

## Texto inédito:

### Antioquia siglo XIX. Identidad regional y expresiones artísticas

Gustavo Vives-Mejía\*

Antioquia es un departamento situado en el noroeste de Colombia. Desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, su única vía de comunicación con el exterior fue el llamado *camino de Nare*, que partía del centro de la región y se dirigía por el oriente al río Magdalena, la principal ruta fluvial de la nación. En esa época viajar no era fácil, la naturaleza lo dominaba todo y los peligros se encontraban fácilmente en cualquier ruta. Esas circunstancias hicieron a Antioquia diferente y marcaron el carácter de sus gentes.

Este trabajo pretende mostrar cómo ciertas condiciones, en este caso adversas, van conformando la idiosincrasia particular de una región y determinan sus especiales manifestaciones artísticas.

#### 1. Viajeros

Nada más apropiado que el testimonio de los viajeros que recorrieron Antioquia durante el siglo XIX, para dar a conocer las características que destacan la región y que la diferencian de otras zonas del país. La abrupta topografía, con las consecuentes dificultades en las comunicaciones, y su aislamiento son determinantes en el desarrollo de su cultura. A continuación, cito algunos ejemplos tomados en las memorias de viaje de tres de ellos: el sueco Carl August Gosselman, quien viajó por la región en 1825; el bogotano Manuel Pombo en 1852 y el geógrafo alemán Friederich von Schenck en 1880.

Carl August Gosselman 1825-1826

Se halla cruzada [La Provincia de Antioquia] por la rama media de los Andes que va a perderse en el extremo sur de la región, formando uno de los paisajes más montañosos de Colombia. Desde sus alturas heladas bajan hacia el Magdalena y el Cauca diversos torrentes, que por su fuerza y tamaño no logran contribuir a facilitar el transporte en la provincia, a lo sumo

---

\* Investigador Sección Patrimonio Cultural, Gobernación de Antioquia (Medellín, Colombia), 2006.

entregan sus aguas a los dos ya mencionados, los que sí ayudan a la comunicación interna del país...

Obviamente que un país con tal variedad climática debe producir muchos ejemplares de productos y si bien la provincia antioqueña es menos conocida por los vegetales, el contraste habría que explicarlo por la abundancia de minerales, en detrimento de aquellos.

Por otra parte, crecen todos los productos de tierra caliente, y una buena cantidad de los de clima templado, como también prospera la ganadería y la siembra de diferentes clases de cereales. Estos niveles podrían impulsarse no solo para abastecer la región sino para llevarlos al resto de las comarcas.

El que no sea así, tiene sus razones. En primer lugar, la difícil comunicación de la provincia y la falta de caminos hacia el Cauca y el Magdalena, lo que hace que estos productos sean muy difíciles de transportar. En segundo lugar, la inmensa cantidad de minas de oro, cuya segura rentabilidad es suficiente para pagar las mercaderías llegadas desde otros lugares. Además, como este producto no pierde valor y es de fácil movilización se considera mejor enviar unas cuantas bolsas de polvo o arena de oro, por el correo, que transportar productos de alimentación.<sup>1</sup>

Sobre sus pobladores, opinó:

Los habitantes de la provincia de Antioquia se acercan a los cien mil, encerrados por las alturas, y han logrado conservar sus costumbres típicas, a diferencia de lo que ocurre con los de las provincias cercanas. [...] Por eso se encuentran las características centrales de los montañeses, al tiempo que en las clases pobres se observa un sentido de la honestidad y del buen servicio. Los grados de educación y formación son bastante elevados pero poco frecuentes.

Republicanos entusiastas, en el mejor sentido de la expresión, muchos se han mostrado hombres capaces, no solo como oficiales de guerra sino como delegados al Congreso o desempeñando altos puestos civiles o diplomáticos. Se puede decir, en general, tanto en el aspecto físico como político, que Antioquia es una de las provincias más extraordinarias de Colombia.<sup>2</sup>

Manuel Pombo 1852

Sobre el estado de los caminos, dice lo siguiente:

- ¡Qué caminos! ¡Qué caminos!, me repetía el señor Price<sup>3</sup>: no sabe usted lo que le espera. Es difícil que en el mundo se pueda imaginar una cosa peor. ¡Qué despeñaderos, qué fangales,

---

<sup>1</sup> Carl Gosselman. *Viaje por Colombia 1825-1826*. (Bogotá: Banco de la República, 1981), 238-239.

<sup>2</sup> Gosselman. *Viaje por*, 246-247.

<sup>3</sup> Henry Price, pintor inglés, al servicio de la Comisión Corográfica.

qué bosques!... ¡Y vientos que son huracanes! ¡Y lluvias que son diluvios! (...) - ¡Bah!, bah!, le replicaba con buen humor el coronel: esto no quiebra hueso, y la prueba es que, aunque un tanto mal parados, aquí estamos contando el cuento (...) Esta naturaleza intertropical tiene caracteres gigantescos en todos sus reinos. - Es verdad, y en ellos la admiro, así como la hallo inimitable en mis ramos de vistas y paisajes; pero no por eso dejan de ser infernales los caminos de esta provincia; y no soy yo el primero que lo declara, vea usted lo que escribía en 1826 el señor Boussingault:

Antioquia es una comarca que se distingue por la dificultad de sus comunicaciones. Su acceso es difícil porque está rodeada de montañas ásperas, de tal suerte que por algunas los viajeros tiene que hacerse transportar a espaldas de hombres. Todavía hay memoria de muchos habitantes de la provincia que no pudieron nunca salir de ella, porque siendo muy pesados les fue imposibles hallar cargueros bastante fuertes para llevarlos a cuestras.<sup>4</sup>

Respecto a los *antioqueños*, opina:

Como en todo país propio para la agricultura y poblado por gente industriosa, hay en él buenas haciendas y familias acomodadas. Me complacía el aspecto de sus moradores, dignos representantes de la hermosa raza antioqueña. Mujeres altas, robustas, frescas, de excelentes colores y formas desarrolladas; hombres de gran talla, membrudos, esforzados, de barba cerrada y recia dentadura, y todos gente despierta, ágil, emprendedora, refractaria a la mugre y a la pereza, esas dos plagas de las tierras frías... Los renuevos que ha producido este matrimonio nada tienen de notable en Antioquia, en donde las gentes se casan apenas llegan a la edad núbil, donde las mujeres son muy fecundas y donde es muy leve la desigualdad de la cifra de mujeres y de hombres.

Otro rasgo antioqueño es el espíritu de asociación, compañero del de especulación. Aquí todos se asocian, parientes o extraños, ricos o pobres, hombres o mujeres, para lo grande como para lo pequeño, lo mismo para importar mercancías o explotar una mina que para hacer una sementera o poner una pulpería. Así multiplican sus medios de producción, puesto que a un tiempo hacen valer en diferentes empresas dinero, propiedad industria y crédito.

Como ha habido ocasión de notarlo, la hospitalidad se ejerce en Antioquia de la manera más franca y generosa; y el cargo de huraños o retraídos que otros hacen a los antioqueños se origina quizá más bien de que ellos no son zalameros ni se franquean a ciegas colas gentes que no conocen...

