de casta para mostrarse como sujetos blancos (Santa Fe de Antioquia). Pero también a través de la *integración* para evidenciar un estado transicional en donde se estaba evangelizando y adoctrinando a los indígenas (San Antonio de Pereira). Se entiende que es un esfuerzo de proyección por parte de las élites sociales y eclesiásticas, que se ven como “válidos” o siendo “validados” y que el arte sirvió para materializar y exteriorizar aquella percepción de sí mismos¹¹².

Lo que nos lleva a pensar nuestra segunda conclusión. Si la actitud criolla consistió en repetir incondicionalmente las técnicas y los temas originarios de Europa, en Antioquia la tendencia fue reproducir las tendencias provenientes de los centros de producción en América¹¹³, se da como un proceso de mímica de la réplica. Así mismo, vemos que durante este proceso de copia y asimilación hay una pérdida sustancial de contenido y significados, y es por esto que los sincretismos al ser reutilizados pierden un sentido “original” y quedan reducidos a un uso social parte de las élites. De manera que para los retablos de Santa Bárbara y de San Antonio de Pereira no se puede presenciar una creación de contenido, sino que más bien se observan unas

¹¹² Hemos propuestos dos características para comprender la naturaleza de las obras, sin embargo, sabemos que pueden haber otras categorías más allá de lo *disociativo* o lo *integrador* que se nos pudieron haber pasado por alto.

¹¹³ Principalmente Quito y Popayán que se habían instaurado como centros de producción y cuyas obras codiciadas en toda la región.

condiciones históricas y unas necesidades contextuales específicas que se traducen en una plástica que dan paso a unas decisiones formales concretas.

Son precisamente estas formalidades las que llevan a proponer nuestra última conclusión, y es pensar que el arte antioqueño se ha comprendido erróneamente como arte neogranadino. Por una parte vemos que para casos como Popayán o Quito esa idea de pobre, mesurado y lúgubre no se cumple, no es sino ver el retablo mayor de San Francisco en Quito para comprender la riqueza del tallado y el dorado, el detalle del decoro, las pinturas, el tallado etc,. Además, el arte en Antioquia tenía prioridades muy distintas que al de grandes centros de producción, y es por eso que se puede observar una plástica distinta, que se caracteriza por ser mucho más prudente y moderada. Por este motivo queremos iniciar un diálogo en donde se pueda analizar el arte regional desde sus especificidades y diferencias, ya que de lo contrario caeríamos en reducciones teóricas que no nos permitirían comprender las particularidades de cada contexto. Tampoco es nuestra intención desacreditar las obras locales haciéndolas ver más pobres, sino que consideramos preciso pensar que en Antioquia existían otras necesidades y usos para las imágenes que se traduce en la materialización de una plástica con rasgos propios. Con todo esto queremos decir que si bien el arte antioqueño se copia y se introduce desde las dinámicas artísticas exteriores, al pasar por un proceso de resignificación este adquiere nuevos elementos formales y funcionales dando así su carácter particular.

Bibliografía.

Fuente Primaria:

- AHA, Fondo de la Gobernación de Antioquia. Fondo Colonia. Tomo 80' Documento 2214, f.36.
- AHA, Fondo de la Gobernación de Antioquia. Fondo Colonia. Tomo 81' Documento 2251, R103- V213.
- AHA, Fondo de la Gobernación de Antioquia. Fondo Colonia. Tomo 81' Documento 2252, R98- V146.

Fuente Secundaria.

- Argan, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales 1600-1700*. Barcelona: Skira Carroggio, 1964.
- Ayala, Leonardo, Eugenio Barney-Cabrera, Francisco Gil Tovar. *Historia del Arte colombiano. Tomo 4*. Colombia: Salvat, 1975.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Belting, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Purgatorios y Juicios finales; las devociones y las místicas del corazón en el Nuevo reino de Granada*. Historia Crítica, n° Edición especial (2009) 80-100.

- Borja Gómez, Jaime Humberto. “*Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*”. *Fronteras*, n°19 (2014): 202-218.
- Borja Gómez, Jaime Humberto, Pablo Rodríguez Jiménez. *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I las fronteras difusas del siglo XVI a 1880: De la pintura y las vidas ejemplares coloniales, o de cómo se enseñó la intimidad*. Bogotá: Taurus, 2013.
- De Ayala, Ignacio López. *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*. Barcelona: 1847
Consultado el día 23/04/2018. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sacrosanto-y-ecumenico-concilio-de-trento-1/>
- Debray, Régis. *Transmitir*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Fernández Gómez, Sara. *Historia y Arte. una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el periodo de la violencia*. Medellín: UPB, 2016.
- Franco Rodríguez, Luis Fernando. *Los artesanos de Antioquia a fines del periodo colonial: una mirada a través de la instrucción general para los gremios de 1777*. *Historia y Sociedad*, n°26 (2014): 81-97.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. México: Editorial Diana, 1995.
- González Aranda, Beatriz. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Hauser, Arnold. *Historial social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, S.A Calabria, 1978.

- Hering Torres, Max.S, ed. Heraclio, Bonilla. *La Cuestión Colonial: Color, Pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Labrador González, Isabel, José M. Medianero Hernández. *Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz*. Laboratorio de arte, n° 17 (2004): 73-92. .
- Londoño Vélez, Santiago. *Pintura en América hispana. Tomo I - Siglos XVI al XVIII*. Bogotá; Universidad del Rosario, 2012
- Mosquera, Gerardo. ed. Domínguez, Javier, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo, Daniel Jerónimo Tobón. *Moderno/Contemporáneo: Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización*. Medellín: La Carreta, 2008.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Pérez Pérez, María Cristina. *Sotos con santos en lienzo y esculturas. La apropiación de la imagen religiosa en la provincia de Antioquia, segunda mitad del siglo XVIII*. Fronteras de la Historia, n°14 (2009): 40-65.
- Ranciére, Jacques. *El malestar en la estética*. España: Clave intelectual, 2012.
- Robledo, Emilio. *Sucinta relación de lo ejecutado en la visita de Antioquia por el Oidor Juan Antonio Mon y Velarde: entresacada de la obra bosquejo biográfico del señor oidor*. Bogotá, 2009. Consultado el día 23/04/2018.
<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/390>
- Silbermann, Alphons, Pierre Bourdieu, Roger Brown, Roger Clause, Vladimir Karbusicky, Heinz Otto Luthe, Bruce Watson. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

- Tovar Gil, Francisco. “*Nueva Historia de Colombia: Las artes plásticas durante el periodo colonial.*”. Dirección., Gloria Zea, Jaime Jaramillo Uribe, Enrique González Villa, Camilo Calderón Shrader. 239-252. Bogotá: Planeta, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro.* México: Siglo XXI editores, 1987.
- Triana y Antorveza, Humberto. *El aprendizaje en los gremios neogranadinos.* 1965
Consultado el día 23/04/2018.
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5098
- Vargas Murcia, Laura Liliana. *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813).* Bogotá: ICANH, 2012.
- Villalobos Acosta, María Constanza. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la Iglesia de San Ignacio. Santa Fe de Bogotá, siglos XVII y XVIII.* Bogotá: ICANH, 2012.
- Vives Mejía, Gustavo. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia: Colecciones públicas de Río Negro.* Secretaria de educación y cultura de Antioquia: Medellín, 1996.
- Vives Mejía, Gustavo. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia: Colecciones públicas de Santa Fe de Antioquia.* Secretaria de educación y cultura de Antioquia: Medellín, 1996.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte.* Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

