

**VESTIGIOS DE UNA TRADICIÓN: ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA
CONCEPCIÓN POR CARLOS HOFRICHTER**

ELKIN DARÍO VILLA TAVERA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

FERNANDO ANTONIO ROJO BETANCUR

Magister en Estudios de Arte

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2020

**VESTIGIOS DE UNA TRADICIÓN: ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA
CONCEPCIÓN POR CARLOS HOFRICHTER**

ELKIN DARIO VILLA TAVERA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

*A toda aquella persona que ve en la Virgen María un consuelo,
una admiración y un camino*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enteramente al párroco de la Catedral Metropolitana Bernardo Restrepo por su gran disposición de ayuda en el proceso de investigación, abriéndome, de manera muy cordial, los espacios de la Catedral, el relacionamiento directo con las obras de arte y los procesos de gestión técnica. De igual manera, un amplio reconocimiento y respeto a la Iglesia y su cuerpo laboral, quienes me apoyaron y facilitaron la consecución de información pertinente. Agradezco también al Padre Diego Uribe, que con su amplio conocimiento académico y religioso me permitió profundizar y entender de mejor manera a la Venerable Inmaculada Concepción. Agradezco de manera muy especial a mi asesor de Monografía Fernando Antonio Rojo Betancur, que me enriqueció, acompañó y entendió desde mucho antes de empezar la monografía, en el ámbito académico, espiritual y personal. Por último, agradezco a mi mamá, sin ella no hubiera sido posible.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	14
OBJETIVO GENERAL	14
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
1. MARCO TEÓRICO	15
1.1 MARCO HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO	15
1.2 MARCO REFERENCIAL	17
2. METODOLOGÍA	27
3. VÍNCULO ENTRE MUNDOS. LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA: EUROPA Y COLOMBIA	31
3.1 EL GÉNESIS: DOGMA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA	31
3.2 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA	39
4. HISTORIA Y REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE MARÍA INMACULADA EN ANTIOQUIA: COMPARATIVA ESTILÍSTICA	48
4.1 ARTE, INTERCAMBIO CULTURAL EN EL NUEVO MUNDO	48
4.2 ARTE, INTERCAMBIO CULTURAL EN ANTIOQUIA, COLOMBIA	50
5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA <i>INMACULADA</i> DE CARLOS HOFRICHTER	75
5.1 CARLOS HOFRICHTER Y LOS ARTISTAS EXTRANJEROS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX	75
5.2 ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO DE LA <i>INMACULADA</i> DE CARLOS HOFRICHTER	79
5.3 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA <i>INMACULADA</i> DE CARLOS HOFRICHTER	83
5.4 ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA <i>INMACULADA</i> DE CARLOS HOFRICHTER	88
6. CONCLUSIONES	92
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	101

RESUMEN

La pintura realizada por el pintor austriaco Carlos Hofrichter en 1869 llamada la *Inmaculada* se encuentra en la Catedral Metropolitana de Medellín. Esta obra carecía de estudios académicos, históricos y documentales; así que, para determinar el valor histórico e iconográfico de la pieza, partiendo de una metodología documental historicista, una disposición interpretativa hermenéutica de textos sagrados (exégesis), alegorías, símbolos y el modelo de análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, se hace un recorrido por la historia del dogma y la devoción mariana, el desarrollo del arte y la iconografía inmaculista en Europa con la repercusión cultural en América, Colombia y Antioquia, comparativas estilísticas entre artistas exponentes del arte de la Inmaculada Concepción y obras de esta línea en Medellín, finalizando con un análisis iconográfico e iconológico de la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter.

Palabras clave: dogma, iglesia, iconografía, pintura, Carlos Hofrichter interpretación, Inmaculada Concepción, estilo, evangelio, representación.

INTRODUCCIÓN

La Catedral Basílica Metropolitana de la Inmaculada Concepción de María, además de ser una iglesia catedralicia de culto católico dedicada a la Virgen María bajo el dogma de la Inmaculada Concepción, funge como un contenedor de arte religioso de amplio acervo artístico y gran valor iconográfico para la historia de Colombia. Dentro de la Catedral se encuentra una obra expuesta en el extremo derecho del transepto llamada la *Inmaculada*, realizada por el pintor austriaco Carlos Hofrichter en el año 1869, quien para esa segunda mitad del siglo se había asentado en territorio antioqueño y asumió algunos encargos por parte de la Iglesia, de arte religioso.

La *Inmaculada* de Hofrichter, considerada por el consenso como una copia de *La Inmaculada Concepción de los venerables (1660-1665)* del reconocido artista del barroco español Bartolomé Esteban Murillo, tiene una expresión propia de su tiempo, que responde al legado de la tradición iconográfica de la Inmaculada y lo actualiza al contexto de la época, los procesos de apropiación estilística y de mestizaje bajo el influjo de la predilección eclesiástica y el dogma.

Sin embargo, a pesar de su calidad técnica y la importancia que tiene en valor patrimonial para la Catedral, hasta hoy no contaba con un registro documental ni un abordaje teórico y académico que sustentara la trascendencia de esta pieza en términos iconográficos e históricos. Por eso se aborda el problema desde la intención de querer solventar este vacío conceptual que tiene la *Inmaculada* de Hofrichter y redimir la obra en su valor histórico e iconográfico, indagando en la raíz teológica, estética y visual, los contextos religiosos y artísticos de Europa y Colombia, y las referencias estilísticas de representación para desembocar en la pintura; en pro de hacerle un análisis iconológico e iconográfico, respondiendo al requerimiento y la necesidad de establecer

vínculos entre corrientes o escuelas de pensamiento, e identificarla dentro de determinada intencionalidad estilística y sistemas de representación.

Para conseguirlo, los objetivos se construyeron de la siguiente manera: un eje general que busca determinar el valor histórico e iconográfico de la pintura llamada *Inmaculada* del pintor austriaco Carlos Hofrichter ubicada en la Basílica Catedral Metropolitana de Medellín. Y de allí se desprenden tres objetivos específicos que después se desarrollan en tres unidades temáticas o capítulos: una primera unidad capitular que busca estudiar el desarrollo histórico de la representación pictórica de la Inmaculada Concepción de María y su valor religioso en el contexto europeo y colombiano; una segunda unidad capitular que busca establecer las características distintivas de la pintura *Inmaculada* de la Catedral Metropolitana de Medellín respecto a piezas representativas en esa misma línea en otras iglesias de la ciudad; y una tercera unidad capitular, donde se analiza la obra *Inmaculada* de Carlos Hofrichter a partir del sistema iconológico propuesto por Erwin Panofsky.

En el primer capítulo se trabaja bajo el concepto propuesto de *vínculo entre mundos*, en donde se hace en primera instancia un recorrido por los sucesos históricos y teológicos respecto al dogma de la Inmaculada Concepción, sus repercusiones religiosas y sociales, su evolución, la intervención de personas importantes para el arte y la Iglesia hasta la inminente aceptación como dogma. Luego se adentra al análisis de las fuentes literarias de donde proviene la idea de María como Inmaculada, entre textos apócrifos, evangélicos, hagiográficos y académicos, a medida que se va poniendo en contexto el desarrollo visual de la iconografía inmaculista.

En el segundo capítulo, se trabaja más en profundidad, en primera instancia, la historia de la representación pictórica de María Inmaculada, pero ya dentro del contexto americano, colombiano y antioqueño. Se retoman conceptos con el intercambio cultural en el Nuevo Mundo, la repercusión

simbólica durante y después de la conquista en América y los procesos de importación iconográfica de la Virgen, el arte religioso de la Contrarreforma en Antioquia, su influencia cultural y estética con los artistas locales y el desarrollo del culto a María Inmaculada. Avanzado ya el capítulo, se procede a hacer una comparación estilística y contextual entre la Inmaculada de Carlos Hofrichter y las representaciones en bulto de la Inmaculada Concepción de los principales templos de culto católico de la ciudad de Medellín.

Por último, en el tercer capítulo, se hace un análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de la Inmaculada de Carlos Hofrichter, a la luz del sistema y método propuesto por Erwin Panofsky, valorando también, a grandes rasgos, el momento histórico en el cual trabajó el artista Hofrichter y el desempeño en su oficio de pintor respecto a otros artistas extranjeros, la Iglesia, la política, la economía y la sociedad.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El estudio del arte colonial en Colombia, como parte de la reinención de las disciplinas artísticas, llegó tardíamente respecto a otros países de Latinoamérica. Fue apenas durante la segunda mitad del siglo XX que investigadores concretaron diversos modelos teóricos para abordar este capítulo histórico tan importante para el país en términos culturales y artísticos dándole un espacio al arte colonial neogranadino como categoría dentro de la historia del arte.

Esta historiografía que se fue consolidando permitió que se vieran con otros ojos los vestigios materiales de la tradición artística que desde el virreinato se habían dejado como documento visual tras los procesos de transculturación, desembocando en la manifestación particular de asimilación y reinterpretación iconográfica.

Muchas obras que hasta ese momento habían permanecido en el anonimato pudieron salir a la luz y ser valoradas bajo un juicio que quiso apoyarse en una perspectiva científicista y con un contenido crítico que buscaba satisfacer la necesidad de una verdad histórica y una crítica objetiva. Al adquirirse categorías que se acercaban a la intención nomológica y apoyándose en estructuras que devienen de la tradición de la historia del arte, dichas obras cobraron una nueva connotación y su valor trascendió a partir de la comprensión de los estilos, las tendencias y las intenciones.

Al confrontar el contexto local, en relación con el patrimonio artístico que deviene un legado cultural valioso, es preciso entonces abordar el caso de la pintura conocida como la *Inmaculada* de la Catedral Metropolitana de Medellín, pieza que representa un tema especial, pues, a pesar de su evidente calidad técnica, que tiene como referentes importantes a los maestros españoles y toda una tradición barroca –principalmente Bartolomé Esteban Murillo–; acontece que dicha pieza no encontró hasta ahora un espacio de valoración teórica, teniendo en cuenta tanto el valor intrínseco

de la obra misma, como la importancia del lugar donde está ubicada (un templo histórico para la ciudad, iglesia catedralicia de culto católico romano dedicada a la Virgen María bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, declarado desde 1982 Monumento Nacional de Colombia, y que además es la sede principal de la Arquidiócesis; emplazado en el centro histórico de la ciudad), y dado que contiene además en su interior inapreciables obras de arte religioso en el museo (con 40 obras pictóricas y 15 escultóricas), y en cada puerta de los extremos del transepto (4 óleos de gran formato). Es precisamente en uno de los extremos de dicho transepto que se puede encontrar el objeto de estudio de esta investigación monográfica, el óleo de la *Inmaculada*, realizado por el pintor austriaco Carlos Hofrichter, ejecutado en 1869, acompañada de otros tres óleos de grandes dimensiones: *El Cristo del Perdón* de Francisco Antonio Cano; *Nuestra Señora de Chiquinquirá* de León Arango; y *Nuestra Señora de Guadalupe*, también de León Arango.

Teniendo la anterior premisa, surgen preguntas como: ¿Cuál es el valor histórico e iconográfico de la obra *Inmaculada Concepción* presente en la Catedral Metropolitana de la ciudad de Medellín y realizada por el pintor austriaco Carlos Hofrichter? ¿Qué artistas en épocas anteriores al siglo XIX han representado la *Inmaculada Concepción* y qué valor religioso tuvo esta imagen para el contexto europeo y colombiano? ¿Cuáles son las características distintivas de la *Inmaculada Concepción* de la Catedral Metropolitana de Medellín respecto a piezas representativas en esta misma línea en otras iglesias de la ciudad? ¿Cuáles son las referencias iconográficas y estilísticas de la representación de la *Inmaculada Concepción* del pintor austriaco Carlos Hofrichter a luz del análisis iconológico?

JUSTIFICACIÓN

Es preciso ubicar la *Inmaculada*, obra que fue realizada por el pintor austriaco Carlos Hofrichter en 1869, en un contexto estético y artístico, con el fin de establecer vínculos entre corrientes o escuelas de pensamiento e identificarla dentro de determinada intencionalidad estilística en relación con su configuración plástica, con el fin de comprender el contexto histórico de los diversos programas visuales en los que está circunscrita la pieza, y validar las narrativas y sistemas de representación inherentes a ella, a la luz de los análisis de la visualidad y el discurso.

Mediante este trabajo monográfico se quiere establecer el valor semántico y discursivo de la pieza artística, teniendo en cuenta el imaginario barroco, colonial y poscolonial, religioso, estético, político y social del territorio en el que se circunscribe, a partir de un proceso epistémico que permita determinar su valor iconográfico, logrado desde una propuesta metodológica argumentada respecto a los problemas estéticos, iconológicos e iconográficos presentes en manifestaciones artísticas antiguas y/o modernas como influyentes en la realidad contemporánea.

Con este acercamiento de análisis crítico e historiográfico del óleo en cuestión (tan representativo de la identidad cultural y religiosa antioqueña), se quiere contribuir al conocimiento, divulgación, y reconocimiento del arte local y su significación cultural (su puesta en valor iconográfico y patrimonial), de la mano del estudio del dogma de la Inmaculada Concepción promulgado en 1854, y sus repercusiones históricas, con base en las posturas teóricas y narrativas de historiadores del arte como Hector Schenone y Suzanne Stratton, Santiago Sebastián, entre otros (para el contexto internacional), y Gustavo Vives Mejía, Santiago Londoño, Francisco Gil Tovar, Marta Fajardo, entre otros (para el contexto local).

Se justifica aportar a su valor teórico a través de esta investigación como punto de partida hacia el rescate de la conservación fundamental de la identidad cultural del país y del departamento, la significación y el legado del encuentro entre culturas, complementando este trabajo monográfico con otras líneas de investigación que han abordado el análisis iconológico e iconográfico de la Virgen María.

OBJETIVOS

Objetivo general

Determinar el valor histórico e iconográfico de la pintura *Inmaculada* del pintor austriaco Carlos Hofrichter ubicada en la Basílica Catedral Metropolitana de Medellín.

Objetivos específicos

1. Estudiar el desarrollo histórico de la representación pictórica de la Inmaculada Concepción de María y su valor religioso en el contexto europeo y colombiano.
2. Establecer las características distintivas de la pintura *Inmaculada* de la Catedral Metropolitana de Medellín respecto a piezas representativas en esta misma línea en otras iglesias de la ciudad.
3. Analizar la obra *Inmaculada* de Carlos Hofrichter a la luz del método iconológico propuesto por Erwin Panofsky

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Marco histórico y geográfico

La Inmaculada Concepción, referencia central del presente estudio, está ubicada en la Catedral Metropolitana de Medellín, un templo que significa, como monumento histórico de la ciudad, el resultado, respuesta o solución a unas necesidades culturales propias del siglo XIX en el departamento de Antioquia. El diseño de la Catedral obedeció fielmente a los cánones de la época de la mano del arquitecto francés Charles Carré (1863-1909), quien trajo consigo la tradición que predominó en Europa en los siglos XI y XII, con una visión estilística claramente neorrománica.

Fue crucial que Medellín consiguiera el galardón de capital de Antioquia para que la construcción de la Catedral fuera una realidad, pues, en principio, la construcción de un templo con características monumentales estaba pensada para Santa Fe de Antioquia con la creación de la jurisdicción eclesiástica de la Iglesia católica en Colombia (Diócesis de Antioquia); sin embargo, este tiempo coincide con el traslado de la organización episcopal al centro de la ciudad de Medellín, lo que definiría la construcción de la Catedral Metropolitana para convertirse posteriormente en la sede principal de la diócesis.

En 1982 fue declarado Monumento Nacional de Colombia por su valor histórico y estructura arquitectónica, que goza de una gran complejidad en su diseño y ornamentación, a la par de un sentido de la proporción áurea muy agudo y reiterado en toda su composición (Echeverri y Merchán, 2015), tan característica en las obras de arquitectura del periodo clásico, la cual dio el

punto de partida como base para toda la obra. Para lograrlo se utilizó ladrillo macizo (1.120.000 ladrillos de 8 decímetros cúbicos cada uno aproximadamente).

Para el objeto de investigación que ocupa este trabajo monográfico es necesario mencionar la estrecha relación que tiene la *Catedral Basílica Metropolitana de la Inmaculada Concepción de María* con el arte, no sólo desde su misma planimetría y concepción estilística, que claramente guarda conocimientos de estricta aplicación geométrica evidenciados en Echeverri y Merchán (2015), en su análisis de la geometría de la Catedral (donde los autores acuden a conceptos como simetría, congruencia, semejanza visual, composición, proporción, sección áurea, determinación del centro de una circunferencia dada, circunferencia inscrita y circunscrita, intersección de objetos geométricos, superposición, entre otras, para llegar a comprender todo el edificio), sino también desde el acervo artístico que posee, pues tiene una sala dedicada especialmente al arte religioso que se encuentra contigua a la basílica, con alrededor de 40 obras pictóricas y 15 obras escultóricas, datadas entre los siglos XVII y XIX.

Dicha sala cuenta con equipos que mantienen climatizado el recinto para conservar en buenas condiciones las obras. Asimismo, en dirección del pasillo para entrar al Museo, se pueden observar ornamentos. Como particularidad, se debe mencionar que la pintura Inmaculada Concepción, centro de interés en esta investigación, a diferencia de las obras que hacen parte del museo y que no están disponibles al público o de las que se exhiben temporalmente en diferentes sitios del templo; se encuentra expuesta a la vista de todos en el transepto, junto con otras obras de reconocidos artistas locales que están expuestas permanentemente, *El Cristo del Perdón* de Francisco Antonio Cano; *Nuestra Señora de Chiquinquirá* de León Arango; y *Nuestra Señora de Guadalupe*, también de León Arango.

La zona donde fue construida la Catedral es significativa por su emplazamiento estratégico; se encuentra en el centro funcional, histórico y patrimonial de la ciudad de Medellín, de fácil acceso por situarse al costado norte del emblemático Parque de Bolívar. El territorio que comprende el barrio Villanueva, que hace parte de la comuna 10 La Candelaria, es caracterizado por ser un punto de referencia de gran valor para los habitantes, por gozar de un conjunto amplio de centros de interés cultural, como son los principales lugares de culto religioso –además de la Catedral Metropolitana-, la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria, las iglesias Ermita de La Veracruz, San Benito, San Antonio y la Iglesia San José; así como edificaciones emblemáticas de Medellín, tales como el Edificio Coltejer y el Hotel Nutibara; también los espacios sustanciales para el desarrollo artístico, social y cultural de la ciudad, representado principalmente por el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Museo de Antioquia, el Palacio Cultural Rafael Uribe Uribe, el Teatro Metropolitano, entre otros.