Asimismo me atrevo a indicar otra observación al país con respecto a Antioquia. La masa de la gente antioqueña es de constitución fuerte, índole recia y pasiones crudas, de tendencias positivistas y, por consiguiente, imaginativa y poco sujeta a los transportes de la sensibilidad: es necesario, pues, educar, morigerar, suavizar y no dar brida entera a esa naturaleza un tanto

---

<sup>4</sup> Manuel Pombo. *De Medellín a Bogotá*. (Bogotá: Quinto Centenario, Colcultura, 1994), 90-91.

rudimentaria. Ella puede desbordarse y llegar a los extremos, y una vez que en Antioquia el pueblo como pueblo, y con causa y por inspiraciones propias, se apasione y se lance, puede llegar a ser un torrente difícil de contener.<sup>5</sup>

#### Friedrich von Schenck 1880

(...) El que piensa viajar por largo tiempo en los Andes, deja su silla inglesa en la casa, porque no te sirve aquí; y debe conseguirse una silla con cabeza, o sea el famoso galápago californiano... Además debe escoger unos estribos de manera curvada o fabricados de cobre, bronce y latón... Al fin, el viajero comprensivo, para evitar comentarios perjudiciales sobre su vestimenta de forastero, debe acomodarse completamente a las costumbres del país, y ponerse el enorme sombrero de suaza, la ruana y los zamarros, que son unos pantalones de protección, hechos de piel de animales.

Con esta vestimenta empecé mi viaje a caballo desde Islitas hacia Medellín. (...) Muchos cadáveres de animales de carga caídos infestaban la atmósfera, especialmente durante los dos primeros días, mientras andábamos a través de las montañas con densos bosques.<sup>6</sup>

Los antioqueños son un pueblo fuerte, laborioso y serio; a ellos pertenece el futuro de Colombia. Ya Boussingault admiró su fuerte constitución. Después de haber visto los mulatos flojos y los gastados habitantes de las tierras bajas, las figuras altas y atléticas de los habitantes de la montaña, y sus mujeres bonitas y de sanos colores, representan un muy agradable aspecto. La vestimenta es sencilla; los hombres llevan pantalón y un saco largo de manta, que es una tela de algodón, sombrero de paja (...), más la ruana y el indispensable carriel. Las mujeres llevan faldas cortas, y los mismos sombreros que los hombres; el pelo les cae en dos largas trenzas sobre la espalda. (...) Todo el mundo anda descalzo.

La corrupción, que ha contagiado ya hace tiempo a todas las clases de la población en los países de América del Sur, aquí todavía no ha entrado, y el forastero está asombrado, de encontrar bajo estas latitudes ardientes, costumbres casi puritanas. Todavía la vida familiar es ejemplar, y el sentido de la familia fuertemente desarrollado. Voluntariamente los numerosos hijos aceptan la autoridad de la padre (matrimonio con 15 a 20 hijos no son aquí ninguna excepción).<sup>7</sup>

Es necesario aclarar que los rasgos étnicos, sociales y geográficos descritos por los viajeros no necesariamente van a hacerse notar en las manifestaciones artísticas del período. La ausencia de cambios determinantes en los motivos y procedimientos artísticos, por un largo

---

<sup>5</sup> Pombo. *De Medellín*, 64, 67, 69, 80, 116.

<sup>6</sup> Friedrich von Schenck. *Viajes por Antioquia en 1880*. (Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1953), 18-19.

<sup>7</sup> Schenck. *Viajes por*, 22.

período, es en gran medida producto de las condiciones de aislamiento suficientemente comentadas.

## 2. Pintura y escultura

Durante los siglos XVI, XVII y aún en la primera mitad del XVIII, la actividad artística en Antioquia fue muy escasa, debido a su aislamiento geográfico. Las pocas pinturas y esculturas religiosas que se conservan de esa época fueron traídas de Santa Fe de Bogotá.

Sólo a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, la situación empezó a cambiar con la reactivación de la minería, la cual favoreció el comercio y las labores agrícolas, a pesar de que las comunicaciones seguían siendo la gran dificultad. Además, se fundaron nuevas poblaciones, se definió la situación jurídica de otras y se iniciaron las primeras migraciones de pobladores que con los años serían el origen de la llamada *colonización antioqueña*. Por esos años se trajeron pinturas y esculturas de Quito para satisfacer las necesidades de la fe.

Estas condiciones impulsaron el trabajo artesanal de carpinteros, herreros, talabarteros, sastres, zapateros, plateros, pintores y talladores, que dentro de la escala social estaban en el nivel más bajo y cuyo oficio era regulado por la Corona, pero estas normas no se aplicaron en Antioquia.

El gobernador Francisco Silvestre, primero, y luego el visitador Juan Antonio Mon y Velarde, motivados por las reformas borbónicas que buscaban modernizar el estado, reglamentaron el ejercicio de la artesanía. Tales ocupaciones, eran miradas de manera positiva por las autoridades, al darles categoría. Para ejercer una profesión artesanal, o sea, ser maestro mayor y tener taller (*abrir tienda*) se requería un largo aprendizaje y presentar exámenes. Solo el jefe del taller podía contratar, señalar tareas y delegar en un discípulo la ejecución de un trabajo y se obligaba a velar por la manutención de sus alumnos.

Algunos Maestros transmitieron los conocimientos a sus hijos y un oficio determinado pasó a ser tradición familiar. Así surgieron las familias artesanas que cumplieron un papel muy importante en el arte antioqueño del siglo XIX.

Los artistas anónimos, de formación artesanal, dejaron obras toscamente elaboradas en un estilo primitivo resaltado por colores intensos. Representaban a los santos de mayor devoción y algunas pinturas incluían el retrato del donante. También continuaron la tradición de usar grabados y estampas piadosas como fuente de inspiración o copiaron los modelos quiteños que tenían cerca. A veces hacían cambios, ya personales o por solicitud del cliente, dando a sus obras cierta originalidad. Por este tiempo los artesanos – artistas comenzaron a viajar a distintos lugares para cumplir encargos y cuando se agotaba la clientela partían hacia otro

rumbo. Este hecho posibilitó la expansión del trabajo artesanal y artístico en la región y además contribuyó a que el artista fuera consciente de su valor y su importancia. Algunos empezaron a firmar sus trabajos, como aval de su autoría.

Del único taller que se conservan obras es el del pintor Agustín Zamora, Maestro Mayor de su gremio en Santa Fe de Antioquia y de su alumno José María Agudelo Calderón, quien realizó una *Virgen de Chiquinquirá* y en la cartela del cuadro cita a su maestro:

VERDADERO RETRARO DE NTA SRA DE CHIQUINQUIRÁ / POR JOPHE MARIA AGUDELO CALDERON PINTOR / DISIPULO DEL MAESTRO MAYOR DE LA CIUDAD DE ANTIOQUIA AGUSTIN SAMORA A PEDIMENTO DE JOPHE RESURECION SANCHEZ SU DEVOTO / EN AGOSTO 28 DEL AÑO 1801.<sup>8</sup>

Cabe señalar que Antioquia oscilaba entre la devoción a la *Virgen de Chiquinquirá*, llamada popularmente *La Chinca*, y la *Inmaculada Concepción*. La primera, es la patrona de Colombia desde su milagrosa renovación en 1586, y la segunda, era del culto más promocionado por la Corona española.

