

SOTOS CON SANTOS EN LIENZOS Y ESCULTURAS

La apropiación de la imagen religiosa en la
Provincia de Antioquia, segunda mitad del siglo XVIII¹

María Cristina Pérez Pérez
Universidad Nacional de Colombia
mcperez@unalmed.edu.co

RESUMEN

Este artículo se propone indagar la importancia de las imágenes religiosas para la Provincia de Antioquia en la segunda mitad del siglo XVIII, basándose fundamentalmente en dos ejes de análisis: los circuitos comerciales establecidos para el ingreso de objetos religiosos a la provincia y el valor de la imagen para la sociedad colonial. Con ello se pretende, además, hacer un acercamiento a un campo de estudio que ha sido poco explorado por la historiografía antioqueña, como lo es historia cultural del arte colonial.

Palabras clave: siglo XVIII, Provincia de Antioquia, rutas, iglesias, arte quiteño.

ABSTRACT

This text seeks to require into the importance of religious images for Antioquia Province in the second half of the eighteenth century, based essentially in three central points of analysis: the commercial circuits established for the entry of religious objects to the province and the image value for the colonial society; which is also intended to getting closer to a field of study that has been little explored by the Antioquian historiography, as it is cultural history of de colonial art.

Key words: 18th century, Antioquia Province, routes, churches, art Quitean.

1 El presente texto se basa en el trabajo de grado presentado en la Universidad Nacional de Colombia-sede Medellín, en el 2007, titulado *"Ymagenes y reliquias de santos". El valor de la representación religiosa para la Provincia de Antioquia. 1770-1800*, bajo la dirección del profesor Dr. Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, a quien agradezco enormemente el apoyo y las sugerencias.

Introducción

El presente artículo busca estudiar la apropiación de la imagen religiosa en la Provincia de Antioquia, ubicada al occidente del Nuevo Reino de Granada, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Este estudio parte del análisis de dos elementos: la comercialización de imágenes y la relación que se establecía entre la imagen y el espectador. Para ello se deja de lado el análisis iconográfico e iconológico de las imágenes, que sin duda han aportado enormemente al conocimiento del arte en el país, y se investiga desde una perspectiva cultural del arte que permite, a su vez, ocuparse de otros aspectos sociales, religiosos, culturales y económicos de la imagen.

La importancia de esta propuesta —ubicada al margen de un análisis tradicional— radica precisamente en la posibilidad de analizar la imagen visual dentro de su propia época, cuando fue producida, y el rol que ocupó como manifestación religiosa, a partir del uso de fuentes no convencionales para la historia del arte como: mortuorias, testamentos, libros de mercadería, reales cédulas, entre otros. Ello supone un aporte nuevo desde el campo histórico al estudio de la imagen colonial en Antioquia².

Para cumplir con este propósito el texto se divide en dos partes. En la primera se estudia la demanda de objetos religiosos por parte de eclesiásticos, monasterios y miembros de la élite colonial. Teniendo en cuenta que dicha solicitud poseía dos significados distintos: uno religioso, cuando la imagen se encontraba expuesta en espacios sagrados (iglesias, capillas y oratorios), y otro social, en el momento el que se convertía en un objeto que representaba estatus o poder. Igualmente, en esta parte se flexiona sobre el rol que ocupó la Audiencia de Quito y la Provincia de Popayán en la elaboración de obras religiosas, muchas de las cuales fueron transportadas por

2 Al respecto se encuentran trabajos clásicos como los de Gustavo Vives, citados en la bibliografía. También se destaca el trabajo de Londoño. Sobre los caminos coloniales y el comercio en Antioquia se pueden consultar los trabajos de Patiño y Botero.

distintos comerciantes hacia la provincia. Estos elementos permiten profundizar más adelante en aspectos relacionados con los artistas, los comerciantes y las estructuras comerciales, esenciales, para comprender la circulación de la imagen en la Provincia de Antioquia durante el período estudiado.

En la segunda parte del texto se aborda la relación que se establecía entre la imagen y el espectador, a través del análisis de dos puntos. En primer lugar, las conmemoraciones religiosas, como las misas y las fiestas patronales, que reunían a todo el conjunto de la sociedad colonial alrededor de la imagen. En segundo lugar, las formas en las que los miembros de la élite y los grupos de condición social más humilde exteriorizan su fe, por medio de actos de piedad que fortalecían la devoción cristiana. Se resalta, a su vez, la importancia que tenía la imagen en el programa evangelizador de la Iglesia católica, lo que es de vital importancia para comprender como se apropiaba la imagen después de que ingresaba a la provincia.

— Producción y circulación de las imágenes religiosas

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Provincia de Antioquia vivió una época de bonanza y de recuperación económica, en la cual se dio una reactivación en la producción minera y un importante desarrollo agrícola en gran parte del territorio. Al mismo tiempo, la provincia fue el escenario de la puesta en marcha de un conjunto de medidas jurídicas, políticas, económicas y administrativas trazadas por la Corona española —conocidas como reformas borbónicas— mediante las cuales se buscaba reencauzar, redirigir y controlar el desorden colonial para obtener mayores beneficios de los territorios americanos (Garavaglia y Marchena 32). Esta nueva situación permitió la circulación de un considerable número de productos que eran adquiridos por los comerciantes en centros urbanos como: Mompox, Cartagena, Popayán, Cartago, Santa Fe, Honda y Quito. Entre los artículos transportados se encuentran: textiles, ropas, vinos, aceites, cera, herramientas e imágenes de carácter religioso.

Estas últimas ingresaban, primordialmente, por encargo o solicitud que hacían los eclesiásticos, monasterios³ y miembros de la élite colonial a los comerciantes de la provincia y de otras zonas. Los eclesiásticos demandaban imágenes para sus casas, haciendas, altares o capillas privadas. En la villa de Medellín, en 1774, Antonio López dijo, “traer dose cargas pertenecientes al expreso alcalde y otra de que componia de varios santtos de encomiendas de distintos eccos. distinguidos en esta villa” (AHA, L 463-532, f. 314).