1.2 Marco referencial

Es un hecho que para comprender la representación artística de la Inmaculada Concepción de María es necesario adentrarse no solo en su tradición estilística e iconográfica, sino también en todo lo que tiene que ver con el culto que en relación con la Virgen María se desarrolló a través de los siglos, partiendo de la doctrina que de la mano de la Iglesia católica dio pie a la práctica religiosa y la realidad cultural. Para ello, se utilizará como referente primordial -previo a entrar a lo propiamente artístico y representativo-, el estudio de la teología y espiritualidad marianas. La investigación se apoya en los planteamientos del religioso dominico español Antonio Royo Marín (1913 – 2005), quien fue muy influyente dentro de la religión católica como teólogo y moralista, siendo además un asiduo representante de la doctrina heredada de Tomas de Aquino; su

conocimiento, tan emparentado a la escritura académica, y su longevidad dedicada a las prácticas de su fe, le permitieron ahondar en el entendimiento de las doctrinas y los dogmas del catolicismo, en especial –y para el tema de interés que ocupa esta investigación- en el estudio en torno a la Virgen María y cada una de sus representaciones en la historia de la religión.

Por eso *La Virgen María. Teología y espiritualidad marianas* (1996), obra de este autor, brinda un panorama amplio de los grandes dogmas y títulos marianos, posibilitando comprender las especificidades de la idea de la Virgen y su Inmaculada Concepción. Antes de que el autor entrara a hablar específicamente de la Inmaculada Concepción en el capítulo 3 del libro –apartado donde Royo desarrolla la idea de los privilegios concebidos a María por Dios, donde la concepción inmaculada se considera como el primer gran privilegio–, el libro desde un comienzo aporta una visión muy completa en la observación de lo que es María para la fe católica; de hecho, destaca, en principio, el recorrido y el intento de acercamiento a lo que pudo haber sido la vida de la madre de Jesús, aspecto que vemos evidenciado en sentencias introductorias como:

Creemos oportuno comenzar esta obra sobre la Virgen María con una breve introducción biográfica, a base de los datos que nos proporciona el Evangelio y la tradición cristiana. Antes de abordar los grandes temas mariológicos, de exponer la sublime ejemplaridad de María y las características que ha de revestir la verdadera devoción hacia Ella, nos parece conveniente echar una mirada llena de ternura sobre aquella vida pobre, humilde y desconocida que hubo de vivir acá en la tierra la que había sido escogida por Dios para Madre suya y Reina soberana de los ángeles (Royo, 1996, p. 4).

Esto permite al lector contextualizarse, ya no solo desde los postulados espirituales, académicos y teológicos, sino también en lo que respecta a un acercamiento emocional con la

mujer -ícono del cristianismo- que es objeto de estudio, desde la aproximación biográfica que permite entrelazar cabos sueltos que por sí solos, desde los textos sagrados, no se revelan en su totalidad; llegando a formular incluso una historiografía complementaria que proyecta para nuestros tiempos las formas de vida en las que María estuvo inmersa, de la que fue partícipe y en la que se desarrolló toda la construcción de prácticas devocionales alrededor de Ella.

Royo reconstruye la infancia y juventud de María, su estirpe, la etimología de su nombre y lo que tiene que ver con su nacimiento; también hace un análisis del voto de virginidad que de María era inherente, como fiel consagrada a su Dios y su vínculo con el que fue su esposo, José. Igualmente trata temas cruciales en su papel dentro de la literatura bíblica, apartados que mencionan lo que es la Anunciación, cómo se produjo y por qué, bajo argumentos literarios. Ciertamente también trata todo lo relacionado a su absoluto vínculo con Jesús y su historia, con base en la citación bíblica.

Royo se da la libertad de continuar su investigación y relatarla detalladamente. Todo este conjunto de aspectos que éste recoge en su obra serán un factor determinante al abordar la simbología de las representaciones y la revisión iconográfica de la Virgen María. En efecto, y como agregado que se tiene en cuenta para la observación de la pintura y su papel dentro de esta investigación, en consideración a cómo es concebida visualmente, Royo ofrece un prospecto de lo que sería el retrato fidedigno de María. Y el principio fundamental que el autor presenta es siempre observarla como digna de una belleza que denominaríamos sublime: “El Evangelio nada nos dice sobre la belleza corporal de María, pero es de creer que Dios adornó a su Madre con una belleza

del todo celestial y divina, que pondría devoción y ternura a cualquiera que la contemplase” (Royo, 1996, p. 36).

Se hará, por supuesto, especialmente énfasis en el capítulo dedicado a la Inmaculada Concepción de María y la característica de la maternidad divina por su significado trascendente dentro del dogma:

La maternidad divina está por encima de la filiación adoptiva de la gracia, ya que ésta no establece más que un parentesco espiritual y místico con Dios, mientras que la maternidad divina de María establece un parentesco de naturaleza, una relación de consanguinidad con Jesucristo y una, por decirlo así, especie de afinidad con toda la Santísima Trinidad (Royo, 1996, p. 71).

Ahora bien, dentro de lo propiamente artístico y para poder comprender cómo el imaginario religioso y espiritual fue plasmado en las imágenes para llegar finalmente a la representación de esta con base en la doctrina de la Inmaculada Concepción, es indispensable dirigirse al lugar de nacimiento de la tradición pictórica; esto es, la necesidad de un acercamiento al trabajo visual efectuado en España, especialmente durante los siglos XVI y XVII.

Suzanne Stratton, en su libro *La Inmaculada Concepción en el arte español*, hace un recorrido enriquecedor de lo que es la Inmaculada Concepción en el arte español, que es la base desde la que se trabajará como revisión de la herencia de tradición iconográfica y estilo en esta investigación. Stratton (1998) realiza una revisión -antes de tocar lo que fue la inmaculada en el arte-, que parte desde el rastreo de los orígenes del dogma:

La Inmaculada Concepción de María –la concepción de su Hijo siempre se consideró inmaculada– fue una idea que, originaria de la iglesia griega, se extendió hacia el Occidente. Parece ser que sus orígenes orientales deben no poco al apócrifo Protoevangelio de Santiago, texto que no pudo ser escrito antes del 150 d. C. Aunque el Protoevangelio no propone la idea de la Inmaculada Concepción de la Madre de Jesús, parece ser que la implica [...] (p. 2).

Hasta el análisis de lo que conllevó el debate en torno a la creación de la doctrina:

San Bernardo, quien había justificado la celebración del 8 de diciembre mediante la doctrina de la santificación de María en el útero materno después de su concepción, no podía aprobar una "inmaculada" concepción, pues, para él, hacer de este instante objeto de conmemoración implicaba rebelarse contra la doctrina de la Iglesia de que los seres humanos eran concebidos en pecado [...] (p. 3).

Así mismo, Stratton será fundamental para la investigación por la conexión que establece en su texto sobre lo visual y cómo allí se traducen en símbolos los acontecimientos socio-religiosos por los que atravesaba España. Un ejemplo de cómo el autor maneja este concepto es cuando, dentro de la investigación retrospectiva de la historiografía de la Inmaculada, Stratton cuenta que, en 1218 a San Pedro Nolasco, fundador de la orden de Nuestra Señora de la Merced, se le apareció la Virgen pidiéndole que hiciera realidad la creación de una orden para la redención de los cautivos, lo que luego se traduciría en la pintura de Alonso del Arco que hace alusión a emblemas mercedarios y referencias simbólicas:

El emblema mercedario que lleva la Virgen en este cuadro es el escudo del reino de Aragón concedido a la orden por Jaime I quien también designa a los mercedarios como defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Así pues, muy pronto, ya en el siglo XIII, tanto

los reyes como el clero español sostienen la doctrina de la Inmaculada Concepción. Precisamente este doble apoyo fue el que permitió que la doctrina alcanzase especial relevancia en España y en el arte español (Stratton, 1998, p. 6).

Como también es evidente su interés en identificar cómo fue la evolución de una iconografía tan compleja como la de la Inmaculada Concepción dentro del contexto español:

Su desarrollo en España fue esencialmente un fenómeno del siglo XV que se fundamentó, sin embargo, en adaptaciones de las representaciones marianas medievales a las creencias de los patrones immaculistas. Varias de las representaciones de la Inmaculada Concepción se basan en fuentes narrativas. Otras dependen de inscripciones explicativas realizadas a este efecto. Muchas veces unas obras de arte sólo pueden interpretarse como immaculistas por su conocida asociación con una orden immaculista o mecenas, por una dedicatoria o una inscripción [...] (Stratton, 1998, p. 10).

Luego de esto, y una vez se tienen las bases históricas y teóricas en torno al surgimiento de la Inmaculada Concepción como tradición y doctrina traída de Europa, la investigación toma rumbo hacia la interpretación del contexto cultural y artístico propio del continente americano, partiendo del choque cultural que significó el encuentro entre dos sociedades con realidades totalmente contrarias en relación con su imaginario religioso y social, lo que inevitablemente trajo consigo unas dinámicas de mezcla y apropiación iconográfica.

Lo propio sucedió con la representación artística religiosa y por ende con la imagen de la Inmaculada; el intercambio cultural trae como consecuencia unos procesos de apropiación y de reinterpretación de los motivos particulares de determinadas tradiciones. El caso del choque ideológico entre la cultura europea y la cultura indígena americana es especial, significó que se

desarrollara una compleja transformación en la que en principio fue dominante la que tenía mayor poderío (tradicción europea-española) que se impuso hasta lograr su objetivo de implantar una visión simbólica e iconográfica de sus creencias en el Nuevo Mundo.

Para desarrollar este concepto y dada la importancia de comprender la emergencia del arte pictórico de los Andes, entendida en términos de sincretismo a nivel formal-estilístico, tan resaltante en escuelas en la colonia como lo fue la escuela cuzqueña (que tiene una relación directa con la producción artística de toda la extensión de los virreinos por su gran influencia), se tendrá en cuenta los estudios realizados por Teresa Gisbert (1926-2018) y José de Mesa (1925-2010), quienes dedicaron parte de su vida a la investigación sobre la historia precolonial y virreinal de los más fundamentales focos de intervención europea en América, como lo fueron, entre otros, México, Colombia, Perú, Ecuador y Chile, trabajando gran parte de su obra en conjunto, con especial interés en la investigación de los Andes.

De Teresa Gisbert, es imprescindible remitirse al libro *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1994), ya que se aproxima al reconocimiento de la iconografía prehispánica de los nativos americanos (en este caso es un estudio detallado de los Incas), su forma de concebir la pintura y sus símbolos y otras formas de creación artística, pasando por lo que fue el choque cultural con los españoles y la Iglesia, así como sus conflictos bélicos y el papel del arte en estos procesos; lo que amplía el espectro general de lo que pasaba en el continente americano con el mestizaje cultural e iconográfico, entendiendo y asumiendo al Perú como lugar de referencia en extremo influyente para el resto de los virreinos en términos sociales y artísticos.

Del mismo modo el trabajo en conjunto que realizaron en *Historia de la pintura cuzqueña* (1962) es importante para vincular la influencia del desarrollo artístico en Cuzco (que se tendrá

muy en cuenta como referencia para analizar lo hecho en la Nueva Granada y posteriormente Colombia), que se expandiría exponencialmente hasta lograr convertirse también en una escuela pictórica trascendente dentro de la historia del arte colonial:

La historia de la ciudad del Cuzco es la historia de la transculturación de España en América y concretamente en el Perú. Allí es donde a partir de 1534, se enfrentan la cultura nativa del Perú incaico con la cultura de España, que acaba de alcanzar su unidad nacional y entra en el Renacimiento, pujante y ansiosa de conquistar nuevos horizontes, como efectivamente lo hizo (De Mesa y Gisbert, 1962, p. 17).

Es preciso adentrarse en las comparaciones entre las escuelas de arte colonial, con la intención de acercarse cada vez más a las raíces iconográficas que posteriormente serían cánones adoptados en todo el territorio americano y que, por ende, serían importantes para los maestros que trabajaron la representación de la Virgen en Colombia; cada una de estas escuelas aportó una visión particular de aquella iconografía que encontró en el estilo europeo un medio hacia el encuentro de manifestaciones propias producto del mestizaje. Esta noción comparativa y reflexiva entre escuelas la vemos reflejada en Rex Sosa (2014), quien toma como base las escuelas de Quito, Lima y Cuzco para establecer características diferenciadoras entre la producción artística de las mismas, teniendo como añadido –para interés de este trabajo monográfico- la aplicación del método iconológico de Erwin Panofsky dentro de su análisis:

Las tres son afamadas por las magníficas obras de arte colonial puesto que devienen de una misma realidad colonialista ibérica. ¿Qué comprar del vasto mundo iconográfico con el que cuentan Quito, Lima y Cuzco? ¿Cuál es la grandiosidad de una frente a otra? ¿Dónde, el aspecto diferenciador? (p. 51).

Una vez se tienen claros los conceptos que acaparan las distintas realidades coloniales, se logra entrar a un terreno de investigación más propio y cercano. Así como cada cultura nativa americana en su relación con los españoles creó un complejo simbólico propio, producto de esa relación y encuentro de dos mundos, Europa (España) y América; el contexto granadino ofrece un conglomerado de enfoques que devienen de la propia transculturización de los nativos de este territorio, que terminó por construir una historia peculiar de las formas y las imágenes.

Para ingresar pues al contexto artístico local, es fundamental tomar referencia de Francisco Gil Tovar (1923-2017), siendo este autor una de las figuras más relevantes dentro de la historiografía del arte colombiano, y es preciso entonces considerar su trayectoria como estudioso del arte colonial al dejar investigaciones relacionadas con las influencias europeas y el mestizaje. Puntualmente se debe mencionar su libro *El arte colombiano* (1976), que habla desde la tradición prehispánica hasta el desarrollo del arte moderno en Colombia, pasando, por supuesto, por el periodo colonial, indagando en las características principales de cada siglo, hasta el siglo XX, mencionando las técnicas que fueron más relevantes durante estos periodos.

Por otro lado, Santiago Londoño ofrece una posición más específica en lo que respecta a la historia de la pintura en Colombia desde la colonia, ya que se adentra en los relatos históricos que impulsaron las manifestaciones artísticas, siendo Antioquia el foco de su narración. Es su libro *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (1995), material teórico en el cual el autor retoma lo sucedido en los centros culturales del departamento, para dilucidar las conexiones sociales y artísticas, comenzando por el impacto religioso en esa región y su influencia. Si bien el libro culmina con la lectura de los procesos artísticos individuales de la modernidad, la primera parte que comprende el estudio de la colonia realiza una descripción de los sucesos acaecidos entre Santa

Fe y Medellín, ofreciendo el complemento histórico que se puede vincular con el desarrollo histórico de la Catedral y sus obras.

Sin duda los referentes y las investigaciones contemporáneas realizadas desde la perspectiva de las universidades locales son un factor irremplazable y dan mayor cercanía al entendimiento del imaginario del hombre contemporáneo respecto las imágenes religiosas y su relación con el pasado. Juan Gonzalo Escobar es quien, desde la Universidad Nacional sede Medellín, realiza una investigación completa de la iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción en *Iconología e Iconografía de la Inmaculada Concepción* (2012), en la que especifica las diferentes acepciones que ha tenido este dogma a través de la historia, con su respectivo análisis iconográfico, llegando a establecer las conexiones iconográficas de la Inmaculada Concepción en la Nueva Granada¹ a través de estudios de caso, siguiendo la línea de los referentes artísticos del país.

Así mismo, los referentes en la implementación de la metodología de investigación complementarán la base de argumentación, comparación y el abordaje del análisis de la obra. Por ejemplo, un trabajo cercano a lo que se pretende en esta monografía, es el artículo *Pasiflora mística. Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced* (2012), por Carolina Mardones Bravo, en el que la autora hace una correcta implementación del método de Panofsky, y destaca por su organización estructural. Comienza con una introducción a la Virgen y las flores, su significado o sentido en un contexto prehispánico, precolonial y colonial, luego se adentra en el cuadro en cuestión mencionando el contexto histórico y todo lo relacionado con la Virgen de la Merced, para posteriormente entrar de lleno a la interpretación simbólica.

¹ Corresponde al territorio bajo la jurisdicción de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá (1550-1718) y posteriormente correspondiente al Virreinato de Nueva Granada (1718-1819) cuya sede fue Santafé de Bogotá. La pintura *Inmaculada* de Carlos Hofrichter pertenece a la ya establecida República de Colombia.

2. METODOLOGÍA

La presente monografía partió de la realidad de las ciencias sociales y humanas, sirviéndose de la investigación cualitativa como herramienta para producir conocimiento dentro del campo de las artes visuales, un área del conocimiento que requiere una manera determinada de implementar la metodología por la misma variabilidad de los enfoques de estudio, investigación y creación. Estando en concordancia entonces con Hernández (2008)

[...] La noción de investigación y la forma de abordarla se ha ido ampliando y extendiendo más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes, como son los que tienen que ver con las maneras de dotarlos de significados a las actuaciones y experiencias de los seres humanos (p. 88).

Asimismo, dada la naturaleza plural del mundo de las artes y la investigación cualitativa, se pretendió en esta investigación tomar material que pudiera resultar útil para el proceso. Para esto se acudió a diferentes postulados y vertientes partiendo de la afirmación de Aguirre Restrepo (2013): “Lo que hay que señalar y con cierta osadía afirmativa, es que el mismo carácter plural del mundo artístico permite acceder a diversos procesos operacionales denominados en el campo investigativo como métodos y metodologías” (p. 5).

Con la intención de lograr una metodología combinada, se hizo uso pertinente, en primera instancia, de la investigación documental en el rastreo de información, la ordenación y sistematización de los recursos literarios y visuales que se encontraron tanto en bases de datos digitales, como en bibliotecas y centros de consulta física, en pro de definir la pertinencia de las

fuentes documentales y el repertorio seleccionado en cada uno de los ítems y subdivisiones a trabajar.

Para la presente monografía, donde se destaca la cualidad de la interpretación y la dotación de significado –tanto en el ámbito literario como en el visual– se identificaron necesidades prácticas de métodos específicos desarrollados y avanzados dentro de la Historia basados en la lectura, ordenación y relación de datos y escritura, para adentrarse luego en la especificidad de la historia del arte.