Dentro de los artesanos artistas registrados José Pablo Chaves, pintor y dorador natural de Cali, activo en Antioquia entre 1784 y 1822, aparte de otras obras, dejó las pinturas murales de la Iglesia Matriz de Rionegro en 1804, de inspiración barroca, una de las pocas que se conservan de la Antioquia colonial. Es interesante anotar que la labor de unos y otros es el inicio de la escuela artística antioqueña.

Si bien la pintura ha sido más estudiada porque se encuentran obras firmadas o documentadas, no sucede lo mismo con el trabajo de tallistas e imagineros, cuya producción ocupa un largo período que va desde la Colonia hasta avanzado el siglo XIX. Estos artistas artesanos, anónimos, dejaron obras cuya ingenuidad, ajena a los cánones dominantes, hechas para un propósito religioso, destinadas para el culto en la intimidad del hogar. En los ejemplos que se conservan se aprecia la gracia de lo espontáneo. Estas tallas eran popularmente llamados *bulticos*.

Aquí es necesario referirnos a los *retablillos*, una de las expresiones más representativas de la religiosidad popular. Son pequeños altares que hacían parte del mobiliario doméstico y servían para exhibir pequeñas imágenes de devoción, pintadas o talladas. Sus autores se inspiraron en los retablos de las iglesias y lograron creaciones muy originales. Algunos presentan integración de talla decorativa, escultura y pintura con predominio de colores intensos. De los talleres artesanales de Santa Fe de Antioquia salieron los más bellos.

---

<sup>8</sup> Verificación personal. Citado en Gustavo Vives. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de Santa Fe de Antioquia*. Vol. 2. (Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Imprenta Departamental, 1988), 221.

Los inventarios del Patrimonio Cultural realizados por el gobierno departamental de Antioquia<sup>9</sup> permiten detectar la importancia del arte quiteño en Antioquia, presencia que no ha sido realmente conocida y valorada. Las pinturas que llegaron corresponden al llamado *período luminoso* del arte quiteño, por su colorido exuberante. Algunas llevan detalles dorados que resaltan su textura. Predominan los mismos temas del barroco, sin los contrastes del claroscuro y los personajes son más simples, sin expresión exagerada de los sentimientos. A Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego o sus talleres, se pueden atribuir muchas de estas obras.

La escultura religiosa quiteña se inspiró especialmente en modelos andaluces, luego evolucionó hasta adquirir identidad propia en el arte colonial americano y llegó a su esplendor con toda la fuerza del barroco a mediados del siglo XVIII. Su prestigio se mantuvo hasta mediados de la siguiente centuria.

Los escultores más importantes en esta etapa fueron Bernardo Legarda y Manuel Chili *Caspicara*; el uno representa la exaltación barroca y el otro, la serenidad y la elegancia. Al primero, o a su taller, se puede atribuir la *Virgen Apocalíptica o Bailarina de Quito* como también se le conoce, de la iglesia de Chiquinquirá de La Ceja; al segundo, las imágenes de *Jesús Resucitado* de Rionegro, Santa Fe de Antioquia y del convento de las Carmelitas de Medellín.

Casi la totalidad de las imágenes que se conservan son anónimas. Se reconocen por el encarne brillante, las mejillas rosadas, el delicado trabajo del cabello y la barba, los ojos de vidrio, el tratamiento de los pliegues, el movimiento de la figura y la policromía, donde se combinan colores brillantes y decoraciones florales y doradas. En las obras de pequeño formato las más comunes son: el Niño Jesús, la Virgen, Pesebres, Cristos de estilizada figura, Calvarios, San Antonio de Padua, Santa Bárbara, Santa Rita de Casia, y ángeles como San Rafael y San Miguel.

En las imágenes de tamaño natural, se distinguen dos grupos: las totalmente talladas y policromadas y las de vestir. Entre las primeras se puede citar: *El Señor Caído*, Jesús *atado a la columna*, el *Ecce Homo*, el *Señor de la Humildad* y cristos con brazos articulados. Su dramatismo se ve en la expresión del rostro y en las señales de tormento en los brazos y en la espalda, logrados gracias al hábil manejo de la policromía y el uso de relieves en resina.

El segundo grupo es el más numeroso, tomado también de los talleres andaluces. Fue una solución para disminuir el peso de las imágenes procesionales y atender la demanda que

---

<sup>9</sup> Gustavo Vives. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia*. Vol. 1: *Edificios Públicos e Iglesias de Medellín* (1985), Vol. 2: *Colecciones de Santa Fe de Antioquia* (1988), Vol. 3: *Colecciones Públicas de Rionegro* (1996), Vol. 4: *Colecciones de La Ceja* (2002).

exigía la Contrarreforma. Los artistas solo tallaban las partes visibles como las manos y la cabeza, que eran unidas a un armazón con articulaciones para facilitar el vestirlas. Un documento que relaciona unos santos enviados de Quito a las Carmelitas de Medellín en 1794 señala las proporciones que debían tener los cuerpos o armazones realizados por los artesanos locales: “por una cabeza y manos de Nuestra Señora del Carmen, que sea para el cuerpo de 2 varas y su niño de cuerpo entero de ½ vara, y sus mascarillas de estaño, todo en ... 007 patacones”.<sup>10</sup>

El empleo de mascarillas o rostros metálicos permitió crear prototipos como la expresión de tristeza en la *Virgen Dolorosa* o el *San Juan de los Calvarios*. En otros casos, una Virgen con el Niño Jesús, podía llegar a ser *Nuestra Señora del Carmen* o *Nuestra Señora de las Mercedes*, según la devoción de los fieles, y colocarle los atributos correspondientes.

Algunas llegaron a ser de culto muy popular y sus devotos y las cofradías las dotaron de ajuares completos y joyas.

Dentro de la variedad de imágenes de vestir que existe en Antioquia, el grupo más importante es *El Apostolado* o *La Última Cena* de la Catedral de Santa Fe de Antioquia, encargado por el Oidor Juan Antonio Mon y Velarde, a fines del siglo XVIII. Cuenta la tradición, que como el artista se demoraba para cumplir el pedido, el Oidor lo hizo encarcelar hasta que terminara la obra. Cuando esta llegó por fin a su destino, al ser desempacada causó sorpresa ver que Judas Iscariote era el retrato de Mon y Velarde. Así se vengó el escultor de su patrono. Quizás es uno de los conjuntos escultóricos quiteños más importantes fuera de Quito y durante un siglo fue el único apostolado que hubo en territorio antioqueño.

Solo a finales del siglo XIX, los escultores antioqueños empezaron a producir imágenes y grupos procesionales para los distintos templos de Antioquia y de la zona de colonización. Tal es el caso de los talleres de los Carvajal y los Osorio.

Se puede concluir que las obras de arte quiteño de alguna manera incidieron en la definición de un gusto y en ampliar la visión de los artesanos – artistas antioqueños, quienes necesariamente tuvieron que aprender de lo que veían y copiarlo porque era su referencia más cercana.