Igualmente, al ser los eclesiásticos responsables de la enseñanza religiosa de los feligreses y de la propagación de la fe, solicitaban imágenes de devoción colectiva para ser expuestas en espacios religiosos, debido a que la imagen puesta al servicio de la religión seguía mostrándose como una de las principales herramientas de la Iglesia católica para la enseñanza religiosa de los fieles. Con este mismo objetivo se destaca la solicitud realizada por el monasterio de las carmelitas descalzas en la villa de Medellín, fundado bajo la advocación de San José, tras la licencia expedida por el rey, en 1723, y que sólo se construyó a finales del siglo XVIII (AHM, CM 44, f. 142)⁴.

En cuanto a los miembros de la élite colonial, se puede observar la adquisición de imágenes para oratorios privados, donde se le rendía culto a un santo o santa de devoción particular. En algunos testamentos y mortuorias se percibe el valor de tales objetos, dejados bajo el cuidado de un familiar o de personas con quienes no se tiene ningún tipo de consaguidad (AHA, M 201-4912, f. 10). Otro carácter muy distinto se daba con imágenes religiosas consideradas bienes suntuosos o simples mobiliarios (AHA, L 426-540, f. 591v). Su adquisición estaba restringida por su alto costo y por la pobreza de los habitantes de la Provincia.

3 En este texto se utiliza el término *monasterio* para hacer referencia al convento de las carmelitas descalzas de Medellín, como era conocido durante la época estudiada.

4 Considero importante destacar el documento transcrito por el historiador Roberto Luis Jaramillo, que hace parte del libro de Gustavo Vives, *Presencia del arte quiteño en Antioquia*. El manuscrito proporciona información sobre un cajón con esculturas religiosas provenientes de la ciudad de Quito, para dicho monasterio.

El antropólogo Arjun Appadurai ha planteado que este tipo de objetos de culto, como también lo son las joyas en la ornamentación y la seda en la vestimenta, se enmarcan dentro de los registros de lujo que “... se encuentran regulados por medio de la moda, y es un alto grado de vinculación de consumo con el cuerpo, la persona y la personalidad” (50), ya que el cliente podía darle a la obra encargada el uso o utilidad que considerara apropiado. 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 (AHA, L 491-224, f. 241).

Ahora bien, ¿qué tipo de bienes se demandaban? Los documentos manuscritos que hablan sobre la introducción de mercaderías a la provincia sólo se refieren al ingreso de esculturas y pinturas, pero no a su tipo de representación iconográfica. No obstante, para autores como Santiago Londoño Vélez es claro que “... el siglo XVIII pictórico en Antioquia es un período regido por una oleada de imágenes religiosas fundamentalmente provenientes del santoral” (19). Para establecer tal hipótesis, este autor se basa en las obras pictóricas que se encuentran hoy en museos e iglesias, sin tener presente que estos objetos son tan sólo vestigios del pasado y que fueron arrancados de su contexto. Por lo tanto, no proporcionan una mirada completa de la época y es necesario el contraste de la imagen con otras fuentes históricas, como los testamentos y las mortuorias. En este sentido, Peter Burke afirma categóricamente, “... que no se puede ni se debe limitarse a utilizar las imágenes como ‘testimonios’ en sentido estricto [...] debería darse cabida también al impacto de la imagen en la imaginación histórica” (44).

Teniendo en cuenta tal observación y el apoyo de dichas fuentes manuscritas, se puede concluir que las manufacturas solicitadas podían variar en los materiales, la técnica, el tamaño y la representación. Los principales materiales utilizados fueron la madera, el oro, la plata, el cobre, el óleo y el lienzo, con los que se realizaban imágenes en bulto, pinturas al óleo, retablos, relicarios en oro y plata, cristos en cobre, esculturas

de madera policromada, imágenes para vestir e imágenes con su cajón. En 1793 se realizó el inventario y avalúo de los bienes del español Juan José Callejas por parte de las autoridades civiles de la villa de Medellín y se registraron gran variedad de objetos religiosos (Tabla 1).

IMAGEN	MATERIAL	AVALÚO (PESOS)
38 cuadros de varias imágenes	Óleo en tela. Con marcos dorados de una vara de largos	10
Inmaculada Concepción	Imagen en bulto	16
San José	Imagen en bulto de media vara	12
Virgen	Imagen en bulto de media vara	12
2 imágenes del Señor crucificado	Imágenes en bulto	2
3 niños Jesús sentados en sus sillas	Imágenes en bulto	...
Niño Dios en su peana, vestido y alhajado	Imagen en bulto	10
2 niños Dios representados en posturas de dormidos	Imágenes en bulto	8
La Dolorosa	Óleo en tela	4

TABLA 1.

Inventario y avalúo de bienes.

Fuente: elaboración propia con base en AHJM, Juicio de Sucesión 3943, f. r. 40.

Con el ejemplo de la Tabla 1 se puede constatar con algunos de los objetos descritos el valor o precio otorgado por las autoridades; sin embargo, debe tenerse en cuenta que el valor precisado en esta fuente no necesariamente correspondería con el precio que pudo tener la imagen al ser comprada, ya que no es posible conocer cuál fue el criterio utilizado por el evaluador en el momento de inventariar estas imágenes. Del mismo modo, este documento proporciona información sobre la representación de distintos temas religiosos —las advocaciones marianas, santos y cristos—, que variaban según la imagen de devoción del feligrés. En tal horizonte de reflexión debe entenderse que los usuarios utilizan y aceptan socialmente el objeto/producto, evalúan su importancia y le otorgan un determinado valor (González 14).

También es preciso mencionar en este proceso de circulación comercial a la Audiencia de Quito como el principal productor de las imágenes religiosas que fueron solicitadas por la sociedad colonial en la provincia. Esta Audiencia fue creada en 1563 y su jurisdicción abarcaba desde las provincias de Guayaquil y Cuenca hasta el centro de la Provincia de Popayán. Tamara Estupiñán, en su investigación sobre el mercado interno en Quito, expone : “... Quito pudo importar y exportar sin la

intermediación de Lima, al tener acceso directo a las ferias de Portovello, Nombre de Dios, y Panamá, a través de Puerto de Guayaquil y sus vínculos con Cartagena” (119).

De esta manera se le permitió ser una de las audiencias más prósperas del territorio americano. Desde ese mismo momento, siglo XVI, Quito se convirtió en un importante centro de capacitación y producción artística, favorecido por la llegada de distintos órdenes religiosas —entre ellas los franciscanos, los mercedarios y los jesuitas—, preocupadas por enseñar a los indígenas la elaboración de distintas obras de arte, tanto pinturas como esculturas religiosas.

