



Andrés Foglia Ortegata

EL MOSAICO DEL CONCILIO:

Fotografía eclesiástica
e imaginación católica
en la Colombia de 1868

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2024

El mosaico del Concilio:

**Fotografía eclesialística
e imaginación católica
en la Colombia
de 1868**

Alcaldía Mayor de Bogotá

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

María Claudia Parias Durán
Directora general

María Mercedes González Cáceres
Subdirectora de las Artes

Sylvia Ospina Henao
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Gabriel Arjona Pachón
Subdirector de Formación Artística

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
Subdirector Administrativo y Financiero

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

María Catalina Rodríguez Ariza
Gerente de Artes Plásticas y Visuales

Carlos Humberto Rivera Gaitán
Clara Janeth Porras Sierra
Diana Patricia González Calderón
Gabriel Sabogal Giraldo
Jasmín Tatiana Puerto Torres
Jorge Arturo López Rincón
José Alberto Roa Eslava
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
Lyda Vásquez Arciniegas
Manuela Fajardo González
Manuela Parra Nieves
María Alejandra Parra Hurtado
Paula Andrea Gil Acosta
Rossana Alarcón Velásquez
Rubiela Pilar Luengas Contreras
Sara María Luengas Castillo
Sebastián Barragán Cortés
Equipo de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales 2024-2025

Línea Gestión del Conocimiento y Memoria Social

Publicaciones Idartes

Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
Líder

Robinson Andrés Rodríguez Estupiñán
Apoyo misional

María Barbarita Gómez Rincón
Gestión editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza Reina
Diseño, diagramación y armada electrónica

Andrés Foglia Ortegata
Blanca Libia Duarte Lozada
Edición digital de imágenes

Multi-Impresos S.A.S.
Impresión

© Andrés Foglia Ortegata
© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Noviembre de 2025

ISBN impreso: 978-628-7686-94-6
ISBN PDF: 978-628-7686-95-3

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C.,
Colombia
(57-601) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
<http://galeriasantafe.gov.co/>

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de su autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, de fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

Andrés Foglia Ortegata

El mosaico del Concilio:

**Fotografía eclesialística
e imaginación católica
en la Colombia
de 1868**



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



CATALOGACIÓN EN LA FUENTE

770.9861 F65m

Foglia Ortegata, Andrés.

El mosaico del Concilio: Fotografía eclesiástica e imaginación católica en la Colombia de 1868. Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2024 / Andrés Foglia Ortegata. - Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes-Idartes - Bogotá, 2025.
192 páginas

ISBN: 978-628-7686-94-6 (impreso)

ISBN: 978-628-7686-95-3 (digital)

1. García Hevia, Luis, 1816-1887 - Fotografía.
2. Concilio Provincial - Fotografía - Bogotá.
3. Fotografía religiosa - Colombia - Siglo XIX.
4. Fotografía eclesiástica - Historia - Colombia.
5. Arte y religión - Colombia - Siglo XIX.
6. Fotografía - Investigación de procedencia - Colombia.

Fuente: SCDD 23ª ed. - Centro de Documentación Galería Santa Fe (septiembre de 2025). AP.

Contenido

- 8** **Presentación**
- 20** **A manera de introducción**
- 26** **De un sobre de manila a un capítulo visual de la historia**
- 38** **La separación del Estado y la Iglesia, y la instauración del Concilio Primero Provincial Neogranadino**
- 66** **Fotografía y religión en el siglo XIX occidental: Una empresa moderna para la imaginación católica**
- 77** Furor fotográfico: Bendecido y aprobado por Dios
- 94** Fotografía de motivo religioso: Apunte inicial para la definición de una fotografía eclesial
- 112** **Gobernar con las imágenes: El mosaico del Concilio Primero Provincial Neogranadino, 1868**
- 119** Jerarquía: Secuencias causales de treinta y ocho retratos y cinco impresiones de nombres y emblemas
- 156** Gobierno: Conexiones entre la fotografía como tecnología del Estado y como tecnología del alma
- 184** **Referencias**

Presentación

En el marco de la misión del Instituto Distrital de las Artes de fortalecer, visibilizar y dinamizar las prácticas artísticas en Bogotá, la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales se ha consolidado como un estímulo fundamental para el desarrollo de proyectos que contribuyen a la comprensión y el análisis crítico del campo. Más allá de incentivar la producción de obra, esta beca promueve la generación de conocimiento académico y la documentación rigurosa de procesos que permiten evidenciar la manera en que las artes plásticas y visuales circulan, se transforman y son apropiadas en la ciudad.

El trabajo que aquí se presenta, resultado de la propuesta ganadora de la edición 2024 de la beca, es una investigación desarrollada por Andrés Foglia Ortegata que constituye un aporte significativo a la historiografía del arte y a los estudios sobre la imagen en Colombia. Centrado en el mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868, este proyecto se adentra en un campo poco explorado: la relación entre fotografía y catolicismo en el siglo ^{xix}, en un contexto de tensiones políticas, transformaciones sociales y redefinición de la presencia de la Iglesia en el espacio público.

El origen de esta investigación se remonta al hallazgo de un conjunto de 38 retratos fotográficos de sacerdotes y cinco impresiones con nombres y emblemas, atribuidos al fotógrafo Luis García Hevia, producidos para conmemorar el Concilio de 1868. Estas imágenes, encontradas fuera de un contexto institucional, pertenecen a lo que el autor denomina “archivos fotográficos huérfanos”: fondos cuya procedencia resulta difícil de rastrear debido a la pérdida de registros sobre su tránsito entre colecciones y propietarios. El estudio reconoce la relevancia de indagar no solo sobre su autoría y condiciones materiales, sino sobre su “vida social”: la trayectoria cultural, política y simbólica que estos objetos han tenido desde su creación hasta el presente, y que les otorga un valor que trasciende lo estrictamente patrimonial.

La investigación articula el análisis histórico, político y cultural, incorporando reflexiones sobre el papel de la imagen religiosa en el imaginario colectivo y su capacidad de acción simbólica. Reconstruyendo el

contexto de producción del mosaico fotográfico y su posible función en el marco del Concilio —evento clave para el proyecto de romanización de la Iglesia católica en Colombia—, el autor nos invita a entender la fotografía, no solo como un registro visual, sino como un dispositivo de poder y un medio de articulación estética y política.

Este trabajo se distingue por su abordaje interdisciplinar: combina la historia de la fotografía con estudios visuales, análisis de archivo y un riguroso trabajo de contexto histórico, lo que permite situar el mosaico en un entramado complejo de relaciones entre arte, religión y política. Asimismo, abre un diálogo con experiencias internacionales que muestran cómo, en el mismo periodo, la Iglesia católica, en distintas latitudes, empleó la fotografía como herramienta para consolidar jerarquías, proyectar autoridad y reforzar su presencia en medio de un mundo que se modernizaba rápidamente.

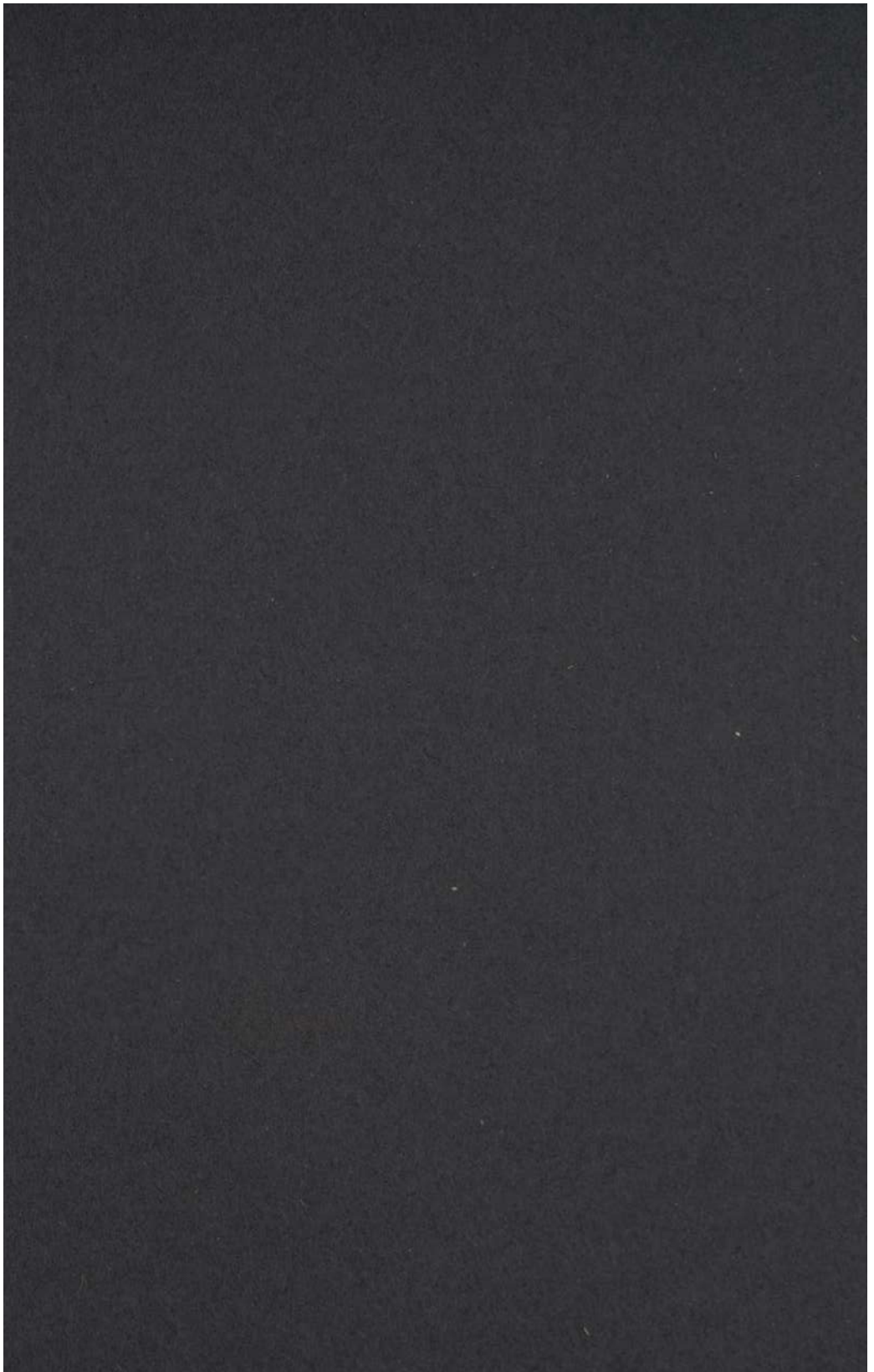
La lectura de estas páginas ofrece una perspectiva enriquecedora sobre el papel de las imágenes en la construcción de identidades, discursos y memorias colectivas. En este caso, los retratos de clérigos neogranadinos no son simples documentos de época: son representaciones cuidadosamente construidas para transmitir autoridad, estimular la fe y lograr cohesión interna, en un momento en el que la Iglesia buscaba reafirmarse frente a los cambios impulsados por el Estado liberal.

Idartes reconoce en esta investigación un ejemplo del tipo de aportes que la Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales busca estimular. Se trata de un trabajo que no solo documenta y estudia un objeto patrimonial relevante, sino que lo sitúa en un marco de interpretación amplio, conectándolo con problemáticas históricas y con reflexiones que siguen vigentes en torno al poder de las imágenes en la esfera pública.

Esperamos que esta publicación motive nuevas indagaciones sobre la historia visual de la ciudad y del país, así como sobre los múltiples modos en que las artes plásticas y visuales dialogan con la vida social, política y cultural. La mirada aguda y el rigor investigativo presentes en este trabajo nos recuerdan que el estudio de nuestras imágenes del pasado es también una forma de comprender quiénes somos hoy y cuáles son las narrativas que seguimos construyendo colectivamente.

Como institución, reafirmamos nuestro compromiso con el fomento de procesos que, como este, expanden el campo de las artes plásticas y visuales en Bogotá y consolidan el papel de la investigación como un eje fundamental para su desarrollo.

María Claudia Parias Durán
Directora general
Instituto Distrital de las Artes-Idartes



*A mi madre y mi tía Matilde,
de quienes amo su mundo encantado.*

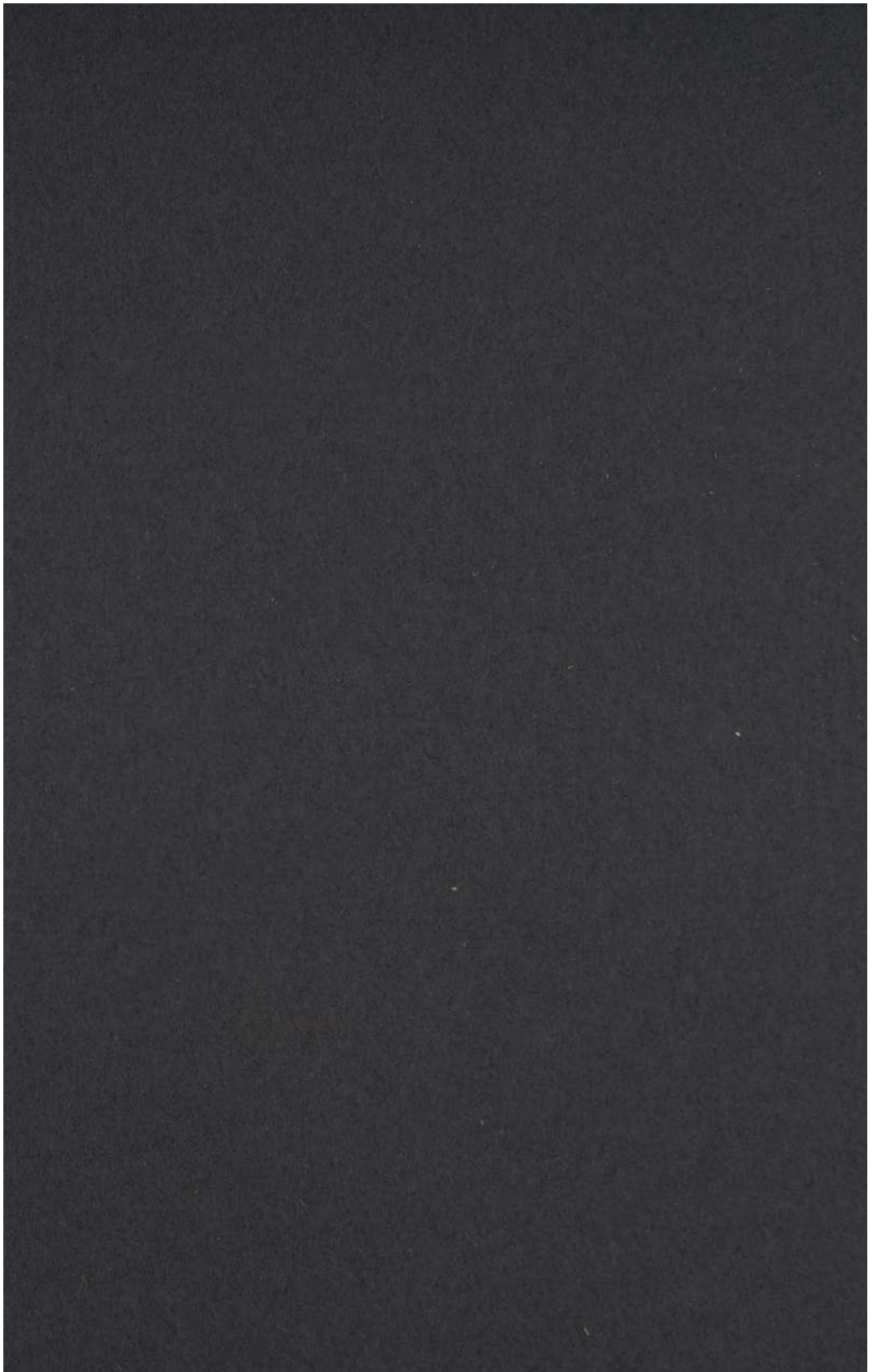
Agradecimientos

Han pasado dos años y un par de meses más desde que *MATERIAL -Espacio de Pensamiento, Investigación y Prácticas en Fotografía y Cultura Visual* abrió sus puertas en el corazón de Bogotá. Desde entonces, el sueño de crear un centro de investigaciones especializado en fotografía y estudios de la imagen se ha ido volviendo realidad con cada proyecto, archivo y equipo de creadores e investigadores con los que colaboramos. Esta investigación hace parte de ese recorrido, y representa la evidencia de lo que nos mueve cuando descubrimos en imágenes, objetos y prácticas culturales un fragmento de historia que nos atraviesa la vida misma.

Han sido muchas las personas que durante un extendido tiempo me han acompañado a soñar, y me han escuchado pacientemente ir y venir del siglo ^{XIX} al presente, e incluso saltar al futuro. Quiero agradecer a John Jairo Martínez y Paola Montoya, quienes, siempre generosos, han abierto las puertas de su taller de conservación y restauración para alimentar hasta el infinito las posibilidades de mis ideas. Nuestras conversaciones, revisiones de archivos y tazas de café fueron fundamentales para que este proyecto existiera. También, a Angélica González por su confianza en mi trabajo y, sobre todo, por estar siempre cerca para pensar y crecer juntos. A ella le debo el origen de esta hermosa obsesión por los libros y la vida con una biblioteca incrustada en la piel. A Zully Sotelo, por leerme incluso cuando aún no existían palabras escritas, augurando que todo esto tiene más sentido del que alcanzamos a ver; *MATERIAL* y esta investigación se han hecho con su energía y apoyo incondicional. Editar un “mundo de imágenes” (como diría Deborah Poole) con ella, ha sido un placer.

De igual manera, un agradecimiento especial a Camilo Moreno por su tiempo y conocimiento; haber podido acceder al archivo de la Catedral Primada de Bogotá y de la Academia Colombiana de Historia fue fundamental para posibilitar una serie de giros en la trama. A la sección de Colecciones Especiales del Banco de la República, al Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y, por supuesto, a Idartes y su equipo, por todo el apoyo y acompañamiento durante el desarrollo de la beca.

Andrés Foglia Ortegata
Bogotá, agosto de 2025



Contra potentes nemo est munitus satis.
(Contra los poderosos, nadie está suficientemente protegido).

FOTOGRAFIA.

EL ANTIGUO ESTABLECIMIENTO de Luis García Evia, el primero que en esta capital se instaló, se halla situado en la Plazuela del antiguo Parque de artillería, cerca del nuevo puente de San Francisco. Allí se hacen retratos en ambrotipo, melainotipo y fotografía; se colocan retratos en anillos, prendedores y medallones.

Fotografía en toda clase de papel, desde el tamaño de un sello hasta el de un pié.

Se hacen retratos por un sistema nuevo al óleo, que imita mas la naturaleza, pues ademas del parecido exacto que da la máquina, se agrega el del colorido, con toda la belleza y hermosura del óleo, y la ventaja que ofrece la duracion de los antiguos cuadros.

El precio de los retratos es segun el tamaño de las muestras que se hallan en el mismo establecimiento, donde podrán varlas los interesados para escoger el que les convenga.

Tambien se encuentran colecciones de vistas de Honda, Ambalema y Bogotá; retratos de los hombres notables de la época, y cuadros de costumbres y vestidos del pais, todo en fotografía y al tamaño de tarjetas, las que pueden arreglarse para estereóscopos; colecciones de láminas de la Biblia, en tarjetas arregladas para álbums &c.

Ademas se encuentran retratos del ilustrísimo señor Arzobispo doctor ANTONIO HERRAN, y del reverendo padre Pinto, religioso que por sus virtudes es considerado como santo.

Hay, ademas, álbums finos, comunes y de todos tamaños y precios; prendedores, cajas embutidas de concha, de gutapercha y otras de varias clases; marcos, óvalos y otros efectos fotográficos.

Horas de despacho, de las diez á las dos de la tarde. Se garantiza la puntualidad y esmero, de que el público tiene conocimiento. Traje preferido, negro ó color oscuro.

LUIS GARCIA EVIA

A manera de introducción

Las imágenes religiosas —o acaso sería mejor decir *las imágenes de motivo religioso*— se encuentran presentes en nuestra vida diaria. No hay que ser un asiduo creyente y practicante de la fe —católica, por ejemplo— para reconocer que hemos crecido rodeados de ellas, que son reproducidas en una multiplicidad de formas, materiales, medios y tamaños. Son inquietantes y, al mismo tiempo, bellas y perturbadoras. Bellas, porque parece que encarnan una extraña ternura construida sobre la base de un imaginario de pureza espiritual que ilumina, suaviza y lustra la carne; perturbadoras, porque viven en una eterna suspensión de excitación y dolor como puente entre lo mortal y lo divino; además, porque siempre parecen estar presentes, observándonos o, cuando menos, produciendo una extraña sensación de que hay algo vivo en ellas que escapa a nuestro control y percepción.

Quienes crecimos en familias católicas tal vez compartamos esta descripción. O tal vez compartamos historias como haber dado la vuelta con miedo y prisa a una imagen (cuadro, estampa o pequeña estatua) de Cristo, la Virgen María o algún santo, porque sentíamos que nos miraba; o correr para salir de una habitación oscura, atravesar un corredor o recorrer una nave de iglesia de tenue iluminación donde hay una o varias imágenes religiosas de perturbador aspecto; o mi favorita: haberse escondido de las imágenes para hacer cosas que podrían considerarse cuestionables, con la esperanza de no ser visto por ellas y, por tanto, no ser juzgado.

Sobre esto hay dos cosas que me llaman profundamente la atención: la primera, la capacidad de acción que al parecer, en el catolicismo, les otorgamos a las imágenes de motivo religioso, al punto de suponerlas animadas y con fuerza operativa en los planos de realidad que configuran nuestra percepción de mundo. Y la segunda, que, a causa de la primera, anulamos con facilidad las formas de existencia de tales imágenes; es decir, pasamos por alto *cómo, de qué y por quién* están hechas.

Ahora bien, en el catolicismo, no todas las imágenes de motivo religioso funcionan de la misma manera, y tampoco podríamos afirmar que lo hacen homogéneamente en todos los contextos y épocas. La gama de imágenes de motivo religioso que podríamos enumerar es muy amplia,

principalmente porque el catolicismo, en cuanto práctica, ha sido muy inteligente para irradiar su *imaginación* sobre una variedad de formas de “producción” de imagen.

Pero esta *variedad de formas de “producción” de imagen* no es exclusiva del catolicismo. Deberíamos recordar que el campo de los estudios de la imagen, desde múltiples perspectivas (filosóficas, lingüísticas, antropológicas, estéticas, físicas, tecnológicas, entre muchas otras más), ha intentado proporcionar marcos de referencia para aproximarse a su estudio y comprensión. La mía, desde hace varios años, ha sido una aproximación cultural, política y material a las imágenes, anclada a sus formas/contextos de producción, circulación y consumo.

De ahí que sea muy útil diferenciar las escuelas de pensamiento que hay detrás de una aproximación analítica a las imágenes, a través de enunciados tan simples como “¿qué nos dice esta imagen?” o “leamos esta imagen”, de donde se intuye que la imagen es asumida como lenguaje, parte de un sistema de signos que pueden ser descifrados. Esta es tal vez la aproximación más común que tenemos a las imágenes, cargada de profundas y confusas influencias semióticas reproducidas hasta el día de hoy en todo tipo de espacios de discusión y diálogo donde las imágenes aparecen o se atraviesan. Y ni qué decir de expresiones como “una imagen vale más que mil palabras”, frase que, debo reconocer, me produce angustia, por lo ligera y vacía que puede resultar, cuando se pretende expresar un *no sé qué...* honestamente.

Pero mi propósito aquí no es desdoblar el extenso y complejo campo de los estudios de la imagen o las imágenes, sino más bien proporcionar una entrada de utilidad técnica y argumentativa para delinear el camino que vamos a recorrer, a propósito de las imágenes de motivo religioso en el catolicismo.

Si quisiéramos clasificar el universo de imágenes con el que convivimos todos los días de nuestra vida, podríamos referirnos a ellas en función de su naturaleza, soporte y canal de transmisión;¹ así, podríamos decir que

1 Análisis propuesto por Boisier y Simoes (2019) en el capítulo introductorio de su libro *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*.

convivimos con imágenes 1) naturales, 2) mentales, 3) creadas, 4) registradas o técnicas, 5) ópticas, 6) verbales y 7) *acheiropoietos* o *vera icon*. Estoy convencido de que deben ser muchas más las categorías posibles, sobre todo si se hila fino caracterizando minuciosamente sus formas de existencia, pero también nuestra experiencia con ellas; sin embargo, las arriba enumeradas nos sirven para avanzar.

Las *imágenes naturales*, son aquellas que existen por observación directa del mundo, y que experimentamos gracias a las funciones fisiológicas y neuronales del sentido de la vista. Las *imágenes mentales*, son las que se producen durante el sueño, las que aparecen cuando recordamos algo y las que creemos ver por causa de alucinaciones. Las *imágenes creadas* son el resultado de un trabajo ejecutado por las manos de hombres y mujeres, y particularmente, aquellas en cuya ejecución se han usado medios y técnicas como el dibujo, la pintura y la escultura (no se expresa concretamente de este modo, pero queda clara la intención de hacer referencia a técnicas artísticas particularmente manuales). Las *imágenes registradas o técnicas* se consiguen mediante el accionamiento de un aparato técnico de captura, sea físico-químico manual, mecánico, electrónico o de producción sintética digital; en este caso, las imágenes técnicas más representativas son la fotografía, el cine, el video y las de medios virtuales digitales. Por *imágenes ópticas* nos referimos a aquellas producidas mediante el reflejo en espejos, así como las visualizadas por medio de proyecciones. Las *imágenes verbales* proceden del universo de las prácticas de significación que se valen del lenguaje articulado, y si bien parece que se relacionan estrechamente con las mentales, funcionan de forma independiente, por su compleja capacidad para construir sentido en la experiencia de mundo, mediante la comunicación verbal literal, figurada y abstracta. Y las imágenes llamadas *acheiropoietos* o *vera icon* son aquellas que se atribuyen a causas milagrosas divinas, no creadas o producidas por manos o aparatos humanos, pero que aun así alcanzan existencia visual y material en el mundo humano.²

2 Esta clasificación se basa en el cruce de trabajos de varios autores: Justo Villafañe (2006), W. J. T. Mitchell (2009), Vilém Flusser (2013) y Hans Belting (2021).

Volvamos entonces a las imágenes de motivo religioso del catolicismo. Vemos que la clasificación que acabamos de proponer nos permite comprender que cuando hablamos de *imágenes*, no las podemos abordar de forma homogénea y general. En la complejidad de sus caracterizaciones radica la fecunda posibilidad de analizar y develar su funcionamiento cultural religioso (político, ético y estético) en cuanto imágenes. Ahora bien, la complejidad también radica en que las imágenes de motivo religioso del catolicismo no se circunscriben a una única categoría de imagen, más cuando enfocamos el contexto y el tiempo de su aparición y uso, pues fácilmente podríamos decir que la imagen de *Jesucristo crucificado*, en la contemporaneidad, y pese a los múltiples resquebrajamientos de la fe católica y la Iglesia como institución de poder, existe como imagen natural, mental, creada, técnica, óptica, verbal y acheiropoiética. Y más interesante aún, su existencia y pervivencia no tiene que ver tanto con su multiplicidad adaptativa a los tipos de imagen, como a su *capacidad relacional* para existir y sobrevivir apoyándose continuamente las unas en las otras. Estas *redes de coexistencia*, aterrizadas en contextos y tiempos específicos, son la base para comprender la influencia que estas imágenes tienen, y que les otorgamos, para producir sentido de mundo y realidad, para producir el mundo de la vida donde existe Dios.



Fred Holland Day, *Study of head of Christ*. Platinum print, 1898. Dominio público.

**De un sobre
de manila a un
capítulo visual
de la historia**

iLas imágenes sellan una amistad! Esta es una expresión que perfectamente podría explicar cómo llegué a interesarme por las imágenes de motivo religioso del catolicismo producidas en el siglo XIX. En general, siento fascinación por la cultura decimonónica, y particularmente un prendamiento por las imágenes u objetos fotográficos de esa época. No es de extrañar, pues es justamente el siglo en el que nació el invento de la fotografía, se desarrolló, se sentaron sus bases materiales, técnicas y prácticas, y sobre todo, se configuró un cambio de sensibilidad frente al mundo “hecho imagen”, que no ha dejado de fascinarnos hasta la actualidad.