En este caso específico donde se pretendió determinar el valor distintivo de la Inmaculada Concepción ubicada en la Basílica Catedral Metropolitana de Medellín, la cual se circunscribe a un contexto artístico, social, cultural y religioso totalmente distinto al contemporáneo (lo que conlleva una manera particular de tratar los contenidos temáticos y los significados de las obras de arte), se hizo imperativo la utilización del estudio iconológico como eje central metodológico, teniendo como uno de los principales referentes a Erwin Panofsky con sus estudios sobre iconología, quien dedicó gran parte de su vida académica a la historia, la teoría y la significación iconográfica de las obras de arte (con énfasis en el Renacimiento y el Barroco). Asimismo, se tuvo como espectro complementario teórico a las figuras más representativas de la iconología, entre ellos a Abraham Moritz y Aby Warburg.

Se inició pues, al abordar el análisis y la interpretación de la obra, con la estructura básica que plantea Panofsky (1962) en su libro *Estudios sobre iconología*; donde el autor aclara, define, esquematiza, categoriza, y aplica la metodología. El siguiente cuadro muestra los criterios que se utilizaron de soporte para el análisis:

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio controlador de la interpretación
1. Contenido temático primario o natural. 1. fáctico 2. expresivo constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudoformal)	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones)	Historia del estilo (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, objetos o acciones han sido expresadas por formas).
2. Contenido temático secundario o convencional, constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico, en el sentido más estricto de la palabra.	Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y conceptos específicos)	Historia de los tipos (percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones).
3. Significado intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores “simbólicos”.	Interpretación iconográfica en un sentido más profundo (síntesis iconográfica)	Intuición sintética (Familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la “Weltanschauung”.	Historias de los síntomas culturales o símbolos en general

Por otro lado, se manejó otra especificidad de la historia del arte, inherente al tema tratado en esta investigación, como lo es la indagación en la historiografía del arte colonial colombiano, que desde los años sesenta del siglo XX logró consolidarse como categoría, gracias a su objetivo de adherirse a los lineamientos de la verdad histórica, el conocimiento científico del arte y la crítica objetiva logrando estructurarse, a partir de la tradición de la historia del arte, en el estudio de las tendencias, los estilos y las intenciones (Rojas, 2012).

Se propuso, de igual manera, lograr una confluencia de metodologías según las fases de la investigación; aquí entraría a intervenir en determinados momentos el método hermenéutico, que gracias a su vertiente filosófica nos abre las posibilidades y claves de comprensión de fenómenos

estéticos ante la posibilidad de conocer las cosas a través de la reflexión interior. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, como referente principal de la hermenéutica contemporánea habla del método como una manera de buscar el sentido y la verdad como experiencias vitales y subjetivas.

Su naturaleza, que nace como el arte de interpretar los textos sagrados (exégesis), fue una herramienta fundamental a la hora de inspeccionar el archivo histórico y religioso del siglo XIX, época en la que se circunscribe la *Inmaculada Concepción* de Carlos Hofrichter. El proceso de lectura implicó una disposición interpretativa, más si se tiene en cuenta que el objeto de estudio, que evoca alegorías y símbolos pertenecientes a la tradición católica, requiere también interpretación afin a la literatura y al desarrollo histórico y estético de la representación de la Inmaculada.

3. VÍNCULO ENTRE MUNDOS. LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA: EUROPA Y COLOMBIA

3.1 El génesis: dogma de la Inmaculada Concepción de María

Es casi una aventura no tan bienaventurada la que acompaña a la humanidad en la búsqueda de la verdad, más si es en la senda de la fe –tan susceptible de subjetividades-, que las vertientes de experiencia emprenden rumbos divergentes, que dispersan los consensos de pensamiento; más aún si es el sujeto de devoción y estudio el que comprende y representa la raíz de una religión milenaria que asienta sus bases en el ideal divino.

Había llegado el día: el 8 de diciembre de 1854, de la mano del Papa Pío IX se definía finalmente el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Aquella afinidad de María con Dios, su *parentesco de naturaleza* y lejanía de toda mancha de culpa original, encontró el destino de aceptación en los Hombres después de un duradero debate histórico. El papa se afincaba, como es debido, para declarar y proclamar un dogma, en las Sagradas Escrituras, en la Tradición y en el Magisterio de la Iglesia.

Ya Hector Schenone (2008) relataba la división que por este misterio surgió entre teólogos desde el mismo génesis de la idea inmaculista, que se remonta a un pasado remoto originario de la iglesia griega, contemporáneo a los Padres de la Iglesia y que fue testigo de la evolución de las doctrinas que emanaron de esta, hasta la *Bula Ineffabilis Deus*.

Cada siglo asumió de una manera particular la idea de María y su concepción inmaculada: las primeras menciones a este asunto y tradición estuvieron en boca de los Santos Padres, quienes con adjetivos de respeto y virtud exaltaban la gracia inherente a la Virgen, aun cuando en la Iglesia no tenía suficiente repercusión; luego, fue inevitable la expansión hacia otros territorios. De hecho, el lapso comprendido entre el siglo VI y el siglo XI fue especial, pues supuso la victoria de la fiesta

de la Inmaculada en iglesias de Oriente y el afianzamiento de la celebración en Inglaterra, Irlanda, Francia y Alemania.

Nótese que en este punto la creencia gozaba de una plenitud de aceptación general del pueblo, como si de una natural predilección de fe se tratara, incluso haciendo caso omiso a quienes rechazaban tajantemente la preservación inmune de María ante el pecado original; sin embargo, pareciera que el camino estaba labrado, en concordancia con el crecimiento exponencial de este efecto, para que se abriera la disputa teológica en torno al privilegio de María. Y es que el posible hecho desafiaba, para quienes no había razón de ser de dicha concepción inmaculada, a un dogma sustancial de la iglesia: la Redención universal de Cristo, que no admite una sola excepción entre los nacidos de mujer. Fue durante el periodo comprendido entre los siglos XII y XIV que el ambiente se tornó poco favorable a la unidad que buscaba la Iglesia respecto al tema, pues figuras importantes alzaron su voz para manifestar la posible incoherencia entre estas vertientes:

Nada menos que San Bernardo, San Anselmo y grandes teólogos escolásticos del siglo XIII y siguientes, entre los que se encuentran Alejandro de Hales, San Buenaventura, San Alberto Magno, Santo Tomás, Enrique de Gante y Egidio Romano, negaron o pusieron en duda el privilegio de María por no hallar la manera de armonizarlo con el dogma de la redención universal de Cristo, que no admite una sola excepción entre los nacidos de mujer [...] (Royo, 1968, p. 73).

San Bernardo no fue la excepción; siendo uno de los grandes devotos de la Virgen María, pudo sorprender a muchos al no guardar silencio proclamando que le era imposible aprobar una inmaculada concepción, pues asumía que esta acción repercutiría negativamente en la doctrina de la Iglesia, ya que sería como rebelarse en contra de esta. Esto se ve evidenciado en la carta enviada a los canónigos de Lyon, en respuesta a lo estrepitoso de la proliferación geográfica de la fiesta

inmaculista. Allí expresa la sorpresa de la cual no se contiene, al recibir la consulta sobre su opinión acerca la fiesta de la Concepción Inmaculada, a lo que responde:

[...] Pero ¿qué lógica existe en pensar que la concepción era sagrada por el mero hecho de que precedía al nacimiento? La concepción precedió al nacimiento para que éste tuviera lugar, no para que pudiese ser sagrado. [...] Podría afirmarse que la santificación precede a la concepción, que fue concebida ya santificada y que, por ello mismo, la concepción fue también sagrada, del mismo modo que se dice que fue santificada en el seno materno y que el nacimiento fue por consiguiente autorizado también. No obstante, no puede haber santificación antes de la existencia; no había allí existencia antes de ser concebido [...] (Miegge, como se citó en Stratton, 1988, p. 4).

Ahora bien, al remitirse a la fuente primordial, el origen de toda odisea teórica encuentra su nido en primicias textuales. Se pueden rastrear, entre líneas de la Sagrada Escritura, ciertas expresiones que revelan la intención de enaltecer la sublimidad y pulcritud de María en su calidad de Santísima: “Ave María, llena de gracia, el Señor es contigo” (Lc 1, 28), en cuya literatura se ilustra textualmente el significado de su ser y su predestinada existencia en absoluta impecabilidad, pero aun así el asunto puede resultar muy abreviado. Si bien, es más que suficiente, es preciso contextualizar aún más esa frase evangélica, profundizando al respecto desde diversos referentes bíblicos, apologéticos y exegéticos, para poder entenderla y considerarla como la única base sólida y explícita del dogma; o por lo menos como la fundamentación más relevante del mismo.

Es preciso detenerse en el anuncio y saludo del Ángel Gabriel a la Santísima Virgen María, en este pasaje del Evangelio según san Lucas (1, 26-38):

26) Estando ya Isabel en su sexto mes, envió Dios al ángel Gabriel a Nazaret, ciudad de Galilea, 27) a una virgen desposada con cierto varón de la casa de David, llamado José, y el

nombre de la virgen era María. 28) Y habiendo entrado el ángel adonde ella estaba, le dijo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo: bendita tú eres entre todas las mujeres. 29) Al oír tales palabras, la virgen se turbó,² y púsose a considerar qué significaría una tal salutación. 30) Y el ángel le dijo: ¡Oh María! No temas, porque has hallado gracia en los ojos de Dios: 31) Sábete que has de concebir en tu seno, y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre JESUS.³ 32) Éste será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, al cual el Señor Dios dará el trono de su padre David: y reinará en la casa de Jacob eternamente, 33) y su reino no tendrá fin. 34) Pero María dijo al ángel: ¿Cómo ha de ser eso? Pues yo no conozco ni jamás conoceré varón alguno.⁴ 35) El ángel, en respuesta, le dijo: El Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra.⁵ Por cuya causa el fruto santo que de ti nacerá será llamado Hijo de Dios.⁶ 36) Y ahí tienes a tu parienta Isabel, que en su vejez ha concebido también un hijo: y la que se llamaba estéril, hoy cuenta ya el sexto mes: 37) porque para Dios nada es imposible. 38) Entonces dijo María: He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra. Y en seguida el ángel, desapareciendo, se retiró de su presencia.

² «Se turbó» por su humildad, al oír las alabanzas del ángel.

³ «Jesús»; significa «Dios salva» o «Dios Salvador».

⁴ Estas palabras indican el voto de virginidad que tenía.

⁵ «Te cubrirá con su sombra», en señal de protección divina, como cubría con una nube el Arca del Testamento.

⁶ «Será llamado», quiere decir: será verdadero Hijo de Dios y reconocido por tal.



Figura 1. Murillo, B. (Hacia 1660) *La Anunciación*. Ubicada en Museo del Prado. Recuperado de: Museodelprado.es

Obsérvese la frase “Ave María, llena de gracia, el Señor es contigo” dentro del contexto evangélico como un valor narrativo de alto significado si se quiere elucubrar la posición de María respecto a los ojos de Dios y los Hombres. Un diálogo muy influyente para la aserción inmaculista en una escena clave del cristianismo, que también es susceptible de interpretaciones que difieren entre sí –según el caso de traducción de la palabra *κεχαριτομένη* (kejaritomene) – entre protestantes y católicos. En lo que concierne a la Iglesia, en pro del dogma, se defiende la naturaleza etimológica de la frase “Llena de gracia” (en griego *Kejaritomene*), argumentando los fundamentos del privilegio divino de María. En concordancia con Catholic.net (s. f.):

¿La palabra κεχαριτωμένη (kejaritomene) es una extensión de tres palabras: χαριτω (charitoo), μνη (mene) y κε (ke). χαριτω (charitoo) significa "gracia", κε (ke) es un prefijo de χαριτω que significa que la palabra está en tiempo perfecto. Este indica un estado presente producto de una acción completada en el pasado. μνη (mene) hace esto un participio pasivo. "Pasivo" significa que la acción es realizada en el sujeto (en nuestro caso la Virgen María) por otra persona (en nuestro caso Dios). Resumiendo, la palabra κεχαριτωμένη de María es un participio pasivo de χαριτω (charitoo) y nos dice que María está llena de gracia por voluntad –voluntad que es eterna– de Dios [...] (Kejaritomene: La Llena de Gracia, párr. 4 y 5).



Figura 2. Albán, V. *La Virgen Apocalíptica*. 1780. Extraído de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co/>

Entre las referencias que se pueden identificar, se halla que en el Antiguo Testamento hay ciertas claves textuales que pueden aludir a esta idea de María como predestinada Madre del Redentor y Verbo encarnado, en gracia y gloria, y enemiga eterna de la serpiente, representante

del mal desde el inicio de los tiempos, revelando su plan de salvación: “Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y su simiente; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar” (Gen 3:15). De igual manera, como Trono de Sabiduría:

Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas. Desde la eternidad fui fundada, desde el principio, antes que la tierra. Cuando no existían los abismos fui engendrada, cuando no había fuentes cargadas de agua. Antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui engendrada. No había hecho aún la tierra ni los campos, ni el polvo primordial del orbe. Cuando asentó los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo, cuando arriba condensó las nubes, cuando afianzó las fuentes del abismo, cuando al mar dio su precepto -y las aguas no rebasarán su orilla- cuando asentó los cimientos de la tierra, yo estaba allí, como arquitecto, y era yo todos los días su delicia, jugando en su presencia en todo tiempo, jugando por el orbe de su tierra; y mis delicias están con los hijos de los hombres. (Prov. 8, 22-31).

Cabe destacar en este punto que en el *Protoevangelio de Santiago*, entre otros como *evangelio de la Natividad de María* y el *tránsito de la Bienaventurada María*, se trata de manera especial el tema de las circunstancias de natalidad de María; en cuyo escrito, aun cuando no es incluido entre los evangelios canónicos, se identifican ciertas repercusiones teológicas en el debate en torno a la ausencia de pecado de María -a pesar de no ser mencionado literalmente-, reteniendo muchos de los conceptos que, en concordancia con la historia y el consenso general, pudieron considerarse como dignas de tenerse en cuenta. Efectivamente, es un relato que apoya esta noción pues, al ser considerada una hagiografía⁷ y apócrifo de la Natividad de María, ofrece elementos literarios –de característica popular– que complementan y apoyan las interpretaciones bíblicas, a sabiendas, de

⁷ Composición biográfica acerca de los santos, de carácter literario, narrativo o dramático.

igual manera, que su surgimiento gira hacia los siglos II y IV, con gran difusión en el siglo XVI y amplio margen de traducción a diferentes lenguas hasta el día de hoy; incluso ha sido utilizado ampliamente por artistas plásticos para la representación visual a través de la historia del arte y la religión.

Los siguientes extractos textuales, facilitados por Félix López (2015), del Protoevangelio de Santiago, ilustran de buena manera la cercanía de este texto con la idea de una posible concepción inmaculada de María:

Ana Ora al Señor diciendo: ¡Oh Dios de nuestros padres, óyeme y bendíceme a mí, de la manera que bendijiste el seno de Sara, dándole como hijo a Isaac! (II, 4). Se le aparece el ángel de Dios y le dice: Ana, Ana, el Señor ha escuchado tu ruego. Concebirás y darás a luz, y de tu prole se hablará en todo el mundo (IV,1). Ana promete que el fruto de su vientre, sea niño o niña, estará consagrado al Señor. Llegado el tiempo del alumbramiento, Ana pregunta a la comadrona: ¿Qué es lo que he dado a luz? Le responden: una niña. Y Ana exclamó: Mi alma ha sido enaltecida. Y reclinó a la niña en la cuna. Ana se purificó, dio el pecho a la niña y le puso por nombre Mariam (V, 2). La niña Mariam fue llevada al templo a los tres años. El sacerdote la recibe y tras haberla besado, la bendice: El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel VII, 2).



Figura 3. Fernández de Heredia, T. (1650-1680). *Visión del Nacimiento de la Virgen y la Santísima Trinidad*.
Extraído de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co>

3.2 Representación pictórica de la Inmaculada Concepción de María

Mucho antes de considerar la emersión iconográfica de la Inmaculada Concepción y antes de hacerse estruendoso universalmente el exacerbado debate intelectual en torno a la aceptación de este privilegio por parte de la Iglesia, Joaquín y Ana eran quienes figuraban en el imaginario popular por su papel en la Natividad de María; gracias a los textos apócrifos anteriormente mencionados se fue popularizando y difundiendo la noticia de la Virgen como mujer impoluta, por lo que las primeras manifestaciones artísticas en representación del evento en cuestión no fueron visuales, sino literarias; el pueblo gozaba a través de poéticas, cánticos y teatro la Natividad, logrando progresivamente la conexión devocional entre comunidad y espiritualidad mariana.

Cuenta Escobar (2012) que dicho efecto social y popular, de la mano de los defensores intelectuales que posteriormente tomaron la voz principal en pro de la verdad de la Inmaculada Concepción, efectuó una presión constante a la Iglesia, siendo éste el punto donde las imágenes y el arte comenzaron a fungir como una herramienta efectiva de propaganda, tan crucial para el ulterior reconocimiento floreciente de parte de los entes eclesiásticos y sus autoridades teológicas hacia tal concepto y misterio. De esta forma se logró que los países católicos para entonces fueran asimilando la devoción a la Inmaculada, mucho antes de convertirse en dogma.

Previo al siglo XII, que determinó el surgimiento de una firme veneración a María y el florecimiento oficial de la iconografía mariana, ya se podían identificar algunas imágenes primigenias que se basaban en el protoevangelio durante los siglos X y XI. Particularmente, es en el último tercio del siglo X donde se identifica una de las primeras pinturas relacionada directamente a la Inmaculada Concepción; se trata de la representación de la Mujer Apocalíptica del *Codex Urgellensis*⁸.

⁸ Manuscrito ilustrado, comentarios del Apocalipsis del Beatus de Liébana. Compuesto en la actualidad por 239 folios, siete folios numerados en romano y 232 en árabe.