Los indígenas estaban agrupados por medio de *gremios* instaurados por la Corona española. Este término se entiende como lo plantea Gabriela Siracusano (133): corporaciones de personas dedicadas a un mismo oficio, a las que pertenecían gran cantidad de pintores y escultores quiteños. No obstante, a mediados del siglo XVII se percibe la existencia de otros pintores que trabajaban como maestros libres en la ciudad de Quito, mientras que para el siglo XVIII se dio la consolidación de los informales mercados artísticos: “... que no tenían una clientela fija, la obra de arte seriada se movía y se colocaba en los lugares más diversos a través de conductos diferentes: comerciantes de otras especialidades religiosas, amigos o funcionarios públicos” (Kennedy 45). Para mediados de este último siglo, las obras religiosas elaboradas por estos artistas alcanzaron gran popularidad y prestigio en los actuales territorios de Chile, Perú y Colombia e hicieron que se intensificará y ampliará la exportación de imágenes.

El reconocimiento de esta obra no es casual, ya que en esta audiencia se ofrecían no sólo piezas de gran calidad, sino también a muy bajos costos. Aparte de proporcionar todas las facilidades para envíos de largo alcance, permitía que la exportación se diera en grandes cantidades. Las esculturas y pinturas se trasladaban en cajones o en petacas. Las esculturas se guardaban por piezas, se utilizaba papel para resguardar los rostros, cabuya para asegurar los santos y algodones entre los diversos fragmentos,

lo que impedía que las figuras sufrieran algún tipo de daño; mientras que las pinturas se depositaban enrolladas con el propósito de que los lienzos no se estropearan (Kennedy 194-5). Probablemente fueron muy pocas las pinturas que se exportaron enmarcadas, pues las condiciones de transporte pudieron ser mucho más complejas por el clima, las largas jornadas de viaje y los malos caminos.

Así, la imagen era adquirida en las tiendas públicas de la Audiencia, donde se exhibía la obra ya terminada para que el público la pudiera admirar y comprar (Costales y Fernández 155). Estos espacios funcionaban en el interior de las casas de vivienda, en “chicherías” o lugares de venta y consumo de licor. Después de obtenida la imagen, los comerciantes ingresaban por los distintos poblados que comunicaban la Audiencia de Quito y la Provincia de Antioquia, como Ibarra, Pasto, Popayán, Cali y Buga.

Vale destacar, sin embargo, que algunas fuentes manuscritas permiten plantear la hipótesis de que muchas de las imágenes religiosas que ingresaron a la provincia no fueron sólo adquiridas en la Audiencia de Quito, sino también en la Provincia de Popayán, ya sea porque se compraban en las tiendas públicas o se elaboraran en dicho lugar. En primera instancia, resultaba mucho más fácil obtener cuadros y esculturas en Popayán, por su cercanía con la Provincia de Antioquia, aparte de que esta ciudad —al igual que Santa Fe, Cartagena y Honda— era un importante centro mercantil. Allí, los comerciantes podían proveerse de distintos efectos: anís, cacao, telas e imágenes, que bien pudieron ser compradas en Quito o traídas por comerciantes quiteños a Popayán para luego ser vendidas. Al respecto, la petición presentada ante la Real Aduana de Popayán por don Ramón de Vergara, el 18 de febrero de 1792, para que se le fuera otorgada una guía o permiso, puede ilustrar este aspecto:

Sirvase VM mandar se me de la correspondte Guia para que sin embarazo sigan a la provincia de la Antioquia *dos cargas de cajones de santos*, prosedentes de las manifestadas en esta Rl Admon quatro cargas de ropa ygualmte manifestadas seis *cargas mas de dcha ropas de la tierra compradas en esta ciudad a diversos sujetos*. (AHA, L 502-8414, f. 96v; las cursivas son de la autora)

En este punto es importante tener en cuenta que los comerciantes tenían varios contactos en distintas ciudades, quienes se encargaban de remitirles ciertos productos. Así mismo, debe pensarse en la posibilidad de redes familiares entre Quito y Popayán que bien pudieron facilitar el comercio entre estas dos zonas. En segundo lugar, y como lo muestran Santiago Sebastián (*Guía*), Mario Monteforte y Pablo Rodríguez, se puede presumir que a Popayán no solamente ingresaron cuadros quiteños en gran cantidad, sino un conjunto de artistas, denominados pintores itinerantes (Kennedy 200)⁵. Estos se establecían, durante cierto tiempo, en un determinado lugar donde realizaban sus obras. Para el historiador Pablo Rodríguez es claro que: “... artesanos y artistas de Quito fueron traídos a la región (Popayán). Formaron escuelas con los maestros, a quienes, encargaron la talla de las más hermosas imágenes de santos, de retablos y pedestales de plata, vasos sagrados y coronas de oro con piedras preciosas” (77).

Con todo, este es un tema que debe analizarse con más detenimiento y necesariamente apoyándose en documentación del Archivo Central del Cauca, en Popayán, y del Archivo Nacional Histórico de Ecuador, en Quito. Igualmente, se deben estudiar más a fondo los planteamientos realizados por Santiago Londoño Vélez, quien señala el papel desarrollado por un conjunto de pintores a los que denomina: “escuela antioqueña”. Conformada en el siglo XVIII por pintores reconocidos: Ramón Gómez, Agustín Zamora, Luis Girardot y Juan Antonio Montes, ya que es necesario determinar cuál fue el alcance real de este grupo de pintores y si su labor tuvo el reconocimiento que le otorga este autor.

5 Del mismo modo, el análisis de un sínodo celebrado en la Provincia de Popayán por el obispo Juan Gómez Frías y que tuvo vigencia entre 1717 y 1762, en el que se resaltan algunos aspectos pictóricos: exceso de elementos iconográficos en las obras e imágenes consideradas como “indecentes” —por parte de las autoridades eclesíásticas— permite suponer que si se establece este tipo de reglamentaciones es porque en el territorio ciertos individuos se dedicaban a oficios artísticos.