## Siglo XIX

El paso de un siglo a otro no significó ningún cambio estilístico importante. Pablo Chaves pintaba los murales de la iglesia de Rionegro; al pinto Mariano Quevedo residente allí, don

---

<sup>10</sup> Gustavo Vives. *Presencia del Arte Quiteño en Antioquia. Pintura y Escultura siglos XVIII y XIX*. (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998), 12.

Gregorio Mejía y su esposa le encargaron un *Virgen del Rosario* para el caserío de El Retiro; en Santa Fe de Antioquia se avanzaba en la construcción de la Catedral, a la vez que el platero Francisco Correa trabajaba en *El Sagrario* de plata para la misma y estaba activo el taller del pintor Agustín Zamora; J. C. Pérez firmaba un *Bautismo de Cristo* para la capilla de Sabaletas; en la Villa de Medellín se terminaba la ermita de la Veracruz y continuaban las obras en las iglesias de San Francisco y San Juan de Dios. Lo mismo sucedía en otras poblaciones de la provincia.

El Movimiento de la Independencia, nacido en Bogotá en 1810, y en Antioquia en 1813, para nada afectó la vida cotidiana. Doña María Jesús Jaramillo hizo pintar en 1813 un exvoto a la *Virgen de Chiquinquirá* en agradecimiento por haberla sanado; el 30 de diciembre de ese año, el Colegio Constituyente de Antioquia, declaró la Inmaculada Concepción como patrona de la Corporación y del Estado; José María Burbano, antiguo pintor de la Expedición Botánica, radicado en Medellín, retocó en 1817 el cuadro de *San Lorenzo* y en 1819 el de la *Virgen de La Candelaria*, patrona de la Villa.

Por ese tiempo, otro artista de la Expedición Botánica, el quiteño Mariano Hinojosa, se estableció aquí, y un anónimo pintor de Santa Fe de Antioquia terminó el 2 de julio, un *San Camilo de Lelis*. Como se ve, los tiempos revueltos para nada impidieron el ejercicio del arte. La Independencia de Colombia se selló el 7 de agosto de 1819.

La instauración de la República significó un cambio de autoridades. Los funcionarios coloniales, de casaca y peluca, fueron reemplazados por jefes militares de largas patillas, bigotes y uniforme napoleónico. Quedaron atrás los blasones familiares y se impusieron los símbolos patrios. Los retratos de los nuevos héroes, encabezados por Simón Bolívar entraron a presidir las oficinas públicas. Si se comparan con un *San Liborio*, pintado en Santa Fe de Antioquia en 1821 o con una *Santa Bárbara*, indulgenciada por el primer obispo de Antioquia en 1827, se verá que no hubo cambios en la estética de la naciente República. El arte continuaba acartonado, ingenuo y provinciano.

A medida que avanzaba el régimen republicano, a pesar de la inestabilidad política, en las décadas de 1830 y 1840, la situación en Antioquia había cambiado mucho en relación con los tiempos anteriores. La explotación de riquezas auríferas se fortaleció, gracias a la tecnología traída por empresarios extranjeros y naturalmente favoreció el comercio. Con una economía fortalecida, surgieron nuevas clases sociales. El bienestar trae consigo exigencias, despierta sensibilidad, facilita la posibilidad de mirar otros mundos y propicia el desarrollo de actividades diversas, entre ellas, la actividad artística. Dentro de su austeridad característica, los antioqueños empezaron a buscar lo bello, lo grato. En tales condiciones, los artesanos de lo necesario se diversifican para satisfacer las nuevas demandas. Viajaban y pintaban santos, retratos —el género de mayor demanda— y con ánimo decorativo hacían paisajes ideales,

tomados de láminas europeas, en paredes, cuadros y muebles. Las referencias a lo local eran pocas.

Cabe destacar que la fotografía, como nueva técnica destinada a modificar sustancialmente la manera de representar la realidad no influyó, en un principio, en los artistas pintores de la región.

El retrato tuvo en Antioquia una amplia difusión y puede decirse que el desarrollo de la pintura en el siglo XIX le debe a este género el impulso que tomó más tarde. Independiente de la iconografía oficial de próceres y notables, el retrato privado ocupó un lugar destacado y en cierta forma expresó la consolidación de las nuevas clases dominantes. Aquello arrieros, comerciantes y mineros enriquecidos, a falta de una adquirieron usos y costumbres europeas que los enaltecieron para afirmar su posición social; nada mejor para mostrar prestigio y perpetuarlo, que ver su propia imagen o la de sus parientes, plasmada en un lienzo. Eso sucedió en los principales centros urbanos como Medellín, Santa Fe de Antioquia, Sonsón, Rionegro y en los pueblos de la colonización antioqueña.

Son numerosos los retratos que se conservan en las galerías municipales, museos y residencias particulares. En esa vasta producción se aprecian diversas calidades y estilos, aparecen nombres de artistas – artesanos locales, de pintores andariegos, uno que otro de renombre, y no pocos anónimos. Todo esto constituye un conjunto de gran valor documental para el conocimiento de una época.

Frente a la sobriedad cromática de los retratos, la pintura religiosa de estos años representa la exuberancia del color. En ella sigue predominando la ingenuidad y el planismo, el dibujo desproporcionado y la falta de perspectiva, y en estos defectos radica su encanto. Al igual que en la colonia, los pintores copiaban de láminas, que ya eran litografías alemanas, italianas o francesas, sin que ello impidiera manifestar la impronta personal del artista. Las devociones y su manera de representarlas, en nada habían cambiado. El pintor y escultor Matías Montoya realiza en 1877, para la iglesia de San Antonio de Pereira, la *Educación de la Virgen* inspirada en un grabado de Rubens. Su hijo Eugenio repitió el motivo en ese año para la iglesia del Tablazo, Rionegro. Otra imagen que no varió en casi tres siglos fue *La Piedad*, que muestra a la Virgen estrechando contra su pecho el cuerpo de su hijo muerto, cuyo original se debe al español Luis de Morales *El Divino* (1510-1586), ampliamente repetida en América. Las diferentes versiones que se encuentran señalan el fervor que se le tenía.

Otras devociones que seguían siendo tradicionales era la *Virgen de Chiquinquirá*, la del Carmen, la del Rosario. Las Mercedes, además las de San Antonio de Padua, San José, Santa Bárbara, etc. Además, los anónimos imagineros continuaban surtiendo a las piadosas familias antioqueñas de cristos y otras tallas de rústica factura.