Corría el mes de julio de 2022, y la compra de un libro de historia de la fotografía estaba a punto de crear el momento perfecto para que, por primera vez, mi camino se cruzara con las fotografías de un grupo de sacerdotes de perturbadora apariencia, pero bañados por un aura “príncipesca” y “divina”, que difícilmente podría sacar de mi cabeza durante varios años. Esas fotografías no hacían parte del libro, pero fue gracias a él que terminaron apareciendo sobre la mesa de un lugar al que regresaría desde entonces con mucha frecuencia. Se trata del taller de conservación y restauración de John Jairo Martínez y Paola Montoya, en Bogotá, dos personas dedicadas a trabajar con la materialidad del pasado, las inclemencias (mayormente humanas) del uso y el cuidado, que nos confrontan con el presente y las posibilidades técnicas, pero también políticas, para que sobrevivan en el futuro. Dicho de otro modo, dos profesionales que por medio de su conocimiento y sensibilidad buscan, encuentran, observan, investigan, clasifican, ordenan, conservan, restauran, rescatan, adquieren, comercializan, intercambian, comparten... imágenes y documentos (aparte de otros tantos verbos que podrían describir su trabajo con la materialidad del pasado), con perspectiva de futuro. Esas labores han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación.

Bastaron unos cuantos minutos de conversación el primer día que visité su taller para comprar el mencionado libro, para que la charla se extendiera a varias horas. Hasta podría decir, sin temor a equivocarme, que ha sido una charla de varios años, que hoy sigue activa. Ese día principalmente hablamos de fotografía, de fotografía antigua y moderna, de

fotografía colombiana, de teoría de la fotografía y teoría de la imagen; también de conservación de fotografías y de la importancia de investigar, no solamente de preservar. Fue en medio de esto cuando John dijo: “Tienes que ver algo”. Y entonces puso sobre una de las mesas del taller una caja cuidadosamente elaborada que contenía las fotografías de un mosaico: 38 retratos ovalados de sacerdotes, junto a 5 impresiones de nombres y emblemas. La autoría de las imágenes, en una de las impresiones, se atribuía a Luis García Evia (sic),³ y en otra de las impresiones se señalaba que pertenecían al Concilio Provincial instalado el 29 de junio de 1868 en la Catedral de Bogotá.

Tan solo 154 años y 10 días⁴ nos separaban, y al mismo tiempo, nos unían a estas imágenes fotográficas. Para mí, mirarlas por primera vez fue el punto de partida para pensar que era muy poco lo que sabíamos sobre los usos sociales de las fotografías asociadas a la religión católica en el siglo XIX en nuestro contexto, y también en el mundo occidental. Estas suposiciones se alimentaban del inventario de imágenes que durante años había visto y trabajado, de las narrativas históricas que rápidamente repasaba en mi cabeza sobre los inicios y el desarrollo del medio en el país, y en diferentes contextos; y también se apoyaban en mi propia

3 Luis Francisco Javier García Hevia y Ruiz (Bogotá, 19 de agosto de 1816-31 de marzo de 1887) fue una figura polifacética del siglo XIX colombiano, cuya trayectoria combinó la práctica artística con la actividad pedagógica, política y cultural. Proveniente de una familia vinculada a los procesos independentistas, se formó en pintura desde muy joven en el taller de Pedro José Figueroa, y se integró a una generación de artistas que sentarían las bases del arte nacional en la segunda mitad del siglo. Su producción pictórica abordó con solvencia diversos géneros: retrato, paisaje, naturaleza muerta y escenas costumbristas, así como composiciones de inspiración académica, mitológica y bíblica. A partir de la invención del daguerrotipo en 1839, García Hevia incorporó la fotografía a su práctica profesional, convirtiéndose así en el primer fotógrafo de origen nacional (conocido hasta la fecha). Durante varias décadas recorrió el país ofreciendo sus servicios como retratista. Se tienen registros de su actividad en ciudades como Bucaramanga, Pamplona, Piedecuesta, San Gil, Rionegro, Medellín y Santafé de Antioquia, así como en Maracaibo (Venezuela). Su presencia más constante fue en Bogotá, donde tuvo un estudio fotográfico activo entre 1857 y finales de los años setenta. Además de su labor artística, García Hevia tuvo una participación activa en la vida política del país, especialmente durante los conflictos civiles del siglo XIX. Fue miembro destacado de la masonería, donde alcanzó altos rangos y contribuyó a la creación de varias logias (cfr. Camargo, 2020, pp. 18-19 y Gómez, 2021, p. 111).

4 La fecha exacta de mi visita al taller de John Jairo Martínez y Paola Montoya fue el 9 de julio de 2022.

experiencia de persona que había nacido y crecido en una familia católica, y que había tenido una cercana relación y acceso a este tipo de imágenes, pues tengo una tía monja, y toda mi vida, en mis álbumes familiares, ha habido imágenes de religiosas y religiosos, así como estampas católicas.

Pero las fotografías que ese día estaba viendo eran diferentes. Una fuerte intuición me decía que estaban más allá de la común atribución al género de retrato que, para estudiar la fotografía en el siglo XIX y su desarrollo técnico, comercial y social, se ha implementado como categoría fundamental. Claramente eran retratos, pero su uso —para entonces ambiguo— era lo que más llamaba mi atención; todo apuntaba a que su función era sobre todo política, mediante el cruce de recursos de representación devocionales y de distinción social casi aristocrática.

Este fue el primer impulso que me provocó el encuentro con tales fotografías. El segundo impulso, se trató de la pregunta obligada ¿de dónde salieron? y ¿cómo y en qué condiciones habían llegado hasta ellos? Hay una respuesta corta y una respuesta larga para estas preguntas. La corta es que, como la mayoría de los archivos fotográficos y documentales huérfanos en Colombia provienen de ubicaciones que en algún momento fueron archivos o colecciones, públicas o privadas, que por azares del destino terminaron siendo desechados o vendidos, ya fuese porque las tablas de retención documental en las instituciones se han vencido y los han dado de baja, o porque sus dueños, custodios o herederos fallecen, se mudan o simplemente necesitan hacer uso del espacio que ocupaban. Claramente, existen muchos otros factores aplicables a las condiciones de movilidad de los archivos, como el robo, la comercialización en diferentes mercados (legales e ilegales), los intercambios, donaciones, embargos, incluso su consignación como seguros de pago en préstamos económicos. Pero en lo que compete a los archivos huérfanos, conocer su procedencia es uno de los aspectos más complejos para su investigación y valoración.

Ese rastreo de procedencia del conjunto de fotografías de los sacerdotes era justamente un punto ciego. La única información disponible era que el grupo había sido creado por Luis García Hevia en 1868 para la instalación del Concilio mencionado en su sello tipográfico, y que muy seguramente había sido encargado por la misma Iglesia católica neogranadina, pues hacía parte de un evento oficial que se había realizado en

la Catedral Primada de Bogotá. De ahí había un salto de 154 años hasta que había sido encontrado dentro de un sobre de manila, que contenía los 38 retratos fotográficos cortados irregularmente por los bordes de los óvalos que daban forma a las imágenes, durante el proceso de tasación de una biblioteca de un intelectual fallecido. Ficción o verdad, esa era la última procedencia reconstruida, más allá de lo cual todo resultaba difícil de rastrear.

La investigación de procedencia “es la etiqueta relativamente reciente que se le da a un portafolio multidisciplinario de conocimientos, técnicas, lugares, recursos y actividades desplegados inicialmente por curadores de museos y colecciones, y más tarde, por una variedad mucho más amplia de personas involucradas con el arte” (Tompkins, 2020), y se encarga principalmente de estudiar los movimientos de una obra a lo largo de su cadena de posesión y propiedad; es decir, investiga en profundidad la narrativa y los restos, a veces fragmentarios, del pasado y la historia circunstancial de una obra de arte, lo que podría llamarse su “vida social”, vinculada inextricablemente con la reputación, la apreciación y el valor de tal obra.

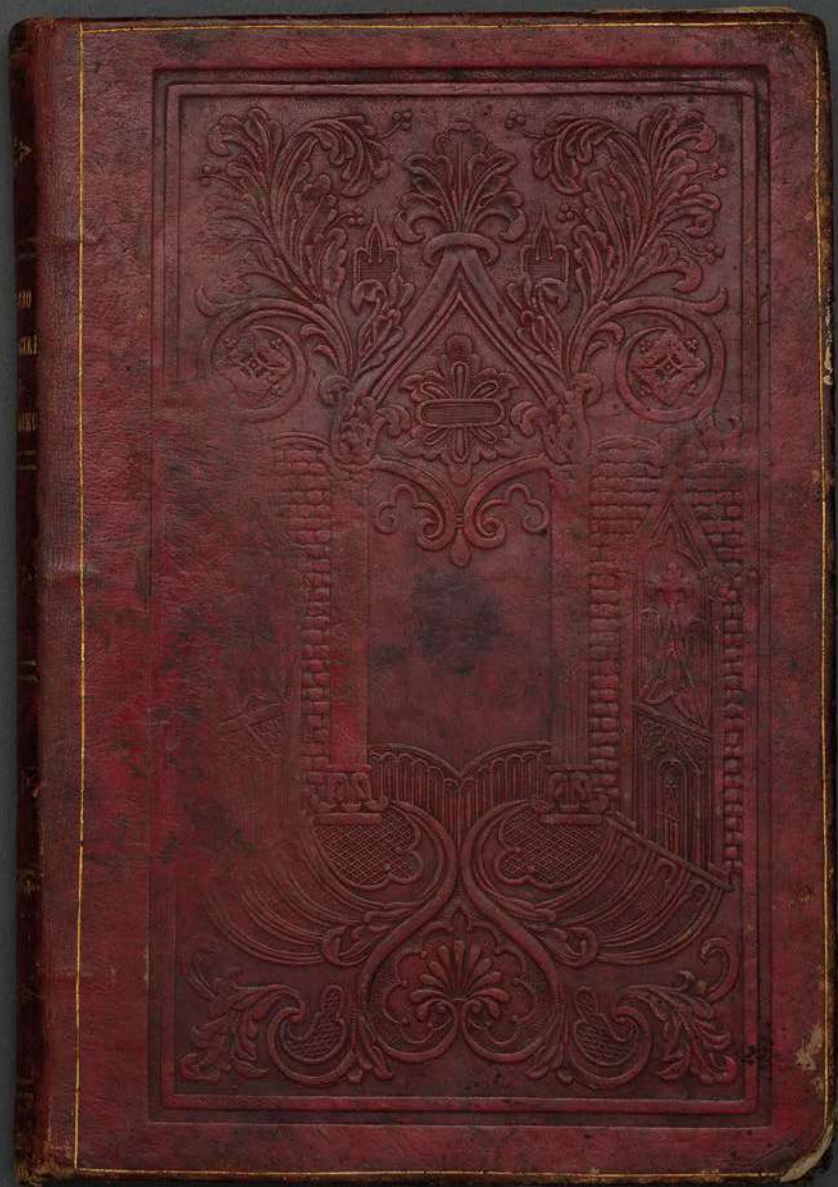
El archivo del mosaico fotográfico podía caracterizarse inicialmente de dos maneras: por un lado, como un *archivo huérfano*, pues, a pesar de estar en manos de Jhon y Paola, su llegada al taller se vinculaba más con el tránsito para los procedimientos de conservación preventiva y posterior reubicación en alguna colección pública o privada, mediante un proceso de venta; y por el otro, como un *archivo inédito*, pues, al ser posible atribuir su autoría gracias al sello tipográfico que tenía la inscripción “Fotografía de Luis García Evia” (sic), era posible realizar una búsqueda en las diferentes publicaciones y catálogos de colecciones de instituciones donde aparecía registrado el trabajo de García Hevia, para comprobar que hasta la fecha, el mosaico no contaba con mención alguna. De modo que las posibilidades de construir un registro sobre su procedencia se dividían entre, por un lado, la imposibilidad (primaria) de conocer sus movimientos a lo largo de su cadena de posesión y propiedad, pues además, las 38 piezas fotográficas, aparte de las 5 impresiones de nombres y emblemas, no contienen ninguna marca o inscripción adicional en el anverso o reverso que permita suponer tales movimientos; y

por el otro, la identificación clara de autoría era la pista más certera para comenzar un proceso de búsqueda en colecciones y fondos públicos y privados, para descubrir más información sobre su creación y circulación en el marco temporal del Concilio, así como sus posibles destinos. Ahora bien, la cadena de posesión y propiedad es un dato altamente relevante para el estudio de cualquier obra/archivo; sin embargo, desde una perspectiva más amplia, era su “vida social” la que realmente impulsaba mi interés con el mosaico.⁵

Por esto, volviendo a las preguntas sobre “de dónde salieron estas fotografías y cómo y en qué condiciones llegaron al mencionado taller de conservación y restauración”, en la respuesta larga, vinculada a la investigación de procedencia expandida a su “vida social”, espero desplegar el verdadero potencial de lo que hay detrás de los 38 retratos de estos sacerdotes, en el marco del convulso y cambiante contexto político, cultural y estético de la segunda mitad del siglo XIX en Colombia y el mundo católico occidental(izado).

Para ello, definiremos que en una serie de tipos de imágenes —técnicas (la fotografía), verbales (la literatura, que incluye las sagradas escrituras, textos normativos y prensa) y *acheiropoietos* (mediante la performatividad, con las imágenes que acercan a lo divino), en el contexto del catolicismo decimonónico de la Nueva Granada y la romanización del mundo católico—, es posible encontrar un camino para dar forma a lo que por ahora denominaremos “la imaginación católica en las prácticas de fotografía eclesial”, que tomaremos como modelo visual de representación y gobierno.

5 Una de las dificultades que representaba hacer esta investigación era la necesidad de que se definiera el destino del mosaico. En los meses siguientes a mi primer encuentro con el archivo, este fue presentado a un par de instituciones públicas nacionales con el propósito de que fuese adquirido para sus colecciones, pero desafortunadamente no había logrado resonancia en los comités respectivos, pese a ser una pieza con un nombre de autor y relacionada con un evento histórico de relevancia en el contexto nacional. En esas circunstancias, el mosaico de García Hevia corría peligro de terminar en colecciones privadas del extranjero. Frente a esta muy viable posibilidad de pérdida del archivo, y tras una serie de maromas financieras, en el año 2023 decidí adquirirlo para la colección, con fines de investigación de MATERIAL - Espacio de Pensamiento, Investigación y Prácticas en Fotografía y Cultura Visual, un centro de investigación-creación que fundé y comenzó actividades el 1 de abril de 2023 en Bogotá.



candi formulam, quae Rosarii dicta est. Eam parochi, et confessarii apud singulas familias propagare, et promovere non intermittant.

Deum tantopere hunc hyperduliae cultum commendamus, alium etiam quem duliae vocat Ecclesia, pariter Parochi propagare ac promovere non praetermittant. Hic cultus debetur Sanctis Angelis, ac coelestibus omnibus, qui cum Christo semper conjunctissime vivunt. Doceant honorandos atque invocandos esse Angelicos Spiritus, qui semper vident faciem Patris, qui in caelis est (e) et quorum opera, non modo ad Ecclesiae suae, sed etiam ad reliquiarum rerum gubernationem Deus utitur, quorumque opus maximis tum animae tum corporis periculis quotidie liberamus. Beatissimo ac purissimo Virginis Sponso, quem Christus uti patrem habere non est indignatus, cultum exhibeat Clerus noster, ac populus universus, sincerum, devotum, fiduciae plenum. Nutriant etiam parochi ac foveant speciali diligentia devotionem in eos Sanctos, quos majorum pietas in ecclesiarum suarum titularibus elegit. Caveant vero « ne Sanctorum celebratione ac reliquiarum visitatione homines ad commensationes atque ebrietates abutantur, quasi festi dies in honorem Sanctorum per luxum, atque lasciviam utantur » (b) sed id semper in fidelium mentes revocent, ut imitari non pigeat quod celebrare delectat (c).

CAPUT V.

De Sanctorum reliquiis et imaginibus.

Corpora Sanctorum in pace sepulta sunt, et, vivent nomina eorum in generationem et generationem. Custodit Dominus omnia ossa eorum, unum ex his non conteretur (d). Hinc, ab ipsis Christianae Religionis primordiis ex catholicae ecclesiae doctrina, magno semper cultu et honore habitae fuerunt Sanctorum reliquiae, et imagines, qui de mundo et daemone splendidissimum gerunt triumphum, et quorum mors praetiosa fuit in conspectu Dei. Pro officio Nobis

Apostólica y procuren introducirlas donde no se hayan formado. Conserven todos aquella fórmula de orar tan laudable que se llama del Rosario. Los párrocos y confesores no deben omitir medio para promoverla y propagarla en las familias.

CUANDO tanto recomendamos este culto de *hyperdulia* a los párrocos tambien les amonestamos no dejen de propagar y promover el que la Iglesia llama de *dulia*. Este culto es debido a los santos Angeles y moradores del cielo, que siempre viven unidos intimamente con Cristo. Enseñen que los Espiritus angelicos que siempre ven el rostro del Padre que está en los cielos, deben ser honrados é invocados, pues Dios se sirve de ellos por el gobierno no solo de su Iglesia, sino tambien de todas las cosas, y con su auxilio nos libramos cada dia de grandes peligros de alma y cuerpo. Nuestro clero y todo el pueblo debe tambien tributar culto sincero, devoto y lleno de confianza al Bienaventurado y purissimo esposo de la Virgen, á quien Cristo no se desdeñó tener por padre. Conserven y fomenten tambien los párrocos con especial esmero la devoción hacia aquellos santos á quienes la piedad de sus mayores eligió por tutelares de sus iglesias. Pero miren no sea que los hombres abusen de la celebracion de las festividades de los santos y visitacion de sus reliquias para comilonas y embriagueces, como si quisiesen emplear los dias de fiesta destinados á honrar los santos en lujo y disolucion, mas, recuerden siempre á los fieles, que no debe pesartes imitar lo que los gusta celebrar.

CAPITULO V.

De las reliquias é imágenes de los santos

Los cuerpos de los santos fueron sepultados en paz, y sus nombres viven de generacion en generacion, el Señor es quien cuida de sus huesos, no será quebrantado uno de ellos. De aquí es que desde el principio de la Religion cristiana fueron siempre conservadas con gran culto y veneracion, segun la doctrina de la Iglesia católica las reliquias é imágenes de los santos, que consiguieron sobre el mundo y el demonio un esplendidosimo triunfo y corona

(a) 8. Math. XVIII. 10. — (b) Conc. Trid. sess. XXV Decret. de inv. venerat. et reliq. Sanct. — (c) August. Serm. 47 de Sanctis. — (d) Ecclesiast. XIII. 14. Psalm. XXXIII. 20.

commissio assiduo advigilandi, ut istius venerationis, quae ad Sanctos ipsos refertur ratio, rectae fidei, et Ecclesiae legibus respondeat, severe interdicitur novas reliquias recipere, ac venerationi exponere, nisi Episcopo recognoscente, et approbante; eas vero reliquias quae pro authenticis recognitae fuerint, a veneratione honorentur, et congruis thesauris honestioribus locis reserventur. Ex debito debeant parochii fidelibus illas vel in altari situm in eodem est, vel supra tabernaculum ipso tabernaculo reco-

De sacris imaginibus sapientissime praescriptum est. dogmatis imagines et roris occasionem praebentis ex his lasciviae venustate imagines non ponantur, nihilque inde profanum, nihilque in honorem Dei debeat simulacrum in posterum etiam publico cultui non haberi, quae non per sacerdotem a Nobis eligatur, et statutis precibus habeantur, sint imagines, quae



si repugnent, aut inlicitum risum, aut spectum moveant, vel pietatem quamvis ratione imminuant, apte reconveniant, si fieri potest, vel omnino amoveantur. Salutiferæ Crucis signum et sacras imagines in solo, et locis sordibus, turpibus, ac irreverentiae obnoxiiis pingi, aut sculpi severe vetamus atque inibi pietas et sculptas protinus deleri et auferri jubemus (c). Sacrae Imagines religiose custodiantur et cum aut situ, aut vetustate, aut alia de causa ita delurpatae fuerint ut instaurare nequeant, comburantur, atque cineres in sacrarium

muerte fué preciosa en la presencia del Señor. En cumplimiento del deber que se nos ha impuesto de velar en que el modo de tributar esta veneracion que se refiere á los mismos santos, corresponda á la recta fe, y á las leyes de la Iglesia, prohibimos severamente recibir nuevas reliquias y exponerlas á la veneration sin conocimiento y

y mandamos que las reliquias por auténticas, deban ser honradas y puestas en cajas convenientes tan solo en lugares de debida reverencia. Presentarlas á la veneration en el debido aparato, pero no descubiertas en el suelo, ni colocadas sobre el suelo, ni colocarlas sobre el suelo.

El Concilio de Trento decretó severamente respecto de las imágenes. No se coloquen en las iglesias falsos dogmas ni que sean de peligrosas doctrinas. No se pinten ni adornen con lasciviosa, ni apareza profana ó inmodesta, ni en el altar de Dios la santísima Eucaristía presente en adelante. No se pinten en las iglesias exentas, ni en las que no haya sido benditas por sacerdote que sea legítimo, y haya sido benditas. Si hubiere alguna que repugne á la Religión, ó excite la risa ó el desprecio de los que las miran, ó disminuyan algún tanto la piedad, reformense convenientemente, si se pudiere, ó quítense del todo. Prohibimos severamente pintar ó esculpir la señal de la cruz salutífera, ó imágenes sagradas en el suelo, y en lugares sucios, indecentes y expuestos á irreverencia, y mandamos se borren y quiten luego las que en ellos se hallen pintadas ó esculpidas. Guárdense las sagradas imágenes respetuosamente, y cuando por su estructura ó antigüedad ó por otra causa se hubieren desfigurado de modo que no puedan reformarse, quemense, y arrojense las cenizas en lugar

(a) Conc. Trid. sess. cit. — (b) Conc. Trid. ibid. Pont. et Lit. Rom. de Bened. Imaginem. — (c) Bened. XIV. Test. 73.

proiectantur. Quod spectat ad imagines et cultum Servorum Dei, qui nondum ab Ecclesia inter Beatos et Sanctos relati fuerunt, diligentissima servari mandamus decreta Urbani VIII et alia praescripta ab Apostolica Sede (a).

Cum a populis ad Sacras imagines seu Sanctorum reliquias venerint ecclesiarum modo vindicant, et fidelibus designatibendo omnino erubescendo. Unum rumor oriam, quae patrat, non certa in vulgus spectat, nisi prius acquisitione, fuerint itaque ecclesiarum tam ad nos deferriam, et Sanctorum statuamus. Interius prouidentur amemus.

Quis denique in privatis quoque Christi Domini, Gemmas habebant, ac Sanctorum triumphantur, atque ex aequo mirabilis in Saecula per Jesum Christum merita supplicum ut quorum sacras venerantur, eorum atque aeternam felicitiam largiatur (b).

CAPUT VI.

De publicis supplicationibus, seu processionibus.

Ex veteris Legis exemplo et antiquissimo Sanctorum Patrum instituto publicas supplicationes, seu processiones ab ipsis suis exordis catholica Ecclesia indixit, ut fideles magis magisque ad pietatem inflammati, maxima Dei beneficia gratissimo animo in memoriam revocent, eique debitas gratias agant, atque humillimas porrigant preces, quo aut nova quibus semper indigenis munera nobis largiri pro-

culo. Respecto de las imágenes y culto de los siervos de Dios que todavía no han sido puestos por la Iglesia en el número de los bienaventurados y de los santos, mandamos se observen muy estrictamente los decretos de Urbano VIII y demas prescripciones de la Silla apostólica.

Cuando los pueblos hagan donaciones de imágenes, ó reliquias de santos, para que se imitar los rectores de las iglesias de algun modo; y en la obra pia destinada para ser imitada por Nos.

de que se hacen mención, ó divulgarlos como tales, y aprobado con ministros rectores de las iglesias todo inmediatamente, convenga hacerse para el or de los santos. Entrar prudentemente en ellos.

amos á todos vehementemente en sus casas las sagradas imágenes de Cristo Nuestro Señor, y de los santos, á imitar y congratularse por el culto de los santos, y dar gracias por haber conmirablemente en ellos imitar humildemente que los santos, cuyas sagradas imágenes se veneran, les imitar sus virtudes y dadas eterna.

PREGHIERA

Beatissima Vergine Maria, purissima Madre di Dio, fedele dispensatrice di tutte le grazie, deh! per l'amore del vostro Figliuolo illuminato la mia mente, ed assistetemi col vostro consiglio, acciò possa vedere e volere ciò che debbo fare in ogni circostanza della mia vita. Spero, o Vergine immacolata, di succedere per la vostra intercessione questo celeste favore: dopo Dio, ogni mia consolazione è in voi riposta. Nel timore però che i miei peccati possano impedire l'effetto della mia preghiera, il debbo quanto posso perchè dispiecano simultaneamente al vostro Figlio.

Mia buona Madre, io vi domando questa sola cosa — Cosa debbo fare?

Ampliamo la voce di Maria che dice — Ricorrevi, benedire, servir il Signore, e per tal guisa salvare l'anima vostra — Per raggiungerlo osservate pienamente la divina legge — Amate la Chiesa in cui nascoste, e nella quale vivete, abbiate al di lei Capo infallibile il Sommo Pontefice — Elegetevi per vostra Madre, enorate il mio Spouse, Giuseppe. Così facendo avrete la vita eterna, e vi andrete con me a benedir Dio per tutti i secoli de' secoli. Così sia!

Pio IX, rivoltissimo come tanti altri Sommi Pontefici, della Madonna del Buon Consiglio, fu ordinato esserle dinanzi ad una di lei immagini, andò in pellegrinaggio a venerarla in Genazzano, e nel mese d'Aprile dell'anno 1872 volle iscriverla alla di Lei Pia Unione. Si può desiderare un motivo più bello per render quest'immagine cara a tutti i fedeli?

CAPITULO VI.

De las rogativas públicas ó procesiones.

La Iglesia católica, guiada por el ejemplo de la antigua ley y apoyada en la antiquísima institución de los santos Padres, estableció desde su origen rogativas públicas ó procesiones para que los fieles enardecidos en las mismas y mas en la piedad recuerden con el mayor agradecimiento los grandes beneficios de Dios, le tributen las debidas gracias y dirijan ruegos humildes á fin de que se digne propicio concedernos nuevos do-

(a) Cap. Act. vltimo de Relig. et Venerat. SS. Const. Urb. VIII. Sanctissimus 1626; Const. Ecclesiae Hierosolymitanae, 1634; Ben. XIV. de Genaz. Sanct. lib. II. — (b) Conc. Trid. sess. XXV. Ibidem.

pitius, aut flagella suae iracundiae a nobis placatus avertere, nosque ab omnium hostium insidiis tueri, atque defendere dignetur.

Ex Benedicti XIV Constitutione ad Episcopos solummodo spectat in diocesis publicas supplicationes indicere; tum praeter illas ex Romanae Ecclesiae ritu, aut peculiaris cujusque ecclesiae consuetudine agendas, et omnino retinendas, nulla alia supplicatio in nostris diocesis fiat sine nostra aut Vicarii nostri generalis in scriptis facultate, etiamsi gravis urgeat et impellat necessitas. Inter supplicationes ab Ecclesia praescriptas illa reperitur, quae ipsa Ecclesia in solemnitate Corporis Christi instituit. Haec supplicatio singulari pietatis sensu splendidiore pompae apparatu, ac majore Religionis, ac venerationis affectu est peragenda, ad abusus corrigendos mandamus et praecipimus, ut tantummodo celebretur in ecclesiis cathedralibus, parochialibus et regularibus, servatis omnibus, quae ab Ecclesia sunt pro hac re instituta.

ALIAE processiones, quae ex consuetudine peraguntur, eo fiant modo quo ad christianam excitandam devotionem coaptatae agnoscantur. Sint compositae, graves, modestae, absint risus, joci, confabulationes; curent homines ut omni pietatis, et religionis officio ad illas sancte celebrandas se excitent, atque inflamment. Ubi populus parochorum monitis abusus corrigere, et insolentiam prohibere noluerit, mandamus, et praecipimus sacerdotibus et clero (a), ne talibus processibus insint, ne iram Dei, non vero misericordiam in nos provocemus.

Qui clerici sunt bini omnes gradiantur, justis inter se distinctis spatiis, et gravi incessu, dimissis oculis, vultuque ad modestiam composito, summum praeseferant Religionis sensum, et psalmos, hymnos, aliasque consuetas preces pie concinant. Regulares, illis sint vestibus induti, quibus utuntur in choro, clerici veste talar, et mundo superpelliceo ac bireto, dignitates et canonici suis incantati ornatu insignibus.

(a) Ex Concilio Sabien.

nes, de que siempre tenemos necesidad, ó aparte de nosotros compasivo los azotes de su justicia, y nos ampare y defienda de las asechanzas de nuestros enemigos.