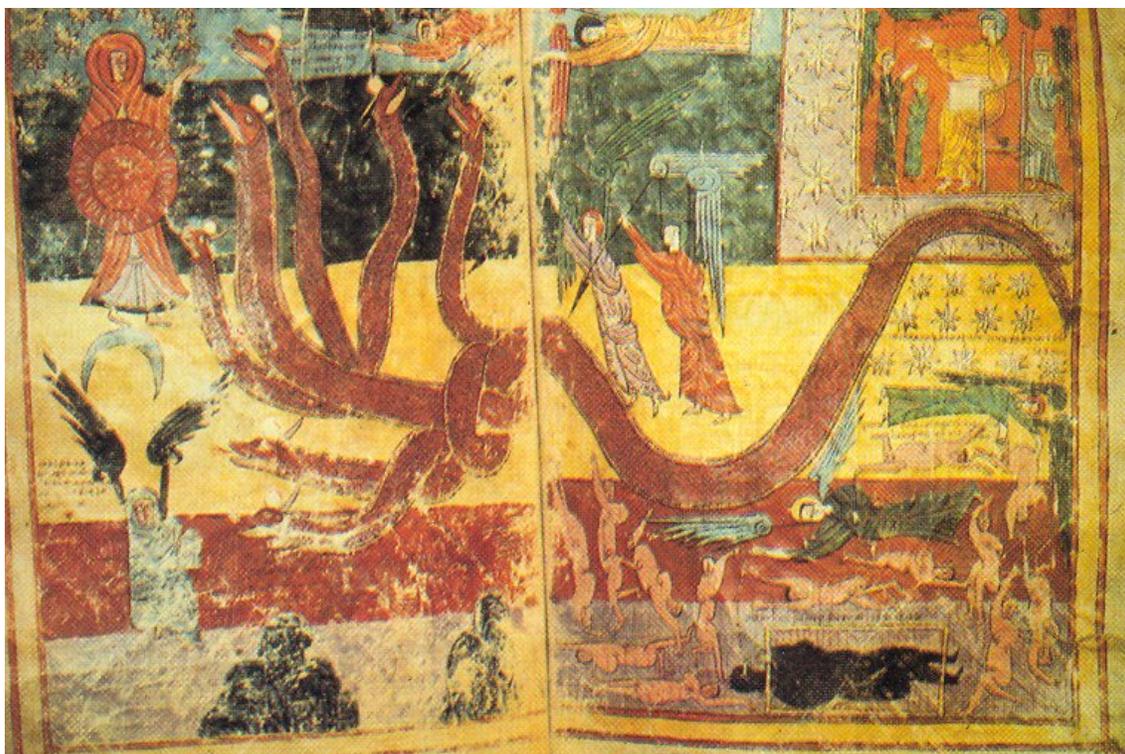


Figure 4. Anónimo, Beato de Liévana Códice de Seo de Urgel, Catedral de Seo de Urgel, último tercio del siglo X.

Las ilustraciones con las que cuenta el libro son bastante descriptivas. Para aquel entonces ya se estaba buscando plasmar visualmente algunos pasajes de la Sagrada Escritura a la par de la narración y los testimonios verbales del común. Este caso de la Mujer Apocalíptica concordaba con la búsqueda de dar vida a los sucesos más significativos de los textos canónicos; específicamente se trata de la aparición y acción de la mujer que ya había sido presagiada:

Y apareció en el Cielo una señal grande: Una mujer cubierta de sol, y la Luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas: Y estando en cinta, clamaba con dolores de parto, y sufría dolores por parir. Y fue vista otra señal en el Cielo: y he aquí un grande dragón bermejo, que tenía siete cabezas, y diez cuernos: y en sus cabezas siete diademas: Y la cola de él arrastraba la tercera parte de las estrellas del Cielo, y las hizo caer sobre la tierra: y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto: a fin de tragarse al hijo, luego que

ella le hubiese parido. Y parió un hijo varón, que había de regir todas las Gentes con vara de hierro: y su hijo fue arrebatado para Dios, y para su trono: Y la mujer huyó al desierto, en donde tenía un lugar aparejado de Dios, para que la alimentasen mil doscientos y sesenta días. (Scio de San Miguel, 1797, págs. 154-156, como se cita en Escobar, 2012, p. 61).

Otra de las primeras representaciones hechas relacionadas con la Inmaculada Concepción de María es la del Árbol de Jesé de origen germano-flamenco que apareció entre los siglos XI y XII, de igual manera con la clara intención de ilustrar acontecimientos acaecidos según la Biblia:

Libro de la generación de Jesucristo Hijo de David, Hijo de Abrahán. Abrahán engendró á Isaac: y Isaac engendró a Jacob: y Jacob engendró a Judas y sus hermanos: y Judas engendró de Thamár á Phares y Zarán: y Phares engendró a Esrón: y Esrón engendró Á Arán: y Arán engendró á Aminadab: y Aminadab engendró á Naason: y Naason engendró á Salmon: y Salmon engendró de Rahaba á Boóz: y Boóz engendró de Ruth á Obed: y Obed engendró á Jesé: y Jesé engendró a David el Rey: y David el Rey engendró a Salomón de aquella que fue de Urias: y Salomón engendró á Roboan: y Roboan engendró á Abias: y Abias engendró á Asá: y Asá engendró a Ezequias: Ezequias engendró á Manesés: y Manasés engendró á Amón: y Amón engendró á Josías: y Josías engendró á Jeconias y sus hermanos cerca de la transmigración á Babilonia: y después de la transmigración á Babilonia, Jeconias engendró a Salatiel: y Salatiel engendró á Zorobabel: y Zorobabel engendró a Abiud: y Abiud engendró a Eliacin: y Eliacin engendró á Azór: y Azór engendró á Sadoc: y Sadoc engendró á Aquin: y Aquin engendró á Eliud: y Eliud engendró á Eleazar: y Eleazar engendró á Matan; y Matan engendró á Jacob: y Jacob engendró a Joseph marido de María, de la cual nació Jesús, que se llama Christo (San Mateo, 1, 1-18).

Que consecuente con el tiempo sería una forma frecuentemente utilizada para aludir al Misterio concepcionista de manera indirecta, evitando un enfrentamiento teórico frontal.



Figura 5 Anónimo. Árbol de Jesé, 1700-1799. Cuenca, Ecuador. Escuela Quiteña. Extraído de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/10150>

En palabras de Escobar (2012):

Este tema se convirtió hasta el renacimiento en uno de los favoritos para representar el dogma de la Inmaculada Concepción porque María pasó a representar el motivo Flor en la vara de Jesé, que antes representaba su hijo, y debido a que la flor se representara mediante un lirio blanco, este motivo artístico pasó a representar la pureza de la Virgen en los temas de La Inmaculada Concepción (p. 84).

Asimismo, gracias al apogeo, la interiorización y la apropiación popular de los relatos del protoevangelio, se siguieron propagando variadas formas de representación visual, principalmente basadas en los textos apócrifos. Es por eso que, por ejemplo, las obras en relación a *El abrazo en la puerta Dorada* y *La Parentela*, lograron ser reconocidas en un amplio margen del territorio,

tanto en Oriente como en Occidente, especialmente en los siglos XIV y XV, coincidiendo con las disputas inmaculistas (Schenone, 2008). Sin embargo, esta iconografía inicial no se pudo perpetuar como prometía, debido a que los teólogos fueron ganando terreno conceptual cada vez que se pronunciaban negativamente en contra del episodio del encuentro en la Puerta Dorada narrado en los apócrifos.

A la par de la decadencia de este culto, fueron reclamando con aún más importancia la exigencia y la necesidad de la representación de los textos canónicos, inicialmente del Antiguo Testamento. Es así como se acentúa el interés por la *Tota Pulchra* (una iconografía que vaticinaba poco a poco lo que sería una Inmaculada definitiva), cuya raíz se encuentra en el Cantar de los Cantares⁹, un fragmento en específico: *Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te*¹⁰. La configuración de esta imagen se rastrea simultáneamente en los países Francia y España, tomando popularidad como modo de ilustración general de la doctrina de la Inmaculada Concepción en los libros y alimentándose temáticamente de las letanías lauretanas¹¹.

Se evidencia el efecto que con esta representación se logra en el imaginario colectivo en relación a María y las intenciones de la Iglesia por darle el valor espiritual que para el catolicismo es de primordial menester otorgarle:

la creación del tema de la *Tota Pulchra* fue también un efecto de la disposición de la iglesia para fijar la idea en los fieles de la pureza de María mucho antes de la concepción de Cristo, es decir, para indicar que en la presencia del Dios Padre sobre la cartela que con las palabras “*Tota Pulchra est ...*” harían hincapié en la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha

⁹ Conocido también como Cantar de Salomón o Cantar de los Cantares de Salomón.

¹⁰ En su traducción: Eres toda hermosa, amiga mía y no hay mancha en ti.

¹¹ Las letanías lauretanas son las letanías más difundidas como forma de alabanza y de súplica a María, madre de Jesús de Nazaret. Fueron aprobadas por Sixto V en 1587.

desplazado hacia la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual (Escobar, p. 101-102).

Después de amplias variaciones en la iconografía mariana que hacían alusión a la inmaculada concepción, pasando por infinidad de formas, símbolos, evocaciones, referencias, literatura, llega una forma ideal reconocible de la Inmaculada, una imagen definitiva que se alejaba cada vez más de los tipos conocidos como *Tota Pulchra*; variaciones que devenían aún más de los elementos apocalípticos, que se hicieron notorios junto al gusto estilístico propio del barroco.

Hector Schenone (2008) describe de manera precisa aquellos fundamentos generales que dieron forma a un reconocimiento de la Inmaculada, desarrollada entre los siglos XVII y XVIII:

[...] Las representaciones se hicieron cada vez más etéreas y vaporosas, cuando no teatrales y grandilocuentes, según el gusto barroco. El sol se convirtió en un aura dorada y como tal se lo ve en ciertas esculturas. Los símbolos fueron desapareciendo y los pocos que restaron son llevados u ofrecidos por los risueños e inquietos ángeles niños que acompañan el triunfo de María. La serpiente mordiendo la manzana del árbol paradisiaco, el blanco de la túnica y el manto de color de cielo completan un modo de representar tan abstracta idea, que podemos considerar definitiva (p. 43).



Figure 6 Virgen María flanqueada por símbolos de la Letanía Laureta, Hieronymus Wierix, después de Jan van der Straet, 1563 - antes de 1612. Extraído de <https://www.pinterest.es/pin/433612270357334943/>

Y es así, a grandes rasgos, que España, ya establecida en un nuevo territorio tras el contacto entre mundos: América-España, abanderada con la doctrina católica, de la mano de un amplio desarrollo de la iconografía mariana, logra su cometido evangelista en el Nuevo Mundo, entendiendo el poder de las *imágenes* que, junto con la *palabra* –comprobado desde la Edad Media–, había resultado ser un poderoso y eficaz medio de persuasión, comunicación y enseñanza. En ese primer contacto, fueron muy importantes los grabados en lo que respecta a la difusión del culto a la Inmaculada Concepción, con las características más sugerentes de las históricas representaciones de la *Tota Pulchra* y la *Virgen Apocalíptica*, abriendo paso a nuevas apropiaciones como la renombrada Virgen de Guadalupe y un sinnúmero de adaptaciones y advocaciones marianas propias en el territorio americano.



Figura 7 Zurbarán, Francisco De. (1628-1630). La Inmaculada Concepción. Ubicada en Museo del Prado. Extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469>

Gran parte de la iconografía mariana tiene, pues, una gran acogida en el territorio americano y, para la suerte de la Iglesia católica, se toparon con que muchas de las imágenes de culto de las comunidades nativas hallaron semejanzas espirituales, lo que desembocó en un despliegue de adaptaciones se solventaron tanto la necesidad de asimilación del nuevo imaginario por parte del indígena, como la capacidad de sugestión por parte de quienes impartieron la tarea pedagógica.

4. HISTORIA Y REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE MARÍA INMACULADA EN ANTIOQUIA: COMPARATIVA ESTILÍSTICA

4.1 Arte, intercambio cultural en el Nuevo Mundo

La Inmaculada Concepción tuvo repercusión simbólica en América desde su primera aparición en el proceso de conquista; la representación de la Virgen Purísima como la primera imagen que entraba en contacto con los nativos indígenas, servía como premisa de lo que sería un proceso largo de apropiación y reinterpretación iconográfica a lo largo y ancho del Nuevo Mundo. La imagen inmaculista plasmada en el arte y cuya devoción tomaba fuerza en España en torno al siglo XVI, tuvo una reacción bastante particular en el territorio americano en concordancia y consecuencia con lo acontecido en Europa. Vargaslugo (2004) lo asevera, haciendo alusión en particular a la Nueva España –colonial- (hoy México): “las representaciones artísticas de la Inmaculada se multiplicaron rápidamente y el devoto entusiasmo que por Ella sentía España, se trasladó a la Nueva España, impulsado no solo por la Iglesia apostólica, sino también y muy especialmente por el gran fervor desplegado por la comunidad franciscana” (p. 67).

Así, la proliferación de esta devoción significó que se multiplicaran a su vez las imágenes que solventaron la necesidad de reproducción para el magno proyecto evangelizador en el Nuevo Mundo. Uno de los postulados en la investigación y el análisis de las creaciones artísticas en la colonia es el de tener conciencia del carácter múltiple de estas manifestaciones, ya que varía la forma de concebirlo según el lugar, el artista y el contexto sociocultural de la época, pues si bien en principio se tomó como principal referente el ideal europeo y se consolidó como método eficaz para la conformación de una sociedad con nuevos valores, fue con el tiempo que se terminó por imponer la diversidad que corresponde al intercambio cultural, que se vería traducido en las creaciones visuales, que por sí mismas comienzan a adquirir un particular y ya renombrado

mestizaje: “la cultura americana en su conjunto nunca ha podido ser comprendida desde una perspectiva lineal, que hace de los avances tecnológicos -en este caso las secuencias estilísticas- el hilo conductor de su evolución, tal y como se analiza la cultura europea” (García, p. 64).

El resultado, es un efecto cultural que se advierte implementado en toda la extensión del Nuevo Mundo, en particular en los espacios más influyentes de las dinámicas sociales y políticas. De allí el denominado sincretismo cultural y artístico (Balta Campbell, 2009). No se debe pasar por alto, si se quiere ilustrar dicho acontecimiento relevante en este periodo de contacto entre culturas, la huella dejada por la escuela cuzqueña como un ejemplo fáctico de los anteriores eventos mencionados, la cual en principio había adoptado los cánones propios del manierismo, aproximados por la cultura occidental, y que posteriormente se caracterizaría por el llamativo auge de adaptación iconográfica a las necesidades de la expresión indígena, como se evidencia en uno de los artistas más importantes de este periodo, Diego Quispe Tito:

Los influjos de la escuela flamenca, especialmente en lo que se refiere a la copia de las estampas, proveen a Quispe Tito de todo un bagaje técnico y temático. Pero, este caudal de conocimientos, será recreado y adaptado de acuerdo a su sensibilidad e idiosincrasia” (Balta 2009, p. 106).

Puede adjudicársele, el crecimiento de este tipo de obra mestiza, a innumerables acontecimientos sociales; no obstante, se resalta como hecho taxativo, entre lo más dicente en la historiografía del arte colonial, que fue determinante que en su momento los indígenas entraran, en gran número, a las profesiones artesanales y artísticas; también que los indígenas progresivamente formaran parte de una creciente clientela e intercambios comerciales, tomando mayor relevancia en la tarea de representación artística; e igualmente, fueron claves las disputas entre gremios españoles y criollos con los nuevos artistas indígenas, entre otros acontecimientos.

4.2 Arte, intercambio cultural en Antioquia, Colombia

Cada territorio en América tuvo sus particulares manifestaciones de dicho sincretismo obedeciendo a sus propios contextos, pero cabe mencionar que tanto la llegada del imaginario europeo como el desarrollo de escuelas tales como la escuela cusqueña, tendría relación con lo sucedido en gran parte de la geografía americana.

Cuando se habla de un arte mestizo, es necesario mencionar que en el territorio de lo que hoy es Colombia se generaron también unos propios efectos de simbiosis, no solo cultural a nivel general, sino evidentemente en lo que respecta de manera más específica a la producción artística. A Colombia entra el influjo de los cánones de las escuelas europeas de la mano de pintores españoles como Bartolomé Esteban Murillo (sevillano) y Francisco de Zurbarán (fuentecanteño). Hay una apropiación del simbolismo de la Virgen que se adaptó a la necesidad de culto del medio, junto con la entremezcla de la mitología nativa en pro de la confluencia religiosa y la asimilación conveniente del nuevo discurso y, por supuesto, de elementos técnicos que enriquecerían dicho mestizaje.

Sin embargo, a pesar de que se habla en gran medida de la transformación evidente de la iconografía religiosa occidental en América debido a dichos intercambios y mezclas visuales y culturales, también se mantuvo una corriente que se ciñe herméticamente a los influjos de los modelos europeos, respetando los preceptos de la Iglesia y sus recomendaciones. Aspecto que tiene antecedente en el Concilio de Trento (1545-1563), un acontecimiento que no se puede pasar por alto si se quiere entender el éxito de la misión católica en la América española. Con la Contrarreforma hubo cambios estructurales que repercutieron en la forma de ejercer la devoción y el culto, así como en la forma de concebir las representaciones artísticas, la cual sirvió como herramienta indispensable en la ejecución de la emergente nueva etapa del catolicismo.

Se evidencia, pues, que la Iglesia veía en las imágenes un factor decisivo dentro de su programa evangelizador, especialmente porque dedica con total precisión un conjunto de instrucciones de cómo debía ser el correcto uso de las imágenes, tanto por parte del pueblo, como por quienes están encargados de instruir y crear las imágenes mismas; detalles que fueron abordados con amplitud en el capítulo dedicado a este tema en el Concilio, en la última sesión (XXV):

Se declara que deben conservarse las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros santos, y darles el correspondiente honor y veneración. Se recomienda que, por medio de las historias expresadas en las pinturas, se instruya al pueblo recordándole los artículos de la fe. Se establece que las imágenes no se deben pintar, ni adornar en exceso, y que nadie debe poner en ninguna imagen desusada y nueva, ni usar nuevas reliquias, a no ser con la aprobación del obispo (Montoya y Gutiérrez, 2008, p. 3).

En esta misma sesión, hay un apartado -que cabe resaltar- donde se habla de la relación que tiene el creyente católico con las representaciones artísticas de sus santos, los templos y el porqué de su ofrenda de honor ante dichas representaciones artísticas, haciendo una clara diferenciación entre la doctrina de la Iglesia y otros grupos al margen de esta:

[...] declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya

presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo qual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios [...] (Tomada de López de Ayala, como se citó en Acosta, 2011, p. 463).