Las tres últimas décadas del siglo XIX en Antioquia, están marcadas por una intensa actividad artística. Proliferan los nombres de los artistas, pero no hay variedad en su temática. A este propósito, el pintor Leopoldo Carrasquilla publicó un aviso que es muy elocuente. En él ofrecía en el ramo de la pintura, “retratos e imágenes de santos, muebles y tablas de aviso para las tiendas y barniza láminas. También da lecciones de dibujo. Todo a precios módicos”.<sup>11</sup> Este artista dejó dos interesantes obras, un retrato ecuestre del general Julián Trujillo, héroe liberal de la revolución de 1876, inspirado en el famoso cuadro de J. L. David, *Napoleón Cruzando Los Alpes* y *Antioquia Militante*, alegoría que muestra a una mujer vestida con uniforme militar y envuelta en la bandera colombiana. También fueron importantes los Palomino, familia de pintores ingenuos, encabezada por Buenaventura y continuada por sus hijos Leopoldo, Ángel María y Jesús María, cuya actividad se prolongó hasta avanzado el siglo XX y abarcó una extensa zona geográfica. Además de su trabajo artístico, también ejercieron la docencia, que sería en adelante una actividad fundamental en el desarrollo de la pintura antioqueña. Otro artista que dejó una considerable obra, pero de calidad desigual fue Emiliano Villa, quien realizó gran parte de los retratos oficiales para el Concejo Municipal de Rionegro. Al lado de los ya mencionados aparecen otros pintores que dejaron una obra de mera proyección local.

La escultura debe su avance a la Iglesia, a las cofradías y a los benefactores píos. A finales del siglo XIX se levantaron nuevos templos y renovaron otros, para lo cual se requerían imágenes de acuerdo con las exigencias del culto. Muchas de ellas se importaban de Francia y España, pero sus costos eran muy elevados, lo que vino a favorecer el trabajo de los artistas locales. Estos supieron aprovechar la riqueza maderera de los bosques y las selvas nativos.

En 1880, Mariano Montoya realizó el *Señor del Triunfo* para la iglesia de Rionegro, mientras Álvaro Carvajal establecía su taller de escultura en Envigado, población cercana a Medellín, donde trabajaron sus hijos, continuando la tradición colonial. Su taller gozó de mucho prestigio, sus imágenes fueron solicitadas en todo el país y su producción se extendió hasta la década de 1920. Contemporáneo suyo fue Misael Osorio que también tuvo renombre.

Queda claro que el retrato fue el motivo determinante para la pintura antioqueña, como en la escultura y la imaginería popular fueron los motivos religiosos. La constante continuó siendo el trabajo de los artesanos formados dentro del grupo familiar, a su vez maestros de otras generaciones. Ejemplos importantes de estas familias fueron: los Palomino, Cano, Montoya, Rodríguez, Carvajal, Osorio, Jaramillo, Vieco y Tobón, entre los cuales hubo pintores, escultores, plateros, ebanistas, etc., cuya evolución fue definitiva para consolidar la llamada *escuela antioqueña*.

---

<sup>11</sup> “Boletín Industrial”. Febrero 3 de 1876.

De su trabajo espontáneo, sin dominio de las técnicas se pasó a una profesionalización de los oficios. El responsable de esta transformación fue, en gran medida, Francisco Antonio Cano, pintor establecido en Medellín desde 1883, quien, con su programa educativo, contribuyó a la formación teórica y práctica (enfaticando la necesidad de la observación directa de la naturaleza) de la siguiente generación. Este proceso iniciado en la colonia tuvo su culminación y remate con la fundación en 1911 del Instituto de Bellas Artes de Medellín, por iniciativa del maestro Cano.

### 3. Orfebrería

Son pocas las obras que se conservan de los plateros y orfebres antioqueños en el siglo XIX. La mayoría de ellas son piezas de uso litúrgico realizadas en diferentes años de esa centuria y que tienen en común su acento barroco.

La más importante es *El Sagrario de la Catedral de Santa Fe de Antioquia* ejecutado por Francisco Correa en 1802, con la ayuda de su hermano Antonio, carpintero, cuando el templo apenas llevaba cinco años de construcción. Se trata de un templete cupuliforme, de planta hexagonal, recubierto con láminas de plata repujada y consta de dos cuerpos: El sagrario propiamente, y el expositorio.

Obra tardía por su significación barroca y contrarreformista, en un momento en que predominaban las ideas de la Ilustración y el espíritu neoclásico. Su decoración plantea un verdadero programa iconográfico alrededor de la Eucaristía. El diseño quizás fue concebido y dirigido por persona distinta a los ejecutores de la obra, ya que revela profundos conocimientos teológicos y bíblicos que difícilmente podrían tener artesanos de la época. Al parecer está inspirado en la *Psalmodia Eucharística* del mercedario Melchor Prieto, libro publicado en 1622 y cuyas estampas hacen inteligibles las teorías sobre el misterio eucarístico. Cabe anotar la sorprendente asimilación del tema propuesto y su simbología por los artesanos que la realizaron, lo que la convierte en una pieza única en Colombia.

*El Sagrario*, además de la vid y el trigo, presenta el pelícano y la palmera como símbolos eucarísticos. El pelícano porque se dice que alimenta con su sangre a los polluelos y la palmera porque provee de alimento en el desierto. Santiago Sebastián observa que la palmácea ilustrada aquí, es el corozo amolado (*Acromía aff antioquensis*). La especie es muy común en la ardiente región de Santa Fe de Antioquia y por lo tanto fue natural que el artista sustituyera la palma de dátíl por algo que le era familiar. Expresión clara del mestizaje que caracteriza la cultura del período que se comenta. Completaba la decoración de este primer cuerpo, la puerta del El Sagrario con la Última Cena, robada en enero de 1986.

En el expositorio hay un despliegue mayor de figuras y alegorías. En sus puertas aparecen los cuatro Evangelistas, los Padres de la Iglesia y personajes bíblicos. Los Evangelistas, San Juan, San Lucas, San Mateo y San Marcos conservaron en sus escritos las palabras de la Consagración, describieron los pormenores de la Última Cena y redactaron la parte esencial del canon de la misa.

Los Padres de la Iglesia, San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio Magno son los grandes intérpretes del Evangelio. Figuran siempre en las exaltaciones de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción, los dogmas más controvertidos de la Iglesia Católica y que ellos siempre defendieron. Se les llama defensores de la Eucaristía.

Los personajes bíblicos representados son, David, Isaías, Elías y Moisés. David, el rey profeta, compuso los salmos para alabanza de Dios. De su linaje nació Jesús, llamado 'Hijo de David'. Como vencedor de Goliath es modelo de Salvador. Un hecho de su vida se relaciona con el pan sacramental, huyendo de Saúl y acosado por el hambre, pidió pan al sacerdote Ajimelec y este le dio el de la ofrenda, porque no tenía otro.

Isaías, primero de los profetas mayores y el más grande de los mesiánicos, predijo la venida del Mesías y en sus escritos hay presagios de la Anunciación y del nacimiento de Cristo. Es llamado 'El Evangelista del Antiguo Testamento'.

La escena de Elías ilustra un episodio de su vida, en el cual el profeta, perseguido por Jezabel, cayó al suelo vencido por el hambre y el cansancio, pero un ángel le dejó una torta y agua. Con esa comida alusiva al vigor eucarístico, anduvo 40 días y 40 noches hasta el monte Horeb.

Moisés, profeta que es prefigura de Cristo, salvó a su pueblo de la servidumbre egipcia y promulgó la Ley Divina. En el Éxodo hay dos hechos prodigiosos que son imagen de la comida y la bebida eucarística: el maná y el agua de la roca. El maná, caído del cielo, fue un auxilio de Dios para alimentar a su pueblo. Se le llama también 'Pan del cielo' o 'Pan de los Ángeles', términos con los cuales se designa también a la Eucaristía. Estas acepciones han servido de inspiración a los artistas para explicar gráficamente la correspondencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El agua que Moisés hizo brotar de la roca es símbolo del vino.