Segun constitucion de Benedicto XIV, solo á los Obispos corresponde establecer en las diócesis rogativas publicas; por tanto fuera de aquellas que deben celebrarse segun el rito de la Iglesia romana ó por costumbre de cada iglesia particular, las cuales deben conservarse enteramente, no se haga en nuestras diócesis alguna otra rogativa publica sin nuestra licencia ó la de nuestro Vicario general dada por escrito, aunque inste y obligue necesidad grave. Entre las rogativas ó procesiones prescritas por la Iglesia, se encuentra la establecida en la solemnidad del Cuerpo de Cristo. Ella debe celebrarse con sentimientos de singular piedad, con aparato mas magestuoso y espléndido y con la mayor religiosidad y veneracion. Para corregir los abusos mandamos y ordenamos que solamente se celebre dicha procesion en las iglesias catedrales, parroquiales y de regulares, observándose todo lo que la Iglesia ha prescrito despues respecto de ella.

Las demas procesiones que se hacen por costumbre celebrense del modo mas conveniente para excitar la devocion cristiana. Rein en ellas el órden, la gravedad, y la modestia, y evitense las risas, juegos y conversaciones; procuren los hombres excitarse é inflamarse en todo sentimiento de piedad y religion para celebrarlas santamente. Donde el pueblo no quiera corregir los abusos y contener las irreverencias atendiendo á las amonestaciones de los párrocos, mandamos y apremiamos á los sacerdotes y clero no asistan á tales procesiones, para no provocar la ira de Dios contra nosotros, en lugar de implorar su misericordia.

Los clérigos vayan todos de dos en dos, mediando entre ellos la debida distancia, con paso grave, manifestando un gran sentimiento de religion y cantando devotamente los salmos, himnos y otras oraciones de costumbre. Los regulares lleven las vestiduras que usan en el coro, los clérigos, vestido talar, sobrepelliz limpia y bonete, las dignidades y canónigos, sus ornamentos distintivos.

**La separación
del Estado y
la Iglesia, y la
instauración del
Concilio Primero
Provincial
Neogranadino**

En el siglo XIX, en la Nueva Granada la religión católica tuvo la pretensión de ser un articulador en la recomposición del Estado y la Iglesia, tras el fin de la Colonia. No obstante, desde la Independencia, en 1810 su imagen como institución monopólica en los terrenos de la religión y la educación generó un acalorado y continuo debate sobre si el Estado en formación debía o no continuar protegiéndola. José David Cortés, en su amplio trabajo *La batalla de los siglos: Estado, Iglesia y religión. De la Independencia a la Regeneración* (2016), marca como punto de quiebre el año 1853, tras la redacción de una nueva constitución política liberal, con la que gobernó José María Obando,⁶ en la que se fundó la idea de libertades individuales, incluida la libertad religiosa, lo que dio inicio a la separación entre el Estado y la Iglesia.

Artículo 5.- La República garantiza a todos los Granadinos:

1. La libertad individual, que no reconoce otros límites que la libertad de otro individuo, según las leyes;

2. La seguridad personal; el no ser preso, detenido, arrestado o confinado sino por motivo puramente criminal conforme a las leyes; pero esta disposición sólo tendrá efecto respecto de los casos que ocurran desde que se ponga en ejecución esta Constitución, por hechos que tengan lugar desde la misma época; y el no ser juzgado, ni penado por comisiones especiales, sino por los jueces naturales, a virtud y en conformidad de leyes preexistentes, después de ser vencido en juicio;

3. La inviolabilidad de la propiedad; no pudiendo, en consecuencia, ser despojado de la menor porción de ella, sino por vía de contribución general, apremio o pena, según la disposición de la ley, y mediante una previa y justa indemnización, en el caso especial de que sea necesario

6 José María Obando fue presidente de la República de Nueva Granada en dos periodos: primero, entre 1831 y 1832, y posteriormente, entre 1853 y 1854.

aplicar a algún uso público la de algún particular. En caso de guerra, esta indemnización puede no ser previa;

4. La libertad de industria y de trabajos, con las restricciones que establezcan las leyes;

5. La profesión libre, pública o privada de la religión que a bien tengan, con tal que no turben la paz pública, no ofendan la sana moral, ni impidan a los otros el ejercicio de su culto;

6. El respeto del domicilio, la correspondencia privada y papeles particulares; no pudiendo éstos ser violados ni interceptados, ni aquel allanado, sino por autoridad competente, en los casos, y con las formalidades prescritas por las leyes;

7. La expresión libre del pensamiento; entendiéndose que por la imprenta es sin limitación alguna; y por la palabra y los demás hechos, con las únicas que hayan establecido las leyes;

8. El derecho de reunirse pública o privadamente, sin armas; para hacer peticiones a los funcionarios o autoridades públicas, o para discutir cualesquiera negocios de interés público o privado, y emitir libremente y sin responsabilidad ninguna su opinión sobre ellos. Pero cualquiera reunión de ciudadanos que, al hacer sus peticiones, o al emitir su opinión sobre cualesquiera negocios, se arroge el nombre o la voz del pueblo, o pretenda imponer a las autoridades su voluntad como la voluntad del pueblo, es sediciosa; y los individuos que la compongan serán perseguidos como culpables de sedición. La voluntad del Pueblo sólo puede expresarse, por medio de los que lo representan, por mandato obtenido conforme a esta Constitución;

9. El dar o recibir la instrucción que a bien se tenga, cuando no sea costeada por fondos públicos;

10. La igualdad de todos los derechos individuales; no debiendo ser reconocida ninguna distinción proveniente del nacimiento, de título nobiliario, o profesional, fuero o clase;

11. El juicio por jurados, en todos los casos en que se proceda judicialmente por delito o crimen que merezca pena corporal o la pérdida de la libertad del individuo, por más de dos años, con la excepción que puede hacer la ley, de los casos de responsabilidad de los funcionarios públicos, y de los procesos por delitos políticos.

[Constitución de la República de Nueva Granada, 1853]

La libertad religiosa como medida constitucional fue revolucionaria para la época, y buscó acelerar la separación de las potestades, permitiendo así, progresivamente, la entrada al país de diversas denominaciones religiosas. Tal y como lo ha señalado Cortés,

Las discusiones y los debates por la libertad religiosa, en el siglo XIX, no fueron exclusivos de Colombia. En diferentes países latinoamericanos, donde el liberalismo hizo presencia, se puso sobre el tapete la necesidad de esta libertad. [...] Se afirmaba que la libertad religiosa era necesaria para favorecer la migración extranjera, lo que permitiría el arribo de personas que colonizarían terrenos baldíos. Esas personas deberían provenir de países protestantes, a los que se les relacionaba con la civilización y el progreso. Los opositores a la libertad religiosa sostenían que la presencia de dichas personas desestabilizaría la tradición católica de la región. [2016, p. 250]

Por otro lado, y como consecuencia de tales transformaciones constitucionales, llegó a su fin el patronato que existía desde comienzos del siglo XVI, y que la República recién independizada había asumido con continuidad en 1824. El *patronato regio* fue un conjunto de derechos y privilegios concedidos por la Santa Sede a los monarcas de España y Portugal, que les permitía intervenir en la organización eclesiástica de sus territorios coloniales en América y otras regiones bajo su dominio. En esencia, el patronato otorgaba a la Corona el control sobre aspectos administrativos y económicos de la Iglesia en sus colonias, a cambio de encargarse de su financiamiento y expansión.

Con su abolición en 1853, la Nueva Granada otorgó sentido al nuevo periodo de libertades individuales, de modo que la Iglesia vería mermada

su participación y poder en el Estado. Y no podía ser de otro modo,⁷ pues para sostener y defender el principio constitucional de libertad religiosa, la Iglesia debía ser independiente del dominio civil. Es decir, no podría comprenderse la libertad de cultos bajo un extendido patronato y la continuidad de la unión de potestades. Por otro lado, la injerencia de la Santa Sede, particularmente la figura del papa Pío IX en la política interna del Estado neogranadino, generaba malestar cuando cuestionaba la legislación del país en materia religiosa —incluido el patronato—. ⁸ Una razón más para que el Estado liberal considerara necesaria tal separación.

Ahora bien, vale la pena aclarar que el fin del patronato, más que una guerra contra la Iglesia o una reacción anticatólica, representaba un paso hacia la modernización del Estado. Se trataba de la carrera por la construcción de un Estado laico, que para alcanzar su constitución debía producir un desplazamiento de la fuente de autoridad, del monarca hacia la voluntad popular, divorciando así el poder político de la legitimación religiosa. Para 1853, Colombia aún no era ese tipo de Estado, y sería largo el proceso para llegar a serlo, pues suponía unas profundas transformaciones en la realidad política, social, económica, cultural e ideológica de la nación.

Pero del siglo XIX se podría decir que fue cualquier cosa, menos estable para la República. Medidas como la separación de las potestades (Estado-Iglesia), así como el sufragio universal,⁹ incluidas en la

7 A mediados del siglo XIX existían, al igual que al inicio de la centuria, tres sistemas para la reconfiguración del Estado y la Iglesia: el primero era el de la separación; el segundo, el de la continuidad del patronato, y el tercero, el del concordato (Cortés, 2016, p. 268).

8 Por paradójico que parezca, el patronato era algo que el Vaticano no aceptaba, pues figuras como estas, nacidas de los acuerdos coloniales, restringían la participación y el control de la Iglesia católica, apostólica y romana en los Estados católicos. En las nuevas circunstancias, el fin del patronato significaba que las nacientes repúblicas entrarían a ser parte del *orbe católico*, regido directamente por la Santa Sede. De ahí que la aceptación de la independencia, por parte de la Santa Sede, representaba la intervención en los asuntos en los que la Iglesia en Colombia se veía inmiscuida. Esto le permitió al gobierno vaticano (en la figura del sumo pontífice) una abierta intromisión en asuntos internos del país, así como reaccionar a la injerencia del Estado en asuntos de su competencia exclusiva (cfr. Cortés, 2016).

9 El sufragio universal, estatuido en la Constitución de 1853, fue una de las reformas políticas más significativas de la época, ya que estableció el derecho al voto de todos los ciudadanos

Constitución de 1853, generaron rápidamente reacciones de la oposición. Algunos sacerdotes, desde el púlpito, pedían que se apoyara a los candidatos conservadores, lo cual se vio reflejado en las elecciones de 1853, en las que los conservadores consiguieron que se eligiera casi la misma cantidad de gobernadores de su partido que la de los liberales. Para 1854 el descontento en los sectores populares y en las Fuerzas Armadas era generalizado, y a mediados de abril se desató un golpe de Estado encabezado por el general José María Melo, quien comandó a trescientos militares bien armados y artesanos de la Sociedad Democrática. Melo sería nombrado jefe supremo del Estado, y al tiempo que posicionaba su gabinete de gobierno, revocaba la Constitución de 1853 para retornar a la de 1843. Esta revocatoria trajo consigo la eliminación de algunos de los derechos ganados con las reformas liberales: por un lado, el sufragio universal desapareció, trastocando fuertemente la idea de *ciudadanía*, y por el otro, se suspendió la libertad de culto, protegiendo a la religión católica, apostólica y romana como único culto que la República sostendría y mantendría (cfr. Cortés, 2016).

El golpe de Estado fue derrotado en diciembre de 1854, cuando las tropas del general Tomás Herrera se tomaron Bogotá. Inmediatamente se realizaron elecciones presidenciales, en las que ganaría el conservador Manuel María Mallarino (1855-1857), recordado por que su gobierno procuró evitar los trastornos internos y por integrar en la Administración Pública a representantes de ambos partidos. Mallarino mantuvo la ley de libertad religiosa, siempre y cuando no se turbara el orden público. Por ley, se le otorgó personería a la Iglesia y las congregaciones religiosas, con el fin de que pudieran manejar sus bienes y rentas.

Ahora bien, hasta aquí pareciera que las facciones involucradas en la contienda entre el Estado y la Iglesia, que incluía a los partidos políticos

varones mayores de 21 años, eliminando los requisitos de propiedad y renta que existían en constituciones anteriores. Es decir, anteriormente solo podían votar los ciudadanos con cierto nivel de riqueza o que pagaran contribuciones fiscales. Con la reforma de 1853, el derecho al voto se extendió a todos los varones, sin importar su condición económica. Por otro lado, su impacto en la política tuvo como resultado la ampliación del electorado, lo que favoreció el ascenso al poder del Partido Liberal, ya que muchos de los nuevos votantes provenían de sectores populares que apoyaban reformas progresistas.

Liberal y Conservador, define con claridad los lugares de acción. Sin embargo, pensar la Iglesia católica de la época como una entidad homogénea y unificada sería un grave error, al igual que asumir que todo partidario del liberalismo o el conservadurismo pensaba y actuaba de la misma forma. William Elvis Plata (2005) propone que, por lo menos, se puede identificar la presencia de cuatro corrientes en el catolicismo decimonónico: el catolicismo liberal,¹⁰ el social, el utópico¹¹ y el tradicionalista. Este último contó con presencia mayoritaria y fue el responsable de la defensa del proyecto de romanización de la Iglesia católica en el orbe.

En el siglo XIX, las doctrinas tradicionalistas comenzaron con una defensa sistemática del ultramontanismo y terminaron con una oposición radical e intransigente al mundo moderno. Fueron ampliamente difundidas entre laicos y clérigos, y muy respaldadas por la jerarquía eclesiástica, al punto [de] que han sido expuestas e interpretadas como el pensamiento de la Iglesia, afectando casi todos los estudios históricos, sociológicos y teológicos que sobre ella se han realizado en nuestro país. [Plata, 2005, p. 110]

El ultramontanismo fue una doctrina que pregonaba la necesaria intervención directa del papa en la vida de todas las Iglesias locales. En la Nueva Granada, el catolicismo tradicionalista recibió un nuevo impulso luego del establecimiento de relaciones formales con Roma, una vez la independencia fue aceptada, y se manifestó con un gesto de buena voluntad, pero sobre todo político, con la llegada del primer internuncio papal, monseñor Cayetano Baluffi, en 1837. Luego, progresivamente se

10 “El catolicismo liberal veía en el liberalismo una ideología muy acorde con el cristianismo; consideraba que el clero debía restringirse a lo privado y abstenerse de participar en política (léase eleccionaria), apoyaba la separación Iglesia-Estado, o la sujeción de la Iglesia al Estado y, finalmente, criticaba la romanización de la Iglesia” (Plata, 2005, p. 109).

11 El catolicismo social y el utopismo católico son expresiones de sujetos descontentos con la situación socioeconómica del país. Mientras que el primero se mostraba partidario de soluciones asistencialistas, realizando un trabajo concreto al respecto, el segundo, expuesto por algunos románticos, se refería a la necesidad de establecer una sociedad igualitaria (Plata, 2005, p. 109).

emprendería la reorganización episcopal en el país,¹² procurando mejorar el control del clero, utilizar nuevos instrumentos para afianzar el sistema religioso (por ejemplo, el uso de la prensa) y celebrar sínodos y reuniones episcopales. En ese contexto, el proceso romanizador¹³ de la Iglesia puede considerarse como un proyecto “completo” o “integral” del catolicismo tradicionalista, pues afectaba todos los componentes del sistema religioso católico (cfr. Plata, 2005).

Por esto, argumentos como que en el siglo XIX la religión católica fue desplazada de su función en la construcción de una identidad espiritual y política colectiva, a causa de la disminución de su participación en el poder civil, es bastante relativa. Por el contrario, con la puesta en marcha del proyecto de romanización de los Estados católicos se produjo un reavivamiento de la Iglesia y la religión, lento pero seguro, encabezado por el papa Pío IX desde que fue elegido, en 1846.

Siguiendo a José David Cortés (2016), otro punto de tensión se sumaría con el correr de los años, en la segunda mitad del siglo XIX, y tras convulsas situaciones de cambios de gobierno y guerras civiles,¹⁴ con las

12 La estructura se fue conformando así: “la Diócesis de Santa Marta fue creada en 1534; la de Cartagena fue erigida el mismo año; la Diócesis de Popayán fue fundada en 1546; la Arquidiócesis de Bogotá fue creada en 1563; la Diócesis de Antioquia fue erigida en 1804; la Diócesis de Nueva Pamplona fue fundada en 1834; la Diócesis de Pasto, en 1859; la de Medellín fue erigida en 1868, y la Diócesis de Tunja fue creada en 1880” (Cortés, 2016, p. 16).

13 El proceso romanizador tuvo su punto álgido en el Concilio Vaticano I (1869), en el que se aprobó, como es sabido, el discutido dogma de “infalibilidad pontificia”. Este dogma proclama al papa infalible cuando, “hablando ex cátedra, es decir, cumpliendo con la tarea de Pastor y Doctor de todos los cristianos, en virtud de su suprema autoridad apostólica, define que una doctrina sobre la fe o sobre las costumbres debe ser mantenida por la Iglesia Universal” (citado por Plata, 2005, p. 115).

14 Durante el periodo abordado, correspondiente al siglo XIX, Colombia sufrió varias guerras civiles debido a conflictos entre liberales y conservadores, disputas sobre el modelo de gobierno y la relación entre Estado e Iglesia. La guerra de los Supremos (1839-1842) estalló cuando el gobierno de José Ignacio de Márquez ordenó la supresión de conventos pequeños, lo que fue interpretado como un ataque a la Iglesia y desató una rebelión de caudillos regionales que defendían la autonomía local y el federalismo. La guerra civil de 1851 tuvo como causa principal la abolición de la esclavitud, decretada por José Hilario López, lo que generó resistencia en sectores conservadores y terratenientes del sur del país, que también rechazaban la expulsión de los jesuitas y las políticas anticlericales. En la guerra civil de 1854, el general José María Melo dio un golpe de Estado contra el presidente José María Obando, para establecer un gobierno liberal radical, lo que llevó a una coalición de liberales y conservadores

reformas de 1861 de la administración del presidente Tomás Cipriano de Mosquera,¹⁵ que harían estallar nuevamente las tensiones entre el Estado y la Iglesia. Mosquera acusaba a la Iglesia y sus preladados de participación activa en la guerra que comenzó en 1859. Esa participación se dio mediante el apoyo que daban a la administración conservadora. Las reformas más duras fueron la tución de cultos, una nueva expulsión de los jesuitas (la primera ocurrió en 1767 por orden del rey Carlos III, pero la orden regresó al país en 1858), la desamortización de bienes de manos muertas y la supresión de comunidades religiosas. La tución de cultos consistió en una regulación que impedía a todo ministro religioso, sin importar su culto, ejercer sus funciones sin previa autorización del Poder Ejecutivo. Dicho permiso se conocería como *pase*, y si alguien que no lo tuviese insistía en ejercer sus funciones, sería expulsado del país; de igual manera, la regulación incluía el control de la circulación de documentos eclesiásticos, particularmente los emitidos por el Vaticano. Esta decisión se justificaba por “la lamentable intervención” que tomaron en la guerra civil “algunos ministros del culto [católico], queriendo identificar las cuestiones políticas con los asuntos religiosos” (Cortés, p. 296). Según el gobierno, dicha participación en el conflicto perturbaba la paz pública, por lo que se hacía necesario ejercer vigilancia sobre los eclesiásticos, más aún cuando muchos de ellos no reconocían las leyes de

moderados para enfrentarlo y derrotarlo en diciembre de ese mismo año. La guerra civil de 1860-1862 se originó cuando el presidente conservador Mariano Ospina Rodríguez intentó frenar el federalismo y fortalecer el centralismo, lo que provocó la rebelión de Tomás Cipriano de Mosquera, quien lideró a los liberales en una guerra que terminó con la derrota conservadora y la promulgación de la Constitución de 1863, que instauró el federalismo y cambió el nombre del país por Estados Unidos de Colombia. Estos conflictos reflejaron la lucha entre centralismo y federalismo, así como la pugna entre liberales y conservadores por definir el rumbo del país (véase Bushnell, 2021).

- 15 Tomás Cipriano de Mosquera fue presidente de Colombia en cuatro ocasiones. Su primer gobierno (1845-1849) fue conservador y centralista. En su segundo mandato (1861-1863), tras derrocar a Mariano Ospina Rodríguez, gobernó como dictador liberal, confiscando bienes eclesiásticos y proclamando la Constitución de 1863, que instauró el federalismo en el país. Reelegido, gobernó entre 1863 y 1864. En su cuarto gobierno (1866-1867) intentó moderar las reformas liberales radicales establecidas durante su propio gobierno y el de sus sucesores en los Estados Unidos de Colombia, pero fue derrocado y exiliado tras un golpe de Estado liderado por Santos Acosta (cfr. Otero, 2015).

las autoridades civiles, pues anteponían su obediencia al papa a la que debían a la Constitución.

En ese contexto, la figura del arzobispo de Bogotá Antonio Herrán fue importante, por las comunicaciones públicas de protesta, en nombre de la Iglesia, frente a tales medidas. Como respuesta, el nuncio fue sindicado de desconocer la autoridad civil y enviado a prisión hasta que se determinara su lugar de confinamiento, o su expulsión del país.

Por otro lado, el Decreto del 9 de septiembre de 1861 permitía la desamortización de bienes de manos muertas que se encontraban en poder tanto de la Iglesia como de cabildos y municipalidades. Esta medida buscaba solucionar los graves problemas económicos del Estado, y de paso disminuir el gran poder económico de la Iglesia. La desamortización consistía en que los bienes que se encontraran fuera del mercado, amortizados, se liberaran para incorporarlos nuevamente a este. En ese sentido, se argumentaba que los bienes que carecían de circulación en el mercado de propiedad raíz representaban un obstáculo para la prosperidad de la nación. Sin embargo, en el artículo 16 del Decreto se especificaba que una serie de edificios destinados al servicio de culto, como templos, además de casas de reuniones episcopales y municipales, colegios, hospitales, hospicios, mercados y cárceles, entre otros, quedaban eximidos de la desamortización (Cortés, 2016, p. 306). Ahora bien, es importante aclarar que una vez implementada la medida, y pese a que ha sido leída históricamente como un ataque frontal a la Iglesia con propósitos ateos y de descatolización del país, la desamortización no se limitó a tocar los bienes eclesiásticos: tuvo efectos económicos positivos que se pudieron ver después de la década de 1870, con el desarrollo del sistema bancario nacional. Si para 1861 no existía ningún banco comercial, en 1881 ya había cuarenta y dos bancos regionales. En esa misma línea de movilidad económica, la circulación de bienes raíces mejoró la situación fiscal del país, pues descentralizó la tenencia de propiedad y abrió la inversión a nuevos propietarios empresarios y agricultores.

Finalmente, la medida de extinción de comunidades religiosas (conventos, monasterios y casas de religiosos y religiosas) en Bogotá y en el estado de Boyacá se basaba en el desacato a lo dispuesto en el Decreto de desamortización y de resistencia a las medidas de tuición de cultos,

bajo el pretexto de estar a la espera de una decisión de las comunidades religiosas, que tenían a sus superiores en el extranjero. Para el presidente Mosquera, esto no tenía sentido alguno, pues solo demostraba que, al no acatar el poder y las leyes locales, dicha actitud buscaba turbar el orden público.

Llegado el año 1863, y aún en medio de discusiones por las medidas de Mosquera, se convocó una convención constituyente que recibió el nombre de *Convención de Rionegro*, encargada de la redacción de una nueva carta magna. Esta Constitución Política pasaría a la historia del país como el punto de partida del periodo conocido como Olimpo Radical. En la Convención se discutieron asuntos relativos a los negocios eclesiásticos, lo que dejó ver las tensiones y divisiones entre liberales mosqueristas y radicales. Nuevamente, vale la pena recordar que sería inadecuado asumir la homogeneidad de los actores en los partidos; por el contrario, la diversidad de posiciones alimentaba las pasiones, pero también los rápidos cambios, de bando o ideológicos, que experimentaba continuamente la política neogranadina en la segunda mitad del XIX. Se hacía evidente, entonces, la multiplicidad de imaginarios enfrentados sobre la función que debería desempeñar la Iglesia en la sociedad, pero también lo que implicaba para el gobierno asumir asuntos como la inspección de cultos por medio (o no) del derecho de tuición, las relaciones entre el catolicismo, liberalismo y libertad, los vínculos entre catolicismo, progreso y civilización, y la continuidad de discusiones sobre la libertad religiosa y la obligación de que los eclesiásticos juraran obediencia a la Constitución y a las leyes nacionales, así como su inhabilidad para elegir y ser elegidos en funciones de la Administración Pública.

La Constitución de 1863 buscó devolverle la legalidad a Colombia, que desde la anterior guerra civil estaba en entredicho. En ella se consagraron los nueve estados soberanos, de orientación federal, formados desde 1855: Antioquia, Bolívar, Boyacá, Cauca, Cundinamarca, Magdalena, Panamá, Santander y Tolima, reunidos bajo el nombre de *Estados Unidos de Colombia*. Algunos artículos de la Constitución relacionados con la religión versaron sobre la incapacidad de las comunidades, corporaciones, asociaciones y entidades religiosas para adquirir bienes raíces (art. 6); para garantizar los derechos individuales se avalaba la profesión libre,

pública o privada, de cualquier religión, siempre que no se afectara la soberanía nacional ni se turbara la paz pública, refrendando así la libertad religiosa en el país (art. 15, numeral 16); por su parte, el art. 23, que sería la base de las leyes del 23 de abril de 1863 y del 16 de mayo de 1864, señalaba que para sostener la soberanía nacional y de los estados se ejercería el derecho de suprema inspección sobre los cultos religiosos. De igual modo, se prohibía la imposición de contribuciones para sostener los cultos, los cuales se mantendrían con los aportes voluntarios de los fieles (cfr. Cortés, 2016, pp. 323-324).

Otros asuntos sancionados en la Constitución aumentarían el nivel de las discusiones, pues temas como la educación laica y gratuita, así como la libertad de prensa y expresión, como medida para el fortalecimiento de los derechos civiles, se convertirían con el tiempo en dos de los principales enemigos de la Iglesia y la religión católica.

Para 1867, el Congreso de la República destituyó al presidente Mosquera, quien se encontraba ya en su cuarto mandato. Las confrontaciones entre el presidente y el Congreso, con mayoría opositora, condujeron a que el mandatario cerrara el legislativo y ordenara encarcelamientos. Desde allí se gestaría un golpe de Estado, con la colaboración de militares como Manuel María de los Santos Acosta, para poner en prisión a Mosquera y arrebatarle el poder. Esto sucedió el 23 de mayo de 1867. Por su parte, el arzobispo de Bogotá, Antonio Herrán, inició el proceso de reorganización de la Iglesia católica en el país, con orientaciones nuevas que provenían directamente de Roma, liderada por el Papa Pío IX. Así, ese mismo año se convocó el Concilio Primero Provincial¹⁶ con el propósito de reunir a la jerarquía eclesiástica para orientar discusiones en torno a temas urgentes, sobre los ya largos enfrentamientos entre la Iglesia y el Estado —liberal radical—, así como para tomar decisiones conducentes al llamado “restablecimiento de la disciplina eclesiástica” (cfr. Marín, 2008 y Cortés, 2016).

16 Este concilio, celebrado en 1868, fue un gran motor del proceso romanizador de la Iglesia local. Además, impulsó la celebración periódica de sínodos diocesanos. De esta forma, un año después, en diciembre de 1870, se celebraría el correspondiente Sínodo de la Arquidiócesis de Bogotá, y en los meses siguientes, en otras diócesis del país (Plata, 2005, p. 121).

Así llegamos al Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868, que aparece mencionado en una de las cinco impresiones de nombres y emblemas que acompañan los 38 retratos fotográficos del mosaico elaborado por García Hevia. La literatura disponible que se centra en el estudio del Concilio¹⁷ hace énfasis recurrente a su marco escritural, que incluye las actas y los decretos oficiales, así como su difusión (a favor o en contra) por medio de folletos, pastorales, hojas sueltas y prensa de la época, y elabora su análisis del discurso a partir de lo dicho y sancionado, observando la palabra en su dimensión informativa y performativa. Sin embargo, no existen aproximaciones conocidas sobre el papel que jugó la visualidad, particularmente la producción de imágenes fotográficas en el marco específico del Concilio, en la consolidación de una suerte de proyecto restaurativo de la imagen y de la influencia de la Iglesia católica en Colombia en el siglo XIX, en directa correspondencia con la romanización de la Iglesia en el mundo occidentalizado y su propósito ecuménico de gobierno espiritual.