La entrada de la pintura occidental, bajo los estrictos parámetros estilísticos del consenso eclesiástico, no se hizo esperar en el territorio antioqueño; de hecho, la vertiente que promulgaba una asidua fidelidad a los cánones europeos tuvo gran éxito en Antioquia desde los primeros contactos en la mitad del siglo XVI. Es por eso que se hicieron notar las diferentes órdenes religiosas en su tarea pedagógica y emprendieron dicha labor extendidamente en el territorio, a la vez que se iban estableciendo los poblados. Como exigencia natural de la evangelización, se construían imponentes iglesias y, con ellas, el surgimiento de nuevas devociones: “Los poblados y las rudimentarias iglesias se cobijaron bajo el amparo de santos patronos, representados en pinturas que fueron objeto de gran veneración por parte de españoles y criollos” (Londoño, 1995, p. 2).

Este último hecho es muy significativo, pues conllevó a la interiorización y apropiación de ciertas iconografías, asiduas cercanías a determinados santos según las dinámicas culturales y geográficas. Londoño (1995) relata al respecto que, hacia inicios del siglo XVII, cada uno de los cuatro pueblos indios, Nuestra Señora de Sopetrán, San Juan de Cuesta, San Lorenzo de Aburrá y San Antonio de Buriticá, estaba encomendado a un santo. Por aquel momento, Francisco de Herrera Campuzano¹² tuvo un rol importante, pues además de su contribución social y política, y su relación intermediaria con los indígenas y españoles, promovió la importancia de la creación de imágenes que acompañaran devocional y espiritualmente a los pueblos, como sucedió con los tres

¹² Visitador y real oidor de la provincia de Antioquia y su capital Santa Fe de Antioquia. Fundó San Lorenzo de Aburrá, hoy El Poblado, el 2 de marzo de 1616. Siguiendo las Leyes de Indias de su época, protegió a los indígenas y los defendió de los encomenderos acusándolos de malos tratos, azotes y agravios.

primeros pueblos de Bogotá, entre las que destacó la pintura de *Nuestra Señora de Sopetrán*; podría decirse que entre la iconografía mariana en el Nuevo Reino de Granada, ésta fue una de las que logró buen reconocimiento e impacto sociocultural y religioso.

Es así como entre encargos y creaciones de nuevas imágenes se popularizó de una manera exorbitante la imagen de *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, creación del español Alonso de Narváez, trascendiendo el paso del tiempo; en efecto, fue la imagen religiosa por excelencia en los siglos XVI y XVII, logrando incluso ser parte de la cultura popular al denominarla gran parte de la comunidad como *la Chinca* y expandiéndose su advocación y devoción a otros lugares del Nuevo Reino (Londoño, 1995), implantándose, además, como la Patrona de Colombia.

El culto mariano tuvo un inminente éxito en Antioquia. Por ejemplo, siguiendo lo narrado por Londoño, el culto a Nuestra Señora de la Candelaria era imprescindible en las fiestas, después de que se estableciera la cofradía de la advocación, incluso siendo fuente de honor para la construcción de una iglesia inspirada y dedicada a ella. Así ocurre que, con la fundación de la Villa de Medellín, se oficializa al unísono el culto a la Virgen de la Candelaria.

Por lo tanto, la demanda de pinturas fue aumentando conforme crecían o se instalaban en la región nuevas órdenes religiosas, así como nuevos grupos de culto y nuevos asentamientos de las congregaciones eclesiásticas. Es muy usual que se hable, de hecho, que, en lo que concierne a la posesión de pinturas de mejor factura, estas fueron de propiedad casi exclusiva de sacerdotes, siendo ellos quienes a su vez gozaban de buena solvencia económica y material, y que aportaron, desde su posición privilegiada dentro de la Iglesia, a la adquisición de muchas piezas artísticas de notable ejecución y trascendencia. Puesto que la demanda exigía cada vez más producción visual e iconográfica en favor de la religión, iban surgiendo nuevos talleres que respondían a las necesidades de representación visual. Es por eso que, para la segunda mitad del siglo XVII, ya los

talleres de pintura se consolidaban mediante un indudable éxito que comprendía una producción de aproximadamente 3500 cuadros para todo el reino (Londoño, 1995). De estos talleres, hubo algunos que destacaron más que otros, conformando conexiones directas de exclusividad y preferencia entre templos, adquirentes y artistas. Se destaca la importancia (junto a sus antecesores Antonio Acero de la Cruz y Gaspar de Figueroa), de Gregorio Vásquez en Santa Fe de Antioquia y Medellín:

[Jorge Luis Arango cuenta que] desde el rompimiento de Vásquez con los Figueroa hasta 1670, transcurrió un periodo en que el artista se dedicó al estudio autodidacta de las operaciones técnicas de la pintura, y deduce que parte de este periodo lo pasó en la población boyacense de Monguí, contratado por los franciscanos, pues de ese tiempo datan algunos cuadros piadosos inspirados en el estudio de estampas y grabados traídos de Europa. Al parecer, con estos cuadros logró ganarse la confianza de la Iglesia, la voluntad de los devotos y la fascinación del pueblo (Montoya y Gutiérrez, 2008, p. 25-26).

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, efectivamente, alcanzaría un alto reconocimiento por su inmersión exhaustiva en el tema religioso, logrando gran prolijidad técnica en sus pinturas, evidenciando el método de trabajo que, en concordancia con sus contemporáneos, tenía influencia directa de las imágenes europeas, desarrollando un estilo propio reconocible a partir de ellas.

Entre las obras que se conservan de Vásquez Ceballos también se destaca su interés por la Inmaculada Concepción (con apreciable influencia de la escuela sevillana), santos y padres fundadores de órdenes religiosas; muchas de aquellas obras llegan a Santa Fe de Antioquia, teniendo gran acogida.



Figure 8 Vázquez de Arce y Ceballos, G. Inmaculada Concepción. Siglo XVII. Extraído de <https://artsandculture.google.com/asset/immaculate-conception-vasquez-de-arce-y-ceballos-gregorio/xwGiYLM04x3U8Q?hl=es-419>

Previamente, con relación a la Inmaculada Concepción en la Nueva Granada ya se distinguía una vasta apropiación iconográfica a partir de diversos referentes y manifestaciones artísticas primigenias que se habían desarrollado en Europa; al respecto se observan motivos reconocibles que van desde la antes mencionada iconografía de los relatos alusivos a San Joaquín y Santa Ana (como *El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta Dorada*), así como del *Árbol de Jesé*. Lo particular es que las representaciones realizadas de estos motivos en la Nueva Granada, en comparación con las obras de este tipo creadas en España en los siglos XV y XVI, usualmente se realizaban con una fusión de ambos modelos y donde la Virgen es coronada por la Trinidad

(Acosta, 2011). Se le dio tal importancia a esta clase de temáticas, que en el taller de los Figueroa fue recurrente que se pintaran; varios ejemplares se pueden encontrar en Tunja y en Turmequé con una clara referencia barroca. De igual manera, el motivo mariano de la *Tota Pulchra* tuvo una cálida aceptación en la Nueva Granada, se representó y se asumió desde la atribución de un carácter milagroso o taumatúrgico:

En Tunja encontramos algunas pinturas que reproducen el modelo de los primeros años de la representación de este motivo: la Virgen suspendida en el cielo, iluminada por el sol y rodeada de alegorías procedentes de las letanías marianas. Precisamente una de estas imágenes fue considerada como una Virgen milagrosa desde el siglo XVII, la Virgen del Milagro del Topo (Acosta, 2011. p. 193).

Esa idea de la manifestación milagrosa de la Virgen a través de las imágenes fue muy común en el proceso de conversión y relacionamiento espiritual en el Nuevo Mundo; de hecho, fue parte fundamental para la retórica que impartía la Iglesia católica en pro de su misión, apoyándose de los inexplicables sucesos sobrenaturales que se revelaron desde un primer contacto con el continente americano y sus nativos.

Dichos sucesos con cualidades taumatúrgicas se hicieron notables e impactaron considerablemente a muchas personas que hacían parte de la comunidad indígena y negra, un factor que en muchos casos influenció e hizo que se tomara la decisión masiva de conversión de parte de caciques e indígenas, y esto se tradujo en la producción y recopilación de historias que daban testimonio de las experiencias espirituales que vivían. Ramírez (2017) tiene en cuenta que, respecto al registro de hagiografías que circularon en terreno neogranadino:

Aunque varios de estos textos aparecen bajo la autoría de “anónimos”, la mayoría de ellos se escribieron resaltando las cualidades de ciertas advocaciones de la Virgen o los testimonios

de su aparición, renovación y prodigios y los declarantes generalmente eran testigos directos que entregaban sus versiones a la pluma de los interesados en abonar el terreno para la santificación; en este sentido, los testimonios registrados llevan consigo la impronta de la apropiación que la fe tuvo en los pueblos y la dinámica de producción de lo santo (p. 114).

Por su parte, se forja, como herencia de las órdenes religiosas, toda una tradición de confidencialidad entre santos y devotos; las imágenes fungen, entonces, como medio de experiencia estética, conexión, comunicación, intercesión, plegaria y manifestación espiritual, tanto para quienes están en proceso de educación y viven por primera vez el contacto sensible con el milagro, como para quienes hacen parte de las misiones y las congregaciones que tienen experiencia y una relación estrecha con este tipo de sucesos.

Puede ser oportuno y atrayente conocer de primera mano el relato extraído del libro *Mi consagración a Jesús por María según San Luis María de Montfort*, mención biográfica que se hace allí de Madre Laura¹³, quien cuenta de manera grata y solemne su cercanía a la Virgen al serle concedida una importante petición que le había hecho dirigiéndose a su imagen directamente en la Catedral, pues estaba preocupada por la situación con los indígenas y la evangelización.¹⁴

¡Todo me parecía ya hecho porque no sabía que la hora de Dios no había sonado! Cuando mejor estaban las cosas, vino la noticia de que el señor Gil había muerto a su vuelta al Chocó.

¹³ Santa María Laura de Jesús Montoya Upegui O.B. (Jericó, Antioquia, Colombia, 26 de mayo de 1874 - Medellín, Colombia, 21 de octubre 1949), o mejor conocida como Madre Laura, fue una educadora y misionera católica fundadora de la Congregación de las Misioneras de María Inmaculada y de Santa Catalina de Siena. Fue canonizada el 12 de mayo de 2013 por el papa Francisco. Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Laura_Montoya

¹⁴ La Santísima Virgen hizo el mandado a Roma [De la vida de la beata Madre Laura (1874–1949)] Del libro de la autobiografía de la beata Madre Laura Montoya. Extraído todo a su vez del libro: Hermana Benilda Ruiz (Hijas de la Sabiduría), Ignacio Avendaño, Henry Sarmiento, Gloria Hernandez. *Mi consagración a Jesús por María según San Luis María de Montfort*. Medellín: Comunidad A Jesús por María - Apostolado Mariano, Impresión / Corporación Publicaciones Católicas, 2010.

Todo se acabó porque yo ya sabía que los Padres que lo acompañaban no participaban de la idea que se comenzaran trabajos todavía entre los indios. Querían concretar los esfuerzos a los negros y a los blancos, mientras podían ensanchar el apostolado lo suficiente para que no tuvieran que descuidar lo ya principiado. De modo que no tuve ni el trabajo de dirigirme a los otros Padres.

Poco tiempo después supe que los Padres, pedidos a España para la empresa, habían llegado y que el nuevo Prefecto los había destinado a Itsmina. El Congreso también votó la suma de \$1.000 pesos oro para nosotras, pero como no podía emplearla, tuve que renunciar a ella y ver que volvía al Tesoro.

¡Todo se hundió, menos mi confianza! Entonces parece que prendió mejor. La muerte del señor Gil y con ella todo nuestro aparato de principiar la obra, me hizo la misma impresión que me hubiera hecho la pérdida de un zapato. Ni siquiera la comuniqué a las compañeras ni a nadie. Me fui a la Virgen de la Catedral que, como he dicho, era mi confidente y le dije:

—¡Madre, yo no soy huérfana porque te tengo a ti, que eres más que Madre, pero los pobres indios están huérfanos y me parten el alma! ¿No querrás ser su Madre? Yo llevaré tu nombre entre ellos, te serviré hasta para rueda del carro que te lleve a sus corazones. Ábreme los caminos y reinarás en ellos.

Quizás como favor de la Santísima Virgen obtuve permiso de mis superiores para hacer un viaje a Roma con el fin de interesar al Santo Padre en el asunto de los salvajes, refiriéndole mi dolor. Tanto mi confesor como mi Madre, que vio siempre en mi afán un designio especial de Dios, me otorgaron la licencia.

Contentísima me fui a un banco donde colocaba las pequeñas economías de mi trabajo y saqué una suma para arreglar mi viaje.

Más al pasar por la Catedral, entré a hacer la consabida visita a la Santísima Virgen y con el dinero en la mano le hice la siguiente plegaria:

—¡Mira, Señora, este dinero! —se lo mostraba— Es fruto de las economías de muchos años y va a gastarse en hoteles y barcos ... Y todo porque tú, Señora mía, me dejas sufrir sola y no me haces ese mandado a Roma.

Esto lo decía llorando y después de enjugarme un poco le dije:

—Mira, Señora: ¡Esta misma noche, preséntate, te lo ruego, ante el Papa, —ya que tú para ello no necesitas esperar recomendación alguna— y cuando ya el santo Padre ponga la cabeza en la almohada, hazle oír los gemidos de los pobres salvajes del mundo y empéñalo en hacer algo por ellos!

Digo que me sentí oída por la Santísima Virgen hasta el punto que me levanté y le dije:

—Señora, suspendo el viaje mientras traes la respuesta del santo Padre.

Luego salí para la casa y en el camino pregunté a un sacerdote cuánto tardaría una carta en venir de Roma y me contestó que por ahí alrededor de mes y medio. Pues mes y medio retraso el viaje —me dije— porque la influencia de la Santísima Virgen en Roma será eficaz.

Esperé y sin dejar de rogar, sentía la seguridad del éxito; cuando por allá a los dos meses llega de Roma, escrita en la fecha que le indiqué a la Santísima Virgen, una Encíclica en la que dice el Santo Padre a los obispos que está compadecido de los salvajes del mundo y que es preciso que no desperdicien medio que se les presente para hacer algo que a favor de ellos se les pida.¹⁵

Al conocer esta Encíclica, yo rebosaba de dicha y descansé ya sobre la palpable ayuda de la Reina de los cielos.

¹⁵ Se trata de la Encíclica “*Lacrimabilis Statu Indorum*” de su Santidad Pío X, de junio 7 de 1912.

Con esto quedé tan confiada que no volví a pensar en el Chocó. El viaje continuaba en sus vísperas, pero aún no se sabía a dónde debíamos dirigirnos. Todo era amontonar ropitas y juguetes. Ya nadie me llamaba loca como al principio y todos esperaban aquello como lo más ordinario del mundo.

Conforme fueron creciendo los templos, doctrineras, conventos y catedrales y, con ellas, las advocaciones, se fue haciendo cada vez más común la acción de ir y peregrinar a estos lugares a rendir culto a la Virgen a través de su representación artística. Especialmente estaban destinadas, para el contexto de devoción popular, las esculturas que también habían tomado parte como instrumento de catequesis desde las primeras intervenciones de la España conquistadora en el Nuevo Mundo. Así, fue bastante influyente la entrada de la escultura, amparada de igual manera bajo los preceptos técnicos y estilísticos de la Contrarreforma, importados en su mayoría desde los talleres sevillanos y teniendo como destino en notable cantidad a Bogotá, Tunja y Santa Fe. Los españoles se dieron cuenta de algo: que los indígenas “quedaban más seducidos por lo que es de bulto”, que por el formato bidimensional (Gil Tovar, como se cita en Contreras-Guerrero, 2019, p. 4).

Órdenes religiosas promovieron la creación y la importación de las imágenes en bulto, aprovechando los traslados de sus propios frailes, al igual que hubo iniciativa por parte del clero por traer algunas réplicas escultóricas (Contreras-Guerrero, 2019). Cuanto más se exigía la catequización de grandes masas indígenas, más era la producción de obras como dotación para templos, en la que destacaron las imágenes alusivas a la *Virgen y el Niño*.

Con el tiempo, la escultura de la Inmaculada Concepción se convirtió en la forma predilecta de exposición popular para su devoción, tomando en cuenta el contacto inmediato y directo que tenían los devotos con estas imágenes dentro de los templos emergentes, ya que las pinturas de la

Inmaculada Concepción, a pesar de tener una alta productividad y demanda, generalmente terminaron reposando en lugares de difícil acceso común, ocurriendo que los poseedores de estas piezas variaban entre escenarios diversos tales como conventos, monasterios, sacristías y colecciones privadas o en museo de catedral. Este recelo de exposición popular es debido principalmente a temas de prevención y conservación, teniendo en cuenta la susceptibilidad de afectación de las obras respecto al entorno donde se ubican. Un caso cercano para ilustrar esta situación es, por ejemplo, la pintura *Inmaculada Concepción* de factura quiteña encontrada en el Museo de la Catedral Metropolitana de Medellín (Ver figura 7), junto a otras obras de la iconografía mariana de destacable composición como *Nuestra Señora del Rosario* (Ver figura 8), entre otras.



Figure 9 Anónimo. Inmaculada Concepción. Siglo XVIII. Escuela quiteña. Museo de la Catedral Metropolitana de Medellín.



Figure 10 Ramón Torres. Nuestra Señora del Rosario. 1845. Museo de la Catedral Metropolitana de Medellín.

Por su parte, la imagen en bulto se estableció pues, ante la vista inmediata de los peregrinos en el templo, como algo común de ver, siendo una imagen casi indispensable para el acto de adoración y plegaria (en los contextos de veneración y devoción popular o privada, en el ámbito epocal postcolonial hasta nuestros días, la imagen sagrada de bulto prevaleció, respecto las imágenes bidimensionales o al óleo). Fue fácil que lograra establecerse para este fin por la misma constitución técnica del tipo de escultura, pues a diferencia de la pintura –que es considerablemente más frágil-, el yeso, la talla en madera, el barro, el mármol y las diferentes técnicas de fundición,

permitían que se pronosticara cierta perdurabilidad de la obra pensando en la posteridad, en las condiciones del lugar donde está instalada, y la constante fricción con las personas.



Figure 11 Inmaculada Concepción. Iglesia de la Veracruz (Medellín).