— La imagen y el espectador: el valor de la representación religiosa

Los objetos religiosos que ingresaron para esta época a la Provincia de Antioquia respondían a la demanda de imágenes “cuya finalidad no fuera tanto engañar el ojo como introducir una nueva iconografía a venerar en una gran masa de la población para convencerla y conmovérla” (Siracusa-no 100), aparte de ser considerados bienes suntuosos por su importante significado público. Ahora bien, el hecho de trasladar las imágenes desde la estructura cultural donde fueron creadas a un nuevo espacio ocasionó necesariamente que los objetos adquirieran un nuevo valor simbólico (Geary). Estos bienes religiosos fueron acogidos en la provincia como intercesores, protectores y guardianes de las distintas poblaciones.

Así lo muestra la denuncia realizada por Fernando Arias y Juan Joseph Escudero en la ciudad de Santiago de Arma, ante Juan Salvador Villa y Castañeda, vicario superintendente de la provincia. Después de que el clérigo Juan Esteban Levis manifestara su intención de trasladar la pintura de la Inmaculada Concepción, considerada la protectora de la ciudad, hacia los valles de Rionegro:

... el señor cura y vicario de esta ciudad nos quiere quitar (aquí se enmudece la lengua y el lavio tutuvea) la SSa Madre de Dios de la Concepción nuestra madre y avogada, contra toda torrente y desjuicio de los vecinos y llevandola a Rionegro y q el q se lo contradixera lo ade ex comulgar, vali endose de la arenga de q va a pedir limosna y sabemos que es para no devolverla mas, pues si quisiera pedir limosna llebe la fundadora, y no 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 ... (AHA, E 80-2214, f. 36)

Desde esta perspectiva, y como se observa en lo expuesto por los implicados en este caso, la imagen religiosa deja de ser únicamente un producto artístico que representa a la virgen para convertirse en un elemento sagrado, “no se considera la representación plástica como imagen, para ellos tiene la misma realidad, las mismas propiedades de la deidad, y sobre

todo sus mismas propiedades mágicas” (Westheim 8). Según los planteamientos de David Freedberg, no se puede “... creer que la virgen está en el cuadro a menos que creamos que existe. Entonces queriendo que ella esté allí, que exista (por el amor que le profesamos) nos concentraremos conscientemente en la imagen, una vez más lo que en ella está representado se hace presente” (46).

Este paso de la representación a la presencia, a la que hace referencia el autor, se da por el valor, el sentido y el significado que le confieren las personas a las imágenes: les otorgan poderes de sanación, les rinden culto, tejen leyendas alrededor de ellas y las dotan de una fuerza milagrosa (Westheim 52). Dicha importancia concedida por los creyentes en la provincia a la representación plástica religiosa remite al principal objetivo que se pretende abordar en esta segunda parte sobre la relación que se estableció entre la imagen y el espectador: estudiar los diferentes modos en que las personas se involucraban y le daban sentido a estas nuevas imágenes. Para ello se tendrá en cuenta el análisis de dos elementos: las conmemoraciones religiosas y las distintas formas como la sociedad colonial exteriorizaba su fe, a través de actos de piedad que fortalecían la devoción cristiana.

En primer lugar, en la Provincia de Antioquia, la realización de actividades religiosas, la celebración de la misa y las fiestas patronales fueron esenciales para establecer espacios de encuentro alrededor de las imágenes. La ceremonia religiosa que se conmemoraba cada domingo, día dedicado al descanso y a la oración, tenía como propósito fundamental la enseñanza religiosa a los feligreses. La instrucción eclesiástica se daba por medio de la lectura y explicación del Evangelio, que se realizaba al comienzo y al final de la misa: “... se manda que se explique el Santo Evangelio, todos los domingos a los feligreses, procurándoles mover, a penitencia y establecer en sus corazones, temor y amor a Dios” (AHA, E 79-2189, f. 5). De igual forma, por la predicación en los sermones sobre la manera en que los fieles debían rendir culto y veneración a las representaciones de santos, mártires, vírgenes e historias sagradas.

Para Gabriela Siracusano en la comprensión de la religión católica era esencial esa relación que se establecía entre el objeto representado y la

palabra del eclesiástico: “... la intencionalidad de quienes llevaban adelante la empresa catequizadora, recursos tales como un ‘lenguaje simple’ o el uso de imágenes en que apoyar su discurso para evitar la incomprensión o el cansancio de los fieles eran esenciales” (290), puesto que ambos elementos (la imagen y la palabra), al conjugarse, permitían afianzar el mensaje eclesiástico que se quería transmitir a los fieles. De hecho, las imágenes tuvieron aquí el papel más importante. Apoyaban el discurso, pero a menudo incluso lo superaron con su realismo (Corbin, Courtine y Vigarello).

Durante este ritual eucarístico los feligreses tenían el deber de responder con su buen comportamiento fuera del templo y dentro de este. Como lo expresó el capitán de Infantería de los Ejércitos del Rey y comandante general de la ciudad de Antioquia, Joseph Barón de Chávez respecto a la forma en que actuaban los feligreses cuando se encontraban fuera de las iglesias: al ser el templo escenario privilegiado para la celebración de actos de piedad y la representación de actos de poder que involucraban a toda la población (Herrera 185), “... se de poca admiración de que las personas del estado llano, quando entran y salen a misa en esta sta parrochia, se detienen en las puertas y en mediato al campanario a conbersaciones de corrinchos y aun al extremo de orinarse en las Paredes, con ningún respecto del templo” (AHA, L 462 (504), f. 7).

Es importante señalar en este punto que la Provincia de Antioquia —al contrario de las provincias de Santa Fe y Tunja— no tuvo una presencia significativa de comunidades religiosas que pudieran intervenir en la enseñanza de los feligreses, a pesar de que algunos miembros de comunidades franciscanas y jesuitas residieran en la ciudad de Santa Fe Antioquia desde finales del siglo XVII. No obstante, algunos autores plantean que “... en las principales poblaciones y en algunos pueblos de indios, se establecieron comunidades religiosas que atendieron las tareas evangelizadoras, fundaron capillas e impartieron la doctrina” (Londoño 11).