El 21 de agosto de 1867, el papa Pío IX envió una carta al arzobispo de Bogotá, Antonio Herrán, solicitando la celebración de un concilio provincial para “conferir sobre los medios más adecuados la cura de las

17 Con este enfoque se encontraron y revisaron tres investigaciones, principalmente: la de José David Cortés (2016) en su trabajo *La batalla de los siglos: Estado, Iglesia y religión en Colombia en el siglo XIX. De la Independencia a la Regeneración*, que propone un desarrollo investigativo revisionista de fuentes primarias textuales –documentales– asumidas como parte de un corpus de construcción historiográfica propia del siglo XIX, al tiempo que desarrolla algunas formas metodológicas de historia comparada, sin circunscribirse directamente a esta como principio y fin. Por su parte, John Jairo Marín (2008), en el artículo “La convocatoria del primer Concilio Neogranadino (1868): Un esfuerzo de la jerarquía católica para restablecer la disciplina eclesiástica”, se aproxima a su objeto de estudio con un método de análisis del discurso por el discurso. Este método sociolingüístico procura poner en evidencia el funcionamiento interno y original de un texto (las actas y decretos del Concilio, principalmente), apoyándose en su estructura retórica y lingüística. El autor aclara que su trabajo, en cuanto historia de la producción de un documento, es decir, desde y a través de su “marco de escritura”, deja de lado otros niveles de análisis, tales como el “marco de difusión” y el “marco de recepción”. John Janer Vega (2016), en su artículo “El hábito no hace al monje: Reflexiones histórico-semióticas sobre la ética sacerdotal tradicionalista”, implementa un principio semiótico de trabajo para llegar evidenciar manifestaciones expresivas sensibles (un *ethos*) de los sujetos eclesiásticos decimonónicos; de igual manera, desarrolla un recorrido interpretativo con el objetivo de aproximarse a la configuración ideológica del texto (las actas y decretos del Concilio) y profundizar sobre sistemas de valores fundadores que determinaron una ética durante esa época.

heridas que la Iglesia católica neogranadina ha recibido, buscando neutralizar las consecuencias de la inmoralidad extendida, y para alentar los espíritus quebrantados que han combatido por la justicia” (cfr. *Actas y decretos del Concilio Primero Provincial*, 1869, pp. 3-4). La solicitud, aunque sensible en su lenguaje, tiene como fin la construcción de una propuesta conveniente para la reforma del clero en el país.¹⁸

Así, el 6 de enero de 1868, el arzobispo Herrán, publicó—fijándola en las puertas de la iglesia metropolitana y de cada una de las catedrales—, la convocatoria al Concilio, con un fuerte mensaje que permite conocer el contexto y sentimiento de lo que este iba a movilizar:

Inutil sería detenernos á manifestar los gravísimos acontecimientos que han afectado á esta Iglesia desde el día en que se independizó este país. Desde entonces comenzaron á introducirse abusos y corruptelas en las santas instituciones de la Iglesia, á enervarse la disciplina eclesiástica, á promoverse la desobediencia de uno y otro Clero á las leyes eclesiásticas; y sancionada la ley que separó la Iglesia del Estado, hemos visto, finalmente, atentar contra la Iglesia con todo conato.

[...] En medio del profundo dolor que nos causa la vista de la variedad de males que afligen á toda nuestra provincia, nuestro Santísimo Padre el señor Pío IX, que cuida con grande solicitud y vigilancia pastoral de todo el rebaño del Señor, nos ha invitado por medio de cartas llenas de afecto á que, aprovechándonos de las actuales circunstancias, en que van atenuándose entre nosotros las disensiones políticas, nos dediquemos á

18 En el contexto de tensión entre Estado e Iglesia que hemos venido definiendo fue posible pensar en la realización del Concilio porque “no se trataba tanto de un cambio político, sino de un cambio de actitud de los gobiernos liberales frente a la situación de la joven República. En este orden de ideas, el presidente José Santos Gutiérrez (1868-1870) consideró que la situación de caos en la que estaba sumida la Nación debía terminar. [...] Harto de la intranquilidad que se vivía, el Presidente pasó a la acción y buscó mediante un entendimiento nacional con el Partido Conservador la paz para el país, lo que permitió, entre otras cosas, el retorno de los obispos a sus sedes. Para el Soberano Pontífice, Pío IX, el hecho de que los obispos pudieran retornar a sus diócesis era el signo inequívoco para reunir un concilio provincial en la Nueva Granada” (Marín, 2008, p. 181).

promover la reunion de un Concilio provincial, y por medio de él a remediar en cuanto sea posible los males que afligen á la grey á Nos encomendada.

[...] Por tanto, por las presentes encargamos y requerimos a los Ilustrísimos comprovinciales nuestros los Obispos de Cartagena, Panamá, Popayan, Antioquia (ó á los Vicarios capitulares en Sede vacante), Pamplona y Pasto, al de Maximópolis, Coadjutor nuestro en el Arzobispado, y al de Dibona, Vicario Apostólico de Santamarta, estén el día indicado y fijado por Nos, á las tres de la tarde, en el templo metropolitano. Además convocamos para el mismo Sínodo y para el día y hora indicados, á todo el Capítulo de la Iglesia metropolitana, a los Venerables Capítulos catedrales, que deberán concurrir cada uno de ellos por medio de dos Procuradores electos por mayoría absoluta de votos; é igualmente á los Prelados y Superiores de regulares y demás personas eclesiásticas que de derecho ó por costumbre deben concurrir á este nuestro Concilio.¹⁹
[*Actas y decretos del Concilio Primero Provincial*, 1869, pp. 6-10]

Sin embargo, un mes después de publicada la convocatoria, el arzobispo Herrán murió, y asumió el cargo el Dr. Vicente Arbeláez,²⁰ quien ya había sido investido en 1864 por la Santa Sede como coadjutor del arzobispo Herrán, con derecho a sucederle, así que él presidiría, como cabeza del ministerio arzobispal, el Concilio. La instalación del Concilio Primero Provincial tuvo lugar el 29 de junio de 1868, inició sesiones seis días después de la fecha prevista (5 de julio) y culminó el 8 de septiembre del mismo año.²¹ En él se desarrolló una agenda que se ocupó de asuntos como

19 En esta y las demás citas de textos históricos se respeta la ortografía original.

20 Una visión detallada de la vida episcopal del arzobispo Vicente Arbeláez se expone en el trabajo de Ricardo Zuluaga Gil *Arzobispo Vicente Arbeláez: Un conciliador en tiempos de intransigencia* (2022).

21 La convocación y realización del Concilio Primero Provincial Neogranadino fue de una importancia capital para la historia de la nación, un acontecimiento eclesial sin precedentes, pues durante el período colonial todos los intentos por convocar ese tipo de asamblea habían fracasado (Marín, 2008, p. 179).

... las cosas que, según la doctrina católica, se refieren a la Revelación y a la Iglesia contra los errores de nuestros tiempos; las cosas que Cristo estableció en su Iglesia para la salud de los hombres, esto es la jerarquía y régimen de la Iglesia; las cosas que han sido encomendadas a los ministros sagrados como son la predicación, administración de sacramentos y culto divino; los frutos de la santificación que son la piedad y caridad en todos, perfección evangélica en los regulares y santidad en el clero, y finalmente, los medios para promover las instituciones de la Iglesia y otros puntos concernientes a la disciplina eclesiástica.²² [Cit. En Marín, 2008, p.187]

Al respecto, vale la pena destacar que la doctrina sobre la revelación y sobre la Iglesia tenía como propósito combatir los que se consideraban “errores de nuestro tiempo”, en directa relación con la encíclica *Quanta cura*, del papa Pío IX, del 8 de diciembre de 1864. En ella, el pontífice condenó el liberalismo, el racionalismo y el secularismo, doctrinas que, según la Iglesia, amenazaban el orden cristiano y la autoridad eclesiástica. Junto con la encíclica se publicó el *Syllabus errorum complectens praecipuos nostrae aetatis errores* (Índice recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo), un listado de ochenta proposiciones que la Iglesia rechazaba, como la separación de Iglesia y Estado, la irrestricta libertad de culto y la autonomía de la educación respecto a la religión.²³ En ese orden de ideas, la doctrina sobre la revelación y la religión fue considerada el fundamento indiscutible para determinar “la verdad”, pues la Iglesia, al ser poseedora de ella, en cuanto heredera de un don de origen

22 El restablecimiento de la disciplina eclesiástica se convirtió en una prioridad para el arzobispo, puesto que en dicho momento el clero se encontraba dividido, por un lado, entre los que seguían fielmente a sus jefes, y por el otro, quienes habían jurado fidelidad a la Constitución. Tal indisciplina se explica, en parte, por la ausencia forzada de los obispos, que por desobediencia y oposición al Gobierno fueron confinados a otras residencias, y en muchos casos, desterrados. En ese marco, recuperar el control sobre el clero y restablecer la disciplina eclesiástica era urgente, y por ello el arzobispo, siguiendo la sugerencia del papa, convocó el Concilio (Marín, 2008, p. 190).

23 La encíclica *Quanta cura* y el *Syllabus errorum*, emitidos por el papa cuatro años atrás, fueron incluidos entre los anexos (apéndice al Concilio Provincial) de las *Actas y decretos del Concilio Primero Provincial*, documento publicado en 1869.

divino, y teniendo en cuenta que Dios es fuente de toda verdad, poseía la autoridad para determinar lo que era verdad y lo que no. Siguiendo esta lógica, se podía condenar y reprobar, por medio de la figura de los “errores”, toda “filosofía impía” que buscara como fin último despojar a la Iglesia de su autoridad legítima:

Las sociedades modernas, imbuidas en todos los delirios de la filosofía impía, demuestran hasta la evidencia, que abandonando los testimonios de la fe divina, se fracciona y disuelve toda sociedad humana, puesto que los elementos que encierra esa falsa filosofía, deshonoran y deprimen al género humano, y le conducen al desenfreno, al amor desordenado de las criaturas, y al nefando sistema del materialismo. Infeliz condición, á la cual llevan al hombre en la época actual los sistemas contrarios á la fe divina, denominados materialismo, espiritismo, espiritualismo, positivismo y panteismo, por los cuales alucinados miserablemente bajo el falso nombre de progreso, muchos hijos de la Iglesia han abandonado todos sus deberes católicos y sociales. Creyéndose sabios, han pervertido el talento de que la naturaleza les dotara, sin advertir que la fe, fuente fecunda y vigorosa, ensancha y enaltece el ingenio humano, mientras que, por el contrario, la impiedad es infecunda y egoísta. La fe es verdaderamente el mejor estímulo de las ciencias.

[...] Para que las verdades divinas contenidas en la Sagrada Escritura y en la tradición se conservaran íntegras e incólumes, era necesario defenderlas de las asechanzas de los enemigos de la fe. [...] Por tanto, adhiriéndose al espíritu de la Iglesia, condenamos y reprobamos con ella los errores más recientes que pretenden despojarla totalmente de su autoridad: el liberalismo moderno, que, reviviendo las doctrinas paganas, lleva á la sociedad cristiana á los irreligiosos principios del naturalismo, y despreciando toda autoridad, no reconoce otra que la que procede de la razón humana: el radicalismo, que invade y usurpa su divina jurisdicción: el comunismo, que arrebató á la sociedad todos sus derechos de dominio y propiedad. [*Actas y decretos del Concilio Primero Provincial*, 1869, pp. 33-35]

Por otra parte, los puntos del programa del Concilio sobre las cosas que Cristo estableció en su Iglesia para la salud de los hombres, esto es, la “jerarquía y régimen de la Iglesia” y los “medios” para promover las instituciones de la Iglesia, versaron sobre la indiscutible unidad entre la salvación del alma y la jerarquía. Esto significaba que, sin la Iglesia, la salvación no era posible: solo se llevaría a feliz término en la medida en que el cristiano siguiera fielmente lo que la Iglesia le proponía por intermedio de sus jerarcas. En cuanto a los medios necesarios para cumplir con su labor espiritual en el mundo temporal, se reafirmaba el derecho de la Iglesia a adquirir y a administrar bienes. Así se pretendía negar la validez de la ley de desamortización que había despojado a la Iglesia católica de sus bienes y propiedades desde 1861.²⁴

Ahora bien, como veremos a continuación, estos dos aspectos —“jerarquía” y “medios de promoción” de la Iglesia—, desde una perspectiva ampliada sobre las prácticas de la visualidad (principalmente con la fotografía, y apoyada por otros tipos de recursos de imagen), pueden ser leídas como parte de la agenda política del Concilio, aunque no se haga alguna mención explícita, en las actas y decretos oficiales, sobre este medio en particular,²⁵ gracias al desarrollo masivo de las reproducciones fotográficas sobre papel en esa época; pero sobre todo, como apoyo —desde un ala de producción cultural— al programa estético-político del papa Pío IX para el fortalecimiento y expansión de la Iglesia universal.

24 Lo que hasta entonces constituía un elemento de confrontación con los liberales radicales, en ese momento fue visto por la jerarquía neogranadina como un instrumento de negociación con el gobierno de turno. Con ello se buscaba fijar algunos aspectos de la disciplina eclesiástica con respecto a otros bienes que poseía la Iglesia, como eran los cementerios, las casas parroquiales y las iglesias, lo mismo que lo relacionado con los estipendios (Marín, 2008, p. 188).

25 “Como era natural, en este concilio se trataron todos los aspectos concernientes a la organización eclesiástica (la Iglesia, el Papa, los obispos, los sacerdotes, los laicos), algunos relacionados con las expresiones religiosas (la Misa, los sacramentos, la Liturgia) y casi nada sobre las representaciones visuales y la ética religiosa” (Plata, 2005, p. 121). Una excepción que llama la atención por su particularidad se encuentra en el título v, “Del culto Divino”, capítulo v, “De las reliquias é imágenes de los Santos” (*Actas y decretos del Concilio Primero Provincial*, 1869, pp. 126-128).

4° 32° 6° 20° 6° 00° 10° 60° 12° 64° 14° 02° 16° 00°

A S A N T I L L A S

Mapa del Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia. Grabado, Imprenta A. Lahure, París, 1889. Dominio público.



CARTA DE COLOMBIA

que representa la división eclesiástica

Escala para las distancias directas
0 2 4 6 8 10 12 14 16 18 20
Se Mide en Leguas colombianas

4° 20° Oeste de Greenwich 6° 00° 6° 00° 10° 64° 12° 02° 14° 00° 16° 50°

ACTA

CONCILII PROVINCIALIS NEO-
GRANATENSIS PRIMI.

LITTERAE SSMI. DOMINI NOSTRI PII PAPAE IX
ad Rm. et Illm. Antonium Herran, Archiepisco-
pum Sanctae Fidei de Bogotá, pro convocacione
et indictione Concilii.

VENERABILI FRATRI ANTONIO,
ARCHIEPISCOPO SANCTAE FIDEI DE BOGOTA
IN NEOGRANATENSI REPUBLICA.

PIUS PP. IX.

Venerabilis Frater salutem et Apostolicam Benedictionem.

ANGORIBUS Nostris a diuturna miser-
rimaque Neogranatensis hujus Eccle-
siae conditione partis, non leve solatium
attulerunt submota nuper obstacula, quae
sacros Pastores a creditis gregibus sejun-
gebant. Quamobrem, dum bene preca-
mur Venerabilibus Fratribus Episcopis
Maximopolitano et Dibonensi discessum a
Nobis hac de causa parantibus, oblata uti-
mur occasione, ut Tibi Venerabilis Frater,
propensissimam in primis testemur volun-
tatem Nostram, et vota quibus a Deo Tibi
poscimus omnium caelestium gratiarum
copiam invictumque robur, quo sustenteris
inter aerumnas istius Ecclesiae tamdiu jac-
tatae, et confirmeris etiam ad vincendas
novas difficultates a calamitate temporum
fortasse afferendas. Deinde, quoniam sum-
mopere interest fidelium propriis jungi
Episcopis, et moralibus malis longe lateque
grassantibus eo potiora et efficaciora solent
esse remedia, quo communi praestituta
consilio uniformius firmissime adhibentur;
peropportunum censeremus, ut omnes hujus
Reipublicae Episcopi ante reditum ad pro-
prias sedes, apud Te convenirent, consulturi
de rationibus quibus illatis Ecclesiae vulne-
ribus mederi liceat, inductae corruptionis
consectaria amoliri, afflictos eorum animos,
qui pro justitia decertarunt, erigere. Quae
cum a Provinciali Concilio jure meritoque
expectanda sint, Nos Te etiam atque etiam
hortamur, ut hujusmodi conventum apud Te
eogas; et in ejus usum discedentibus Vene-

ACTAS

DEL CONCILIO PRIMERO PROVINCIAL
NEO-GRANADINO.

CARTA DE NRO. SSMO. PADRE PIO IX
al Illmo. y Rmo. señor doctor Antonio Herran,
Arzobispo de Santa Fe de Bogotá sobre la
convocacion y reunion del Concilio.

AL VENERABLE HERMANO ANTONIO
ARZOBISPO DE SANTA FE DE BOGOTA EN LA
REPUBLICA DE NUEVA GRANADA.

PIO PAPA IX.

Venerable Hermano, salud y apostólica bendición.

EN medio de nuestras angustias, á causa
del largo y tristísimo estado de esa Iglesia
Neo-Granadina, ha sido para Nos no pe-
queño consuelo ver al cabo removidos los
obstáculos que mantenian á los sagrados
Pastores separados de los rebaños á ellos
encomendados. Y así, al mismo tiempo que
hacemos votos en favor de los venerables
Hermanos Obispos de Maximópolis y de
Dibona, que por aquel motivo van á sepa-
rarse de Nos, nos aprovechamos de la oca-
sion que se nos ofrece para testificarle
ante todo, venerable Hermano, la decidida
predileccion que te profesamos, y los votos
que hacemos á Dios á fin de que te colme
de sus celestes gracias y te dé nuevo valor
para seguir manteniéndote firme en medio
de las tribulaciones de esa Iglesia por tanto
tiempo combatida, y hacer rostro á otras
dificultades que acaso se presenten por la
calamidad de los tiempos. Despues, como
en gran manera interese á los fieles unirse
á sus Obispos, y como respecto de los
males morales que por doquiera cunden,
los remedios que hayan de aplicárseles en
tanto son mejores y mas eficaces, en cuanto
con mas uniformidad y energía de comun
acuerdo se administran; no dudamos que
seria muy oportuno el que todos los Obis-
pos de esa República, ántes de restituirse
á sus respectivas Sedes, vayan á reunirse
contigo para conferir sobre los medios mas
adecuados en orden á curar las heridas que
esa Iglesia ha recibido, á neutralizar las



Página izquierda: "Carta del papa Pío IX al Ilustrísimo Antonio Herrán, Arzobispo de Santafé de Bogotá, Roma, 21 de agosto de 1867", en *Actas y decretos del Concilio Primero Provincial Neogranadino*. Imprenta Metropolitana, 1869. Dominio público.

Página derecha: Retrato fotográfico del Sr. Antonio Herrán, arzobispo de Sta Fé de Bogotá (*carte de visite*, anverso). Fotografía a las sales de plata sobre papel albuminado adherido a cartón de montaje. Ca. 1850-1900. Dominio público.



Página izquierda: Reverso de la *carte de visite* del Sr. arzobispo Antonio Herrán. Ca. 1850-1900. Dominio público.

Página derecha: "Carta del papa Pío IX al Ilustrísimo Antonio Herrán, Arzobispo de Santafé de Bogotá, Roma, 21 de agosto de 1867", en *Actas y decretos del Concilio Primero Provincial Neogranadino*. Imprenta Metropolitana, 1869. Dominio público.

rabilibus Fratribus praedictis, nonnulla scripto tradimus ex iis, quae, si per tempora licuisset in utilitatem istius Ecclesiae decernere, dudum moliebamur. Quod si temporum adjuncta Provinciale Synodum haberi non patiantur, cupimus saltem, ut per colloquia id praestetur, quod per eum coetum esset faciendum. Id vero cum actum fuerit, acceptissimum Nobis erit a Te discere quidquid expedire duxeritis, sive quoad propositi Nostri executionem, sive quoad alias rationes, quas tempus, loca, res accomodatiores esse suaserint, sive quoad cetera omnia, quae Ecclesiae utilitas, animarum salus, ac praesertim salutaris Cleri reformatio postulasse visa fuerit. Confidimus sane, Deum Vobis in suo nomine congregatis adfuturum, atque ita futurum sedulitati prudentiaeque vestrae, ut quae pro ejus nominis gloria justitiaeque causa decernenda censueritis, Ecclesiae suae benevertere debeant. Haec sunt certe vota Nostra, qui gravissime ab hujus populi infortuniis afflicimur; cui ideo et studiis vestris Deum propitium enixe adprecamur, dum favoris ejus auspiciem et praecipuae Nostrae benevolentiae pignus Tibi, et unicuique e Venerabilibus Fratribus istius Reipublicae Episcopis, nec non universo singulorum Clero et populo Benedictionem Apostolicam ex imo cordis affectu depromptam peramanter impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 21 Augusti 1867.

Pontificatus Nostri Anno XXII.

Pius PP. IX.

consecuencias de la inmoralidad extendida, y á alentar los espíritus quebrantados que han combatido por la justicia. Y como todo esto puede justa y contiadamente esperarse de la celebracion de un Concilio Provincial, te excitamos encarecidamente á convocarlo, y para su aprovechamiento entregamos á los referidos venerables Hermanos, en su partida de aquí, puestas por escrito, algunas de aquellas cosas que, á consentirlo las circunstancias, ya hubiéramos decretado para bien de esa Iglesia. Mas si las ocurrencias no permitieren que se reuna un Sinodo Provincial, deseamos á lo ménos que lo que aquel hubiera de hacer se provea por medio de conferencias privadas. Realizado este pensamiento, nos seria muy grato que anotases todo lo que estimes conveniente, sea respecto á la ejecucion de nuestra idea, sea sobre algun otro camino que pareciese mas expedito conforme á los tiempos y situaciones, y en fin sobre todo aquello que demande la utilidad de la Iglesia, la salud de las almas y en particular la conveniente reforma del clero. Estamos seguros de que Dios os asistirá, congregando en su nombre, y favorecerá vuestra solicitud y prudencia á fin de que lo que tuviereis á bien decretar por la gloria de su nombre y por la causa de la justicia, redunde en bien de la Iglesia. Ciertamente estos son nuestros votos, siendo así que nos afectan profundamente los infortunios de esa Nacion y así en favor de ella, como para el buen éxito de tus deseos, pedimos encarecidamente la proteccion de Dios; y como un presagio de esta misma proteccion, y una prenda de nuestra especial benevolencia para contigo y cada uno de tus Hermanos los venerables Obispos de esa República, lo mismo que para con todo el Clero y pueblo de cada uno de ellos; te enviamos desde el fondo de nuestro corazon con singular amor, la Bendicion Apostólica.

Dado en Roma en San Pedro, á 21 de Agosto de 1867, xxii de nuestro Pontificado.

PIO PAPA IX.

[Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia]

El 25 de marzo de 1860, en el día en que la Iglesia celebra el augusto misterio de la Encarnación, recibió Monseñor [Vicente] Arbeláez la consagración episcopal de manos del Illmo. Señor [Antonio] Herrán, Arzobispo de Bogotá. Fijó su residencia en Ocaña, y por haber protestado en una valerosa pastoral contra los célebres decretos de Tuición y Desamortización, fue desterrado del territorio nacional. Se trasladó a Roma, y allí el Papa [Pío IX] entre otras muchas señales de afecto y predilección, le nombró el 14 de abril de 1863 Asistente al Solio Pontificio, y le obsequió un retrato suyo con la inscripción autógrafa: *Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam*, que conservó con devota veneración. [Romero, 1956, 778-779]



PIO IX P. M.

Fotografia dal vero esposta dal P. S. M. M. M. M.
in Castel Gandolfo, il 2. settembre 1867.
Benedicti qui perpetuam patriam possidet.

**Fotografía y
religión en el siglo
XIX occidental:
Una empresa
moderna para
la imaginación
católica**

Para la segunda mitad del siglo XIX, el gesto del papa Pío IX de regalarle un retrato fotográfico al entonces asistente al solio pontificio, Vicente Arbeláez, quien, como vimos, sería ascendido a arzobispo de Bogotá en 1868, correspondía a una práctica común gracias al desarrollo de las copias fotográficas sobre papel. La copia fotográfica se obtiene a partir de un negativo, cuya imagen registra los tonos correspondientes a la realidad capturada. La mayoría de las copias realizadas a lo largo de la historia de la fotografía se han hecho sobre soportes de papel, plástico o ambos materiales combinados (Herrera, 2022, p. 55). Existe una amplia y extensa familia de procesos de copia, cuya imagen final es monocroma y está formada por plata metálica.²⁶

El papel albuminado, desarrollado a partir de 1850 en Francia y popularizado rápidamente en el resto del mundo, se utilizó para positivar retratos fotográficos. Esta técnica poco a poco les quitó protagonismo a otras precedentes, como el daguerrotipo y otras de copia única y positivado directo, particularmente por sus posibilidades de reproducción masiva.²⁷ Su éxito radicó en sus cualidades intrínsecas: refinamiento de la imagen, riqueza en los detalles, profundidad de los tonos y satinado de la superficie, lo que permitía sacar el mejor provecho a los nuevos negativos sobre placa de vidrio (negativos sobre vidrio a la albúmina o negativos sobre vidrio al colodión).²⁸ De igual manera, el abaratamiento

26 En las copias sobre papel, aparte de la plata se han empleado muchos otros metales y materiales para formar la imagen, como hierro, platino, pigmentos y colorantes sintéticos, entre otros (véanse Herrera, 2022 y Lavédrine et al., 2010).

27 Todos los papeles que precedieron al papel albuminado debían fabricarse poco antes de ser utilizados, puesto que no conservaban sus propiedades fotosensibles durante mucho tiempo. Esto obligaba a los fotógrafos a preparar sus papeles en pequeñas tandas, en función de sus necesidades. El papel a la albúmina fue el primero en romper esta tendencia, y se considera el primer papel fotográfico preindustrial, porque llegó a comercializarse en rollo con la capa de albúmina ya aplicada. Este producto no era sensible a la luz, pero facilitaba mucho el trabajo del fotógrafo, que únicamente tenía que realizar la sensibilización para poder utilizarlo (Herrera, 2022, p. 62).

28 Durante los años de transición fue posible hacer positivados también a partir de negativos de papel y, posteriormente, con placas secas (cfr. Herrera, 2022, p. 62).

de los costos de producción por medio de esta técnica de copiado hizo posible realizar de seis a ocho tomas de fotografía en una misma placa negativa, que luego se positivaban sobre el papel albuminado, para finalmente ser cortada cada copia por separado y pegadas sobre cartón (Lavédrine et al., 2010, p. 122).

Estos objetos fotográficos, de aproximadamente 6 x 10 cm y 11 x 16 cm,²⁹ fueron muy populares entre 1850 y 1900, principalmente en pequeño y mediano formato, y se les denominaba *carte de visite* y *carte cabinet*, ya que no solo ofrecían a las personas la posibilidad de construir un yo aspiracional, mediado por la imaginaria del ciudadano burgués euroamericano, inscrito en un relato moderno de individualidad notable y de linaje a través de los elaborados álbumes de familia,³⁰ sino también de adquirir, con fines de colección, los retratos de personajes históricos y contemporáneos notables (aristócratas, políticos, militares, intelectuales, artistas y, por supuesto, distinguidos y venerados religiosos).

De forma tradicional, las fotografías de sacerdotes (de rangos muy variados, que van desde curas de parroquia, pasando por arzobispos, hasta el mismísimo papa), así como de monjas y personajes de reconocida vida espiritual o religiosa, en la historia de la fotografía no han sido observadas y analizadas de forma diferencial en el universo que enmarca la categoría de *retrato*. Si bien la mayoría de estas imágenes se pueden identificar como retratos, vale la pena preguntarse si funcionan simbólica y culturalmente de la misma forma que todos los demás. La intuición propia que dio origen a esta investigación a partir del primer encuentro con el mosaico fotográfico del Concilio, era que tenían algo diferente

29 La mayoría eran retratos de personas, aunque también se produjeron con éxito diversos tipos de vistas de ciudades, paisajes, edificios, monumentos, etc., y escenas fotográficas de grupos, objetos y situaciones en interiores y exteriores.

30 La presentación de las fotografías en álbumes se desarrolló en la época de los papeles albuminados. Los ejemplos de encuadernación y montaje más bellos datan de esa época. Ricamente adornado, con tapas de cuero repujado o de madera grabada unidas mediante cierres de bronce o acompañado de un mecanismo de caja de música, en la década de 1870 el álbum fotográfico alcanzó, un alto nivel de sofisticación (Lavédrine et al., 2010, p. 134). Para un estudio detallado de la historia y desarrollo material, comercial y cultural del álbum fotográfico, véase Maas (1982).

que a pesar de ser 38 retratos más bien tradicionales en su forma de ejecución representacional,³¹ estaban cargados de algo más: suntuosidad, jerarquía, divinidad, poder y un poco de “maldad”, entendida, esta última, como expresión contraria a las de las imágenes piadosas religiosas más tradicionales.

¿Qué es una fotografía sobre papel albuminado?

Una fotografía sobre papel albuminado es una copia positiva formada por una capa de albúmina (proteína de huevo) con sal, a base de plata (nitrato de plata al 12 %) en suspensión, depositada sobre una fina hoja de papel. La imagen se obtiene por *ennegrecimiento directo*,³² se vira al oro (es decir, se trata con una solución que sustituye parte de la plata por oro, para alterar el color de la imagen y aumentar su durabilidad) y se fija. Las coloraciones van del castaño o violeta al negro azulado, en función de los parámetros de exposición, el tratamiento y baño de virado.