Por lo tanto, no es raro encontrar recurrentemente en los principales templos de Medellín la imagen en bulto de la Inmaculada Concepción. En efecto, puede decirse que es de carácter indispensable en los acervos de dichos templos, como se evidencia al hacer un recorrido por varios de estos. Tal muestra reiterada de presencia de la Inmaculada en Medellín se encuentra en puntos claves y centrales de la ciudad, tales como la Iglesia de la Veracruz, la Basílica Nuestra Señora de la Candelaria, la Iglesia de San Ignacio, la Iglesia de San Antonio, e incluso en la Iglesia de San

José, donde hay una imagen en bulto que hace referencia a la advocación católica de Nuestra Señora de Lourdes¹⁶. La Catedral Metropolitana de Medellín no es la excepción; además de la pintura de la Inmaculada del pintor austriaco Carlos Hofrichter, conserva en los retablos y nicho del transepto una imagen en bulto de la Inmaculada Concepción, a cuya escultura se le atribuye cercanía y confidencialidad con la Madre Laura.



Figure 12 Inmaculada Concepción. Catedral Metropolitana de Medellín.

¹⁶ La advocación católica de Nuestra Señora de Lourdes hace referencia a las 18 apariciones de la Virgen María que Bernadette Soubirous (1844-1879) afirmó haber presenciado en la gruta de Massabielle, a orillas del río Gave de Pau, en las afueras de la población de Lourdes, Francia, en las estribaciones de los Pirineos, en 1858. Bernadette Soubirous fue proclamada santa por Pío XI el 8 de diciembre de 1933. Desde entonces, la advocación de la Virgen María como Nuestra Señora de Lourdes ha sido motivo de gran veneración, y su santuario es uno de los más visitados del mundo: unos 8 000 000 de personas peregrinan allí cada año. Extraído de: https://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Lourdes



Figure 13 Inmaculada Concepción. Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria (Medellín).

Tanto la pintura de la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter, como las Inmaculadas en bulto que encontramos en los templos, obedecen a una herencia barroca directa de la escuela sevillana. Debe recordarse que, en gran medida, además de lo mencionado sobre la importancia de los grabados como influencia visual para América y la innumerable importación de esculturas de los talleres de escultura andaluza, llegaron al Nuevo Mundo también abundantes referencias pictóricas de la iconografía inmaculista.

La facilidad de entrada de estas obras desde el puerto de Sevilla, facilitó una rápida copia y apropiación estilística, en un momento donde el tema de la Inmaculada Concepción ya era habitual dentro de dicha escuela sevillana, cuyo esquema de elementos se había dictado por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y habían sido asimilados y trabajados por maestros como Francisco Zurbarán, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, Vicente Carducho, Diego

Velásquez, entre otros (cada uno aportando un sello personal y algunas variantes que enriquecen la composición y que, en algunos casos, se distanciaban de la regla más hermética, ofreciendo nuevas interpretaciones visuales), incidiendo a pesar del tiempo y siendo un modelo de imitación para la producción de posteriores artistas nativos y criollos, pues aun este programa iconográfico se mantuvo por los siglos subsiguientes; de ahí que el pintor Hofrichter, en plena segunda mitad del siglo XIX, todavía viera en la obra *Inmaculada Concepción de los Venerables* (1678) de Murillo, un canon ideal desde el cual basarse para su pintura.



Figure 14 Murillo, E.B. Inmaculada Concepción de los Venerables. 1660-1665. Museo del Prado. Extraído de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables/76179d81-beaf-4f9e-9a05-ef92340a00d1>

La escultura neogranadina también basó su estructura compositiva en esta premisa que se implantó con los españoles; así, si se hace un paralelo general de algunas de estas imágenes en bulto ubicadas en Medellín con la obra de Hofrichter y, a su vez, con la representación general del español sevillano, se observa que el principio barroco de dinamismo y movilidad están presentes en la realización de la túnica, un aspecto que, a su vez va en consonancia con la visión general de artistas como Murillo al momento de pintar los pliegues con cierta sensación suave de prenda holgada y ondulante. La fuerza de este efecto varía según la expresión del artista, por eso, a

diferencia de la pintura de la Inmaculada de Hofrichter, en donde el efecto ondulante es muy preciso y suave, la escultura de la Candelaria, por ejemplo, tiene una mayor fuerza de movimiento en el manto, a pesar de la natural rigidez del material, logrando percibirse como si estuviera flotando.

Todo lo anterior se rastrea en Pacheco, lo que permite entrelazar las conexiones de influencia; él mismo había establecido en su propia creación -más allá de su aparato teórico- desde su primera Inmaculada en 1612, los parámetros de una María purísima llena de dinamismo y expresión, sugiriendo a la misma vez los colores que se deben utilizar en este tipo de imágenes, respaldado en términos de diseño y en términos simbólicos. Entonces, siguiendo las recomendaciones de Pacheco, lo adecuado era representar la vestimenta de la Inmaculada en túnica blanca y manto azul, característica que seguiría Bartolomé Esteban Murillo y que repercutiría globalmente en esta iconografía.

Para las imágenes en bulto -que como herencia de la escuela sevillana se distinguía por la utilización de la madera policromada por su durabilidad y relativa facilidad en el tallado-, se agregaron detalles que dan un aspecto más naturalista y sugestivo, lo que derivó en una ferviente buena impresión por parte de los observadores; precisamente es en la vestimenta donde se pueden ver detalles, que observados a larga distancia son difíciles de notar, pero que al acercarse se evidencia en patrones, motivos variados (que pueden referirse a motivos vegetales) y formas geométricas.¹⁷ Esto puede notarse tanto en la Inmaculada de la Iglesia de la Veracruz, como en la Inmaculada de la Candelaria, a diferencia de la pintura, que por lo general para estas partes se

¹⁷ En piezas escultóricas marianas barrocas, coloniales o poscoloniales de la ciudad, se puede encontrar la técnica del estofado, de madera policromada; donde la talla de la escultura tiene apliques de color y pigmentos, que emulan o imitan las telas finas representadas por los motivos, tramados, texturas visuales, figuras y formas, como si fuesen verdaderas telas estampadas (no figuras rígidas y planas o de un solo fondo cromático), representadas en la madera mediante dichas figuras y el uso de pan de oro (y también pan de plata o de cobre).

pintaba en un color uniforme y sin ningún “estampado” en la tela, a través de capas casi imperceptibles.

También varió el hecho de que las túnicas de estas esculturas no se ciñeron a representarse en blanco o en rojo (que tradicionalmente para esta iconografía simbolizan la pureza y la eternidad), sino que se logró un aspecto general que va hacia unos ocres y dorados, que conectan visualmente con el tono de las coronas. Este último elemento (la corona), es también un carácter diferenciador de las mencionadas esculturas respecto a la Inmaculada de Hofrichter, en cuya pintura hay ausencia de dicho elemento, mientras que, para las Inmaculadas en bulto de la Veracruz, la Candelaria y la Catedral Metropolitana, es un objeto destacado y visible en relación a la proporción del cuerpo.

No se deben pasar por alto, tampoco, las expresiones del rostro: tanto en la pintura como en las esculturas, la Virgen se proyecta generalmente con una mirada elevada hacia el cielo, tranquila, sublime, serena, humilde, subordinada al Creador, en una actitud sumisa ante el Altísimo, sin indicios de poder ser perturbada, dirigiendo sus manos al pecho parcialmente cruzadas, con base en motivos de la tradición iconográfica. La Inmaculada de la Candelaria no cuenta con el elemento de la media luna a los pies de la Virgen, distanciándose en este aspecto de los símbolos comunes; detalle que sí se evidencia claramente, en la Inmaculada de la Veracruz y en la Inmaculada de la Catedral, donde se muestra como un componente notorio. El número de querubines es una variante a tener en cuenta en la relación de pintura y escultura. Para las esculturas es usual ver un número reducido de querubines a los pies de la Virgen, y que están interactuando con las nubes y el manto (entre tres y cuatro querubines); en la pintura, por el contrario, hay una estilística en cuanto a esa misma interacción entre querubines y la Virgen, con un gran número de estos rodeándola desde diferentes planos de la escena.



Figure 15 Inmaculada Concepción. Iglesia de San Antonio (Medellín)

El caso de la Inmaculada Concepción que está en la Iglesia de San Antonio es especial, pues es la pieza escultórica que, podría decirse, está más cerca de aquel imaginario que visionó Francisco Pacheco para la edad de la Virgen en la pintura y cómo se debía proyectar esa juventud distinguida:

Hase de pintar [sic.], pues, en este asiadisimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas

mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro [...] (Pachecho, como se cita en Yamada, 2013, p. 88).

Claramente en la pintura de Hofrichter tiene mucho de ese aspecto al cual se refería Pachecho, atributos que responden a esa idea de una sublime infanta de rasgos finos; aunque más recatada, si se trata de exaltar esos atributos cuando se pone en comparación con la obra original *La Inmaculada de los Venerables* de Murillo de la que se basó el artista, pues en la pintura de Murillo es aun más llamativa la representación de estos atributos, que puede atribuirsele más cercanos a la mujer europea de la que está rodeado culturalmente.

Cabe resaltar que varios pintores españoles tomaban como referencia modelos al natural para hacer pinturas religiosas. Por ejemplo, entre ellos, se puede destacar Diego Velázquez (que se formó en el estudio de Pachecho), que para la Inmaculada Concepción del Convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de Sevilla, es posible que haya tomado como modelo a su hermana o a su mujer (Yamada, 2013). Así pues, esa línea estética de representación de la Virgen a temprana edad para la Inmaculada es la que sigue la imagen en bulto de la Iglesia de San Antonio; una efigie delicada, con cabello más claro más afín a la descripción que hace Pachecho de la misma y con una constitución general más tierna.

Esta misma imagen, aunque sigue a grandes rasgos la tradición de la Inmaculada de Hofrichter, también, en ella el artífice se atreve a incursionar en el uso de colores a simple vista más llamativos en las mangas, entre rosado y púrpura, lo que sugiere una apropiación más moderna y popular de la iconografía por parte del escultor; sin embargo, estos colores ya tienen un antecedente dentro de la iconografía española, precisamente desde la escuela sevillana con las primeras Inmaculadas de Francisco de Zurbarán, quien antes de evolucionar a una representación

de María más relacionada a las pautas de Pachecho, había utilizado para el manto y la túnica colores cálidos en los que se destaca el rojo (con variaciones rosa) y el azul.

Aun así, como se mencionó antes, la imagen en bulto de la Inmaculada en la Iglesia de San Antonio, destaca, entre símiles de otros templos, por el tratamiento relumbrante del color, pues incluso, aunque sigue con la base de que el manto se represente azul, este azul que se emplea en la escultura es un tono de color cerceta (azul verde) bastante distante de lo que comunmente se ve en la tipología mariana utilizada por Murillo y, respectivamente, Hofrichter para la pintura de la Inmaculada, resultando pues, en una pieza aparentemente con restauración más temprana a nuestro tiempo, en relación con las otras esculturas.

La Inmaculada que está en la Iglesia de San Ignacio es la que tiene un carácter más diferenciador, tanto para la comparativa con las demás imágenes en bulto de los otros templos



Figure 16 Inmaculada Concepción. Iglesia de San Ignacio (Medellín)

antes mencionados, como para la comparativa con la pintura de Hofrichter. Mientras que la pintura de Hofrichter, como antes se mencionó, se sirve de la visión juvenil de la Virgen para su representación ideal según el programa iconográfico, la Inmaculada de la Iglesia de San Ignacio proyecta un semblante de mujer un poco más madura, con menos movimiento en su postura e indumentaria, pero siendo imponente en su tamaño y en su diseño más realista. También debe destacarse por la inclusión de algunos elementos y el haber prescindido de otros; por ejemplo, en esta imagen, a diferencia de las otras esculturas y la pintura, la Virgen no está

acompañada por los querubines, rompiendo con la tendencia casi imprescindible de la imagen en bulto en los templos de Medellín. También es muy notable, por el peso visual en la composición, que la Inmaculada está en pie sobre lo que sería el globo terraqueo, normalmente simbolizado en la tradición como el triunfo sobre el pecado original, en consonancia con la herencia de la *Virgen Apocalíptica*. Igualmente incorpora, para la representación de las nubes sobre las que reposa la Virgen, un sentido de relieve alto, que le otorga dinamismo y un efecto de flotabilidad e ingravidez a la imagen.

Cada una de las obras en bulto anteriormente referidas, destacan como característica distinguible el objeto de la corona, respondiendo a uno de los simbolismos más recurrentes dentro de la iconografía inmaculista; esto es que la Inmaculada se representa “coronada con doce estrellas, que representan las doce tribus de Israel”, entre otras interpretaciones como que “las doce estrellas en la cabeza de la Virgen María contienen doce Avemarias en honor a las doce gracias de la Santísima Trinidad. Cuatro el Padre Nuestro, cuatro el Hijo y cuatro el Espíritu Santo”, además de que puede referir a “su reinado sobre los ángeles, sobre los santos, sobre los apóstoles, sobre los patriarcas” (Villegas, 2010, p. 27-28).

El tema de las coronas es muy resaltado en las imágenes en bulto, diferente a lo que Bartolomé Esteban Murillo solía plasmar en su obra; la mayoría de las Inmaculadas pintadas por este artista prescinden de este elemento, pero Murillo sí destacaba el halo de luz que emergía del contorno de la figura central representada, haciendo guiño y sabiendo de antemano la referencia mencionada previamente sobre la mujer del Apocalipsis, la “mujer vestida de sol...”. No obstante, respecto a la utilización de la corona, tampoco está ausente en todas sus pinturas, pues prestó atención a ese detalle en obras como la *Inmaculada Concepción* realizada entre 1660 y 1665; por esa misma razón Hofrichter para la *Inmaculada* de la Catedral Metropolitana de Medellín también opta por

no incluir aquel elemento. Por su parte, Pacheco sí fue muy estricto en cada una de sus pinturas, siendo consecuente con sus parámetros de composición. Otra particularidad como la luna a los pies de la Inmaculada, se divide en cada una de las imágenes, ciñéndose al simbolismo que indica la soberanía de la Virgen sobre todo lo creado y nuevamente haciendo referencia a la Mujer del Apocalipsis, excepto en la escultura de la Candelaria que rompe con esta tendencia.



Figure 17 Nuestra Señora de Lourdes.
Iglesia de San José de Medellín.

Por último, cabe mencionar que toda la apropiación iconográfica de la Inmaculada a lo largo del territorio colombiano tiene variantes modernas con relevantes representaciones de la advocación de Nuestra Señora de Lourdes, como la que se encuentra en la Basílica de Nuestra Señora de Lourdes en Bogotá, primera construcción de estilo neogótico en Colombia y uno de los principales puntos de referencia cultural de la capital. En Medellín, haciendo la conexión entre esta red de imágenes en bulto entre los templos de devoción católica en la ciudad, no puede faltar hacerle remembranza a la

imagen de Nuestra Señora de Lourdes ubicada en la Iglesia San José, que por su constitución técnica, alude a una fiel incorporación de las características que conforman la iconografía de Nuestra Señora de Lourdes, a raíz de los testimonios de Bernadette y de todo el bagaje artístico con la Inmaculada:

Bernadette dijo que había visto: Una luz resplandeciente como la del sol, pero dulce y apacible como todo lo que viene del cielo, una Señora prodigiosamente bella que vestía con un traje blanco, brillante y de un tejido desconocido, ajustado al talle con una cinta azul. Un

largo velo blanco le caía hasta los pies envolviéndole todo el cuerpo. Los pies, de una limpieza virginal y descalzos parecían apoyarse sobre un rosal silvestre. Dos rosas brillantes de color oro cubrían la parte superior de los pies de la Virgen. Las manos juntas ante el pecho, ofrecían una posición de oración fervorosa, tenía entre sus dedos un largo rosario y este era dorado con una hermosa cruz de oro (Cruzado, 2008, párr. 2).

Es pertinente hacer mención de un momento importante en ese encuentro entre la Virgen y Santa Bernardita de Soubirous le preguntó a la Virgen María, en una de sus apariciones, que quién era Ella, Nuestra Señora le respondió: “Yo soy la Inmaculada Concepción”. Medellín goza de los vestigios de una tradición iconográfica, que hasta el día de hoy perduran bajo el amparo de los templos donde están situadas las imágenes en mención, de la Inmaculada, y sin duda comparten una relación entre ellas en términos históricos y estilísticos que se pueden percibir en la factura de realización, las influencias artísticas directas e indirectas, los artistas implicados, la intervención intermediaria de la Iglesia, los antecedentes materiales y su rol dentro de la cultura antioqueña.

5. ANALISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA INMACULADA DE CARLOS HOFRICHTER

Una prosa peregrina

Abrían en la mañana, y yo, que hasta el sol de hoy he sido apadrinado por la distracción de los temas que al espíritu atañen, por fin podía decir que había cumplido una de aquellas citas.

Entre el atrio central y el sotacoro hay dos mundos de diferencia, aun cuando solo el movimiento pesado de una compuerta es la que divide los orbes. Pesadez que llegaba conmigo con susurro de la estrella más conocida por mi piel endeble, que no evitó desaguarse so pena del sudor. Al ingresar, los matices de color y los niveles de calor bajaron algunos grados y tonos por la frescura de la espacialidad, por lo que estaba listo para mi cita, con la disposición de un peregrino ocasional. Hacía ocho años de nuestro último encuentro, cualquiera diría que mi alma vagaba por un torrente de nebulosidad.

La nave lateral derecha era la senda que debía recorrer para encontrarme con Ella. Allí se hallaba, como si me hubiera esperado desde el primer día de su concepción. Y es que había esperado al mundo entero, me di cuenta al mirarla a los ojos. No era un corazón que resiste, con su pálpito, en patrones de secuencia una vida, sino una vida plasmada en arte que resistió mi corazón, el cual ya no tenía patrones. No era una mujer de hueso, pero sí de alma, un hervor de luz que emana de una pintura.

Para el momento, mi cuerpo se había estabilizado en un pulso corriente; el curso del tiempo avanzaba en fotogramas que iban al ritmo del cerrar de los párpados y marcaba un ritmo ascendente en escala musical. ¿Era esa la señal de que me había perdonado?, pues un querubín me miraba fijamente y la lóbrega en mi mente se había desvanecido.

Perdonado yo por la ausencia... Busqué, en el pasado, entre los resquicios de locura de Don Quijote; en Hank, el alcohólico atormentado; en las alegorías de Siddhartha; en el absurdo de Mersault; en Zaratustra y cuantos más... Una marcha de viejo sin bastón, un motete disonante. ¡Qué falta de la caricia de Dios! ¡Y Qué falta del abrazo de Mamá!