En cuanto a otros ritos y actos especiales, se observa cómo cada año en los distintos poblados de la provincia se realizaban las festividades religiosas de los santos patronos, en las que participaban las autoridades

eclesiásticas, los representantes del Cabildo, las familias de mayor solvencia y las personas de condición social más humilde, en un festejo que se preparaba con gran anterioridad y que podía prolongarse durante varios días: “... antes de las fiestas debían adquirirse todas las ‘colaciones’: biscochos, dulces, harinas, de Cartagena y frutas y comestibles de la península; otros elementos que no podían faltar eran vino, aguardiente, tabaco y cera” (Pérez 196). Además, se compraba incienso y pólvora, se contrataba una banda musical y se iluminaba el templo. Una idea de las actividades y los costos que podían tener estas celebraciones se constata en el siguiente documento:

... 9,, tom qe se dieron a Migl Barco, por hacer 90 candeles barro, 8,, onzas in-sienso pa todas las func a tn, 5,, cast dados a Joaqn ordoñes pr tocar el biolin,, 8,, cst dados a los chirimeos Mnl Cruz y Campano,, 4,, 4,, toms dados a flrensa pr tocar,, 3,, cast,,6,, de los dros de Iglesia, pagad al Sr Cra,, 5,,1-2 t,, que importa el alquiler de sera de nro Amo pa el dia del Señor y su renovacion,, 7,,cats,, del señor Cura pr el señor y tres revestido haciendo gracias de los demas,,7,, cast,, del señor Vicco Calle ... (ACC, MT 2 vol. 21, f. 59r)

Para la adquisición de estos artículos, en su gran mayoría traídos de ciudades como Cartagena, Santa Fe y Popayán, se nombraba el alférez real entre las personas más acomodadas de cada ciudad, quien cubría los gastos que conllevaba dicha celebración. El título de alférez era designado por el Cabildo o por una de las cofradías, que eran congregaciones formadas por personas devotas para ejercitar sus obras pías y prácticas de caridad o de simple devoción (Arango). En este contexto, se dieron casos en los que el cargo de alférez no era aceptado por uno de los representantes más importantes de la sociedad colonial (AHA, E 74-2204, f. 389).

Ya en los últimos años del siglo XVIII, fuentes documentales de origen diverso denuncian las prohibiciones promulgadas por el visitador Juan Antonio Mon y Velarde, debido a los excesivos gastos de estas festividades que ocasionaban la ruina y decadencia de la gente de la provincia, cuyas cifras podían sobrepasar, según lo muestra el historiador Orián Jiménez, los quinientos pesos de oro, “... cantidad bastante elevada si consideramos que con ella podían comprarse uno o dos esclavos o algunas propiedades” (44).



Esto a pesar de que la élite local y los alférez reales, principales financiadores de las fiestas patronales, las consideraban una importante inversión por el reconocimiento social que les proporcionaba. El visitador impidió la compra de pólvora que llevaba a los festejos nocturnos, de comidas y de bebidas de gran costo, como de los obsequios y las corridas de toros.

Por otro lado, en la Provincia de Antioquia eran esenciales —en esa relación que establecía el espectador con la imagen— las prácticas externas de devoción que facilitaban el fortalecimiento del cristianismo (Rubial 35). Estas variaban de acuerdo con el ámbito social y cultural de los distintos miembros de la sociedad colonial; precisamente, enuncia Freedberg “... no se debe negar que las distintas clases sociales responden de manera diferente o que los contextos sociales y culturales condicionan la respuesta” (41), pues si bien los individuos de una comunidad evocan las mismas imágenes religiosas, establecen espacios de encuentro comunes (como las iglesias) y realizan eventos religiosos de carácter colectivo. El acercamiento que se hace a la obra religiosa cambia considerablemente si son miembros de la élite colonial o grupos pertenecientes a las castas, negros o indígenas.

Para las personas pertenecientes a la élite, en especial para aquellos que tenían una imagen de gran devoción, era fundamental la exteriorización de los actos de piedad —como se mostraba anteriormente con las fiestas— a través de la realización de pinturas, tanto de donantes como de exvotos, y de las donaciones de dinero proporcionadas a las imágenes. Las pinturas de donantes eran esencialmente aquellas obras realizadas como manifestaciones de devoción y conmemoración, en las que se representaba una determinada figura religiosa, acompañada por la persona que mandaba a realizar la obra, la cual hacía parte de una esfera del poder, ya sea un personaje de la élite civil, un representante del gobierno colonial o un miembro del clero.

Actualmente se conocen ocho obras inscritas en el período estudiado que pueden ser catalogadas dentro de este tipo de representaciones. En cuatro de ellas se observan como donantes a clérigos y religiosas, mientras que en las restantes se destaca la presencia de hombres y mujeres de la élite civil. Estos personajes están acompañados por distintas imágenes

religiosas: Virgen de la Candelaria, Inmaculada Concepción, Cristo Rey, la Dolorosa y la Divina Pastora.

Para comprender mejor este aspecto se estudian dos obras. La primera presenta el retrato de doña Tomasa Martínez, hija del comerciante Juan Esteban Martínez, importante precursor de la construcción de la Catedral de Santa Fe de Antioquia, acompañada de la Inmaculada Concepción. En la cartela, que sostienen dos ángeles que acompañan la representación, se lee la siguiente inscripción, “... a la Concepción Purísima de la madre más piadosa, el corazón le consagra su esclava, a humilde ama. En esta Ciudad de Antioquia a doce de Noviembre del año 1797” (Figura 1).



FIGURA 1.
Inmaculada
Concepción
con doña
Tomasa
Martínez.
A la derecha,
el detalle de
doña Tomasa

Fuente:
Óleo/Tela
1,47 x 105 m.
1797. Anónimo.
Museo de Arte
Religioso.
Santa Fe
de Antioquia.

En este punto, y como lo sugiere Burke, es necesario estudiar la posible relación que tenían las imágenes con la cultura que las produjo, para poder comprender los motivos que impulsan a una persona a retratarse (40). Así, es preciso mencionar que la Inmaculada Concepción fue una imagen de gran devoción principalmente en la ciudad de Antioquia. Este lugar, cada año, el 8 de diciembre, se engalanaba para celebrar su fiesta patronal. Se invertían grandes sumas de dinero en la consecución de “colaciones” y la

distribución de suntuosos banquetes que ofrecían los vecinos más pudientes (Burke 197). Doña Tomasa Martínez pertenecía a este grupo social y seguramente hacía parte de la cofradía que se había creado en honor a esta advocación mariana. En efecto, esto responde el porqué eligió ser representada con esta imagen, para dar testimonio del vínculo que establecía el espectador con un determinado objeto religioso.