El interior del expositorio constituye la culminación de la apoteosis eucarística. Como tema central aparecen la Custodia y el Cordero Pascual, sobre el Libro de los Siete Sellos, venerados por dos ángeles. Estos pueden significar a San Pedro y San Pablo, guardianes de la Iglesia, figuración derivada de los querubines que cubrían el Arca de la Alianza, o la adoración del *Pan de los Ángeles*, motivo que surgió en el Renacimiento.

A cada lado de esta pintura, hay dos escenas diferentes realizadas en plata repujada. En la parte superior del lado izquierdo, se ve el Cordero descansando sobre una torre fortificada, lo que significa la seguridad, la protección y la fortaleza adquiridas por el Sacramento. La parte

inferior izquierda lleva como tema la *f fuente de gracia*. El Cordero inmolado vierte su sangre en el cáliz que sostiene un ángel, mientras un hombre se sumerge en la piscina probática, ritual de purificación. Su sentido es la eficacia redentora de la sangre de Jesús relacionada con el bautismo.

En la escena superior del lado derecho, se formula una invitación eucarística. Sobre un pórtico brillan el cáliz y la hostia, variante de las representaciones de Cristo en las puertas medievales y que hace alusión a la frase: “Yo soy la puerta y el que entra por mí estará salvado”.

El sacrificio de Abraham es la imagen de la parte inferior derecha. El patriarca se mostró dispuesto a ofrendar a su hijo Isaac, y esta acción es considerada como equivalente de la inmolación del Hijo de Dios. El de Isaac fue un sacrificio incruento y como tal, es prefiguración de la misa. La cubierta interior lleva una paloma para recordar que la Iglesia está inspirada por el Espíritu Santo.

Una inscripción en la cara posterior del sagrario narra la historia de esta maravillosa obra. Su transcripción es la siguiente:

Se colocó Nuestro Amo y Señor Sacramentado en este tabernáculo realzado en plata, el 6 de Junio de 1802, víspera de la festividad del Corpus, a expensas de la devoción de los fieles y celo y actividad del Mayordomo Don Juan Esteban Martínez, hiciéronlo Antonio y Francisco Correa, hermanos oficiales, el primero carpintero y el segundo platero, naturales de esta capital.<sup>12</sup>

Otra obra de gran envergadura de Francisco Correa y que armoniza muy bien con *El Sagrario* es la *Mesa del Altar Mayor*, de forma abombada. En el centro tiene el Cordero Pascual sobre el Libro de los Siete Sellos, rodeado de rayos de plata dorada con dos ángeles y la vid. Cordones ondulantes con borlas cubren toda la superficie, y los bordes tienen motivos florales. En un extremo tiene grabado el siguiente texto: “Esta mesa realizada en plata cuyo peso es de 79 lbs., 133/40, se ha trabajado por el Maestro Francisco Correa, a disposición del mayordomo de nuestro amo Juan Esteban Martínez. Colocada el 1 de junio de 1836.”<sup>13</sup>

A correa, formado bajo las severas normas de la Corona española que regulaba el aprendizaje y la labor artesanal, trabajó en las postrimerías de la Colonia y en los primeros años de la República. De esta manera es el nexo entre dos períodos cruciales y con toda justicia se le puede llamar el *Platero de la Catedral*, por las muchas obras que ejecutó para ella, durante casi medio siglo, de 1802 a 1847. El servicio de plata de este templo pesaba casi 49 arrobas y salió en buena parte de su trabajo. Igualmente cumplió con sus encargos para las iglesias

---

<sup>12</sup> Vives. *Inventario del Patrimonio*, 50.

<sup>13</sup> Vives. *Inventario del Patrimonio*, 50.

de distintas *poblaciones* antioqueñas por lo que era el maestro de su oficio más acreditado de la región.

Otro ejemplo de decoración barroca es *El Sagrario de las Carmelitas Descalzas* de Medellín, obra del platero Gregorio Baena, quien cuenta la historia en un pequeño recordatorio que regaló a la comunidad:

Se empezó el Sagrario de plata del convento de N. Señora del Carmen, el 27 de junio de 1845, siendo Priora la madre Jacinta Arango, y se acabó en mayo de 1846, siendo Priora la madre Magdalena Posada. Quien llevaba las cuentas era la madre María Josefa Pontón de mi Señor Jesucristo, hecho por Gregorio Baena.<sup>14</sup>

También, es un templete cupuliforme, forrado en láminas de plata repujada y dividido en dos cuerpos: El sagrario y el expositorio. Su abigarrada decoración de pámpanos y espigas se complementa con ramilletes de flores de plata maciza, que sirven también como candeleros. En las solemnidades la luz de las velas se refleja dando un efecto destellante.

Entre 1887 y 1898, los plateros Agapito y Carlos Jaramillo, por cuenta del párroco Isaías Aristizábal, realizaron varias obras para la *Iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá* de El Santuario, población del oriente antioqueño. Algunos de esos trabajos son del más puro estilo barroco. Entre ellos sobresales la custodia de tipo sol, hecha en plata y oro, cuajada de esmeraldas y amatistas. En su decoración de follajes y figuras simbólicas, aparece en el remate de la columna la Inmaculada Apocalíptica, de inspiración legardiana, sustentando el sol. Esta imagen acentúa su barroquismo, a la vez que evoca a la Inmaculada Eucarística, tema iconográfico del siglo XVII.

Vale destacar que dentro de este servicio de plata que ejecutaron para el templo se encuentra la urna que se usa en la ceremonia del Jueves Santo en forma de templo neogótico, estilo que predominaba en la arquitectura y la ornamentación religiosa de la época en Europa iniciando en la región de esa corriente estilística.

Los Jaramillo eran naturales de Rionegro, municipio cercano a El Santuario. Posiblemente aprendieron su oficio en el medio familiar como otros casos que han llegado a ser importantes en la historia regional. Quizás los primeros ejemplos de orfebrería que ellos conocieron fueron en la iglesia de su pueblo natal que guarda una rica colección desde tiempos de la Colonia y que de alguna manera influyeron en su labor y en su estilo.

#### 4. Mobiliario

---

<sup>14</sup> Ficha. Archivo de Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Dirección de Fomento a la Cultura de Antioquia. Medellín, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe.

El amoblamiento de las casas coloniales y de muchas iglesias era austero como la arquitectura misma. Los severos muebles de estilo español, realizados en pesadas maderas, de sencillo ensamblaje y obra de carpinteros, se mantuvo por razones económicas hasta muy avanzado el siglo XIX.

Un ejemplo de la persistencia de arcaísmos estilísticos en Antioquia lo constituyen dos armarios de sacristía, quizás del mismo carpintero, uno fechado en 1783 en la *capilla de La Ceja* y el otro fechado en 1787, perteneciente a la iglesia El Tablazo, Rionegro (oriente antioqueño). Su estilo es renacimiento español, tienen una puerta de dos alas, formadas por tableros rectangulares, distribuidos simétricamente y cerradura de hierro forjado. La corona un remate de estilo barroco, tallado, dorado y policromado con el año de su ejecución.