Conseguí el permiso para examinar la obra, entre odiseas y penurias, por la condición social de una tierra aquejada. ¿Cuán grande podía ser el arte para que un pincel dirigiera las formas que zarparon y arribaron a Abya Yala a través del mar?, pues hasta en la piel pintada de la Virgen podía distinguir olas foráneas que arrimaron a nueva morada; ¿cuán bendecido puede ser un hombre para cruzar palabras con el motivo de devoción de un antepasado? Si existe un cielo, Madre de Dios, que sea en arte; si allá hay un lenguaje, que sea en música; y si he de llegar, que sea bajo el influjo pródigo de tu consejo.

Elkin Villa

5.1 Carlos Hofrichter y los artistas extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX

Del pintor austriaco Carlos Hofrichter lamentablemente no se tiene mucha información, se tienen datos técnicos de su participación dentro del gremio de artistas a quienes se les encargaban obras exclusivamente de tema religioso para templos, por lo que se puede aseverar que tenía una relación cercana con el clero; es a Hofrichter a quien se le encomienda por petición del señor José María Gómez Ángel,¹⁸ que realice la pintura de la *Inmaculada*, en 1869, para la Catedral. Ese mismo año también se le encarga hacer una pintura de *San José* para la Iglesia de San José (que, al igual que la Catedral, se ubica en el centro histórico o tradicional de la ciudad de Medellín), obra que también sigue expuesta a la contemplación pública en la actualidad, en el altar mayor de dicho templo.

¹⁸ Ilustre sacerdote, para aquel entonces párroco de la Catedral de Medellín y rector de la Universidad de Antioquia.

Hofrichter, hace parte de un fenómeno común que se dio en el país con la llegada de una camada de artistas extranjeros, quienes, en gran número, se asentaron permanentemente en el territorio colombiano y desarrollaron una vida dedicada a la creación de imágenes y a la enseñanza. Para mediados del siglo XIX ya existía formalmente un gremio de pintores de Medellín, entre los que se menciona a pintores extranjeros, como el italiano Antonio Meucci, quien en 1831 arribó a Medellín y desempeñó su oficio como pintor retratista para familias pudientes (Londoño, 1995).

Para esta época el retrato de personajes civiles, militares y eclesiásticos se había hecho muy común, respondiendo a la hegemonía del motivo religioso de años atrás, consecuencia de diversos hitos históricos que impactaron globalmente la cultura, entre ellos la revolución francesa, la ilustración, la revolución industrial, la modernidad, el surgimiento de la fotografía y un creciente imaginario laico y secular propio del siglo XIX. Con él, entre los reconocidos extranjeros en tierra antioqueña, se registra también la presencia del pintor francés León Gauthier quien realizó retratos destacados, como el que hizo para el canónigo Lino Garro, para ese entonces el jerarca más importante de Antioquia (Londoño, 1995).

Un acontecimiento importante para el siglo XIX que arropó e influenció el favorable trabajo tanto de Hofrichter como de otros extranjeros en Medellín, es el de la aparición de establecimientos donde se impartían cursos de arte, que desde los años cuarenta venían impulsándose, y el rol del artista –que ya no se concebía sólo como un artesano- dejó de ser pasivo en cuestiones de participación social, para reactivarse e integrarse con relevancia en la dinámica cultural y en los ámbitos académicos. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, época en la que se circunscribe socialmente Hofrichter al contexto social antioqueño, un número de artistas que buscan consolidarse, propone nuevas reflexiones en torno a la realidad del arte local, y se vuelve más apremiante el deseo de destacar dentro del ámbito comercial:

Al mismo tiempo que empiezan a producirse las primeras reflexiones locales sobre el arte y la belleza, su significado y sus fines, se consolida un pequeño grupo de pintores que intenta derivar el sustento a partir del ejercicio de su profesión. Ofrecen sus servicios en la prensa, compiten activamente por conseguir clientela, y buscan diferenciarse unos de otros con mejor calidad, precios más favorables o parecido más fiel (Londoño, 1995, p. 119).

Todo aquello, permeado por la mala situación económica que afectaba a la ciudad de Medellín en ese momento, va propiciando dicha competencia y permitiendo que los creativos se formaran en diferentes áreas comerciales hasta ser ampliamente versátiles y polifacéticos. A esto puede atribuírsele que, en las generaciones inmediatamente subsiguientes, aun se conservara esa inclinación por la pugna técnica y conceptual entre los pintores, esa necesidad de valoración crítica hacia la obra del otro para reafirmar la capacidad propia. Una mención que involucra directamente a Hofrichter en relación a ello, es que el maestro Francisco Antonio Cano conocía de manera cercana la obra de éste y consintió opinar que Hofrichter “hizo muchos cuadros y retratos; pero ni era un maestro (con el perdón de sus manes), ni sus discípulos, que apenas fueron de ocasión, siguieron manejando los pinceles” (Cano, como se cita en Londoño, 1995, p. 122).

Hay que tener en cuenta que Hofrichter, en contraposición de una mayoría de sus contemporáneos que exploraron muchas formas de ejercer su creatividad (como Gustavo Nardini, otro extranjero que anunció públicamente sus servicios decorativos de cualquier tipo artístico), fue conservador al continuar con su quehacer pictórico con gusto temático religioso y afinidad estilística de siglos atrás para la representación de carácter evangélico. Es muy revelador, igualmente, que haya ejercido como tallerista, una característica que sí engloba la realidad de los extranjeros resididos en Medellín y el contexto nacional, que para años posteriores evolucionaría

hacia la creación de Bellas Artes en Bogotá y Medellín¹⁹ bajo la premisa de la enseñanza moderna del arte académico en el país.



Figure 18 Hofrichter, C. Inmaculada. 1869. Óleo sobre lienzo. 368 x 262 cm, Catedral Metropolitana de Medellín.

¹⁹ La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia se fundó el 20 de julio de 1886 en Bogotá. Con ella se instauró la enseñanza moderna del arte académico en el país. Se dejó de lado el modelo colonial de enseñanza de los talleres de artes y oficios, que rigieron la producción artística por más de trescientos años

5.2 Análisis pre-iconográfico de la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter

La pintura llamada *Inmaculada* es una obra en óleo sobre lienzo, hecha por el pintor austriaco Carlos Hofrichter en el año 1869. Está ubicada en la Catedral Metropolitana de Medellín y tiene unas dimensiones de 3,68 x 2,62 m., exhibida sobre la puerta del extremo derecho del transepto.



Detalle 1



Detalle 2



Detalle 3



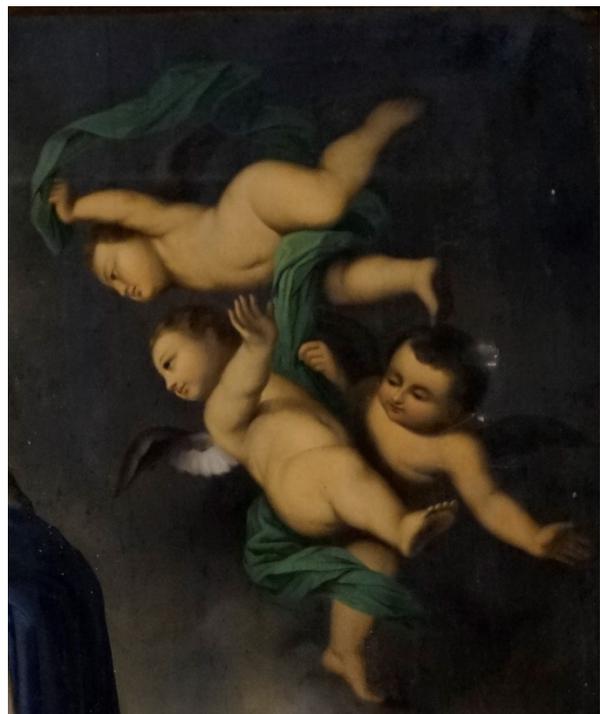
Detalle 4



Detalle 5



Detalle 6



Detalle 7

Como primer elemento a acotar del primer nivel de interpretación, cabe mencionar las condiciones de observación panorámica de la obra, pues cumple con unas funciones especiales de exhibición que condicionan el contacto sensorial de las personas hacia el óleo. Por sus dimensiones y por el espacio que abarca, queda claro que es pieza de gran magnitud, lo suficientemente imponente en su dimensión como para superar las medidas verticales de la puerta sobre la que está colgada y abarcar gran parte de la espacialidad de la pared. Puesto que está colgada a una altura considerable sobre la puerta del extremo derecho del transepto, la mirada puede perderse de



Figura 18 Plano general: Ubicación de la pintura de la Inmaculada dentro de la Catedral; perspectiva y relación obra-observador

algunos detalles, por la inclinación angular con la que se debe observar, desde el punto en que una persona se dirige a ella, ya que debe disponer la vista en contrapicado. La figura 18 ejemplifica la proporción relativa entre esta relación obra-espectador.

La obra es de una composición alargada y vertical, se destaca en el centro de la escena una figura femenina, vestida con prendas holgadas y presumiblemente livianas y suaves (una túnica blanca y un manto azul). La mujer es de una contextura de piel blanca de cabello castaño oscuro ondulado, de peinado definido y recatado, con semblante modesto y humilde dirige su mirada al cielo mientras apoya sus manos sutil y delicadamente cruzadas sobre el pecho; manos que,

además, sostienen ligeramente el manto; ella se mantiene sin una marcada expresión facial que delimite sus rasgos, conservando una piel suave y juvenil de labios finos y pequeños.

La figura femenina, protagonista de la escena, se encuentra en un espacio atemporal, envuelta en una suerte de ambiente idílico y celestial en donde no transcurre algún suceso propio del entorno tangible, terrenal o cotidiano, por lo que en la escena no irrumpirá alguna secuencia narrativa de otra índole. Está representada con un entendimiento de la luz muy académica y natural, que se proyecta de manera frontal hacia la figura, generando diferentes niveles de sombras y luces.

El personaje principal está acompañado y rodeado por otros personajes alados de rasgos infantiles, robustos y de cabello rubio, que se pueden relacionar directamente con ángeles: en total se cuentan 32 de ellos, distribuidos a través del cuadro en diferentes planos. Ese juego de sombras y luces, constituye la estructura narrativa con un efecto de profundidad, donde se identifican tres planos: en un primer plano se encuentran, a los pies de la fémina, un grupo de estos personajes alados a quienes les impacta la luz directamente; en un segundo plano, se encuentra la mujer referida rodeada e interactuando de manera más cercana con un segundo grupo de infantes; y en un tercer plano, se ubica un tercer grupo de niños alados, quienes están inmersos en las nubes y son los que perfilan sus movimientos a espaldas de la mujer. Ninguno de los ángeles tiene una dirección de mirada definida, cada uno de ellos parece concentrarse y proyectar su contemplación hacia un espacio diferente.

5.3 Análisis iconográfico de la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter

Dentro del nivel de análisis iconográfico, que implica desentrañar los contenidos temáticos que están figurados en la pintura y su relación con la tradición cultural, las fuentes icónicas y literarias. En efecto, para la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter, se identifica, como asunto axiomático, la representación de María como eminente Inmaculada Concepción, basada en las fuentes literarias, canónicas y no canónicas, de siglos de tradición. El bagaje conceptual y teórico por el que el tema iconográfico de la Inmaculada Concepción atravesó como efecto de

transformaciones y acepciones- hasta ahora trabajados en la presente monografía- concurre en lo que para Hofrichter, como naturaleza primordial y cotidiana de trabajo de encargo para la Iglesia, debía presentar según el conocimiento temático y estilístico de la usanza europea para los motivos religiosos.

Haciendo un recuento genérico, para comprender las bases conceptuales por las que se rige la *Inmaculada* de Hofrichter hasta el siglo XVII (siglo del que toma referencia histórica y visual el artista austriaco para confeccionar su obra), se debe mencionar que dicha evolución viene desde el primer momento en que se asentaron los cimientos de desarrollo del dogma y la iconografía inmaculista; recuérdese pues los orígenes, que van desde una raíz griega, las primeras menciones de los Santos Padres en Gracia y privilegio de María, la divulgación y devoción popular del pueblo cuando la Iglesia aun no aceptaba el dogma en medio de la disputa teológica y toda la adaptación teórica que se hizo de las fuentes literarias primordiales, desarrolladas en capítulos anteriores: estas que, siendo tan influyentes para la creación de un ideal visual de la Inmaculada, determinaron el camino hasta el modelo pictórico de la Inmaculada del siglo XVII, como lo es la interpretación que se le da a pasajes de la Sagrada Escritura, de la que hace parte, en favor de rastrear oficialmente el fundamento bíblico de la Inmaculada, el libro de san Lucas (ir al capítulo 1 de esta monografía, página 34); en Génesis donde se habla de la enemistad de la serpiente y la mujer (ir al capítulo 1 de esta monografía, páginas 36 y 37); en el Apocalipsis de San Juan, donde se hace mención a la mujer, el niño y el dragón (ir al capítulo 1 de esta monografía, página 41); también los textos apócrifos, que fueron tan importantes para consolidar aquellos aspectos que en la Biblia no se profundizaban sobre María y detalles de su concepción: recuérdese el *protoevangelio de Santiago*, el *evangelio de la natividad de María* y el *tránsito de la Bienaventurada María*.

Ahora bien, más allá de conocer esa fuente literaria de la que bebió toda la razón histórica de la Inmaculada, se debe ir específicamente a la fuente iconográfica de la que partió Hofrichter (sobre todo la imaginería barroca española en su madurez). Se sabe, hasta este punto, que Hofrichter toma a Bartolomé Esteban Murillo como punto de partida para realizar la *Inmaculada*. Este último, fue el pintor que en última instancia dio a conocer de manera más efectiva y consonante a la Inmaculada, incluso dos siglos antes del dogma (Villegas, 2010). El siglo XVII, con la intervención de la Contrarreforma (1545-1648) en el terreno estético (terminado el Concilio de Trento que inició en 1545 y finiquitó en 1563), bajo un revitalizado espíritu, y con el influjo del pintor y tratadista de arte español del periodo manierista, Francisco Pacheco (1564-1644),²⁰ como evaluador avalado por Trento y la Inquisición, por el cual grandes artistas desarrollarían el esquema de composición para las Inmaculadas de aquel siglo, desde el que a su vez Hofrichter estaría trabajando dos siglos después, contemporáneo a la proclamación del dogma. Conviene reconocer que Pacheco era un conocedor del arte renacentista, por lo que asimiló las técnicas que permitían crear espacios imaginarios y confeccionar de mejor manera el realismo de los cuerpos humanos, aunque en sus planteamientos en muchos casos se distancie o se contradiga respecto a los maestros italianos y lo aprendido del renacimiento, en contraposición de las doctrinas eclesiásticas (Montoya y Gutiérrez, 2008).

Sin embargo, en lo que concierne a María, Pacheco tenía muy clara su posición:

Dos hermosuras hay en el hombre, conviene a saber, de cuerpo y alma, y ambas la tuvo la

Virgen, incomparablemente; porque la corporal fue un milagro, como juzgó San Dionisio, y

²⁰ Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564 - Sevilla, 1644) pintor y tratadista de arte español, del periodo manierista. Su verdadero nombre era Francisco Pérez del Río, pero adoptó como propio el nombre de su tío, el licenciado y canónigo Francisco Pacheco. Fue maestro y suegro de Velázquez, así como maestro de Alonso Cano y Francisco López Caro.

no hubo criatura más parecida a su Hijo, que fue el modelo de toda perfección (Pacheco, como se cita en González, 2004).²¹

Pero, ¿cómo era María? Es a partir de esa pregunta que se condicionó la forma en que se representaría la Virgen a lo largo de la historia, variaría según el contexto cultural y el estudio profundo de los documentos que hacen referencia, aunque fuera de manera sencilla, sobre la apariencia de Ella. Todo lo que tiene que ver con sus rasgos y fisonomía, y cómo era percibida ante el mundo en cuanto a belleza física y espiritual, ha sido abordado desde diferentes puntos de vista; personas como San Bernardo, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Agustín, el beato Juan Duns Escoto, entre otros, han hecho su respectivo aporte al respecto de ese tema tan trascendental para la iconografía mariana

Recuérdese así mismo el conmovedor testimonio de Santa Bernadette, quien, asombrada al ver a la Virgen en su imponente belleza, sólo le quedó expresar que “es tan hermosa que cuando se le ha visto, aunque sea una vez, quisiera una morirse para volver a verla”. Tampoco hay que evitar evocar el Cantar de los Cantares para hacerse una idea de tal sublimidad.

El papel del artista en pro de determinar tal figuración fidedigna de la Inmaculada ha jugado un papel importante y se debe considerar el grado de dificultad que supone hacer esta tarea, ya lo decía González (2004):

Los artistas, al tratar el tema concepcionista, pretenden plasmar en su quehacer plástico, con todo verismo, la auténtica belleza de María. De una hermosura que alude no solo a las obras concluidas, con mayor o menos virtuosismo técnico, sino también al proyecto inicial que se desarrolla a lo largo del proceso creativo. Por tanto, el artista, es el demiurgo platónico, el

²¹ Del libro *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma*. Obra Social y Cultural de CajaSur.

artífice de la transición entre la idea pura y la concreción formal de esa idea en la materia (...) la especial intuición y sensibilidad de los artistas les ha permitido adelantarse a los teólogos y ser los primeros entre los hombres en percibir lo que aquellos han tardado siglos en definir” (p. 87).

El siglo XVII, es cuando se escribe *Hermosura Corporal de la Madre de Dios*, (1621) por fray Juan de las Ruelas, en donde el autor hace hincapié en la perfección de la apariencia de la Virgen, en cuanto que, si Jesucristo era poseedor de una inherente perfección física, María debía gozar de tal hermosura (Gonzales, 2004, p. 88).

Por esa misma línea es por la que transitaba el imaginario de Francisco Pacheco, cuyas ideas para la iconografía religiosa fueron seguidas a menudo con exactitud por los artistas del momento. Obsérvese de nuevo los lineamientos que el autor propone para la iconografía de la Inmaculada:

La concepción se ha de pintar en la flor de la edad de esta Santísima Señora, de doce a trece años, hermosísima, de lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellos cabellos tendidos, de color de oro; con túnica blanca y manto azul, que así apareció D. Beatriz de Silva, Portuguesa, que fundó la religión de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II año de 1541: coronada de doce estrellas, compartidas en un círculo claro entre resplandores; debajo de los pies la media luna con las puntas hacia abajo, porque estando sobre el convexo para que la alumbre, adornase con ángeles y serafines enteros, que tienen algunos de los atributos: algunos ponen el dragón hollada su cabeza por el santísimo pie de la Virgen (Pacheco, 1871).