Los papeles albuminados tienen un aspecto satinado, pero también pueden ser muy brillantes si han sido encerados o barnizados (barniz al colodión). A partir de 1860, la capa de albúmina en ocasiones se teñía ligeramente de rosa o azul, para disimular su posterior amarilleamiento. Estos colorantes,

- 31 Forma representacional asociada a valores sociales y culturales (de clase, raza, género, orientación política, ética y religiosa, entre otros) que, por medio de la visualidad puesta en marcha en los retratos fotográficos, encontraba en la pose y la escenificación los recursos para develar, y también construir, la personalidad secreta del modelo (cfr. González y Segura, 1995).
- 32 Las copias por ennegrecimiento directo se realizan poniendo un papel sensible a la luz en contacto con un negativo y exponiéndolos juntos al sol durante varios minutos. La luz forma la imagen oscureciendo poco a poco el papel. Las zonas transparentes en el negativo dejan pasar la luz y se tornan oscuras en la copia, mientras que las zonas opacas del negativo se positivizan en blanco. Otros términos para definir este método de positivado son “impresión por contacto”, “impresión directa”, “copia por solarización” o “papel p. o. p.” (tomado del término inglés *printing out paper*). (Herrera, 2022, p. 55).

que pertenecen a la familia de los primeros colorantes sintéticos, pueden desvanecerse si se exponen a la luz (Lavédrine et al., 2010, pp. 124-125).

Cartones de montaje

Las hojas que se utilizaban para preparar el papel albuminado eran muy finas. Para presentar estas fotografías, se adherían sobre cartones (denominados *soportes secundarios*), que a menudo eran de calidad mediocre, por lo que tendían a volverse ácidos, quebradizos, y por consiguiente ponían en peligro la integridad de la imagen.

Aunque en ocasiones los restauradores pueden separar sin riesgo los papeles albuminados de sus soportes, en la mayoría de los casos las inscripciones que incluyen (sello, firma, etc.) obligan a conservarlos y considerarlos como parte integrante del objeto fotográfico (tomado de Lavédrine et al., 2010, p. 129).

Pero ¿es posible entonces distinguir las fotografías de marcado carácter religioso, ejecutadas como retratos, de las demás? Para dar respuesta a esta pregunta, vamos a establecer, a partir de este momento, dos formas de aproximación conceptual sobre este tipo de fotografías. En 1977, el profesor Michael Pye escribió para el Community Religions Project, en la Universidad de Leeds (Inglaterra), un texto titulado *Photography in the study of religion*.³³ El propósito de este documento de trabajo era discutir sobre por qué la fotografía no parece haber sido utilizada —aún— de manera significativa en el estudio de la religión, ni tampoco ampliamente en las ciencias sociales en general. Su uso era visto, comúnmente, solo como *ilustrativo*.³⁴ Pye afirmaba que la fotografía sería una herramienta

33 La versión consultada corresponde a una edición que incluye una introducción escrita en 2015. El resto del documento, de forma consciente y decidida, mantiene el contenido original escrito en 1977.

34 Es decir, como una imagen que ilustra un texto. Incluso, en muchas ocasiones, pasando por alto el hecho mismo de ser una fotografía, pues su dimensión objetual-material desaparece

de investigación importante en el estudio de la religión y, de hecho, más que eso: podría proporcionar un componente factual en la presentación sistemática de datos, e incluso, al igual que la fotografía aérea, podría indicar estructuras no percibidas en el comportamiento religioso (cfr. 2015, p. 2).

En este orden de ideas, llegó a plantear que la fotografía está más cerca de ser un dato primario, si se la compara con párrafos escritos por un observador, por más hábil y preciso que este sea. Por esta razón, las fotografías contarían con un estatus similar al de las ediciones de textos primarios. Sin embargo, algunos escritores temen parecer demasiado *populares* y aún creen que los libros sin “imágenes” son más maduros. Por esto, hacía un llamado para que se cambiara de actitud. Por un lado, la *ilustración* en sí misma no era un propósito indigno en la presentación seria de datos. Y por el otro, la *ilustración* representa solo un uso elemental de la fotografía y es un punto de partida para las reflexiones. Pero es totalmente posible implementar una visión más sistemática, tanto de los roles auxiliares de la fotografía en la investigación como de sus posibilidades como componente integral en la presentación de datos y la articulación de teorías (cfr. 2015, p. 3).

Si bien la perspectiva del profesor Pye se relaciona directamente con el trabajo mancomunado de investigadores y fotógrafos, para la aplicación de metodologías de trabajo de campo es posible reconocer que otro tipo de prácticas fotográficas, por ejemplo, de autorrepresentación vernácula o profesional en marcos comunales de producción de imágenes, también están incluidas en las posibilidades innovadoras del uso de la fotografía en el campo de los estudios de la religión. Ahora, sea porque las fotografías hubieran sido producidas con fines documentales o existieran previamente debido a prácticas propias de los involucrados en las actividades religiosas, nos enfrentamos a lo que podría llamarse *la*

con frecuencia para ser solamente vista como imagen. Sobre esta necesaria distinción, autoras como Elizabeth Edwards han desarrollado un campo de reflexión sobre las fotografías como objetos, y su potencia material, no solo simbólica, en el ejercicio de la producción histórica (Edwards, 2012 y 2022; Edwards y Hart, 2004; Batchen, 2004). Recientemente también han aparecido estudios relacionados, como el de Caraffa *et al.* (2020).

extensión física de los datos. Es decir, un fotógrafo se interesa, al menos en parte, en las expresiones y posturas físicas, y debido a ello puede surgir toda una gama de datos que no están adecuadamente documentados en los estudios históricos o comparativos de la religión, más tradicionales.

La perspectiva de Pye, entonces, señala la fundamental tarea de “mirar” (agudamente) las fotografías, más que simplemente describirlas, pues el problema, en lo que respecta a la documentación verbal, es que los matices de expresión y postura solo pueden describirse mediante una digresión verbal tan engorrosa que esos detalles terminan perdiéndose (cfr. Pye, 2015, p. 5). Entonces, observar (agudamente) las fotografías implica reconocer que, más que una herramienta de registro, en el estudio de la religión, estos elementos visuales constituyen un lugar fecundo de indagación, no solo por las imágenes resultantes, sino porque en sí mismo el medio es un dispositivo articulado a la producción del fenómeno religioso.³⁵ Y es justamente en este sentido que la relación entre fotografía y religión en el siglo XIX comenzó a tornarse cada vez más interesante para mí.

Los marcos de referencia con los que se ha estudiado la fotografía a partir de 1839 —año que puede ser tomado como punto de origen del invento patentado— no ha dejado mucho espacio para aproximaciones crítico-culturales, e incluso políticas, a la influencia de la fotografía en su época embrionaria. Han sido los relatos sobre la invención técnica y físico-química los predominantes en las historias de la fotografía, junto al progresivo desarrollo de los aparatos (cámara, óptica y accesorios) y las emulsiones,³⁶ así como los vínculos con herencias de género —por

35 Esta es una interpretación ampliada personal que, sin que aparezca enunciada de este modo, se puede intuir en los postulados esbozados en aquel temprano documento de 1977.

36 “La historia técnica podría parecer el lugar obvio para encontrar un compromiso con la materialidad de la fotografía y, en ciertos aspectos, así es. La historia técnica se ocupa del tejido físico mismo de la fotografía, como la superficie y el sustrato. Se ocupa de los actos de creación y de los agentes de cambio a medida que la física y la química interactúan. Sin embargo, salvo en estudios dedicados a problemas de conservación, como la degradación de la imagen o la descomposición, la tendencia predominante dentro de la historia técnica ha sido que la indagación histórica cesa una vez que el proceso técnico en cuestión ha sido completado. La tecnología se ve como un fin en sí mismo más que como la productora de objetos socialmente significativos” (Edwards y Hart, 2004).

ejemplo, del arte pictórico—y los nombres de los hombres pioneros de narrativas mundiales y de cada contexto.³⁷ Esto no quiere decir que, en décadas recientes, no hayan cambiado los enfoques historiográficos; de hecho, se pueden mencionar reconocidos trabajos que se han propuesto minar los relatos hegemónicos occidentales de la historia de la fotografía, con bastante éxito e impacto en el campo académico.³⁸ Sin embargo, el siglo XIX sigue siendo, a grandes rasgos, la época del invento y la técnica, y poca atención se le ha prestado a la rápida apropiación del medio en contextos específicos en los que se lo ha utilizado con fines políticos, y particularmente desde una perspectiva en que las fotografías no sean vistas solamente como imágenes, sino también como objetos fotográficos inmersos en redes de producción y circulación económica, simbólica y material.³⁹

37 La celebre *The history of photography*, de Beaumont Newhall (primera edición, 1949) proporcionó una narrativa ilustrada casi ininterrumpida de los pioneros de la fotografía, las tecnologías y las consideraciones estéticas, en la que la fotografía como objeto, en el sentido en que la estamos considerando aquí, está ausente.

38 Un estudio pionero en esta línea de trabajo fue *Photography's other histories*, editado por Christopher Pinney y Nicolas Peterson en 2003. Más recientemente, el trabajo de autores como Mark Sealy, Tina M. Camp y Ariella Azoulay han contribuido, desde múltiples perspectivas raciales, geopolíticas, ideológicas e históricas, al desarrollo crítico del campo.

39 Estos enfoques han sido trabajados brillantemente por autoras como Elizabeth Edwards y Deborah Pool, por mencionar solo a algunas. Al respecto, en la introducción de *Photographs objects histories*, Edwards y Hart afirman que “una fotografía es un objeto tridimensional, no solo una imagen bidimensional. Como tal, las fotografías existen materialmente en el mundo como depósitos químicos sobre papel, como imágenes montadas en una multitud de tarjetas de distintos tamaños, formas, colores y decoraciones, como objetos sujetos a adiciones en su superficie o como imágenes que obtienen su significado a partir de formas de presentación como marcos y álbumes. Las fotografías son tanto imágenes como objetos físicos que existen en el tiempo y el espacio y, por ende, en la experiencia social y cultural. Tienen ‘volumen, opacidad, tactilidad y una presencia física en el mundo’ (Batchen, 1997: 2) y, por lo tanto, están entrelazadas con interacciones subjetivas, corporales y sensoriales. Estas características no pueden reducirse a un estado abstracto como mercancía, ni a un conjunto de significados o ideologías que tomen la imagen como pretexto. En cambio, las fotografías ocupan espacios, se desplazan a distintos lugares, siguiendo líneas de tránsito y uso que las proyectan a través del mundo (Straw, 1998: 2). Como lo demuestran los capítulos de este libro de diversas maneras, pensar en la fotografía desde su materialidad implica procesos de intención, creación, distribución, consumo, uso, descarte y reciclaje (Attfield, 2000: 3), todos los cuales influyen en la manera en que se entiende la imagen fotográfica” (Edwards y Hart, 2004, p. 1).

Ahora bien, en el caso concreto de la relación entre fotografía y religión en el siglo XIX, los estudios no son muchos.⁴⁰ Sin embargo, las aproximaciones existentes permiten reconocer cómo este es, efectivamente, un campo fértil para investigar, en el que todo está por descubrirse y decirse. Desde 2020, Moritz Lampe (2023) ha venido trabajando en un proyecto de investigación que se ocupa de las correlaciones entre la imagen técnica fotográfica y su vínculo con la creencia en los milagros en la modernidad católica italiana delimitada entre 1861 y 1915.⁴¹ Al respecto, dice:

Con la introducción de la fotografía a mediados del siglo XIX, se produjo un cambio sostenible en la cultura de la devoción católica en Italia, cuando las imágenes de santos, íconos de culto o lugares de peregrinación estuvieron disponibles por primera vez como imágenes técnicas. [...] Como objetos hápticos y sensorialmente experimentables, estas fotografías apelan al aparato perceptivo humano de diversas maneras, están integradas en acciones sociales y pueden, por ejemplo, ser besadas, bendecidas, vendidas y coleccionadas. [...] Sobre esta base, el proyecto de investigación busca superar el paradigma clásico del índice, que reduce las fotografías a su papel como signos visuales de un referente, y mostrar cómo una sociedad marcada por procesos de racionalización y secularización desarrolla nuevas formas (de mediación) para la religión y la religiosidad. [Fotogeschichte, Heft, 2023, p. 167]

Según Lampe, si bien los estudios fotográficos jugaron un papel clave en la consolidación de la fotografía como medio de alcance masivo con fines económicos, las congregaciones religiosas también ocuparon un lugar destacado en este naciente mercado de imágenes devocionales. Luego de la unificación italiana y la pérdida del Estado Pontificio en 1861 —junto con

40 Véanse, entre otros libros, Phillips (2012), McBride (2017), Dietschy (2020), Perez (2003), Calìo (2019). Artículos: Collins (1985), Taylor (2005), Van Osselaer (2017), Geimer (2001), Krass (2010), Lampe (2019), Carreño (2017), Burillo (2022).

41 Se proyecta publicar esta investigación en una compilación de textos de varios autores, bajo el título de *Photographic practices and the making of religion*, en el año 2026.

la incautación de bienes eclesiásticos—, muchas comunidades religiosas se vieron obligadas a buscar nuevas fuentes de sustento económico. En ese contexto, la comercialización de objetos religiosos, incluidas las fotografías, se convirtió en una estrategia tanto para obtener ingresos como para ganar visibilidad. Aunque las órdenes no siempre participaban directamente en la producción de estas imágenes, establecieron alianzas con determinados estudios fotográficos, beneficiándose de su venta y generando nuevas dinámicas de peregrinación y turismo dentro y fuera del territorio italiano. Durante el siglo XIX, las fotografías no solo servían para difundir imágenes de culto, tumbas y reliquias, sino también para proyectar la figura de miembros destacados de las órdenes religiosas como potenciales santos, especialmente después de su fallecimiento. Los retratos difundidos contribuían a consolidar una iconografía oficial y a modelar ideales de virtud, emoción y conducta. Asimismo, se producían retratos de altos dignatarios eclesiásticos, elaborados por fotógrafos especializados, que eran distribuidos rápidamente. Muchas de estas imágenes incluían textos en la impresión fotográfica (anverso) o añadidos en el soporte secundario (reverso), que orientaban al creyente sobre su uso ritual y devocional.

Aunque la fotografía fue apreciada con frecuencia como un recurso valioso para la representación visual en el catolicismo y como una herramienta con fines científicos —por ejemplo, al dar a conocer las pinturas recientemente halladas en las antiguas catacumbas cristianas—, su circulación masiva en un contexto de creciente religiosidad popular supuso un reto para el control que la Iglesia había ejercido sobre las imágenes y su función en la salvación espiritual. Frente a estas nuevas formas de devoción que surgían fuera de los cauces institucionales, la Iglesia comenzó a responder, a partir del Concilio Vaticano I (1869-1870), introduciendo cambios en aspectos como la liturgia, el culto a los santos y las estrategias misioneras. Al mismo tiempo, recurrió a la difusión fotográfica de papas, obispos y cardenales como una manera deliberada de reforzar la autoridad del papado. Con ello, también buscaba participar en el atractivo creciente de la circulación de retratos de figuras notables del ámbito secular, como políticos, personajes históricos, escritores y cantantes de ópera.

Un factor clave en la legitimación de las fotografías como elementos válidos en contextos religiosos fue la percepción de que esas imágenes

eran producto de la *naturaleza misma*, capturadas de forma automática y sin intervención directa del ser humano. Se creía que la creación divina se manifestaba y se replicaba por sí sola en la imagen, reforzando así su autenticidad. Esta idea de una fotografía *acheiropoietos* —no hecha por mano humana—, dotada de una fidelidad visual minuciosa, encontraba respaldo en las teorías científicas de la época sobre la óptica, que describían la luz como una emanación sutil de los cuerpos y objetos. Al mismo tiempo, surgía la noción de que el fotógrafo era capaz de *insuflar* vida a sus imágenes. En esta línea, la fotografía asumía una doble naturaleza, como representación fiel y como presencia real, y de este modo se establecía, a la manera de la tradición cristiana del artista inspirado, una nueva forma de conexión entre el creador y su obra. Si antes se confiaba en el talento inspirado del artista para transmitir el espíritu religioso, ahora la fotografía —nacida de la luz— se presentaba como portadora autónoma de sentido.

No obstante, los archivos fotográficos católicos del siglo XIX revelan que la adopción de estos nuevos métodos visuales no estuvo exenta de dudas. El escepticismo hacia la tecnología se enfrentó mediante estrategias que apelaban a modos tradicionales de validación de imágenes, combinando signos de autenticidad para generar confianza. Así, muchas fotografías eran revalorizadas al incorporar sellos, emblemas, reliquias (como fragmentos de vestimentas sagradas) o bendiciones sacerdotales, prácticas que les conferían un aura especial. De esta manera, copias producidas en masa podían transformarse nuevamente en objetos únicos, capaces de responder al anhelo de lo sagrado, de lo inmediato y auténtico, e incluso de lo milagroso. Como objetos híbridos —resultado de múltiples autores, materiales y técnicas—, estas imágenes ponen en evidencia la ambivalencia de la fotografía en ese tiempo: a pesar de su supuesta objetividad, también generaban desconfianza y requerían estrategias simbólicas para ser aceptadas (cfr. Lampe, 2023).

Furor fotográfico: Bendecido y aprobado por Dios

La fotografía ha mantenido una conexión cercana y continua con los sumos pontífices de la religión católica desde su aparición. El primero en ser fotografiado fue el papa Gregorio XVI (su pontificado se extendió de 1831 a 1846), quien posó junto a su séquito en una imagen tomada en 1845.⁴² Más adelante, Pío IX (pontificado: de 1846 a 1878) impulsó activamente este nuevo medio visual apoyando campañas fotográficas y empleándolo con intenciones comunicativas y políticas claras. Por su parte, León XIII (pontificado: 1878-1903) mostró un entusiasmo particular por la fotografía, al punto de dedicarle un poema en latín en 1899:

*Ars photographica,
Expressa Solis siculo
Nitens imago, quam bene
Frontis decus, vim luminum
Refers, et ovis gratiam!
O mira virtū ingeni!
Novumque monstrum! Imaginem
Natura Apelles amulus
Non pluchriorem pingeret.*

Pope Leo XIII (1899)

[Cit. En Spehr (2008)]

42 El primer papa en ser fotografiado fue Gregorio XVI, inmortalizado por Vittorio della Rovere el 2 de octubre de 1845. Aunque Gregorio XVI se oponía al modernismo y la tecnología moderna, se cree que accedió al retrato en parte porque el daguerrotipista era jesuita. Este primer daguerrotipo papal llegó relativamente tarde, considerando que el anuncio del invento de Daguerre fue realizado por François Arago en París en 1839, y ampliamente publicado (cfr. Phillips, 2012, p. 37). En la actualidad no se encuentran imágenes de esa primera fotografía del papa.



Dometinico Torti. *Las bellas artes bendecidas por la religión* (detalle), fresco, ca. 1883-1887. Galería de los Candelabros, Vaticano. Dominio público.

Una expresión simbólica del creciente interés papal por la fotografía se dio en 1883, cuando el papa León XIII encargó al artista Domenico Torti la realización de un fresco en la Galería de los Candelabros del Vaticano, titulado *Las bellas artes bendecidas por la religión*, donde aparece representada, por primera vez, la alegoría de la Ciencia de la Fotografía como una de las artes reconocidas —un hecho notable tanto por el lugar como por la temprana fecha de su inclusión—.

En el libro de Sandra S. Phillips (2012), uno de los poquísimos dedicados a la colección fotográfica papal,⁴³ se asegura que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las fotografías comenzaron a incorporarse a los fondos de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Se integraron particularmente en la colección de los “Indirizzi Papali”, que reúne documentos y ofrendas devocionales enviadas a los papas por comunidades y fieles de todo el mundo. Estas imágenes, acompañadas frecuentemente por textos, servían para expresar lealtad y fe, y muchas veces incluían referencias a los lugares de origen de los remitentes.⁴⁴ La fotografía ocupó un lugar destacado en esta colección. En los años setenta del siglo XIX se

43 Los dos únicos libros conocidos dedicados a esta colección fotográfica de la Biblioteca Apostólica Vaticana son el de *One hundred images of the nineteenth century from the photographic collection of the Vatican Apostolic Library* (2010), de Anna Maria Voltan, y *The papal collection of photographs in the Vatican Library* (2012), de Sandra S. Phillips. Otra publicación que, si bien no se centra en la colección fotográfica del papa, incluye una revisión de la influencia de la fotografía en el pontificado de Pío IX, es *Rome in early photographs, 1846-1878: The age of Pius IX* (1977) editada por el Thorvaldsens Museum.

44 Las fotografías que integran esta colección fueron producidas y reunidas con el propósito de mantener informado al sumo pontífice en un periodo de profundas transformaciones políticas y sociales. En ese momento, el papa se enfrentaba a los embates del Estado italiano recién unificado, contra el avance del modernismo, de un creciente secularismo y de la consolidación de la separación de poderes propia de los regímenes liberales modernos. Todos estos procesos representaban desafíos de gran envergadura para el papado, que los percibía como amenazas directas a su autoridad espiritual y temporal.

Pío IX, quien tuvo que encarar de forma directa el impacto del modernismo, consideraba ilegítima la Constitución del Estado italiano, especialmente en lo que concernía a su irrupción en los antiguos territorios pontificios. Tras la ocupación de Roma por las tropas italianas en 1870, el papa optó por permanecer recluido en el Vaticano, en un gesto simbólico que expresaba su negativa a reconocer la autoridad del nuevo Estado y a aceptar su visión de la separación de Iglesia y poder civil. En este contexto, muchos de los álbumes incluidos en la colección fueron enviados al pontífice en un momento en que su capacidad para acceder al mundo exterior estaba drásticamente limitada, ya fuera por convicción personal o por las circunstancias políticas (cfr. Phillips, 2012).

tomó la decisión de separar las fotografías de los *Indirizzi* y formar con ellas una colección fotográfica independiente.

Esta colección fotográfica es notable por su tamaño y variedad. Se compone de cerca de cinco mil álbumes, portafolios, imágenes panorámicas en rollo y fotografías individuales o en conjuntos, guardadas en sobres (únicamente en copias positivas, ya que no se conservan negativos). La organización de la colección se basa en el formato de las piezas, y algunos álbumes se destacan por su encuadernación ricamente ornamentada, lo que aumenta su valor patrimonial. Es importante destacar que esta colección tiene un propósito distinto al del servicio fotográfico que se estableció en la Biblioteca Vaticana hace más de cien años, cuyo objetivo principal era reproducir manuscritos y otros materiales bibliográficos para investigadores y editoriales. La colección fotográfica, en cambio, nació de la acumulación espontánea de obsequios visuales de fieles al Vaticano, y con el tiempo fue ampliándose para incluir imágenes de la vida eclesiástica, celebraciones litúrgicas, actividades de la curia romana, excavaciones arqueológicas —sobre todo en Roma— y representaciones topográficas de la ciudad y del antiguo Estado pontificio.

De este modo, la fotografía llegó a sustituir a medios gráficos anteriores, como grabados y dibujos, que tradicionalmente habían cumplido esa función documental. Por esta razón, la colección fotográfica está actualmente integrada al Gabinete de Estampas de la Biblioteca Apostólica Vaticana, que reúne todos los materiales gráficos de la institución (cfr. Phillips, 2012).

En el marco de la historia de la Iglesia durante la segunda mitad del siglo XIX, la colección fotográfica del Vaticano adquiere un carácter particularmente significativo. Aunque la mayoría de las imágenes que la componen fueron realizadas en una etapa posterior, cuando la fotografía ya se había consolidado como una práctica más extendida —aunque aún no plenamente popularizada—, es evidente que este medio no era del todo ajeno a Roma en sus fases iniciales de desarrollo. Contrario a lo que podría suponerse, la práctica fotográfica no fue exclusiva de extranjeros ni de aficionados desvinculados del entorno eclesiástico.

Pese a la orientación conservadora de la Iglesia en el plano político, y a la percepción de la ciencia como un proyecto vinculado al pensamiento

liberal, las disciplinas científicas no fueron completamente rechazadas. Por el contrario, gozaron de cierta aceptación institucional, especialmente en el marco académico de las universidades pontificias. Un ejemplo elocuente de esta compleja relación es el *Syllabus errorum*,⁴⁵ promulgado por Pío IX en 1864, documento en el que la Iglesia se presentó como depositaria de una verdad espiritual superior, en abierta oposición a los principios del racionalismo moderno. No obstante, esta declaración no supuso un obstáculo insalvable para el desarrollo de ciertas investigaciones científicas, siempre que estas se mantuvieran bajo un control estrecho y alineadas con los valores doctrinales.

En este contexto, la fotografía fue reconocida y promovida como una herramienta científica compatible con los fines de la Iglesia. Así lo demuestra el respaldo otorgado al jesuita Angelo Secchi (1818-1878), quien pudo llevar adelante estudios astronómicos mediante el uso de técnicas fotográficas en el Observatorio de Monte Mario, próximo al Vaticano. De igual manera, el interés papal se extendió a la documentación arqueológica,⁴⁶ particularmente a los trabajos de Pompeo Bondini sobre la Vía Apia, cuya aproximación a la fotografía estuvo mediada por su formación científica. Estos casos ilustran cómo, a pesar de las tensiones ideológicas entre ciencia y religión, la fotografía logró consolidarse como un medio aceptado y funcional en ciertos ámbitos del aparato eclesiástico (cfr. Phillips, 2012).

Una parte significativa del material conservado en esta colección fotográfica fue realizada por la firma Fratelli D'Alessandri, un taller fotográfico de carácter familiar liderado por el sacerdote Antonio D'Alessandri (1818-1893), quien desempeñó un rol central en la documentación visual

45 Del que ya hemos hablado en el apartado segundo.

46 En esta línea de trabajo, en el capítulo "The mystification of antiquity under Pius IX: The photography of sculpture in Rome, 1846-1878", Mary Bergstein sostiene que la fotografía de esculturas antiguas en Roma entre 1846 y 1878 fue utilizada estratégicamente para construir una imagen idealizada y atemporal del papado durante el convulso pontificado de Pío IX. En un contexto de crisis política y pérdida de poder temporal, estas imágenes sirvieron para asociar simbólicamente al papa con la grandeza de la Roma clásica. Bergstein argumenta que la fotografía no solo documentaba hallazgos arqueológicos, sino que actuaba como un dispositivo teológico y político para reforzar la autoridad papal mediante la estetización controlada y ritualizada de la antigüedad escultórica (Bergstein, en Johnson, 1998).

del papado y de la aristocracia romana durante el pontificado de Pío IX. D’Alessandri ocupó el cargo de fotógrafo oficial de la corte papal hasta 1870. En paralelo, los museos vaticanos comenzaron a generar registros fotográficos de sus colecciones, o bien permitieron que fotógrafos calificados externos se encargaran de esta labor. Los esfuerzos se centraron especialmente en las antigüedades y en las decoraciones murales y de techos realizadas por maestros como Miguel Ángel y Rafael. En este contexto, la firma Braun, originaria de Alsacia y especializada en reproducciones artísticas, estableció contacto con Pío IX hacia la década de 1860. A raíz de este vínculo se produjo una serie importante de fotografías que culminó en una colección de impresiones al carbón, reconocidas por su alta calidad y durabilidad. Braun también reprodujo en ese periodo gran parte de las esculturas clásicas del Vaticano. Para la década de 1880, la firma obtuvo un contrato exclusivo con el Museo del Louvre para producir y comercializar reproducciones de obras de arte⁴⁷ (cfr. Phillips, 2012).

Ahora bien, en medio del furor por la fotografía y los diversos usos que en ella encontró la Iglesia en Roma, también se dieron debates álgidos sobre sus peligros. A mediados del siglo XIX, los gobiernos inestables (o en formación) de distintas partes del mundo comprendieron rápidamente el potencial subversivo de la fotografía, al reconocer en esta nueva tecnología una herramienta con un poder comparable al de la imprenta. Su capacidad para revelar, denunciar o desacreditar podía representar una amenaza directa a regímenes frágiles o autoritarios. En medio de la crisis por la unificación italiana y la expansión del medio fotográfico, con su creciente circulación pública, el pontificado de Pío IX —que atravesaba una etapa de incertidumbre política y que enfrentaba una oposición nacionalista— reaccionó con medidas restrictivas orientadas a preservar su autoridad. Uno de los primeros controles impuestos por la administración pontificia consistía en la paradójica obligación de registrar cualquier imagen fotográfica destinada a su publicación, ya fuese de forma individual o como parte de libros y álbumes ilustrados.