Vale anotar como, finalizando el siglo XVIII, seguía vigente un estilo que había pasado en Europa hacía más de dos siglos y se completaba con detalles barrocos, cuando empezaba el neoclásico.

En la postrimería de este siglo, llegan las interpretaciones barrocas inglesas y francesas con sus formas ampulosas, curvilíneas y confortables. En ellas predomina la ebanistería y la ornamentación que rompen con las rígidas líneas renacentistas del mueble hispano. Hasta ese momento el artesano apenas tenía la preparación básica y era ante todo un *carpintero de lo blanco*; con las nuevas tendencias se impone gradualmente la ebanistería, que exigía conocimientos más amplios al trabajador. Estos elaborados muebles, conocidos también como *Virreinales*, resultaban muy costosos y estaban reservados para la iglesia, los altos funcionarios y la elite.

Se puede decir que en las primeras décadas del siglo XIX se produjeron y coexistieron muebles renacentistas y barrocos o virreinales, según fuera la capacidad económica de sus propietarios. La guerra de la Independencia y la República no influyeron en cambios estilísticos y el estilo Imperio llegó tarde.

El Acta de la Independencia de Antioquia se firmó el 11 de agosto de 1813 en la ciudad de Santa Fe de Antioquia, sobre una mesa de inspiración inglesa, de líneas onduladas, con la tapa redonda y dos alas abatibles, que permitían cerrarla y arrimarla a la pared cuando no estaba en uso.

Las sillas del presbiterio de la primitiva iglesia de El Retiro, construida a mediados del siglo XIX, son una versión tardía de la silla frailer y los perfiles mixtilíneos que presentan les dan un aire barroco. La frailer es una de las piezas más típicas del mobiliario colonial; esta a su vez tuvo origen en el sillón renacentista italiano, al que en España se le llamó así porque su rigidez lo hacía apropiado para usar en los monasterios.

En Antioquia todavía se conservan muchos ejemplos decimonónicos de este mueble, más cómodos que sus modelos por la curvatura anatómica de los brazos y el respaldo inclinado, generalmente forrados en sencilla vaqueta o cuero crudo.

El sillón del primer obispo de Antioquia Mariano Garnica y Dorjuela, realizado entre 1827 y 1830, muestra el influjo del gusto barroco, en los primeros años de la República. Presenta un copete tallado con los símbolos episcopales, brazos muy curvos apoyados sobre ménsulas y patas cabriolé de garra y bola.

La última expresión tardía del barroco es el armario regalado a fines de siglo XIX al General Rafael Uribe Uribe, importante jefe liberal colombiano, atribuido al Maestro Antonio Orrego. Es un mueble de gran tamaño, decorado con tallas de plantas de café y la hierba *pará*, que el militar introdujo para las dehesas de ganado. Estos motivos se combinan con animales mitológicos y grutescos. Tienen patas de garra y renta en el escudo de la república de Colombia. Este es un buen ejemplo del eclecticismo característico del siglo XIX donde confluyen elementos tan disímiles que ejemplifica el mestizaje como aporte original.

Quizá el maestro Osorio consideraba el barroco lo más apropiado para lo solemne y oficial. En el mismo estilo ejecutó en 1899, la urna donde debía reposar la corona de oro y piedras preciosas que el Mariscal Antioquia José de Sucre cedió al héroe antioqueño José María Córdova después de la batalla de Ayacucho, que selló la Independencia de América en 1824.

En la década de 1890, el oro y el café fueron la base de la economía antioqueña, el comercio se incrementó y el contacto con el exterior era más intenso, la vía férrea en construcción mejoraría un poco esa comunicación, pero los caminos continuaban tan intransitables como antes. Sin embargo, la información de las novedades europeas era más accesible y puede decirse que con el estilo Art Nouveau, Antioquia comenzó a renovar y actualizar sus motivos y técnicas decorativas; cabe anotar que fueron los ebanistas y carpinteros los primeros en adoptarlo.

## **5. La arquitectura**

La arquitectura colonial dejó muy pocos testimonios en Antioquia, salvo en la antigua capital Santa Fe de Antioquia, fundada en 1541, que es el conjunto urbano más homogéneo. Su legado arquitectónico tiene un carácter eminentemente popular. El aislamiento y en general, el de toda la provincia, hizo que el arte se desarrollara con sencillez y autenticidad. No se conoció la actividad de un arquitecto con formación académica o de influencia europea. Los pocos mencionados fueron simples alarifes o maestros de obra.

El monumento más importante de esta ciudad es la Catedral, iniciada en 1797 y consagrada en 1841. Los planos realizados en Bogotá por el arquitecto español Fray Domingo Petrés, autor de los de la Catedral de dicha ciudad y del Observatorio Astronómico.

El templo tiene tres naves, es de estilo neoclásico con detalles del barroco popular, predominante en la ciudad. Su fachada tiene dos cuerpos divididos por un entablamento corrido, igualándose la diferencia de anchura mediante cartones y pináculos piramidales. Las tres puertas están encuadradas entre pilastras y el espacio comprendido entre las portadas y el entablamento, se aprovecha para disponer hornacinas. En el segundo cuerpo hay un óculo y unas pilastras pareadas sostienen el frontón de remate. El conjunto resulta esbelto, ya que se iguala en altura a la torre adosada al lado del evangelio.

En ella intervinieron el maestro José Ortiz y su hijo de igual nombre, que también trabajaron en la iglesia de *La Veracruz* de Medellín. Lo que indica que estos artesanos se desplazaban hacia donde requerían sus servicios. Alma de esta magna empresa fue don Juan Esteban Martínez, quien dedicó a ella parte de su vida y su fortuna.

Al ser la obra más notable de toda la región, sirvió de modelo a otras construcciones que se hicieron en la época. Un ejemplo es la antigua iglesia parroquial de La Ceja, situada en el oriente antioqueño, inaugurada sin terminar en 1829, que fue destruida por un sismo en 1938. Su fachada presentaba muchos elementos comunes a la seo antioqueña. El primer cuerpo tenía tres puertas enmarcadas por pilastras y sobre ellas, ventanas en vez de hornacinas, el amplio entablamento que los separaba del segundo, era en realidad una espadaña, que se completaba con cartones que trazaban una gran voluta y remataba en un frontón triangular.

Medellín, capital de Antioquia desde 1826, solo cuenta con dos reliquias coloniales y su auge lo predijo el oidor don Antonio Mon y Velarde, en su informe al Virrey en 1785: “Esta provincia, hoy la más atrasada de todo el reino, llegará a ser la más opulenta”.

La primera es la *Iglesia de la Veracruz*, reedificada de 1791 a 1802 por el maestro José Ortiz y su hijo, ya citados. Su frontis es lo más interesante, ya que se solucionó el remate con la forma típica del barroco colombiano: la espadaña, realizada con pináculos piramidales de sabor arcaizante; grandes cartones establecen la transición entre los cuerpos inferiores y la espadaña. En la portada se aprecian dos semicolumnas de influencia plateresca, ya en desuso para su tiempo. Fachadas muy similares a esta se vieron en otras iglesias antioqueñas como en la de Copacabana y en la de Entreríos, registrada por el pintor de la Comisión Corográfica Henry Price en 1852.