Iconografía que funge como referente de Hofrichter en la *Inmaculada*, como herencia de la tradición sevillana, en concordancia con los detalles que habían logrado hacer distinguible el estilo

de Murillo, quien gracias a sus pinturas “propagó el amor y la devoción a la Virgen Inmaculada” (Villegas, 2010, p.118). Por supuesto, una influencia que trascendió el continente hasta el territorio americano, donde se seguirían creando, en primera instancia, las imágenes de la Virgen de la Inmaculada Concepción fieles a los ejemplos puestos por sus predecesores españoles.

5.4 Análisis iconológico de la *Inmaculada* de Carlos Hofrichter

Por los siglos de los siglos María goza de la honra de Dios. Por sí misma es un símbolo de amor y bendición. No se puede evitar relacionarla a propósito de otros estudios culturales, con la imagen y la idea femenina de deidades como la Diosa Madre o Diosa Tierra, la Diosa Isis y su hijo Horus de los antiguos egipcios (Villegas, 2010), una figura reconocible en todo el imaginario lingüístico y simbólico universal. Marco Antonio Pérez (2004) en *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma*, es quien ofrece una posición interesante para comprender a profundidad a la *Inmaculada* desde el análisis agudo de su nombre:

Como estrella del mar, Stella maris (mare= María), fuente sellada, “*la inmaculada matriz de esta fuente divina*”, ella es como el agua sobre la que el espíritu se movió en los comienzos del tiempo. En tanto que *mujer vestida con el Sol y la Luna bajo sus pies*, ella es también todo lo que en otras mitologías representa la diosa Luna, que brilla por la luz del Sol y aparece por la noche rodeada (coronada) de estrellas (p. 71).

Con esta premisa se yergue la mirada hacia la *Inmaculada*, que en perpetuidad sigue dirigiendo su propia mirada al cielo, arropada con el característico manto azul. Un accesorio como el manto no puede tomarse a la ligera, ni siquiera verse solo desde una mera posición técnica recomendada por Pacheco; hay toda una práctica simbólica que engloba la escena inmaculista, donde el color se presenta como un complemento de connotación sugerente para la iconografía

mariana, implementado incluso mucho antes del surgimiento de una iconografía de la Inmaculada Concepción. En el azul, en primera instancia, se relaciona con la bóveda celeste, con el cielo estrellado, con el firmamento azul, con la reafirmación de María como reina de los cielos y la tierra. Además se rastrean significados que van desde una relación numérica (el número 6), que para los antiguos era el símbolo de la virginidad y para los pitagóricos símbolos de la balanza, hasta una relación alegórica y metafórica, pues es frecuente que se le vincule a una alusión del mar tempestuoso, donde María es Estrella del mar. El manto, a su vez, envuelve un concepto de cobijo, “María es por consiguiente el hogar de Dios humanado, la Sede de la Sabiduría. Además de estar emparentado con la eternidad” (Pérez, 2004, p. 85). El blanco, por su parte, funge como la suma de todos los colores, es la luz misma; en la iconografía cristiana, se utiliza mucho para representar la pureza, que en momentos trasciende a un significado de vida nueva.

La *Inmaculada* de Hofrichter imponente en ritmo de luz, recae sobre ella un halo de luz que pareciera que por naturaleza estuviera indicada para iluminarla en su paso victorioso. Más allá de la clara referencia a la *mujer vestida de sol*, es de saberse que desde la antigüedad la representación del sol, en este caso como herencia simbólica de la luz que siempre acompaña a la Inmaculada, se considera como un elemento complementario al lunar, un símbolo de justicia, por ende, María es la mujer que trae consigo el Sol de la Justicia, que lo ilumina todo, que es fuente de luz, lo que ilumina tras la muerte (Pérez, 2004).

Los querubines, por supuesto, forman parte fundamental de la composición. Pacheco también tenía un precepto muy claro de cómo debían representarse los ángeles:

Los Ángeles nunca debe representárselos con figuras y rostros de mujeres, ni adornadas las cabezas con trenzas femeniles, ni mucho menos con pechos crecidos, por ser cosas indignas de su perfección: el aspecto y rostro que se saca de las Divinas Letras, y aprueban los

Concilios y los Santos, es el de varones, por eso les da el nombre de Viri la Sagrada Escritura. Débense pintar en edad juvenil desde 10 á 20 años, mancebos sin barba, de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, con varios y lustrosos cabellos rubios y castaños, con gallardos talles y bella proporción de miembros. También se han aparecido á Santas Dorotea y Francisca Romana, en figura de un niño pequeño a la primera y a la segunda, mostrábasele su Ángel como un niño de 10 años, mirando al cielo, los brazos cruzados sobre el pecho, el cabello crespo como madejas de oro, con una túnica blanca que a veces parecía azul de color de cielo (Pacheco, 1971, p. 85-86).

Respecto a los querubines (niños, con rostros infantiles), que claramente Hofrichter cumple fielmente con lo dictado:

Se les pinta con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural, y es alabada esta pintura por San Crisóstomo, porque dan a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados, como bajan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea, y tienen siempre fijas sus mentes en Dios; entre nubes, porque el cielo es su propia morada, y para que nos comuniquen templadamente la inaccesible luz de que gozan. Puédese pintar también Ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños volando, pero con decencia y honestidad; de brazos y pechos desnudos en los Ángeles mancebos, y calzados de coturno ó descalzos, con túnicas talaras de colores cambiantes, que tiren á candidez y blancura resplandeciente; porque muchas veces aparecieron con vestiduras blancas, símbolo de su pureza; apretada la cintura con ceñidores, como indicio de su gran castidad (Pacheco, 1971, p. 86-87).

Se debe tener presente la jerarquía angélica, compuesta por nueve coros u órdenes angélicas. En otros grupos de ángeles, se identifican a los Ángeles, a los Arcángeles, a los Serafines, los Tronos, las Virtudes y las Potestades. Así pues, los querubines son los que acompañan a la

Inmaculada, estos por naturaleza y designio de Dios, son los guardianes de las cosas de Dios, mencionados en varias ocasiones en la Biblia: en el Génesis, en el Éxodo, en la Visión de Ezequiel y en la carta a los hebreos (Rojas, s. f.). Igualmente son los guardianes de la luz y las estrellas, entrando en perfecta consonancia con la Inmaculada y formando un grupo ideal en la representación simbólica de luz y virtud.

La posición del cuerpo de la *Inmaculada* de Hofrichter responde a una distinguida composición murillista, que se distingue por su individualidad en relación al punto de vista del espectador; por eso se acentúa la perspectiva, teniendo en cuenta que es desde abajo donde se observa a la Inmaculada, y el espectador es invitado a seguir con ella la mirada hacia el cielo. La Virgen aquí posee sus manos en actitud orante, dirigiendo su mirada en devoción incansable; ambas expresiones están de acuerdo a la predisposición voluntaria que en vida y espíritu tiene María ante Dios, pues Ella destacó por hacer la voluntad de Dios, en corazón y aceptación del designio divino de descender a la tierra en su papel de ser concebida sin pecado original, y vivir en este mundo, en la tierra, en su papel de Corredentora:

“He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu Palabra” (Lc 1, 38). La posición delicada de sus manos y la mirada hacia el cielo que proyecta la Inmaculada de Hofrichter, responde al compromiso de ejercer su rol personal que Dios ha predestinado en Ella, conservando plena humildad a pesar de ser conocedora y tener plena conciencia del privilegio que se le ha otorgado.

6. CONCLUSIONES

Haciendo un recuento general de lo desarrollado a lo largo de este trabajo monográfico se interpreta que la extensión del tema de la Inmaculada Concepción comprende muchas vertientes, artistas y ámbitos desde las cuales profundizar. Por un lado, las fuentes literarias de las que se alimenta conceptualmente el tema de la natividad de María, el dogma y la iconografía inmaculista, han sido fuentes inagotables de interpretación, en las que los artistas han hecho parte fundamental dentro de la construcción de ese imaginario visual de la Virgen; por lo tanto, quienes trabajaron el tema mariano acorde a los cánones religiosos y estéticos de una época de proliferación de culto, debían tener una sensibilidad muy cercana y fraternal con la Iglesia, un andamiaje visual bastante cultivado respecto a los principales referentes artísticos y teóricos (contemporáneos o no). Y en su mayoría los artistas de tales asuntos, fueron devotos de la Virgen, y pintaron con convicción católica sus representaciones (es decir, no solamente recurrieron a su virtuosismo técnico).

El hecho de que la Catedral Metropolitana de Medellín contenga en exposición una obra como la *Inmaculada* de Hofrichter, con una confección técnica y estilística propia de dos siglos previos a su propio contexto epocal, y con una asimilación tan cercana de los principales exponentes europeos del barroco y otras escuelas de filosofía y pensamiento, y después de conocer el proceso histórico e intercultural entre continentes, donde interviene no sólo el arte, sino también la religión, la política, la ideología, la disputa teológica, la enseñanza formal e informal del arte, la intervención indígena y su influencia; se puede aseverar que el contenido de la *Inmaculada* en la Catedral, como obra artística y patrimonial, ofrece una fuente, no solo para el acto de devoción y peregrinación –que hasta el día de hoy, a pesar de la constante secularización general de un país laico como Colombia, sigue siendo importante para el pueblo

en su acto de oración y apreciación- , sino también como una pieza que funge como medio de interpretación histórica, como un documento historiográfico en sí mismo por la cantidad de detalles que guarda dentro de cada pincelada, cada forma, cada color y su relación directa con la historia de la Catedral, la participación directa o indirecta del clero como medio de impulso o mecenazgo comercial o como medio de definición iconográfica del arte universal y en Colombia.

Otra cuestión que se puede definir y afirmar a partir de lo estudiado, es que muchos casos como el de la *Inmaculada* de la Catedral Metropolitana pueden estar ocurriendo ahora mismo dentro de las instituciones de culto católico; muchas obras de gran calidad y factura, con contenido trascendental para los intereses de la historiografía del arte en Colombia, que se están perdiendo en el olvido o anonimato aun cuando tienen tanto que ofrecer, y que a la larga será más difícil recopilar información. Esto se evidencia al hacer el recorrido, como parte de la investigación, entre los importantes templos que forman el centro cultural de Medellín.

Al tratar de recopilar información pertinente sobre las piezas, con la intención de retroalimentar los vínculos iconográficos, hay una realidad de escasez documental que atañe a una parte del órgano eclesiástico de la ciudad de Medellín, dado que además se cuenta con poca profundización teórica e histórica particular sobre muchas de esas piezas y sobre los artistas que las realizaron y sus contextos socio-históricos y estéticos, que merecen ser restauradas, valoradas, visibilizadas, destacadas, y legitimadas, en la medida en que se vayan recuperando datos y se vayan atando los cabos sueltos, que se pueden reconstruir desde el aporte que ya los historiadores del arte religioso han efectuado.

Se consigue, pues, con base en esta experiencia, recopilar gran parte de los sucesos que habían quedado sueltos y que son de interés informativo para la Catedral Metropolitana,

también se logra el impulso de interés en la utilización de datos técnicos que no habían sido considerados ni primordiales, en cuanto a mediciones, formatos, técnicas y relatos personales de quienes tuvieron una experiencia cercana con la obra dentro de la Catedral; y a su vez, es un punto de partida para seguir indagando en temas como los vínculos y las escuelas de pensamiento, las narrativas que surgen a partir de esas dinámicas y los valores semánticos que, al final de cuentas, se siguen abriendo en nuevas alternativas de profundización. Se impulsa la validación del arte local, haciendo una puesta en valor de una importante pieza del arte finisecular decimonónico antioqueño.

Así, pues, se cuenta con un acercamiento crítico de la obra, del artista y el pasado de la tradición exterior y local, que podrá ser utilizado como un compilado de naturaleza historiográfica, con una lectura iconológica y del análisis estético, con el fin de ser aplicado como un acercamiento de comprensión de la obra dentro de aquel espacio donde antes no había nada desde lo cual indagar, reafirmando un poco más el legado cultural y aportando una perspectiva sobre la pintura que antes pasaba desapercibida como objeto de valor histórico e iconográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, O. (2011). *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, *Ars Iberica et Americana*.
- Aguirre, L. A. (2013). Método y metodología en el desarrollo de la investigación “La imagen en la entrevista Cromos: 1916-1960. Valor visual y estético”. *Artes, la revista*, (19), 82-97. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/6280>
- Aponte Pareja, J. A. (2014). *Escultura en el Nuevo reino de Granada siglos XVI-XVII*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).
- Campbell, A. B. (2009) El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña. *Revista Cultura*, 102 - 113
Recuperado de: http://www.revistacultura.com.pe/revistas/RCU_23_1_el-sincretismo-en-la-pintura-de-la-escuela-cuzquena.pdf
- Cocoma, C. R. (2012). Tradición o revolución: la invención del arte colonial en la historiografía colombiana en la década de 1960. *Memoria y Sociedad*, (32), pp. 54-69. Extraído de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8294>
- Contreras-Guerrero, A. (2019). *Escultura en Colombia: focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII) (pp.1- 10)*. Granada: Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja.
Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/343237115_Escultura_en_Colombia_Focos_productores_y_circulacion_de_obras_siglos_XVI-XVIII
- Contreras-Guerrero, A. (2018). Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (2), 127-157. Recuperado de: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/hart02.2018.07>

- Cruzado, A. (2008). Virgen de Lourdes. Iconografía. *Revista Miriam*. Recuperado de: <http://www.mariologia.org/apariciones/aparicioneslourdes1001.pdf>
- María Cristina. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801440>
- Echeverri, M., y Merchán, D. (2015). Aplicación geométrica en el análisis formal de una obra arquitectónica. Caso: Catedral Metropolitana de Medellín. *Memorias del Encuentro de Geometría y sus Aplicaciones*, (22), 141-147. Recuperado de: <http://funes.uniandes.edu.co/8736/>
- Escobar, J. G. (2012). *Ave María, gratia plena: iconología e iconografía de la inmaculada concepción*. (Tesis de Maestría). Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/21119>
- Fajardo de Rueda, M. (1999). *El Arte colonial neogranadino. A la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello / Premio Pensamiento Latinoamericano.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Bolivia: Gisbert y CIA.
- González, J. M. (2004). Reflejos de la Perfecta Hermosura. En A. de la Banda y Vargas (Ed.). *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma*. (pp. 87-134). Sevilla: Cajasur. Obra Social Y Cultura.
- Hernández, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, (26) 85-118. Recuperado de: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Kubiak, E. (2010). Grabados de los hermanos Wierix y la Pintura Barroca en el Perú y en Polonia, en Y. A. Chincangana-Bayona. *Caminos cruzados: Cultura, imágenes e historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Londoño, S. (2001). *Arte colombiano: 3.500 años de historia*, Bogotá: Villegas Editores.

- Londoño Vélez, S. (2005). Breve historia de la pintura en Colombia (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, S. (1995). Historia de la pintura y el grabado en Antioquia (1.a ed.). Editorial Universidad de Antioquia.
- López, F. (2015). *María en el Protoevangelio de Santiago*. Recuperado de: <https://www.hogardelamadre.org/es/recursos/virgen-maria/padres/8372-protoevangelio-santi>
- Maldonado, R. (2016). El Método Hermenéutico en la Investigación Cualitativa. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/301796372>.
- Mardones, C. (2012). Pasiflora mística: Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced. *Aisthesis*, (52), pp. 261-282. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200013
- Mesa, J., y Gisbert, T. (1962). *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Artísticas.
- Montoya, A. y Gutiérrez, A. C. (2008). Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia (1.a ed.). Editorial Universidad de Antioquia.
- Pacheco, F., La Roca y Delgado, M. (1871). *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*. Madrid: Librería de Leon Pablo Villaverde.
- Parejo, M. J. (2005). La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas. En F.J. Campos y F. De Sevilla. *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005* (pp. 965-986). Sevilla: Real Centro Universitario Escorial-

Panofsky, E. (1962). *Estudios sobre iconología*. Recuperado de:
<https://www.lectulandia.co/book/estudios-sobre-iconologia/>

Pastoureau, M.y Duchet-suchaux, G. (2009). *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez, M. A. (2004). Simbología de la Inmaculada. En A. de la Banda y Vargas (Ed.). *Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma*. (pp. 71-85). Sevilla: Cajasur. Obra Social Y Cultura.

Rodríguez, D. M. (2016). La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. *Pensamiento Actual*, 16 (26), 13-24. Recuperado de:
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/25183>

Rodriguez, L. (2009). Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 457-479. Recuperado de:
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/278/269>

Rodríguez, M. I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. *E-excellence*. Recuperado de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf

Rojas, L. (s. f.) La jerarquía angélica: Descripción basada en los distintos nombres que se encuentran en la Biblia. Recuperado de: <https://es.catholic.net/op/articulos/9763/cat/123/la-jerarquia-angelica.html#moda>

Royo, A. (1968). *La Virgen María: Teología y espiritualidad marianas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

- Sáenz, R. (2000). La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado. *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*. (19) 621-628. Recuperado de: <http://hedatuz.euskomedia.org/186/1/19621628.pdf>
- Sebastián, S. (2007). *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A.
- Schenone, H. (2008). *Santa María: Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Sosa, R. (2014). Análisis comparativo entre las escuelas del arte colonial de Quito, Lima y Cuzco. *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir*, (7), 50-71. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4754425>
- Stratton, S. (1988). *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1402139>
- Valenzuela, F. A. (2015). Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo. *Atenea (Concepción)*, (512), 153-169.
- Vargaslugo, E. Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España. *Anuario de Historia de la Iglesia*. (13) 67-78. Recuperado de: <https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-de-historia-iglesia/article/view/23623>
- Villegas, C. (2010). *Representación icónica de la Virgen María en la obra de Francisco Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo*. (Tesis de Maestría). Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101303>

Yamada, N. (2013). Diferencias pictóricas entre la Inmaculada Concepción de Velázquez y la de Pacheco.

13, 83

ANEXOS

El siguiente enlace es un extracto de grabación de audio de la conversación que tuve con el Padre Diego Uribe (Presbítero Diego Uribe), Mariólogo (Doctor en Mariología), docente de teología en UPB, Censor eclesiástico, por un tiempo guía turístico y cultural de la Catedral Metropolitana de Medellín, en relación al tema del dogma y la iconografía de la Inmaculada Concepción:

<https://soundcloud.com/user-165017216/entrevista-al-padre-diego-uribe>