47 Durante las décadas de 1860 y 1870, otras casas especializadas, como Alinari, en Florencia, comenzaron a producir sistemáticamente imágenes destinadas al nuevo campo de la historia del arte, disciplina que se vio favorecida por el desarrollo técnico de la fotografía.

Esta supervisión debía realizarse por intermedio del padre maestro de los *sacri palazzi*, quien actuaba como censor e intermediario entre los productores de imágenes y la autoridad eclesiástica.

El 28 de noviembre de 1861 entró en vigor un edicto emitido por el cardenal vicario Patrizi, que amenazaba con severas penas a quienes lo infringieran. Los fotógrafos que producían imágenes indecentes eran el principal objetivo

[De] Costantino, por la gracia de Dios, obispo de Porto y la Santa Curia Romana, arcepreste de la Basílica Patriarcal Liberiana (Iglesia de Santa María la Mayor), vicario general de Su Santidad, nuestro Padre Pío IX, vicario general principal de la Curia Romana y juez del distrito.

Con el propósito de regular los estudios fotográficos y asegurarnos de que, de la nueva ciencia de la Fotografía, no derive ningún daño, dirigidos por la honestidad de conducta y autorizados por Su Santidad el Papa, anunciamos las siguientes disposiciones:

La función de la policía es garantizar el comportamiento decente en público. Cualquier persona que practique o desee practicar la fotografía deberá proporcionar por escrito, dentro de los diez días siguientes a este anuncio, su nombre completo, dirección de residencia y dirección de su estudio al R.^{mo} Maestro del S. Palazzo. El solicitante obtendrá de nosotros el permiso necesario para ejercer la fotografía. Luego, deberá presentarse ante el director general de la policía para recibir una segunda autorización que le permita ejercer la profesión.

Estas disposiciones se aplican a todos los que posean o deseen poseer una cámara para su uso personal o privado.

El incumplimiento de estas disposiciones resultará en una multa de entre 20 y 50 escudos.

Quien se permita fotografiar escenas indecentes será multado con entre 50 y 100 escudos, y su cámara será confiscada. En caso de reincidencia, se impondrá una pena de prisión de entre tres y seis meses.

Si estas representaciones se distribuyen o venden, el fotógrafo será castigado con un año de trabajos públicos, además de las multas y la confiscación mencionadas anteriormente.

El castigo de un año de trabajos públicos también se aplicará a los modelos que se permitan ser representados de manera contraria a las normas de la decencia pública (sin embargo, se deberá demostrar que el modelo era consciente de la naturaleza de la imagen).

Está prohibida la introducción clandestina en el Estado Pontificio de fotografías obscenas, que será sancionada con la confiscación y destrucción de las imágenes, además de una multa de entre 50 y 100 escudos.

Cuando quien incumpla los artículos 5 a 7 sea un fotógrafo comercial, perderá su permiso para ejercer la profesión; si es un empleado [de un estudio fotográfico], será despedido inmediatamente.

En todos los casos mencionados, los procedimientos serán gestionados por el Tribunal Penal.

De las multas recaudadas, un tercio se destinará al denunciante (quien haya reportado al fotógrafo), un tercio a las fuerzas del orden que hayan manejado el caso, y el resto será utilizado para beneficio público.

Dado en nuestra residencia el día 28 de noviembre de 1861. Firmado, Costantino, Cardenal Vicario. [Emitido por] Paolino Canónico De Angelis, Secretario. [Cit. En Collins, 1985]

La licencia fotográfica emitida por el Santo Palacio Apostólico permitía al solicitante buscar autorización formal de la policía:

Permiso del Padre Maestro del Santo Palacio para que el Sr. _____ pueda poseer, según su solicitud, su máquina fotográfica y usarla. Por lo tanto, el mencionado fotógrafo puede obtener el permiso correspondiente para usarla según las normas del edicto del Eminentísimo Cardenal Vicario del 28 de noviembre de 1861. Otorgado en el Palacio del Quirinal. [Firmado] Fr _____, Magister del S. P. A. [Sacri Palatii Apostolici] Gratis [sin costo]. [Cit. En Collins, 1985]

Poco después de que se promulgara el edicto papal tuvo lugar un escándalo internacional de gran envergadura, en el que se vio comprometida la imagen pública de María Sofía, reina exiliada de Nápoles. El escritor Raffaele de Cesare, en su libro *Roma e lo Stato del Papa* (publicado en 1908), documenta este episodio que se desarrolló en Roma en medio de la agitación política del *Risorgimento*, mientras la reina y su esposo, Francisco II, vivían en el exilio. El escándalo consistía en una serie de fotomontajes que mostraban a una figura identificable como María Sofía en actitudes sexualizadas, completamente desnuda, en compañía de altos miembros del clero, oficiales zuavos, el propio rey Francisco II e incluso el papa Pío IX. Estas imágenes, elaboradas en formato *carte de visite*, comenzaron a circular en febrero de 1862 y fueron enviadas a múltiples destinatarios, incluyendo diplomáticos, miembros del Colegio Sagrado en Roma y monarcas europeos como Napoleón III, Víctor Manuel II y las cortes de Viena, Baviera y Mónaco. La difusión fue cuidadosamente planeada para causar el máximo impacto político. Las investigaciones oficiales revelaron que los responsables eran una pareja de fotógrafos, Antonio y Costanza Diotallevi. Según el testimonio de Costanza Diotallevi, las imágenes fueron encargadas por el *Comitato Nazionale Romano*, órgano vinculado al movimiento piemontés que promovía la unificación italiana, con el propósito de desacreditar la imagen del rey.

Frente a las acusaciones, el *Comitato Nazionale* reaccionó publicando un panfleto defensivo en el que se negaba cualquier implicación con la creación de dichas imágenes, y se señalaba que “la cosa fue tan sucia que solo quien fue tan descarada para contar la historia con todos sus obscenos detalles podría considerarse autora y participante del acto” (cfr. Collins, 1985).

Una representación particularmente ofensiva mostraba a Pío IX entrando por una puerta mientras la reina yacía semidormida. Otro montaje la retrataba al estilo de la Venus de Tiziano, rodeada de cardenales y figuras eclesiásticas. No obstante, a pesar del impacto que generó este escándalo, ninguna imagen original ha sido localizada en archivos oficiales.⁴⁸ Dos fotomontajes diferentes a los descritos por Cesare, sin embargo, han sobrevivido, y muestran a María Sofía y Francisco II cabalgando sobre enormes falos en el aire, mientras figuras simbólicas —un sacerdote, una mujer con un rosario y un soldado— los observan desde el suelo. Las figuras representan, de forma caricaturesca, a los partidarios borbónicos y al entorno clerical vinculado a Pío IX. Esta escena, además de su contenido provocador, alude irónicamente a las habilidades ecuestres de María Sofía, famosas en Europa del norte, pero consideradas impropias por su suegra, la reina María Teresa. La existencia de estos dos montajes sugiere que este caso dio pie a una serie de imitaciones satíricas, dirigidas a desacreditar no solo a los Borbones, sino también al propio papa. De hecho, otra imagen de la época representaba a Pío IX portando símbolos de la masonería.

Un año después del escándalo suscitado por los retratos difamatorios de María Sofía, el debate en torno a los usos de la fotografía tomó un giro significativo. Esta vez, la preocupación no recaía en los posibles daños a la moral pública o a la reputación de figuras destacadas, sino en las consecuencias económicas y profesionales que el nuevo medio representaba para los artistas tradicionales. Giuseppe Marcucci, director de la Calcografía Camerale (el instituto papal de grabado) solicitó una intervención legal que restringiera el uso desregulado de la fotografía. Su preocupación principal era la obsolescencia profesional que amenazaba a los grabadores, ilustradores y artistas gráficos ante el auge de

48 En el contexto de esta publicación, se afirma que la investigadora Wendy Watson, curadora del Mount Holyoke College, consultó más de 150 museos italianos sin encontrar evidencia física de estas fotografías, y el historiador Piero Becchetti considera probable que las imágenes se hayan perdido o hayan sido conservadas en secreto (cfr. Collins, 1985). En búsquedas recientes tampoco se ha podido conocer algo sobre la existencia de copias de los mencionados *collages*.

las técnicas fotográficas, que comenzaban a desplazar esos oficios en el ámbito de la reproducción artística.

En su petición formal, Marcucci reconocía el valor técnico y social de la invención fotográfica, pero advertía sobre sus efectos colaterales:

La fotografía es, sin duda, una invención excelente: las nuevas posibilidades son en general extremadamente útiles y merecedoras de aprobación. Sin embargo, su práctica no debe dañar otros intereses ni privar a otras formas de arte de su valor, y no debe volver inútil aquello que en el pasado siempre se consideró artísticamente exitoso y meritorio. [Becchetti, 1977, pp. 35-36]

Marcucci denunciaba, en particular, el surgimiento de fotógrafos sin formación artística, motivados por intereses puramente comerciales, que reproducían sin autorización obras pertenecientes al instituto. Mencionaba el caso concreto de un hombre que, habiendo sido comerciante de comestibles, se dedicaba ahora a la fotografía y había alcanzado notoriedad mediante la reproducción masiva e ilícita de grabados del archivo papal.

La controversia motivó una correspondencia oficial entre el instituto y diversas autoridades, en la que se intentó establecer límites legales claros entre lo que constituía una reproducción legítima y lo que podía considerarse invasión de propiedad intelectual. En uno de los intercambios se señalaba:

Si la fotografía desea representar la naturaleza, no se puede impedir. Está dentro del poder de los artistas y escultores hacerlo, y lo mismo aplica para los fotógrafos. Sin embargo, si la fotografía intenta invadir el dominio de otros y reproducir grabados que pertenecen a otros, entonces, en mi opinión, está entrando en la propiedad de otros y, como tal, debería ser prohibida. [Becchetti, 1977, p. 36]

Pese a los esfuerzos, no se logró una solución satisfactoria. Incluso la intervención del Ministerio de Arte y Comercio no logró establecer una regulación eficaz. La fotografía, debido a su naturaleza técnica y reproductiva, continuó siendo un medio difícil de controlar, no solo para las

autoridades romanas, sino también para otras instituciones tradicionales de todo el mundo, que veían en este nuevo lenguaje visual una amenaza al *statu quo* artístico y comercial (cfr. Collins, 1985).

De ahí que, en medio de disputas y desconfianza, pero también de un creciente furor fotográfico, no fuese posible contener el papel central del medio en la construcción de la imagen pública del Vaticano, que se traduce directamente en la imagen pública de Pío IX. Sus retratos de rasgos principescos poblaron cada rincón de las naciones católicas, y sobre todo de aquellas en proceso de conversión, por lejanas que parecieran; esas primeras representaciones seguían una tradición que se remonta a la antigüedad, especialmente al retrato de perfil popularizado en monedas desde Alejandro Magno. El objetivo era proporcionar una imagen reconocible del gobernante, adaptada a los medios visuales disponibles. En el caso de Pío IX, la fotografía permitió modernizar esta tradición y superar las limitaciones de los grabados xilográficos populares desde el siglo xvi. La fotografía ofrecía no solo mayor fidelidad visual, sino también un formato más accesible y de mayor circulación (cfr. Phillips, 2012, pp. 50-53).

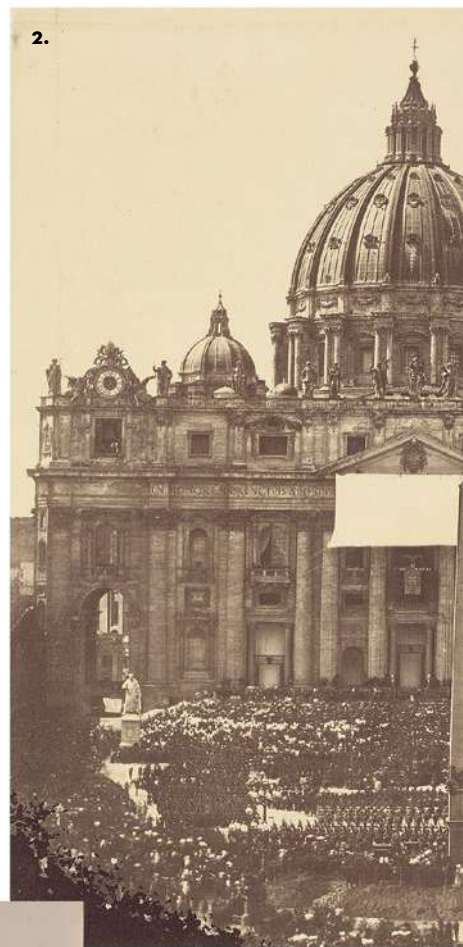
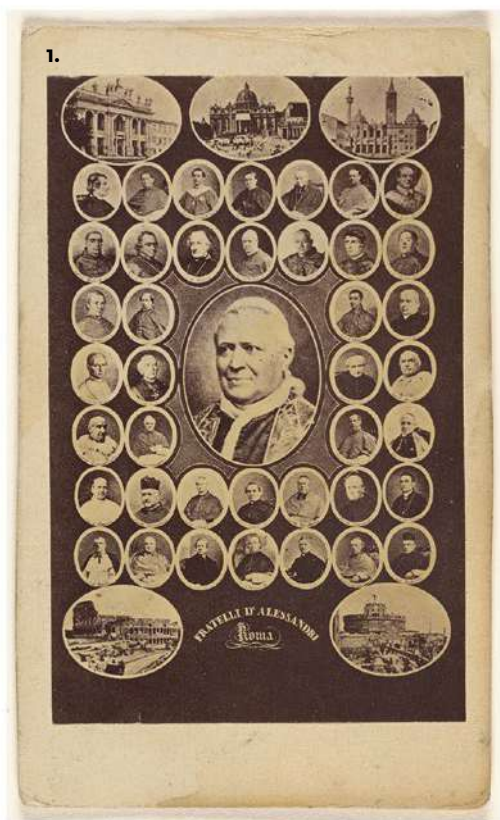
En una época en la que la imagen impresa aún conservaba una importancia extraordinaria, el hecho de poder ver el rostro del papa sin haberlo conocido personalmente constituyó una experiencia transformadora para los fieles. Esas imágenes cumplían una función devocional, simbólica y política. Para muchos creyentes, el valor no residía tanto en la calidad artística como en el efecto de presencia y consuelo que esas imágenes ofrecían. En este sentido, la fotografía, incluso cuando era técnicamente modesta, adquiría el estatuto de una reliquia visual.

A lo largo del pontificado de Pío IX, la fotografía pasó de ser una técnica novedosa a consolidarse como un medio de comunicación visual de uso extendido. La evolución tecnológica coincidió con una transformación profunda en las formas de representación del papa. Por ejemplo, una doble imagen—una basada en su primer daguerrotipo y otra tomada poco antes de su muerte— fue publicada como *carte de visite* conmemorativa, sugiriendo no solo un registro de la vida del papa, sino una forma de memoria devocional (cfr. Phillips, 2012, pp. 50-53).

Además de los retratos directos, otro tipo de imágenes muestran a Pío IX integrado en escenas compuestas o simbólicas, bien por limitaciones

tecnológicas de la época o por razones de construcción narrativa. Esas imágenes, compuestas mediante fotomontajes o combinaciones de fotografía e ilustración tenían como finalidad representar episodios históricos o doctrinales, como el dogma de la Inmaculada Concepción, que no pudieron ser documentados fotográficamente en su momento.

En muchos casos, las imágenes eran copias fotográficas de dibujos devocionales, reducidas en tamaño para facilitar su reproducción y distribución. Eran objetos de uso cotidiano, y su deterioro físico evidencia su función en la vida espiritual de los creyentes. Su objetivo era llegar al mayor número posible de personas, combinando accesibilidad económica con el poder simbólico del rostro papal. En este sentido, la fotografía fue mucho más que un documento visual: fue un vehículo de presencia, autoridad, consuelo y representación religiosa en un contexto marcado por la transformación política del Estado pontificio y la redefinición del rol del papa en la modernidad.



1. Collage fotográfico del papa Pío IX con sus cardenales (anverso y reverso). Fotografía a las sales de plata sobre papel aluminado adherido a cartón de montaje, ca. 1868-1878. Dominio público.
2. El papa Pío IX bendice a la multitud. Fotografía a las sales de plata sobre papel aluminado adherido a cartón de montaje, ca. 1862. Dominio público.
3. Fotografía de los frescos de la capilla Sixtina. Impresión al carbón, ca. 1870. Dominio público.

3.



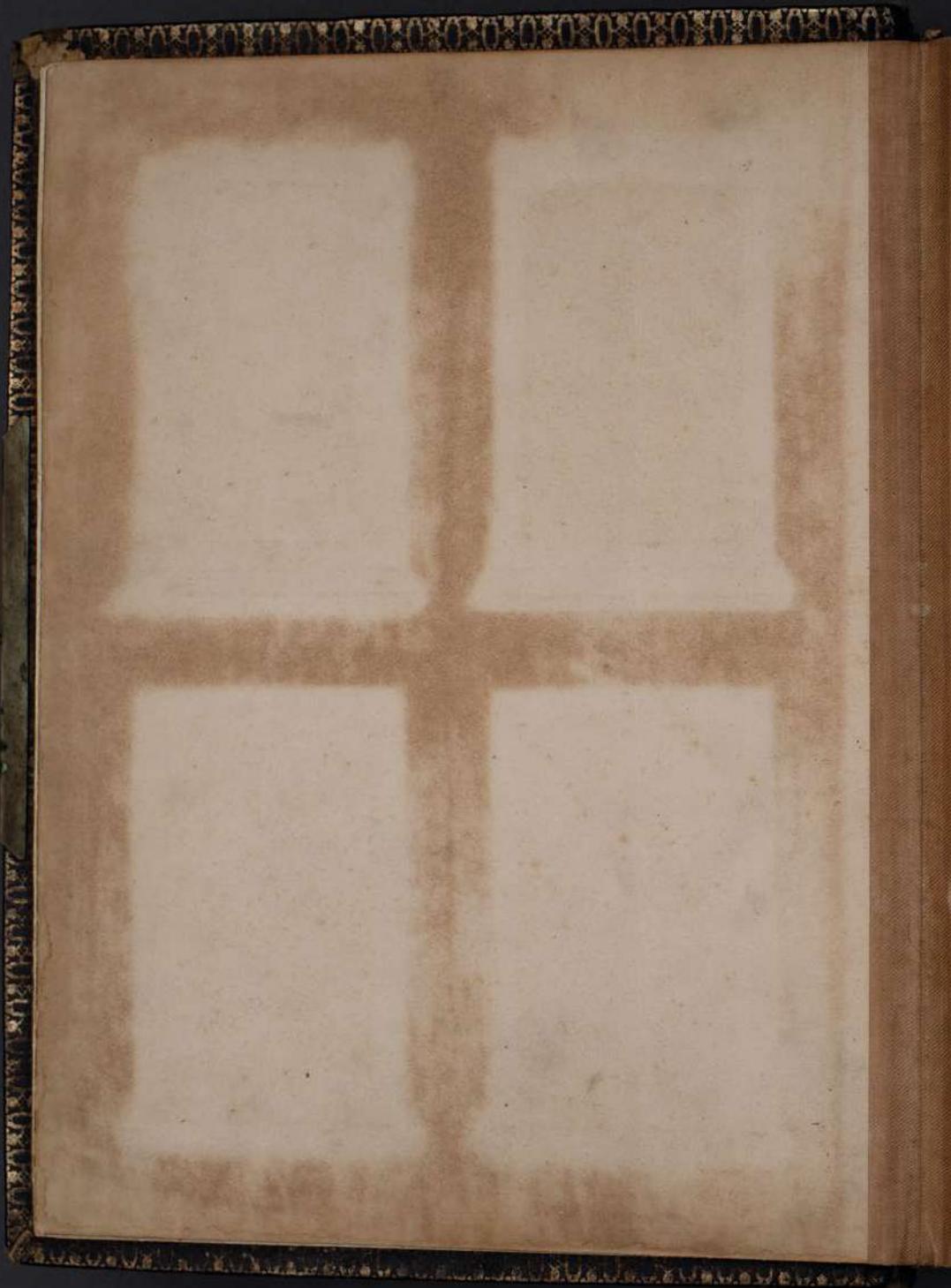
5.



6.



4. Retrato grupal en que aparece el papa Pío IX junto a líderes eclesiásticos (anverso). Fotografía a las sales de plata sobre papel albuminado adherido a cartón de montaje, ca. 1859. Dominio público.
5. Tren privado del papa Pío IX en Velletri. Fotografía a las sales de plata sobre papel albuminado adherido a cartón de montaje, ca. 1863. Dominio público.
6. Retrato fotográfico del papa Pío IX. Fotografía a las sales de plata sobre papel albuminado adherido a cartón de montaje, ca. 1873. Dominio público.



Página de álbum fotográfico con *carte de visite* de los papas Pío IX y León XIII. ca. 1850-1900. Dominio público.



P.O. IX muerto



S.S. Leon XIII.

Juan H. Ballester Posada

Fotografía de motivo religioso: Apunte inicial para la definición de una fotografía eclesialística

Los católicos viven en un mundo encantado, un mundo de estatuas y agua bendita, vitrales y velas votivas, santos y medallas religiosas, cuentas de rosario e imágenes sagradas. Pero estas parafernalias católicas son meros indicios de una sensibilidad religiosa más profunda y extendida que inclina a los católicos a ver lo Sagrado acechando en la creación. Como católicos, encontramos nuestras casas y nuestro mundo impregnados de una sensación de que los objetos, eventos y personas de la vida cotidiana son revelaciones de la gracia.

Greeley, *The catholic imagination*

Andrew Greeley publicó en el 2001 su libro *The catholic imagination*, un trabajo que ofrece una descripción empírica de una forma particular de imaginar y experimentar lo sagrado, que puede observarse tanto en católicos practicantes como en los culturalmente vinculados a la tradición, aunque se consideren (o nos consideremos) alejados de la Iglesia.⁴⁹ Esta forma específica de percepción espiritual puede describirse como una imaginación sacramental que concibe la realidad creada como una revelación tangible de la presencia de Dios. Aunque su expresión más institucionalizada se encuentra en los siete sacramentos reconocidos por la Iglesia,⁵⁰ dicha imaginación trasciende estos ritos y configura una visión de mundo mucho más amplia, en la que lo material y lo espiritual están en continua interacción.

El hecho de que muchos católicos perciban el mundo como un espacio cargado de lo sagrado plantea varias preguntas: ¿cómo es posible sostener esta visión encantada del cosmos en una era caracterizada

49 A estos se los podría llamar *católicos culturales*, cuya relación con el catolicismo puede no ser doctrinal o litúrgica, pero que aún se ven influidos por su imaginario religioso (cfr. Greeley, 2001, p. 3).

50 A saber: bautismo, confirmación o crismación, eucaristía, penitencia, unción de los enfermos, orden sacerdotal y matrimonio.

por la desmitificación y la racionalización de la realidad?;⁵¹ ¿acaso no vivimos en un mundo regido por el desencanto moderno?, ¿o será que esta manera de imaginar lo sagrado no contradice la posmodernidad, sino que, por el contrario, es una de sus expresiones? (Greeley, 2001, p. 2). El autor rechaza las categorías históricas de *modernidad* y *posmodernidad* como descripciones precisas de la experiencia humana real, sosteniendo que tales conceptos existen, en gran medida, en el discurso académico. En la práctica cotidiana, la mayoría de las personas —católicas o no— continúan experimentando el mundo de forma premoderna, es decir, como si la realidad todavía estuviera habitada por presencias, símbolos y significados trascendentes. Incluso la ciencia, que suele considerarse el bastión del pensamiento desencantado, ha producido fenómenos —como los agujeros negros, la materia oscura, la no-localidad cuántica o el *big bang*— que evocan un tipo distinto de asombro metafísico, lo cual sugiere que el conocimiento científico no está del todo exento de su propio tipo de encantamiento.

Es interesante cómo la categoría de “imaginación católica”, a pesar de que pareciera implicar un rechazo directo de la doctrina religiosa, realmente reconoce que para que la religión se articule racional y conceptualmente, su punto de partida y núcleo vital no son las proposiciones dogmáticas, sino las experiencias narrativas e imaginativas de los sujetos allí involucrados. En este sentido, el camino de la fe comienza con relatos como el nacimiento de Jesús en Belén, la tumba vacía de este mismo en la mañana de Pascua o la escena de la última cena. Estos relatos, que apelan primero a la emoción, la intuición y la memoria simbólica, dan lugar después a desarrollos teológicos como la encarnación, la resurrección o la eucaristía. No se trata de oponer las historias a las doctrinas, sino de reconocer que la experiencia religiosa nace en el terreno de la imaginación, tanto individual como colectiva (Crf. Greeley, 2001).

Esta lógica también se aplica a la fotografía. Tal y como hemos venido delineando hasta el momento, las imágenes del catolicismo que

51 Que tiene un punto de partida, como hemos visto, en las crisis de separación de Estado e Iglesia en el siglo XIX, y que sin duda nos alcanzan en el presente.

podríamos llamar *de motivo religioso* ejercen una fuerza afectiva que muchas veces resulta más impactante que las fórmulas dogmáticas que intentan explicarlas. No había pasado mucho tiempo desde la aparición de la fotografía cuando comenzaron a registrarse en placas los lugares más sagrados del cristianismo. Este fenómeno, en general, desató en el siglo XIX una movilidad de proporciones mayores con el fin de coleccionar a escala el mundo antiguo, sus maravillas y, sobre todo, la posibilidad de ver con los ojos lo que por mucho tiempo solo se había podido ver con la imaginación, a través de los relatos y las representaciones de las imágenes creadas (no las imágenes técnicas).

Tal y como señala Nissan N. Perez (2003), a lo largo de la historia, la imaginería religiosa cristiana ha tenido una misión específica: guiar la devoción de las masas hacia el objetivo establecido por la Iglesia primitiva,

... porque, cuanto más frecuentemente se ven en representación artística, tanto más fácilmente los hombres son elevados al recuerdo de sus prototipos y al anhelo de ellos... porque el honor que se paga a la imagen pasa a aquello que la imagen representa, y quien venera la imagen venera en ella al sujeto representado. [Segundo Concilio de Nicea, 787 d. C. cit., en Pérez (2003)]

Es casi un lugar común afirmar que el arte religioso cristiano, y especialmente la pintura, ha ejercido mayor influencia en la humanidad y su cultura que todos los libros de teología jamás escritos (p. 11). Desde esta perspectiva, la fotografía bien pudo haberse convertido en el medio ideal para los fines de la Iglesia. Su capacidad de ofrecer una representación visual directamente ligada a un referente real, junto con su alta fidelidad física y la posibilidad de confundir imagen y sujeto, ofrecía un recurso visual con el potencial de contener o limitar la imaginación del creyente. En lugar de fomentar interpretaciones simbólicas abiertas, la fotografía parecía imponer una relación casi literal con la realidad representada.

Esta posibilidad de tocar lo real por medio de la fotografía no debe interpretarse como el colapso de la religión confrontada con la realidad de sus relatos, ni como la desaparición de la pintura religiosa en el siglo XIX, sino más bien como el surgimiento de una nueva sensibilidad de

formas alternativas para expresar sentimientos e ideas religiosas. La fotografía, aunque emergente, arrastraba consigo un fuerte componente de imitación artística, herencia de las convenciones visuales anteriores. En este contexto, era previsible que los pioneros de la fotografía se sintieran atraídos desde el inicio por la temática religiosa, en particular la cristiana, y que buscaran aplicar este medio innovador a un repertorio visual con más de dieciocho siglos de tradición iconográfica y simbólica. De este modo, la incorporación de la fotografía en el ámbito religioso cristiano no supuso la sustitución de las formas artísticas tradicionales, pero introdujo una nueva capa de complejidad en la representación de lo sagrado. La imagen fotográfica colocaba al espectador frente a una serie de tensiones fundamentales: entre el peso de la tradición y el impulso de la modernidad, entre la experiencia de la fe y las exigencias de la razón, entre la aspiración a lo eterno y la fugacidad de lo captado por la cámara (cfr. Perez, 2003, p. 12).

Un caso representativo de esta imaginería devocional dirigida a un público masivo lo constituyen fotografías producidas en Jerusalén durante la década de 1860, cuidadosamente encuadradas y escenificadas para responder a las expectativas de los turistas y peregrinos que visitaban la Ciudad Santa.⁵² Este tipo de imágenes anticiparon lo que más tarde

52 Se publicaron en la época libros y álbumes fotográficos con este propósito. Dos ejemplos destacados fueron 1) *Palestine in 1860: A series of photographic views, taken expressly for this work by John Cramb, photographer to the Queen* (1860). El fotógrafo escocés John Cramb, reconocido como “fotógrafo de la Reina”, capturó una serie de vistas de Palestina, especialmente de Jerusalén y sus alrededores, utilizando el proceso de impresión en albúmina. Las imágenes estaban acompañadas de textos descriptivos del reverendo Robert Buchanan. 2) *Sinai and Palestine* (1862), del fotógrafo británico Francis Frith; es una obra pionera que combina fotografía y narrativa para documentar la “geografía sagrada” del Medio Oriente. Esta publicación presenta 37 impresiones en albúmina montadas, capturadas durante las expediciones de Frith entre 1856 y 1859 a regiones como Egipto, el Sinaí, Palestina, Siria y Líbano. Las imágenes incluyen vistas detalladas de Jerusalén, Gaza, Hebrón, Damasco y el monte Sinaí, entre otros lugares significativos.