En la Figura 2 se observa a Juan de Dios Morales con la Virgen de los Dolores, en conmemoración de la sustentación de su tesis doctoral de filosofía y derecho en el Colegio de San Bartolomé, en Bogotá (Vives *Inventario*). Esto era una costumbre bastante común entre los doctores que lograban obtener su título, como una forma de dar testimonio y de exteriorizar sus creencias religiosas. Llama la atención en las pocas pinturas que hacen alusión a esta temática, tanto en Santa Fe como en Antioquia, la imagen de la Dolorosa que acompaña a varios doctores, lo cual bien puede estar relacionado con la importancia que tuvo entre la orden jesuita dicha representación. Igualmente, se observan en las pinturas otros elementos pictóricos similares: cartelas alusivas a la tesis en latín, el donante con su uniforme azul y listón rojo y, en el centro, la imagen religiosa. Esto porque, sin duda, cada época tiene sus propias convenciones de arte y sigue una línea de desarrollo interna (Burke 38).

FIGURA 2.
Recordatorio de la tesis
de Juan de Dios Morales.
A la derecha el detalle de
Juan de Dios Morales

Fuente: Óleo/tela
100 x 73 cm.
10 de julio de 1788.
Anónimo. Iglesia Nuestra
Señora de Chiquinquirá,
La Ceja.



Entre tanto en los exvotos se da un reconocimiento de la imagen como mediadora para recibir determinado tipo de gracias o favores milagrosos⁶. Así, a través de estas obras la gente daba gracias por los beneficios recibidos: haber sido salvado de un accidente, de una enfermedad o desastre, y sirve de testimonio o de ejemplo a otras personas. Generalmente se muestra con estas representaciones la intervención divina de una determinada imagen, que escucha las plegarias y rogativas de sus devotos. Esto bien lo ilustra una pintura del siglo XIX, en la que María Jesús Jaramillo y Gavidiria, en la ciudad de Medellín, da gracias al cuadro de la Virgen de Chiquinquirá por sanarla de una grave enfermedad (Figura 3).

De esta forma, ambos elementos —la pintura de donantes y de exvotos— eran utilizados por los distintos miembros de la sociedad colonial como muestra de la piedad con la que un individuo se presentaba ante una imagen de devoción y ante la sociedad de la que hacía parte (Museo de Arte Colonial 60).



FIGURA 3.
Exvoto de doña
María Jesús Jaramillo
y Gavidiria
Fuente: Óleo/tela 0,373 x
0,40 m. Siglo XIX. Anónimo.
Museo de Antioquia, Medellín.

6 Este aspecto también se daba entre las personas de condición social más humilde de la Provincia de Antioquia.

Otro elemento que se debe destacar en las prácticas exteriores de culto es la forma como algunas personas rendían veneración a una determinada imagen por medio de ofrendas, en especial cuando se estaba cercano a la muerte; precisamente por la importancia que le concedía la Iglesia católica a la vida después de la muerte. Tal como lo hizo el clérigo Juan de Restrepo en la villa de Medellín, quien a través de su testamento ofrendó parte del dinero de sus bienes para perpetuar la devoción de la imagen de San José: “... yten declaro y mando se funden y pongan a sesenta pesos de oro en polvo a favor del señor Sn José para que con su redito se perenne la devocion que aconstumbra de alumbrarlo en la yglesia parroquial de esta villa los dias deiesinueves de mes de abril” (AHJM, M 12602, f. 34).

María del Rosario Leal del Castillo analiza este tema con gran profundidad tomando como principal referente la iconografía neogranadina del siglo XVII, especialmente obras cuya temática religiosa aludían a la muerte: imágenes del Purgatorio y del juicio final. Según dicha autora, para la Iglesia católica la muerte debía ser vista como un logro que conduciría a los hombres a la dicha eterna, siempre y cuando la vida en el mundo terrenal estuviera precedida por el cumplimiento de los preceptos y las normas religiosas. Así, considera Leal del Castillo que para alcanzar la vida perdurable o eterna era recesaría la realización de obras pías y donaciones — como la hecha por el clérigo Juan de Restrepo —, indicio de que las personas deseaban una muerte y un descanso sin ningún tipo de dolor, hambre, frío o enfermedad, aspectos que hacían referencia al temido Infierno (136).

Por otro lado, se encuentran las personas de las castas, negras e indígenas, que establecían otro tipo de relación y de acercamiento respecto al culto de las imágenes. Estas personas exteriorizaban su fe a través de los bailes y las comedias, como un encuentro esencialmente marcado por la alegría y el regocijo que llevaba a un conjunto de personas a reunirse en calles, campos, patios, plazas y casas particulares durante las celebraciones religiosas. No obstante, estas prácticas eran reprochadas por el obispo de Popayán y las autoridades eclesiásticas y civiles de la provincia, para quienes era esencial que las muestras de fe y devoción se desarrollaran en un espacio sagrado y propicio para el culto, como lo era el templo.

Así, los bailes denominados *el costillar*, *la zanca de cabra* y *los bundes* (AHA, E 80-220, f. 111), 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 hablaban 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" (83).

Sin embargo, se trasgredía el orden moral y jerárquico promulgado por la élite colonial pues, además, durante su realización se tomaba aguardiente en grandes cantidades, se tocaban instrumentos musicales y se cantaba hasta altas horas de la noche. Así mismo, ocurría con las comedias por medio de las cuales también se les rendía honor a las imágenes de devoción, que se desarrollaban a horas no debidas, en las sacristías de las iglesias e incluso con la participación de los eclesiásticos (AAM, VE 5, f. 1). 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. A este respecto Bernand y Gruzinski definen la idolatría como "... el culto falso y erróneo que se rinde a dioses y criaturas. Es la opción obligada frente al verdadero culto y la expresión de todas las formas religiosas distintas de la auténtica" (45), que interfería con el objetivo de la Iglesia católica por establecer entre todas las personas de una determinada comunidad las mismas creencias y las mismas prácticas religiosas.