La segunda, es la iglesia de *Nuestra Señora de la Candelaria*. La fábrica primitiva databa de 1649. Entre 1766 y 1776 se levantó la iglesia actual, construida en piedra y mortero con

pañete pintado con cal, cuya cúpula es de 1860 y las torres de 1887. Su entrada lateral, conocida como la *Puerta del Perdón*, está flanqueada por pilastras abalaustradas que nada tienen que ver con el estilo vigente en ese momento. Recuerda las portadas que se ven en las casas de Santa Fe de Antioquia.

Tal vez en donde más perduró la influencia colonial fue en las viviendas, cuya planta permaneció casi inalterable hasta avanzado el siglo XX. Ya fuesen de un piso o de dos, siguen la típica manera de articular los espacios, según la costumbre hispanoárabe de formar composiciones trabadas y asimétricas. En este principio ordenador, sus elementos son los siguientes:

*El Zaguán*: verdadero filtro entre la ciudad y la casa, lugar de enlace entre la calle y el interior, rematado por un contraportón que sirve de división entre los dos espacios y que a manera de celosía, deja percibir todo el colorido del patio.

*El patio y un traspatio* que se articulan con el ingreso. El primero es el centro de la vida interna y al cual dan todas las habitaciones. En Antioquia se le dio a este la importancia como lugar de recreación visual y pulmón de la vivienda.

*La directriz acodada*, o sea la línea quebrada de las visuales. De ahí que al entrar por el zaguán se desvía siempre la vista hacia las habitaciones principales o las escaleras, cuando las hay. Todos los espacios ya sean cerrados o abiertos, siguen esta visual, creando una fragmentación espacial.

Las fachadas se caracterizan por su austeridad en el tratamiento de los planos, buscando ante todo solucionar problemas de luz y ventilación y se extienden indefinidamente en el espacio urbano, rematadas en amplios aleros que sirven de protección contra los rigores del clima, tanto en las zonas cálidas como en las frías.

Solo en Santa Fe de Antioquia, tal vez por su condición de primera capital, la decoración se concentró en las portadas, en las cuales la imaginación popular interpretó el estilo barroco de manera original. Las ventanas, de barrotes o balaustres, sobresalen siempre del plano y algunas veces se apoyan en repisas que llegan al andén. No sucedió igual en otros poblados antioqueños donde predominó la sencillez.

La colonización antioqueña, uno de los fenómenos socioeconómicos más importantes de la historia colombiana generó una arquitectura con personalidad propia, que conservó algunos elementos de la tradición hispana. Este proceso se inició a finales del siglo XVIII, cuando numerosas familias antioqueñas emigraron hacia el sur de la provincia en busca de mejores horizontes, ya que las tierras disponibles no eran suficientes para satisfacer las necesidades de la creciente población y comenzaron a colonizar áreas hasta entonces despobladas en el occidente del país. Llegó a su máximo desarrollo a mediados del siglo XIX y se prolongó hasta

principios del siglo XX. En esta etapa se inicia el cultivo intensivo del café en Colombia que sería luego el principal producto de exportación.

Durante este período se descuajaron selvas y montañas y se levantaron nuevas poblaciones en una abrupta geografía. Don Manuel Pombo describió así una de ellas en 1852:

El enorme cerro que sustenta a Salamina dibuja el perfil semicircular de su cumbre sobre el horizonte que remotamente limita la cordillera, y aparece como en el fondo de un escenario al que sirvieran de bastidores laterales los abruptos cortes de una serie progresiva de cerros. En la cúspide de esa mole gigantesca, la población exhibe sus casas entejadas y desiguales y sus calles trazadas en declives rápidos. Es un nido de águilas encaramado en un peñasco, desde el que se registran y dominan los alrededores, y al que parece que puede llegarse no escalando paso a paso el peñasco sino de un vuelo cortando los aires. ... La importante población de Salamina se ha visto obligada a seguir en la distribución de su caserío la pendiente del terreno; así es que la mayor parte de sus calles son cuevas que van a dar a la plaza. Tiene una regular iglesia, se está construyendo en uno de sus ángulos una casa consistorial alta, y hay en su cuadro tiendas muy abastecidas de telas, granos, licores, etc...<sup>15</sup>

El trazado urbano de las recientes fundaciones se rige por la cuadrícula o damero, señalado por la Leyes de Indias siglos atrás, como principio ordenador de los poblados americanos, que permanece en el centro y a medida que la ciudad crece, pierde su aspecto original porque se tiene que adaptar a las irregularidades del terreno. Y al igual que en las viejas ciudades coloniales, en las nuevas, la vida cotidiana se concentra en dos espacios fundamentales: la plaza y el patio. En la primera se encuentran la iglesia, las oficinas de gobierno, los negocios importantes y las residencias de algunos personajes; lugar de intercambio de las relaciones sociales, para el mercado y escenario en las celebraciones especiales.

El segundo es el centro de la vida familiar. La organización de la vivienda en torno a un espacio lleno de vegetación le proporciona un ambiente de frescura, colorido y luminosidad. La planta sigue la directriz acodada o quebrada con el ingreso a través del zaguán, rematado por un portón y un contraportón. En la fachada blanca y plana, el alero se prolonga para salvaguardar de las inclemencias del tiempo. Dentro de estas características sigue presente el espíritu de la herencia colonial.

La originalidad de esta arquitectura y lo que le da carácter es la forma como los colonos antioqueños acomodaron sus edificios a la escarpada topografía; el empleo de técnicas constructivas como el bahareque, de origen indígena y la tapia; el uso de materiales autóctonos como maderas de diferentes especies y la flexible guadua junto a la decoración de variados diseños en portones, contraportones, cancelas de comedor, ventanas y balcones

---

<sup>15</sup> Pombo. *De Medellín*, 87-88.

de madera resaltados por el color en los que los artesanos regionales desplegaron toda su imaginación y creatividad, dan como resultado hermosos conjuntos urbanos llenos de cromatismo y movimiento.

Hoy en una vasta zona de Colombia, que comprende el sur de Antioquia y los departamentos de Caldas, Risaralda y el Quindío, numerosas poblaciones exhiben con orgullo la bien llamada “arquitectura de la colonización antioqueña” como expresión de su origen y símbolo de su identidad.

## Bibliografía

1. “Boletín Industrial”. Febrero 3 de 1876.
2. Gosselman, Carl. *Viaje por Colombia 1825-1826*. Bogotá: Banco de la República, 1981.
3. Pombo, Manuel. *De Medellín a Bogotá*. Bogotá: Quinto Centenario, Colcultura, 1994.
4. Schenck, Friedrich. *Viajes por Antioquia en 1880*. Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1953.
5. Vives, Gustavo. *Inventario del Patrimonio Cultural de Antioquia. Colecciones de Santa Fe de Antioquia*. Vol. 2. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Imprenta Departamental, 1988.
6. Gustavo Vives. *Presencia del Arte Quiteño en Antioquia. Pintura y Escultura siglos XVIII y XIX*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998.