Por otro lado, investigaciones recientes han desarrollado un contrapunto histórico frente al relato de los fotógrafos viajeros y expedicionarios europeos que retrataron el mundo cultural no occidental en el siglo XIX. Un ejemplo destacado es *The Arab image: A social history of portrait photography, 1860-1910*, escrito por Stephen Sheehi (2016). Este trabajo examina la historia de la fotografía de retrato en el mundo árabe durante el Imperio otomano, centrándose en fotógrafos árabes y armenios que operaban en estudios de ciudades como El Cairo, Beirut, Jerusalén y Damasco. Sheehi sostiene que esta práctica no fue una mera adopción

se convertiría en una industria masiva de fotografías estereoscópicas y postales religiosas. De hecho, la iconografía sacra se consolidó como uno de los segmentos más estables y rentables del mercado, menos vulnerable a las fluctuaciones del gusto y las modas. Para asegurar su viabilidad comercial, esta producción visual, inscrita en la lógica de las “imágenes para todos”, tendió a favorecer representaciones convencionales y estereotipadas de Cristo, la Virgen María y los santos, alineadas con las expectativas iconográficas de un imaginario popular.

Por otra parte, el fotomontaje, como lo vimos en el apartado anterior, encontró también un lugar en el ámbito religioso como una herramienta eficaz para representar escenarios imaginarios o fantásticos, sin necesidad de complejas puestas en escena. Una de las primeras manipulaciones fotográficas registradas con temática sacra fue el *dibujo fotogénico* de Johann Carl Enslin, realizado en 1839, en el que el rostro de Cristo aparece superpuesto a la forma esquelética de una hoja de roble, implementando un modo de composición simbólico y alegórico al mismo tiempo. Sin embargo, resulta significativo que, salvo excepciones como el *dibujo fotogénico* de Enslin, la mayoría de las fotografías religiosas de la época se caracterizan por una notable austeridad formal. En lugar de explotar las posibilidades expresivas del medio fotográfico —ángulos, iluminación dramática, encuadres creativos—, muchos fotógrafos optaron por una representación directa, frontal y contenida, privilegiando el mensaje por encima de la experimentación técnica, ya fuera en exteriores, en el estudio (haciendo retratos o montajes escenográficos de grupos),⁵³ o

pasiva de una tecnología occidental, sino una actividad cultural significativa que reflejaba y moldeaba las identidades modernas árabes, destacando su importancia tanto religiosa como cultural. El libro ofrece, así, una perspectiva innovadora sobre la fotografía en el Medio Oriente, desafiando las narrativas eurocéntricas y subrayando el papel activo de los fotógrafos locales en la construcción de las sociedades árabes modernas.

53 Un caso excepcional de este tipo de montajes, de corte teatral, que circuló masivamente en formatos fotográficos de *carte de visite*, fotografía estereoscópica y postal, fue el famoso ciclo de *Oberammergau*, en Baviera, que representa cada diez años (desde el siglo xvii) los dramas de la pasión de Cristo (véase <https://www.passionsspiele-oberammergau.de>); otro caso, que causó todo tipo de reacciones críticas en la época, fue el trabajo de Fred Holland Day, quien en 1898 realizó más de 250 tomas al aire libre en las afueras de Boston como

simplemente reproduciendo láminas de grabado, dibujo o pinturas religiosas preexistentes.

Llegado este momento, vale la pena señalar que llamamos *fotografía de motivo religioso* a aquellas producciones visuales-objetuales-materiales que representan y encarnan devocionalmente la imaginación católica, es decir, que no solo tienen como tema de representación un evento o una personificación reconocible del inventario religioso, sino que por medio de su existencia fotográfica activan una forma particular de percibir lo sagrado, gracias a lo visible, lo tangible y lo encarnado (crf. Greeley, 2001). Desde este punto de vista, la *fotografía de motivo religioso* se convierte en una síntesis de saber teológico e imaginación visual, una forma de plasmar lo que Walter Benjamin definió como “las cosas tal como han sido”, aunque con un matiz importante: estas imágenes no remiten a una realidad histórica documentada, sino a una realidad escenificada, construida a partir de múltiples capas de tradición, interpretación y simbolismo.

Se trata, entonces, de fotografías que no contienen verdad histórica en sentido estricto, aunque remitan a un tipo de verdad simbólica o espiritual. Son, paradójicamente, imágenes reales de escenas irreales que representan, no lo que ocurrió, en términos estrictos, sino lo que la tradición imagina que pudo haber ocurrido. Encapsulan una forma de memoria visual, no como recuerdo directo de los hechos, sino como traducción visual de textos transmitidos oralmente, cargados de siglos de reinterpretación artística, devocional y mística.

Basta con mirar las fotografías que realizó Francis Frith, entre 1857 y 1860, de las tierras bíblicas y las regiones del Nilo en Egipto, y que posteriormente serían usadas en la industria editorial para poner en circulación biblias ilustradas, como *The Holy Bible* o *The Queen's Bible* (1862-1863), para comprender la paradoja en la representación

parte de un ambicioso proyecto experimental sobre la crucifixión y resurrección de Cristo. Tomando la decisión radical de encarnar él mismo a Jesús, Day adoptó una dieta extrema que redujo significativamente su peso, en un esfuerzo por asemejarse físicamente a la figura del crucificado. Entre las muchas imágenes capturadas, la serie más innovadora y reconocida es *Las siete palabras* (1898), también conocida como *Las siete últimas palabras de Cristo*, hoy considerada una obra maestra de la fotografía artística religiosa de finales del siglo XIX (Dietschy, 2020, pp. 31-37).

de la que venimos hablando. Esta Biblia, editada por Gilbert McCallum y conocida como la Biblia de la Reina, fue preparada para la Exposición Internacional de 1862.⁵⁴ Fue uno de los primeros libros cuya composición se realizó con maquinaria, aunque la impresión se hizo a mano, así como uno de los primeros en incluir fotografías en un texto sagrado, a media marcha en la producción de imágenes reales de escenas irreales, pero que confirmaban que las historias que por siglos se han contado, leído y orado, son verdaderas.⁵⁵

Otro caso, un poco más adelante en el tiempo, también plantea una reflexión potente sobre la relación de la fotografía con lo sagrado, en cuanto medio, que ayudó a construir la modernización del imaginario católico. La Biblia, en ninguno de sus libros ofrece una descripción detallada de la apariencia física de Jesús; de igual manera, se puede afirmar que no existen imágenes del rostro de Cristo generadas por medios mecánicos antes de la invención de la fotografía en el siglo XIX, a excepción, claro, de las llamadas *imágenes acheiropoiéticas* —aquellas que, según la tradición, no fueron hechas por manos humanas, sino que surgieron milagrosamente a través del contacto directo con el cuerpo de Jesús. Entre ellas, la más célebre es la *vera icon*, o *verdadera imagen*, contenida en el Sudario de Santa Verónica. No obstante, reliquias como esta nunca han llegado hasta nosotros en su forma original. Lo que ha sobrevivido son únicamente representaciones visuales idealizadas, construidas a partir de la tradición oral y de interpretaciones artísticas acumuladas con el tiempo.

54 Véase *The Queen's Bible (1862-1863)*.

55 Al respecto, es importante mencionar el trabajo pionero *The Bible and the image: The history of photography in the Holy Land, 1839-1899* (1985), escrito por Yeshayahu Nir y publicado por University of Pennsylvania Press. El libro presenta un estudio exhaustivo sobre cómo la fotografía del siglo XIX moldeó la percepción occidental de Tierra Santa. A partir de una investigación estructurada en torno a la evolución técnica, el contexto sociopolítico-religioso y los circuitos de producción y consumo de imágenes, Nir analiza cómo las primeras fotografías —desde daguerrotipos hasta placas húmedas— reforzaron visiones bíblicas, misioneras y coloniales, presentando la región como un paisaje deshabitado y en espera de redención. El libro destaca la influencia de fotógrafos europeos, locales y miembros de la American Colony, y examina el impacto de las restricciones religiosas (como el segundo mandamiento) en la aceptación de la fotografía entre comunidades judías y musulmanas.

En la actualidad, la única imagen atribuida a un origen sagrado que aún se conserva es la Sábana Santa de Turín. Aunque su autenticidad ha sido objeto de intensos debates, se la considera la única imagen de una figura humana previa a la fotografía que parece haberse generado mediante un proceso físico-químico misterioso. Muchos creen que se trata de una impronta del cuerpo de Cristo formada durante su breve permanencia en el sepulcro, derivada de una reacción aún no comprendida. Su carácter fotográfico es innegable: la imagen sobre el lienzo funciona como un negativo, y revela sus rasgos con claridad solo una vez son invertidos los tonos.

Siguiendo a Perez (2003) y Dietschy (2020), no es casual que la historia de la fotografía esté intrínsecamente vinculada a la visibilidad de la Sábana Santa. Solo con el desarrollo de la técnica fotográfica fue posible observar su imagen de forma figurativa. Las primeras tomas realizadas por Secondo Pia, en 1898,⁵⁶ y luego por Giuseppe Enrie, en 1931,⁵⁷ permitieron que estudios posteriores reforzaran la percepción de la sábana como una suerte de “fotografía milagrosa”.⁵⁸ Sea que se interprete la

56 En el marco de la conmemoración del cincuentenario de la unificación italiana, en 1898, se decidió exponer el sudario y fotografiarlo. La tarea fue encomendada al abogado y fotógrafo aficionado Secondo Pia, cuya neutralidad se consideraba una garantía de objetividad. El resultado fue sorprendente: al revelar el negativo fotográfico, emergió una imagen positiva del rostro impreso en la tela. El biólogo Paul Vignon explicó poco después que las marcas del sudario actuaban como un negativo fotográfico, y que, al invertir tonalmente esa imagen, emergía un verdadero retrato (cfr. Dietschy, 2020, pp. 37-40). Cuatro años más tarde, en la edición del 5 de julio de 1902 del *Boletín Militar de Colombia* se publicó un fragmento (traducido) del texto de Enrique de Parville, titulado “La Sábana Santa: Importantísima cuestión científica”.

57 En 1931, Giuseppe Enrie realizó una nueva serie de fotografías del sudario durante su ostensión, incluyendo primeros planos inéditos. Enrie defendía fervientemente la superioridad del ojo fotográfico sobre la visión humana, y alababa su precisión, velocidad y capacidad de penetración visual (cfr. Dietschy, 2020, p. 40).

58 El artículo de Peter Geimer “Nicht von Menschenhand: zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin” [No hecho por manos humanas: sobre la revelación fotográfica del Sudario de Turín] (2001), presenta una aguda reflexión desde el concepto de “fotografía de lo invisible”, para mostrar la tensión entre lo que las fotografías de Secondo Pia mostraban: hechos en un artefacto, el referente buscado o ruido fotográfico; y argumenta que, desde entonces, hemos asistido a la resurrección de Cristo pensada en términos fotográficos. Analizando los experimentos e informes recogidos en *Le linceul du Christ: Étude scientifique* (1902), de Paul Vignon, afirma que las fotografías de Pia superaban el poder probatorio de los textos transmitidos históricamente. Ese asilo científico al que, según Vignon, es conducida

Sábana Santa como un objeto de veneración o como un fenómeno cultural complejo, es innegable que tanto ella, como el Sudario de Santa Verónica, responden a un deseo humano profundo: el de ver lo divino con los ojos humanos para obtener alguna prueba visible de los relatos contenidos en las Sagradas Escrituras.

Este proceso aplicado (cuasi científico, cuasi místico) revela una ambigüedad esencial de la fotografía: su capacidad de generar imágenes que, al mismo tiempo, se perciben como extraordinariamente reales y profundamente inestables. En cierto modo, cada imagen fotográfica se asemeja a una epifanía, una aparición inesperada que surge de reacciones químicas y procesos físicos, cargada de presencia, pero difícil de interpretar. Esta característica convierte la fotografía en una suerte de “extensión de la encarnación”. A través de ella, se podría pensar que los fotógrafos son intérpretes visuales de los textos sagrados, traductores contemporáneos de la tradición cristiana a un lenguaje nuevo, denso, profundamente ambiguo, pero en el fondo eficaz para la fe (cfr. Perez, 2003, p. 14).

Este universo de *fotografías de motivo religioso* puede ser inmenso e inagotable. Hemos hablado aquí apenas de un par de casos que manifiestan por medio de la imagen fotográfica su potencial sagrado y devocional, en el marco de un sistema de creencias (y de acciones asociadas) que hemos llamado *imaginación católica*. Sin embargo, vale la pena decir que en ese vasto universo de fotografías, no todas funcionan de la misma manera. Por eso, es necesario que establezcamos una diferencia con

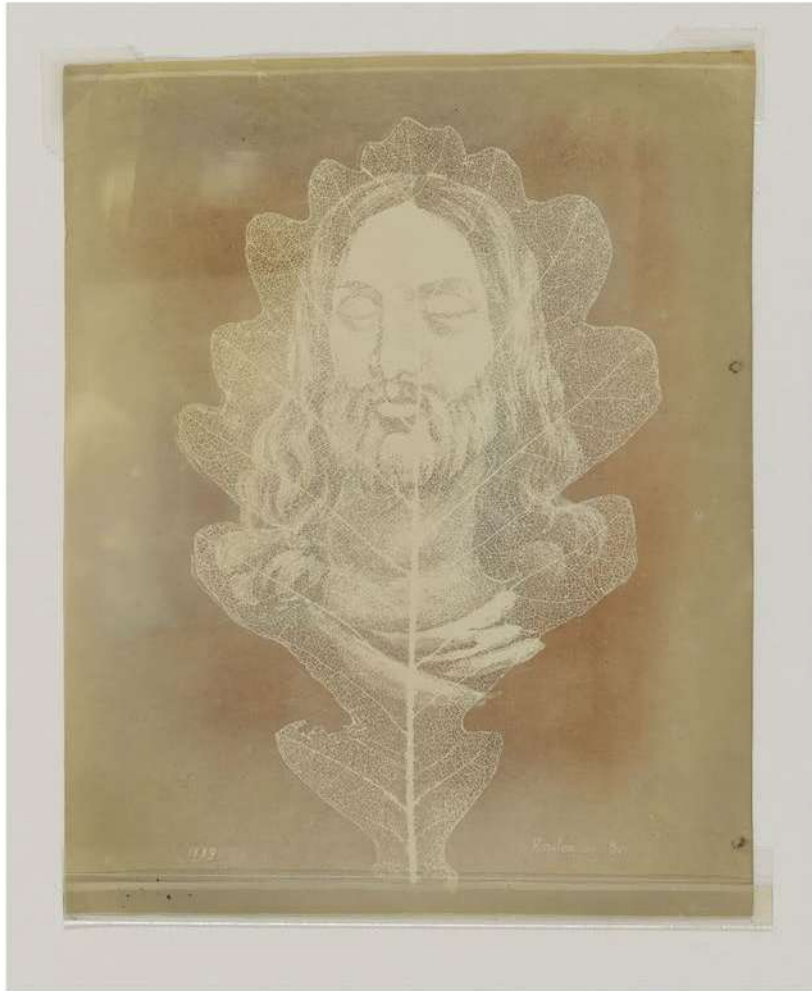
la Sábana Santa en 1902, la sustrae también del control de los historiadores logocéntricos, pues al enfatizar el orden de su enumeración, donde la competencia de la escritura queda en último lugar, solo sería útil recurrir a los textos (sagrados) cuando la sábana ya ha sido comprendida mediante la observación y el experimento científico (del que la fotografía era parte importante). Sin embargo, la comprobación científica aparece combinada con la hipótesis de una *action à distance*, determinable a partir de un modelo de la tradición bizantina: el de las imágenes *acheiropoietos* [imágenes no hechas por manos humanas]. Al final, Geimer va a afirmar que el objeto de estudio de Vignon no fue nunca la Sábana Santa de Turín, sino los modelos técnicos que la representan. En ese sentido, se podría decir que las fotografías sustituyeron a su objeto (algo que no era inusual en la práctica científica de finales del siglo XIX y principios del XX), y en ese camino de “estar en el lugar de”, la placa fotográfica, fue asumida como inequívoca (no podía equivocarse). Solo podían hacerlo quienes, más tarde, debían consultar el oráculo fotoquímico (cfr. Geimer, 2001).

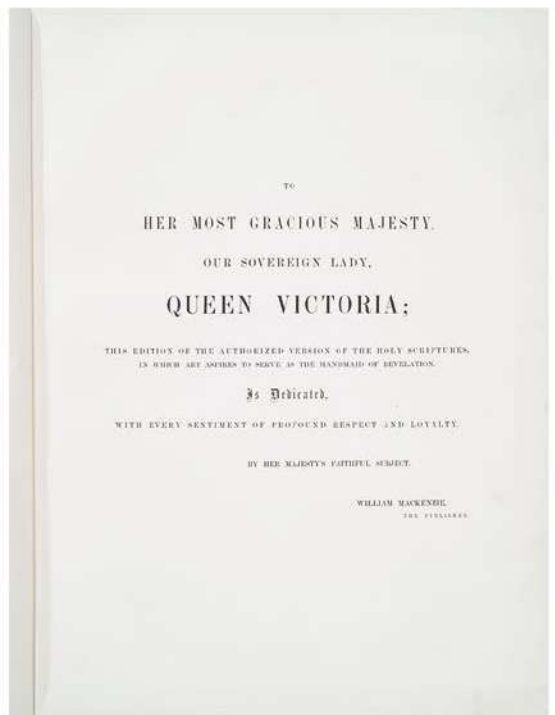
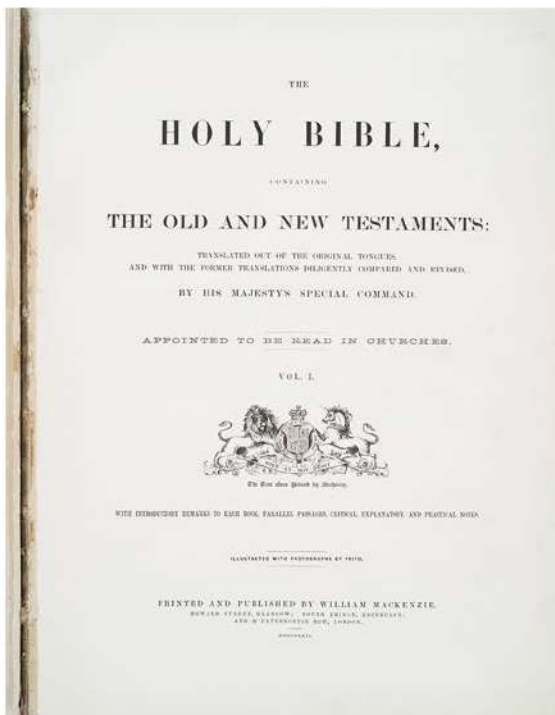
las que vamos a nombrar, de aquí en adelante, como imágenes técnicas pertenecientes a la categoría de *fotografía eclesiástica*.

Este tipo de fotografías hace parte del universo de las de motivo religioso, pues tienen también la potencia de activar formas de relación con lo sagrado y lo devocional, en el marco de los andamiajes simbólicos del catolicismo, pero en dimensiones políticas y estéticas diferentes. Al respecto, podríamos decir que las primeras operan sobre la imaginación católica narrativa (sacramental), mientras que las segundas operan sobre la imaginación católica de la jerarquía. Bajo esta perspectiva, vamos a caracterizar la *fotografía eclesiástica* como aquel tipo de producción visual-material de imágenes fotográficas relativas a la Iglesia y sus clérigos, bajo la figura de encargo, con fines ideológicos, éticos, políticos y estéticos específicos. Es decir, reconociendo unos sistemas de producción materiales, económicos y simbólicos, intencionales e institucionales, que operan estratégicamente por medio de la representación, entre la presencia ubicua de Dios, encarnada en sus santos apóstoles terrenales (los eclesiásticos) y las figuras jerárquicas del poder humano, que compiten por la administración de lo sagrado en una época en que el Dios cristiano ha sido suplantado por el *dios-Estado*.⁵⁹ Este es el caso del mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868, encargado directamente por la Iglesia católica colombiana a Luis García Hevia.

59 Esta afirmación sobre la suplantación del dios cristiano por el *dios-Estado* aparece incluida en el *Segundo edicto que contiene varias advertencias de lo que se debe observar en el Sínodo diocesano, y que dispone preces por el sumo pontífice*, publicado por el arzobispo Vicente Arbeláez el 25 de octubre de 1870. La expresión alude al estado de cosas con las que la Iglesia neogranadina y universal batalla, en un mundo progresivamente moderno, laico e impío: "... no olvidemos que si la próxima reunión del Sínodo diocesano es un motivo poderoso para que nos humillemos ante el augusto trono del Dios de las misericordias, no lo es menos la alarmante situación en que hoy se encuentra la sociedad humana, conmovida hasta en sus últimos fundamentos. Los pueblos y particularmente los gobiernos se han olvidado de las leyes divinas y de los principios eternos de justicia, y en su lugar han establecido el imperio, de la fuerza. La civilización moderna pretende sacudir el yugo de todo deber religioso y de toda autoridad; retrocede al paganismo, no reconociendo otro Dios, que el Dios Estado, ni otra ley que su débil y ofuscada razón, impelida por las locas pasiones del hombre decaído. Una vez destruido el principio de unidad que tiene por base los principios eternos de justicia, es natural que en su lugar se sustituya el egoísmo individual y social, llevado hasta su último extremo, y de aquí la anarquía, la división, la guerra, y como consecuencia necesaria, la ruina y la miseria" (p. 8).

Johann Carl Enslin, Rostro de Cristo superpuesto sobre una hoja de roble. Papel salado, a partir de un negativo de dibujo fotogénico, C. 1839. Dominio Público.





Página izquierda: The Queen's Bible, vol. 1, portadilla y dedicatoria. Impresa por William Mackenzie, 1862-1863. Dominio público.

Página derecha: Jerusalem, from the Well of En-Rogel/The site of the temple, Jerusalem, from Mount Zion/Mount Serbal, the "Sinai" of the early Christian church. Albumen silver print, 1862-1863. Dominio público.



THE CITY OF THE TEMPLE AS SEEN FROM THE MOUNT

1898



THE CITY OF THE TEMPLE AS SEEN FROM MOUNT ZION

1898



MOUNT SINAI
THE 'SINAI' OF THE EARLY CHRISTIAN CHURCH

1898



Fred Holland Day, *The seven words*. Platinum print, 1898. Dominio público.

V · SHALT · BE · WITH · ME · IN · PARADISE † WOMAN · BEHOLD · THY · SON : SON · THY
RST † INTO · THY · HANDS · I · COMMEND · MY · SPIRIT * IT · IS · FINISHED



LA SÁBANA SANTA

IMPORTANTÍSIMA CUESTIÓN CIENTÍFICA

(Traducido para el Boletín Militar)

Es en verdad un asunto bien extraño el que en estos momentos sirve de tema á todas las conversaciones. Trátase nada menos que del hallazgo de la Sábana con la cual fue sepultado Jesucristo hace veinte siglos, siendo el mismo lienzo el que atestigua el hecho hasta á los más escépticos: todo el mundo ha oído hablar de la Sábana Santa de Turín, de la cual se conocía mal su origen, pues apenas sabíamos que había sido traída de Oriente en la época de las Cruzadas, hacia 1333. Desde entonces quedó en poder de la Casa de Saboya, que la mira como joya de precio inestimable, no siendo sino en el siglo pasado cuando Víctor Manuel autorizó al Arzobispo de Turín para que sacase la tela del cofre de hierro que la guarda, á fin de que la mostrara á la multitud. Después, esa exposición pública no se ha repetido sino cuatro veces, la última motivada por la exposición sagrada de 1498.



Fragmento de la imagen impresa en la Sábana Santa de Milán

En esta época el caballero Pía obtuvo del lienzo una hermosa fotografía, en la cual, sin embargo, no se ven sino impresiones extrañas, manchas simétricamente dispuestas, que no llaman la atención. Créase generalmente que ese pedazo de género, de autenticidad muy discutida, había sido pintado por un artista cualquiera de la Edad Media. También se veían en el lienzo señales de un incendio y otras huellas que nada decían á la inteligencia. Vieja reliquia quizás, pero ¿quién podía probar su valor y su interés? ¿No existen en el mundo otras Sábanas Santas?

La casualidad quiso que la fotografía del Santo Sudario de Turín cayese en manos de M. Vignon, Doctor en Ciencias y Agregado de la Sorbona.

—Pero ¿cómo!, exclamó al mirarla; esa antigua tela tiene marcas singulares, que se parecen á un negativo fotográfico, como una gota de agua á otra; á una imagen invertida, en la cual los negros están representados en blanco, y los blancos en negro. Aquí nada se ve en el primer momento, pero todo se aclara cuando se la contempla con atención. Es un negativo.

Y M. Vignon hizo la fotografía de ese negativo y obtuvo el positivo.

¡Qué maravilla! En la plancha apareció Jesucristo mismo: la cabeza, admirable de majestad y de dulzura; los brazos cruzados sobre el cuerpo; los miembros delineados con todos sus detalles anatómicos, salpicado de sangre, sobre todo en el pecho, del lado en que recibió el lanzazo. La tela mide cuatro metros diez centímetros de largo, por uno cuarenta de ancho, y está desgarrada en dos puntos, medio tostada en un incendio, y oscurecida por los siglos; pero á pesar de esto, cuando está bien extendida, en ella se distinguen: abajo, un cadáver visto de frente; y arriba, el mismo cadáver visto por la espalda. La cabeza aparece nítidamente entre las dos imágenes. Diríase que un cadáver había impreso sus huellas sobre cada porción de la tela de lino que lo envolvía.

—¿Es un milagro?, pregunto. ¿Es un simple fenómeno natural destinado á hacer revivir en la tela ese cadáver, del cual pueden seguirse, merced á la fotografía, todas sus líneas y todos sus detalles?

—No, dicen ciertos eruditos. Se trata simplemente de una pintura en la que un artista reprodujo con talento esa doble imagen admirable. Sabemos el nombre del pintor, puesto que confesó su superchería en el siglo xv al Obispo de Troyes, y para que el fraude lo supiesen todos, el prelado lo descubrió á sus diocesanos. Es un documento falso.

—Precisamente la leyenda está en considerar falso este documento, replicó M. Vignon. En la Edad Media ningún pintor era capaz de ejecutar semejante dibujo, y además, ¿por qué habría delineado una imagen negativa casi imposible de realizar? Además como se distinguen en todas partes sobre la tela detalles anatómicos desconocidos en esa época, nadie pudo entonces pintar ni imprimir por contacto un dibujo tan perfecto.

¿Entonces? Entonces no cabe la menor duda: si ninguna persona pudo ejecutar un dibujo de esa especie, es preciso que se haya producido naturalmente sobre el Sudario.

¿Cómo? Aquí principia toda una serie de investigaciones realizadas por M. Vignon y su colaborador el Comandante Colson, Repetidor de Física en la Escuela Politécnica. ¿Un cadáver puede dejar huellas tan netamente marcadas sobre la tela que lo envuelve? No pueden admitirse huellas ó señales de simple contacto, do ello estamos seguros, porque esas señales serían groseras y discontinuas. Para explicarlas es preciso suponer que del cadáver han partido emanaciones que han ido á imprimir á distancia la imagen en la tela, á la manera que un cuerpo luminoso impresiona á distancia la placa sensible. Y en este caso la impresión

tenía que ser tanto más energética cuanto más vecinas del tejido estuviesen las partes del cuerpo.

Desgraciadamente no se conocía en la ciencia ningún fenómeno de esa especie; una tela impresa por las emanaciones de un cadáver! Sin embargo, M. Colson mismo había encontrado desde 1896 que el zinc emite en fríos vapores que actúan á distancia sobre una placa fotográfica. Pueden reproducirse medallas explotando el modelo con zinc. ¿Entonces, por qué de un cadáver, en el momento de la muerte, no podrían desprenderse vapores capaces de impresionar una tela hecha sensible á tales emanaciones? Muy bien; ¿pero de qué vapores y de qué materia sensible se trata en este caso?

Los Sres. Vignon y Colson orientaron sus investigaciones en esa dirección inexplorada. Consultaron los textos sagrados, hicieron revisar su traducción por los eruditos más competentes. De esta suerte supieron que Nuestro Señor Jesucristo había sido, antes de sepultado, envuelto en una tela después de ungido con aromas formados por una mixtura de mirra y de áloe.