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. Constantemente se evaluaba que las obras estuvieran ubicadas en un lugar visible, que su representación fuera clara y, en especial, que la imagen condujera al fomento de la devoción cristiana (AAM, P 2, f. 8). En caso contrario, 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 1792, a

cargo el 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 Rio-negro, Concepción, San Vicente, Santa Bárbara y Arma Vieja. Por ejemplo, en la capilla de San Lorenzo (villa de Medellín), según el visitador:

... se enterraran las imágenes de Nra Sra y Sta Barbara, como tambien un cruxifijo que se hallan en el unico altar de esta iglesia y no estan desentes, se encargaran dos pinturas buenas una de Nra Sra del Carmen y se colocara en el nicho del lado del evangelio, y otra de Sta Barbara pa el correspondiente del lado de la epistola, tambien se encargaran dos cristos, uno para el altar y otro para la mesa de la sacristía en q se viste el sacerdote ... (AHA, E 81-2251, f. 221)

Debido a que dichas obras —en este caso Santa Bárbara y la Virgen del Carmen— generaban percepciones erróneas de lo que se quería mostrar o propiciaban la indiferencia del espectador. Para autores como Jaime Humberto Borja las representaciones religiosas “debían contener verdades dogmáticas, suscitar sentimientos de adoración y en consecuencia, incitar a las prácticas de piedad” (20). En este mismo sentido, para Gabriela Siracusano por medio de las imágenes “se desplegaban todos los recursos disponibles para lograr el efecto deseado: mover el ánimo de los fieles” (287), ya que las obras religiosas no eran simples objetos artísticos, sino herramientas esenciales para la enseñanza religiosa y para la propagación de la fe. Por ello era necesario vigilar el acercamiento que hacían estas personas del objeto religioso.

Frente a los aspectos analizados, hay que tener en cuenta una última cuestión que permite comprender más a fondo la oposición a dichas actividades: el impacto de las reformas borbónicas en el contexto estudiado. Sin duda, en la Provincia de Antioquia, como en todo el contexto americano, ciertos gobernadores reformistas pusieron el relieve en la transformación de las costumbres atacando prácticas como: la acción de las iglesias en la sociedad, el pago de los diezmos, la vida familiar de las “personas del estado llano”, las celebraciones religiosas y las actividades nocturnas. Esto con el objetivo de poner mayor atención a la moralidad práctica, las buenas obras y la educación entre la sociedad colonial (Brading).

No obstante, muchas de estas medidas reformistas —propuestas por Cayetano Buelta Lorenzana, Francisco Silvestre Sánchez y Juan Antonio Mon y Velarde— se quedaron sólo en el papel, debido a que los funcionarios borbónicos se enfrentaron esencialmente a un conjunto de usos que habían adquirido legitimación en la costumbre y en la aceptación de las autoridades locales, que iban contra las innovaciones y principios que la Corona pretendía imponer durante el siglo XVIII (Córdoba), como se ha mostrado en este texto respecto a las comedias y los bailes. El historiador Edgardo Pérez muestra que:

Los gobernadores reformistas contaron con la ayuda de los cabildantes, pero los escasos medios de coerción disponibles resultaron poco efectivos, de ahí que muchas costumbres de la población, contrarias a los principios civilizadores de las reformas, siguieran vigente. Una vez pasó el clímax reformista, los dirigentes locales volvieron a entregarse a la laxitud y permisividad, lo que seguramente les resultaba más conveniente. (199)

En este contexto queda claro que la relación dada entre las imágenes y las personas que conformaban los sectores más pobres de la Provincia de Antioquia fueron mucho más complejas que las establecidas por la élite colonial, al ser constantemente reglamentadas y reprimidas por las autoridades reales y eclesiásticas. Sin embargo, en ambos casos —los miembros de la élite y las personas del estado llano— se observa cómo el valor otorgado a las representaciones religiosas, que ingresaron a la provincia desde el occidente del Virreinato, conllevó las prácticas externas de culto: las fiestas patronales, las donaciones de dinero, los bailes y las comedias, que hacían parte de las manifestaciones cotidianas de una sociedad enmarcada en una fuerte religiosidad.

— A modo de conclusión

A través de este artículo se ha pretendido estudiar algunos aspectos relacionados con la circulación y apropiación de la imagen religiosa en Antioquia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello se analizó tanto la deman-

da realizada por la sociedad colonial de este tipo de objetos y su producción en la Audiencia de Quito y la Provincia de Popayán como la forma en que las personas se involucraban y les daban sentido a este tipo de imágenes. Seguramente el estudio de la imagen religiosa en otros territorios de la Nueva Granada (Santa Fe, Cartagena, Honda, entre otros) mostrará aspectos totalmente distintos a los esbozados, ya que las condiciones sociales, culturales y económicas de un espacio a otro son completamente distintos.

Con el estudio de estos aspectos, además, se han planteado nuevas perspectivas de análisis para abordar la imagen colonial desde la historia material y cultural del arte. En primer lugar, esto permite mirar el objeto religioso como una mercancía —una cosa destinada al intercambio— en relación con la cultura que la produjo; por ejemplo, se observaron los procesos de producción. Igor Kopytoff muestra que “... desde el punto vista cultural, la producción mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo” (101). En segundo lugar, desde la historia cultura del arte se posibilita investigar los usos, los significados y las funciones de las imágenes en sí mismas y las respuestas que provocaban (Freedberg 14), ya que estos elementos son importantes cuando se busca estudiar la imagen como un testimonio o documento histórico, al posibilitar situarla en un contexto: político, cultural, social, religioso y material.

Finalmente, y ya para concluir, debe tenerse en cuenta que lo analizado a lo largo de este escrito tan sólo permite hacer un pequeño acercamiento a un tema que merece una investigación más profunda, que permita ampliar lo expuesto y proporcione nuevas perspectivas de análisis para futuras investigaciones.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

Archivo Casa de la Convención, Rionegro, Colombia (ACC)

Mortuorias y testamentos (MT) 2, vol. 21.

Archivo de la Arquidiócesis de Medellín, Medellín, Colombia (AAM)

Visita eclesiástica (VE) 5.

Arzobispado de Popayán (P) 2.

Archivo Histórico de Antioquia, Medellín, Colombia (AHA)

Libros (L) 426 (540), 462 (504), 463 (532), 491 (224), 502 (8414).

Mortuorias (M) 201(4912).

Eclesiástico (E) 74 (2204), 79 (2189), 80 (220, 2214), 81(2251).

Archivo Histórico de Medellín, Medellín, Colombia (AHM)

Consejo de Medellín (CM) 44.

Archivo Histórico Judicial de Medellín, Medellín, Colombia (AJM)

Mortuorias (M) 12602.



FUENTES SECUNDARIAS

Appadurai, Arjun. “Las mercancías y la política del valor”. *Somos lo que compramos: historia de la cultura material en América Latina*. Ed. Arnold Bauer. México: Taurus, 2002. 17-86.

Arango, Gloria Mercedes. “Las cofradías, las asociaciones católicas y sus formas de sociabilidad: Antioquia, siglo XIX”. *Revista de Extensión Cultural* 34-35: 20-50.

Baudrillard, Jean. *El sistema de objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Bernand, Carmen y Serge Gruzinski. *De la idolatría: una arqueología de las creencias religiosas*. México: FCE, 1992.

Borja Gómez, Jaime Humberto. *La construcción del sujeto barroco: representación del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVIII*. Bogotá: Icanh, 2002.

Botero, Sofía. *Caminos ásperos y fragosos para los caballos: apuntes para la historia de los caminos en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Brading, David A. “La España de los Borbones y su imperio americano”. *América Latina colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Crítica, 1900. Historia de América Latina. 2.

- Campuzano, Rodrigo. *Las finanzas del cabildo de la ciudad de Antioquia durante las reformas borbónicas*. Investigación de la Escuela de Historia. Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 1995.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias 1633*. Madrid: Turner, 1997.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello, coords. *Del Renacimiento a la Ilustración*. España: Taurus, 2005. t. 1 de *Historia del cuerpo*. 3 t.
- Córdoba, Luis Miguel. *De la quietud a la felicidad: la villa de Medellín y los procuradores del Cabildo, entre 1675 y 1785*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998.
- Costales Samaniego, Alfredo y Carmen Fernández Salvador. *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: Fonsal, 2007.
- Estupiñán Viteri, Tamara. *El mercado interno en la Audiencia de Quito*. Quito: Banco de la República, 1997.
- Fajardo, Marta. “La pintura santaferña del siglo XVII y comienzos del XVIII, visto a través de una selección de obras restauradas”. *Revelaciones: pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de Arte Religioso, 1989.
- . Prólogo. *Presencia del arte quiteño en Antioquia: pintura y escultura siglos XVIII y XIX*. Por Gustavo Vives. Medellín: Universidad Eafit, 1998.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Garavaglia, Juan Carlos y Juan Marchena. *La sociedad colonial ibérica en el siglo XVIII*. Barcelona: Crítica, 2005. Vol. 1 de *América Latina: de los orígenes a la independencia*. 2 vols.
- Geary, Patrick. “Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales”. *Somos lo que compramos: historia de la cultura material en América Latina*. Ed. Arnold Bauer. México: Taurus, 2002. 211-39.
- Gombrich, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- González, María de los Ángeles. *Objetos: dinámicas de uso, poder y significado*. Bogotá: Uniandes, 2007.
- Gruzinski, Sergie. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: FCE, 1994.
- Herrera, Martha. *Ordenar para controlar: ordenamiento espacial y control político en las llanuras del Caribe y en los Andes centrales neogranadinos. Siglo XVIII*. Bogotá: Icanh-Academia Colombiana de Historia, 2002.

- Jiménez Meneses, Orián. *El frenesí del vulgo: fiesta, juegos y bailes en la sociedad colonial*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.
- Kennedy, Alexandra, ed. *Arte en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII-XVIII*. Quito: Nerer. S.R., 2002.
- Kopytoff, Igor. "Cultura de las cosas: la mercantilización como proceso." *Somos lo que compramos: historia de la cultura material en América Latina*. Ed. Arnold Bauer. México: Taurus, 2002. 89-121.
- Leal del Castillo, María del Rosario. "El miedo a través de la iconografía híbrida fantástica durante el siglo XVIII en la Nueva Granada". Tesis de Maestría en Historia. Pontificia Universidad Javeriana, febrero de 2005.
- Lenis Ballesteros, César Augusto. "Los reales de minas y rancherías dispersas: el doblamiento en los distritos mineros de la Provincia de Antioquia, siglo XVII". *Poblamiento y movilidad social en la historia de Colombia, siglos XVI-XIX*. Eds. Catalina Reyes Cárdenas y Juan David Montoya. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Londoño Vélez, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia. 1995.
- Monteforte, Mario. *Los signos del hombre*. Ecuador: Universidad Pontificia Católica de Ecuador-Universidad Central del Ecuador, 1985.
- Museo de Arte Colonial. *Un arte nuevo para el Nuevo Mundo: la colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*. Bogotá: Museo de América, 2004.
- Patiño, Beatriz. "Los comerciantes de Medellín: 1763- 1810". *Utopía Siglo XXI* 8 (enero-diciembre 2002): 5-25.
- Pérez, Edgardo. "La sombra de la muchedumbre en la ciudad de Antioquia. Siglo XVIII". *Historia y Sociedad* 10 (abril de 2004): 182-99.
- Puech, Henry, ed. *Las religiones constituidas en occidente y sus contracorrientes*, 2. México: 1990. Vol. 8 de *Historia de las religiones siglo XXI*.
- Rodríguez, Pablo. "La sociedad y las formas en la gobernación de Popayán, siglo XVIII". *En busca de lo cotidiano: honor, sexo, fiesta y sociedad s. XVII-XIX*, por Rodríguez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Rubial García, Antonio. *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México: FCE, 1999.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1985.
- . *Guía artística de Popayán colonial*. Colombia: Producciones Latinoamericanas, 1964.

- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las culturas andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Vives, Gustavo. *Colección de La Ceja*. Medellín: Gobernación de Antioquia-Secretaría de Educación para la Cultura, 2002.
- . *Colecciones públicas de Rionegro*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura-Dirección Extensión de Cultura, 1996.
- . *El arte en Antioquia ayer y hoy*. Medellín: Universidad Eafit, 1998.
- . *Inventario de patrimonio cultural de Antioquia*. Medellín: Secretaría de la Educación y la Cultura de Antioquia, 1988.
- . *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia*. Medellín: Secretaría para el Fomento de la Cultura, 2002. V. 1. Colección la Ceja.
- . *Presencia del arte quiteño en Antioquia: pintura y escultura siglos XVIII y XIX*. Medellín: Universidad Eafit, 1998.
- Warner, Mariana. *Tú solo entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- Westheim, Paúl. *Arte, religión y sociedad*. México: FCE, 1987.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2008.

Fecha de aprobación: 16 de marzo de 2009.