Tomaron entonces el cuerpo de Jesucristo y lo envolvieron en sábanas con aromas, como los judíos acostumbraban enterrar.¹ C. xix, v. 40 de San Juan.

Ahora bien: el áloe encierra un cuerpo colorante, la aloetina que se ennegrece al aire libre, bajo la influencia de ciertos vapores orgánicos. Toda solución amoniacal ennegrece una mixtura de áloe. Por otra parte, el sudor humano, sobre todo durante la fiebre, se carga de uria, sustancia que puede verse cristalizada sobre la piel; y la uria desprende carbonato de amoníaco. Los Sres. Vignon y Colson descubrieron de esta suerte vapores activos capaces de ennegrecer una tela empapada en áloe.

Un cadáver envuelto en un sudario impregnado de áloe, desprende vapores que pueden señalar sobre la tela su propia imagen. Los dos Profesores citados ejecutaron entonces diversos experimentos para comprobar rigurosamente el hecho.

Empero, para que la impresión se produjera netamente, es necesario que haya ciertas condiciones particulares: el sepelio es provisional y no excede de algunos días, sin lo cual la imagen primeramente producida se borra poco á poco. Ahora bien: en el entierro de Cristo se cumplieron todas las condiciones necesarias y suficientes para la impresión de la imagen; y para que ésta pudiera durar al través de los siglos.

Jesús fue sepultado rápidamente y en el estado en que se encontraba; los sufrimientos físicos y morales habían provocado un sudor patológico intenso; los sudores obraron sobre la mixtura de áloe del sepelio, y en razón de las distancias del Sudario, marcaron huellas tanto más oscuras cuanto más cercana estaba la piel de la Sábana. Fue así como se produjo en el Sudario un ne-

¹ Todos los evangelistas nos enseñan que Jesús fue envuelto en una sábana limpia antes de ser colocado en el sepulcro; sólo San Juan, el profeta apocalíptico, advierte que el Señor fue ungido previamente con mirra y aloca.—N. D.

gativo de la imagen del cuerpo por la espalda y por el frente. Aquí los blancos son negros.

Pero aún hay más: la impresión ha resistido al tiempo, luego el entierro fue muy corto; y todos sabemos que sepultado Jesús el viernes, el domingo no estaba dentro del Sudario. Bien se comprende cuán admirables son todas estas circunstancias extraordinarias.

Pero es en realidad el cuerpo de Jesús el que de esta suerte está fotografiado en el Sudario de Turín? M. Vignon hace notar que á este respecto es imposible la menor duda. Las manchas de sangre trazan en el dibujo de la frente una cinta roja que no pudo ser hecha sino por la corona de espinas; en el costado la sangre corrió, y allí fue donde recibió el lanzazo. El rostro está abotagado y el hueso de la nariz roto, y todos saben qué clase de golpes recibió Cristo de sus verdugos. Jesús fue flagelado; en la imagen se reconocen los hileros de sangre producidos por los bailines de metal adheridos al látigo, y las gotitas tienen su forma natural y no la de lágrimas batísticas que inexactamente se pintan en todos los crucifijos.

Y más aún: la imagen nos enseña que no fue la palma de la mano la que se oradó con los clavos, como se ve siempre en las mismas escenas. En efecto, un clavo en esas condiciones simplemente habría desgarrado la mano á impulsos del peso del cuerpo. De los pies, uno está dorado oblicuamente por el talón y el otro por el tobillo. Estas diferencias entre la realidad que aparece en el Sudario y la manera como pintaban la Sábana Santa los artistas de la Edad Media, son más que significativas, decisivas.

M. Vignon concluye así su argumentación: El Sudario de Turín es auténtico, dígame lo que se dijere; es la Sábana del sepelio de Cristo, y fue su cadáver el que reprodujo con fidelidad incomparable la imagen de su muerte sobre el Sudario.

¿No es, en verdad, ésta una historia sorprendente? ¿No ha hecho M. Vignon uno de los descubrimientos más sensacionales de los tiempos pasados y presentes? ¿Lo inverosímil no es en ocasiones lo verdadero? Esperamos.

HENRIQUE DE PARVILLE
Libre pensador

Variedades

NUEVA GRANADA

SUS RIQUEZAS NATURALES

Por J. D. Powles Esq., Presidente del Comité de Tenedores de Bonos de Hispano-América

(VERSIÓN DEL INGLÉS PARA EL "BOLETÍN MILITAR")

(Continúa)

Lo siguiente es del Sr. Luis Bernal, Secretario de la Legación de la Nueva Granada en Londres:

**Gobernar con
las imágenes:
El mosaico del
Concilio Primero
Provincial
Neogranadino,
1868**

A Europa no llega jamás el eco de las nobles palabras que se pronuncian, la imagen de las bellas figuras que se levantan, ni la revelación clara de los hechos buenos y fecundos que se producen en Colombia! No: lo que llega es el eco estruendoso y confuso de nuestras tempestades políticas, la fotografía de nuestros dictadores de cuartel ó de sacristía, las proclamas sanguinarias ó ridículas de nuestros caudillos de insurrecciones ó reacciones, igualmente desleales!

José María Samper, Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (1861)

La expresión “gobernar con las imágenes” ha estado presente en mi cabeza desde hace mucho tiempo. Es seductora como idea, pero sobre todo como acción. Hay que pensar con detenimiento, pero también con mucha intuición, qué puede llegar a significar e implicar tal poder a través de las imágenes. Recordemos rápidamente cómo, al principio de esta discusión, propusimos entenderlas en una multiplicidad de tipos que las hacen complejas, y para nada obvias, a la hora de ser estudiadas. Definimos siete tipos para guiar nuestra aproximación: imágenes 1) naturales, 2) mentales, 3) creadas, 4) registradas o técnicas, 5) ópticas, 6) verbales y 7) acheiropoiéticas o *vera icon*.

En un repaso rápido, podríamos decir que hemos dado cuenta de por lo menos tres de ellas en el estudio de la relación entre fotografía y religión en el siglo XIX occidental: las fotografías de motivo religioso, que ahora enfocamos hacia las eclesiásticas, constituyen imágenes técnicas; los diversos enunciados lingüísticos expresados mediante afirmaciones —o negaciones— orales y escritas en documentos sagrados, oficiales, legales y divulgativos configuran un universo de imágenes verbales; y la católica tendencia a ver lo divino con ojos humanos para obtener alguna prueba visible de la gracia divina apoyada en la imaginación católica, conjura la existencia de imágenes milagrosas, mejor llamadas *acheiropoietos*. También hemos hecho menciones rápidas a imágenes naturales, mentales y creadas, en función de su naturaleza, soporte y canal

de transmisión; no obstante, sus formas de existencia y operatividad se entrecruzan continuamente, haciendo casi imposible separar las unas de las otras para su estudio.

Esta investigación hace un especial énfasis en las imágenes técnicas, las fotografías que se producen “en”, “para” y “a través” del hecho religioso católico, configurando una serie de situaciones relacionales con otros tipos de imágenes, que permiten comprender los intrincados movimientos que se dan cuando, por ejemplo, una imagen técnica, el retrato fotográfico del papa Pío IX impreso y distribuido en formato *carte de visite*, adquiere su potencial devocional gracias a la existencia de imágenes verbales como las Sagradas Escrituras, donde los relatos apostólicos configuran toda una imaginería sobre la presencia extendida y representatividad de Cristo en la tierra, en la figura de este hombre (y sus clérigos), lo que también significa una manifestación de la gracia de Dios. Entonces, el papa, en cuanto persona *investida* de tal magnanimidad, y su imagen, que va de los textos a la palabra hablada como acción afirmativa (mejor aún, performativa), hasta su retrato fotográfico (que coexiste con otras imágenes creadas, como pinturas, grabados y esculturas que lo representan), confirman que el encanto es real, que la gracia está en todas partes y que las historias que hemos escuchado son verdaderas.

Ahora bien, tal y como lo mencionaba Moritz Lampe (2023), el escepticismo ante la tecnología fotográfica en el siglo XIX produjo estrategias que apelaban a modos tradicionales de validación de imágenes, combinando signos de autenticidad para generar confianza; entonces, el mencionado retrato fotográfico del papa por medio de una oración impresa y adherida a su respaldo, reforzada por una bendición sacerdotal (más trascendente si la imponía el sumo pontífice en persona), le confería un aura especial a la imagen-objeto en respuesta a un anhelo de lo sagrado, e incluso de lo milagroso, si la *carte de visite*, excepcionalmente terminaba convirtiéndose en una ambivalente *acheiropoietos* gracias a la agencia divina y físico-química de la imagen fotográfica.

Acá nos encontramos con un concepto clave para comprender la participación activa de las fotografías en la configuración del hecho religioso, sea en su modalidad narrativa sacramental o jerárquica, o, dicho de otra manera, en su operatividad como fotografía de motivo religioso o fotografía eclesial, apoyada en el universo de la imaginación católica.

Se trata del concepto de *agencia*, que en este contexto lo situamos en relación con los sujetos y los objetos (incluidas las fotografías), para argumentar que estos últimos no funcionan simplemente como escenografía (utilería) para las acciones y significados humanos, sino que son parte integral de ellos (cfr. Edwards, 2004, p. 4).

Alfred Gell, en su conocido trabajo *Arte y agencia: Una teoría antropológica* (2016), propone que la noción de *agencia* se adjudica a sujetos y objetos cuando se considera que son capaces de generar secuencias causales específicas, caracterizadas no por una simple concatenación de eventos físicos, sino por la mediación de actos mentales, de voluntad o intencionalidad. En este sentido, el agente es quien introduce cambios en su entorno por medio de su acción, aunque los efectos producidos no siempre coincidan con su voluntad original. A diferencia de las relaciones causales propias del ámbito físico, regidas por leyes universales que explican la ocurrencia de hechos, las acciones atribuibles a los agentes se originan en decisiones conscientes e intenciones internas. Desde esta perspectiva, el agente constituye el punto de partida de ciertos procesos causales cuya existencia no depende del estado físico del universo. Así, la *agencia* se configura como un principio generador de acción dotado de *autonomía relativa*. Como señala Gell,

... la idea de la *agencia* es un marco establecido culturalmente para pensar la causalidad, cuando se supone que lo que ocurre sigue las intenciones previas de una *persona agente* o una *cosa agente*. Cuando pensamos que algo pasa a causa de la “intención” de la persona o cosa que inicia la secuencia causal, estamos ante un ejemplo de “*agencia*”. [p. 48]

En este orden de ideas, podríamos pensar que la *agencia* pertenece exclusivamente al ámbito de los estados mentales, particularmente a las intenciones. Por ello, resulta conceptualmente contradictorio afirmar que entidades materiales, como las fotografías, puedan actuar como agentes en las dinámicas sociales humanas, dado que, por definición, carecen de intencionalidad autónoma. Los eventos que se producen en torno a ellas no constituyen acciones en sentido pleno, sino hechos derivados de relaciones físicas, y no de una voluntad propia atribuible al objeto.

Desde esta perspectiva, Gell afirma que una sociología de la acción que adopte como fundamento la premisa de que la agencia implica necesariamente intención, se enfrenta a una dificultad fundamental si acepta que las cosas puedan ser agentes. Tal concesión socavaría sus propios cimientos, pues esta tradición analítica se sostiene sobre la distinción clara entre la agencia—atributo exclusivo de los sujetos humanos conscientes e insertos en marcos culturales—y la causalidad física, que explica el comportamiento de los objetos inanimados. No obstante, esta aparente paradoja puede resolverse, o al menos atenuarse, si consideramos que toda agencia humana se manifiesta y opera inevitablemente en un entorno material.

La acción intencionada no podría llevarse a cabo si no existieran las estructuras causales materiales que la hacen posible. Dicho de otro modo, las acciones humanas—iniciadas en contextos sociales y orientadas a fines también sociales—requieren de medios físicos para materializarse. En este sentido, la fotografía—entendida como objeto, no solo como imagen—, si bien no está dotada de agencia propia en un sentido autosuficiente, puede entenderse como una proyección o manifestación de la agencia de quienes la producen, la poseen, la veneran o gobiernan con ella. Así, el objeto fotográfico funciona como un canal o vehículo a través del cual la agencia se hace presente, lo cual posibilita experiencias de copresencia tan intensas como las que suscita la interacción con otros seres humanos.⁶⁰ En consecuencia, Gell introduce una distinción entre los llamados “agentes primarios”—seres intencionales, dotados de voluntad y conciencia— y los “agentes secundarios” artefactuales (entre los cuales se encuentran las fotografías, así como también los objetos devocionales o milagrosos del contexto religioso que hemos venido estudiando). Su denominación como *agentes secundarios* no debe entenderse como una forma de exclusión o disminución, sino como una forma específica de agencia mediada. En cuanto portadores de fragmentos de intencionalidad humana, los artefactos—como las fotografías de motivo religioso y eclesiásticas—participan activamente en la configuración de las

60 Sobre estas experiencias de copresencia a través de las imágenes, el trabajo de Hans Belting es un recurso analítico fundamental. Véase Belting (1990; en español, 2021), y Belting (2002; en español, 2007).

relaciones sociales, al ser expresiones materiales de la acción y presencia de los sujetos que los dotan de sentido.

Bajo esta perspectiva, David Morgan, en su libro *The thing about religion: An introduction to the material study of religions* (2021) plantea que el estudio material de las religiones implica, entre otras dimensiones esenciales, una reflexión sobre la agencia, entendida como la capacidad de las cosas para actuar e influir en otras entidades, incluyendo a los seres humanos. Si bien Morgan mantiene una línea similar a la teoría de la agencia de Gell, hace énfasis especial en la comprensión del ser humano como un cuerpo profundamente entrelazado con su entorno material: incompleto sin los objetos que lo penetran, lo modifican y lo extienden. Para explicar por qué afirmamos que las cosas adquieren agencia en el pensamiento y la práctica religiosa, Morgan identifica seis formas culturales de acción: 1) un ser sobrenatural puede dotar a un objeto del poder de actuar; 2) un tratamiento ritual puede consagrar un objeto, otorgándole poder; 3) un objeto puede parecerse a algo y ejercer influencia con base en ese parecido; 4) ciertos objetos poseen poder intrínseco debido a su relación con una persona o lugar sagrado; 5) algunos objetos se comportan como herramientas o instrumentos que aumentan la capacidad del cuerpo humano para actuar, y lo transforman cooperando con la herramienta, y 6) algunos objetos actúan sobre las personas por sus características sensibles (pp. 9-10).

Estas seis formas de agencia —externa, ritual, mimética, inherente, instrumental y estética (sensible)— representan modos fundamentales por medio de los cuales se concibe la acción de los objetos en contextos religiosos. No obstante, Morgan afirma que un análisis detallado de cada una revela que estas categorías, aunque útiles, resultan insuficientes para comprender plenamente cómo operan las cosas. La agencia no reside únicamente en el objeto mismo, sino que emerge de su relación con el entorno, en interacción constante con circunstancias específicas, que con frecuencia —aunque no de forma exclusiva— incluyen a actores humanos. Comprender cómo actúan las cosas, en este sentido, requiere superar una visión centrada exclusivamente en la intención humana y considerar un marco más amplio en el que la agencia se configura a través de *redes*

*complejas de interacción red.*⁶¹ entre humanos, objetos y otros elementos del mundo material, y, por qué no, del mundo inmaterial.

A esto, Morgan lo denomina un *ensamblaje dinámico* de factores materiales, simbólicos y disposicionales, que en este caso podemos llamar *la creencia religiosa*, y que, retomando a Andrew Greeley, hemos caracterizado como *formas de operatividad de la imaginación católica*. Así, la materialidad se organiza en redes en las que objetos, espacios y personas funcionan como nodos interdependientes que median las relaciones sociales, a través de su potencia devocional y sagrada, en distintos niveles. Además, no podemos olvidar que esas redes no son estáticas: por un lado, distintas formas de agencia pueden operar simultáneamente y en combinación; y por otro, los objetos, espacios y personas, según sus trayectorias, se transforman en el tiempo, lo que da lugar a nuevas significaciones y formas de acción en función de los contextos históricos y culturales en los que reaparecen y se inscriben, con o sin una procedencia evidente de sus secuencias causales para la configuración de los hechos religiosos.

61 Sobre esta idea de “redes”, vale la pena mencionar la teoría del actor-red (ANT, por sus siglas en inglés), desarrollada por Bruno Latour (2008), que propone un enfoque relacional para entender cómo se producen y estabilizan los fenómenos sociales, científicos y tecnológicos. En lugar de privilegiar a los actores humanos como únicos agentes, la ANT considera tanto a humanos como no-humanos (objetos, tecnologías, textos, organismos) como actantes que participan en redes de relaciones heterogéneas. En este sentido, la agencia no se concibe como una propiedad individual, sino como el efecto emergente de las conexiones entre múltiples entidades. Así, lo social no preexiste a las asociaciones, sino que se constituye a través de ellas. La teoría rechaza las explicaciones estructurales tradicionales y se centra en el seguimiento de las redes que hacen posibles los hechos, instituciones y saberes. Para Latour, entender un fenómeno requiere describir cómo se construyen y mantienen estas redes mediante procesos de traducción, inscripción y movilización. La ANT, entonces, redefine *lo social* (no la sociedad) como una red dinámica de relaciones en la que los actores, humanos y no humanos, coproducen el mundo.

Jerarquía: Secuencias causales de treinta y ocho retratos y cinco impresiones de nombres y emblemas

Finalizando el tercer apartado, propusimos entender la “fotografía eclesiológica” como parte del universo de las fotografías de motivo religioso, argumentando que estas también tienen la capacidad de activar formas de relación con lo sagrado y lo devocional, en el marco de los andamiajes simbólicos del catolicismo; o dicho de otra manera, tienen también la capacidad de accionar como agentes en la configuración de los hechos religiosos, pero con la advertencia de que su operatividad puede ser estudiada en dimensiones políticas y estéticas diferentes.

Las fotografías de motivo religioso del catolicismo, que cubren un amplio espectro de representaciones divinas, pasajes de la vida de Cristo, lugares sagrados, alegorías cristianas, imágenes piadosas, reliquias, obras de arte religioso, personajes de vida santa, clérigos, monjas y papas, entre otras tantas más, podría decirse que de forma general operan sobre la imaginación católica narrativa sacramental; es decir, mediante su existencia como imagen-objeto fotográfico coproducen la realidad como *un sacramento*, esto es, como una revelación de la presencia de Dios en su(s) creación(es). Así, estos artefactos agenciales devienen *encantados*, porque están impregnados, densos y saturados de dos amores: uno humano y otro divino (cfr. Greeley, 2001, pp. 1-3). Por otra parte, dijimos que las fotografías eclesiológicas operan sobre la imaginación católica de la jerarquía. Esto significa que este tipo de fotografías relativas a la Iglesia y sus clérigos no solo retratan a sujetos que pertenecen al universo sacramental del catolicismo, sino que también, y de forma contundente, representan, por medio de sus figuras (fisionómicas, simbólicas y materiales) la estructura que sostiene a la Iglesia como institución de poder, heredera de un reino divino que está más allá de los gobiernos temporales terrenales.

Este es nuestro argumento central para la investigación del mosaico fotográfico del Concilio Provincial de 1868. Pero vale la pena señalar que no todas las fotografías de clérigos, incluso del papa, están cargadas de esta intencionalidad jerárquica. Por lo tanto, distinguir este tipo de fotografías de muchas otras realizadas por el deseo personal de hacer(se) simplemente un retrato, es una tarea necesaria para poder avanzar.



Mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Treinta y ocho retratos fotográficos a las sales de plata obtenidas por ennegrecimiento directo sobre papel albuminado, y cinco impresiones de nombres y emblemas, almacenados en caja de conservación. Ca. 1868. Dominio público.



CONSIGLIO provincial,
instituido el dia
29 de mayo de 1854
por el Gobierno
de Bogota

HOSPITAL GENERAL DE BOGOTA

FOTOGRAFIA
de
MICH GARCIA EV.
BOGOTA

SANTA FE DE BOGOTA

MAYOR DE BOGOTA



Mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Treinta y ocho retratos fotográficos a las sales de plata obtenidas por ennegrecimiento directo sobre papel aluminado, y cinco impresiones de nombres y emblemas, almacenados en caja de conservación. Ca. 1868. Dominio público.



Dr. Fray Eduardo Viquez
Arzobispo de Panamá



Mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Treinta y ocho retratos fotográficos a las sales de plata obtenidas por ennegrecimiento directo sobre papel albuminado, y cinco impresiones de nombres y emblemas, almacenados en caja de conservación. Ca. 1868. Dominio público.



Dr. Jesús María Uribe



Dr. José Joaquín Lanza



Padre Fray Victoriano Rocha



Dr. José Antonio Fernández

Andrew Greeley, a propósito de la “jerarquía” en la configuración de una imaginación católica, sostiene que el catolicismo cree en metáforas, en una relación comunitaria con la divinidad y en un liderazgo organizado en niveles ascendentes de autoridad y poder (2001, p. 137). Y utiliza el término *estructura* —entendida como patrones organizados de comportamiento sostenidos por motivaciones compartidas— para describir cómo la imaginación católica concibe la comunidad como una entidad intrínsecamente estructurada. Esta estructuración presupone la existencia de una organización interna que requiere liderazgo y, por consiguiente, jerarquía. En esta perspectiva, la jerarquía no se presenta como una imposición arbitraria, sino como un elemento funcional y necesario para el mantenimiento del orden comunitario. La imaginación católica, según Greeley, se ve modelada por esta imagen de comunidad organizada, y por ello tiende a asumir la autoridad como una condición natural del tejido social. La sensibilidad religiosa católica reconoce que el liderazgo puede corromperse, pero no considera la autoridad en sí misma como inherentemente negativa, sino como un principio fundamental para sostener el orden.

Desde esta perspectiva, cuanto más profundamente católica sea la imaginación de una persona, más proclive será a responder positivamente a modelos sociales que conciban los grupos humanos como comunidades estructuradas y ordenadas. Aunque Greeley integra la jerarquía en el concepto más amplio de *estructura*, reconoce explícitamente que esta puede devenir en forma de opresión, y que históricamente así ha sucedido en el seno del catolicismo. Esta visión comunal de Greeley, en su trabajo sobre la *Imaginación católica*, es la de un catolicismo y una Iglesia, hasta cierto punto, de reflexión moderna; sin embargo, la modernización de una sociedad no llega simplemente con la emergencia de repúblicas independientes, con el cambio de un siglo, ni siquiera con la promulgación de libertades en el papel. Es un proceso lento, entrecruzado y para nada homogéneo entre las múltiples facciones y capas de quienes hacen parte de ella, de quienes gobiernan y de quienes son gobernados. La Nueva Granada decimonónica, como hemos señalado, era convulsa, heterogénea y de muchas formas aún colonial en su estructura, pensamiento y sensibilidad; por eso vale la pena recordar que el marco histórico que dio surgimiento al Concilio Primero Provincial de 1868 era ante todo un terreno en disputa,

en lenta transición y resistencia hacia una “idea de modernidad”. Con un inminente resquebrajamiento de la relación entre el Estado y la Iglesia (que hemos llamado *separación de potestades*), se podría afirmar que se buscaba transformar radicalmente intrincados poderes asociados a la gobernanza, paradójicamente, entre dos visiones de gobierno: una, constituida en las leyes de los hombres para quienes eran considerados ciudadanos, y otra sostenida en la jerarquía de una herencia divina para quienes eran vistos como almas en busca de la salvación.

TÍTULO II.

De la jerarquía y del régimen eclesiástico.

CAPÍTULO I.

Del primado del Romano Pontífice.

El divino reparador del género humano, á quien fué dada toda potestad en el cielo y en la tierra, dijo ciertamente á todos los Apóstoles: Como el Padre me envió, así también yo os envío. Sin embargo, solo á Pedro, hablándole bajo la doble metáfora del cimiento y de las llaves, lo constituyó Vicario suyo en la Iglesia visible que había de fundar poco tiempo después, y le confirió la suprema potestad de apacentar tanto á los corderos como á las ovejas, y de confirmar á sus hermanos. Por esto los Apóstoles y los fieles, desde el principio de la Iglesia, tributaron sumisión y obediencia á Pedro como á cabeza de ella, y reconocieron que a él solo se le había conferido el primado de honor y de jurisdicción; el cual fué ejercido por él primero en Antioquía, y después en Roma, donde murió, dejándole allí mismo establecido. Por derecho divino é institución de Cristo, era necesario que, muerto Pedro, alguno le sucediera en el primado de la Iglesia, porque Jesucristo no lo estableció en provecho de Pedro, sino de sola la Iglesia, que debe permanecer perpetuamente; debiendo por tanto pasar á los sucesores del mismo Pedro. Habiéndose, pues, tenido siempre en la Iglesia como sucesor y heredero de la potestad espiritual del que por muerte ó abdicación espontánea ú obligada, deja una silla, al que asciende á ella, se deduce que el Romano Pontífice, que sucede

en la cátedra de San Pedro, es su heredero y sucesor legítimo, y que todos los derechos del primado han pasado al Romano Pontífice. Todos los Obispos y la Iglesia entera de Cristo, han reconocido en todo tiempo, que debe tenerse por sucesores de San Pedro á los Obispos de Roma legítimamente electos; y los Romanos Pontífices han ejercido, sin contradicción alguna, la potestad del primado y sus derechos y prerogativas sobre los fieles, los Obispos y los mismos Patriarcas, hasta que los Padres griegos y latinos congregados en el Concilio de Florencia, dieron la siguiente definición dogmática: “Definimos que el Romano Pontífice tiene el primado en todo el orbe católico, y que el mismo Romano Pontífice es el sucesor del bienaventurado Pedro, Príncipe de los Apóstoles, y verdadero vicario de Cristo, cabeza de toda la Iglesia, padre y doctor de todos los cristianos; y que á él se le confirió por Nuestro Señor Jesucristo, en el bienaventurado Pedro, plena potestad de apacentar, regir y gobernar la Iglesia universal, como consta en las actas de los Concilios ecuménicos y en los sagrados cánones”.

SIENDO una é indivisa la Iglesia que Cristo fundó, para constituir i conservar su unidad estableció Cristo, como dice San Cipriano, “una cátedra, y dispuso con su autoridad el origen de la misma unidad que viene de solo uno. á Pedro se dá el primado y una es la Iglesia de Cristo y una la cátedra que aparece”.

POR tanto, para conservar esta unidad, los que estamos reunidos en este Concilio provincial, llamados á participar de la solicitud pastoral, á la vez que confesamos que la jurisdicción suprema es inherente al Romano Pontífice, le prometemos obediencia absoluta; y para que los fieles la profesen de la misma manera, será de cargo nuestro velar por que esta provincia eclesiástica no se separe del Romano Pontífice, que es el centro y origen de la unidad y comunión católicas.

ASÍ, pues, manteniendo la fe enseñada siempre por la profesion y práctica universal de la Iglesia, prestamos obediencia plena á todos los decretos y constituciones que el mismo Romano Pontífice, en virtud de la autoridad suprema que tiene en toda la Iglesia, ha expedido ó expidiere en lo sucesivo; y emplearemos cuidadosa y continuamente nuestra vigilancia

y autoridad pastoral, para que siempre se ejecuten en las diócesis de esta provincia con fidelidad, prontitud i sumision.

TENDRÉMOS como norma indeclinable para el régimen de las diócesis, la disciplina vigente de la Iglesia, aprobada por la Santa Sede; y no descuidaremos publicar y explicar debidamente á los fieles, las letras apostólicas que expida para el bien universal, ó para el especial de esta Iglesia. Proveerémos que en los Sínodos diocesanos se publiquen y manden ejecutar nuevamente las antiguas constituciones apostólicas, cuya promulgacion, atendidas las circunstancias peculiares, se juzgue útil reiterar.

ADEMÁS, en atencion á que los Romanos Pontífices ejercen ordinariamente su potestad por medio de las sagradas congregaciones de Cardenales, los decretos i decisiones de estas, deben acatarse y obedecerse religiosamente. Cada uno de los Obispos de esta provincia cuidará de que estas decisiones, ya sea que se expidan para todo el orbe católico ó que se dirijan á su propia diócesis, lleguen á conocimiento de su clero, y se observen religiosamente segun su fuerza y tenor.

NO pudiendo existir ni imaginarse unidad, sin que todos los Obispos den cuenta al Romano Pontífice del acrecentamiento ó necesidades de sus diócesis, haremos personalmente ó por medio de enviados, en el tiempo establecido por derecho, la visita ad limina Apostolorum, prestando sumision, reverencia y firme adhesion á la cátedra de Pedro, á la cual estamos unidos; y nos esforzaremos á fin de que se conserven ilesos é incólumes los derechos del Romano Pontífice que miran al bien de la Iglesia universal.

IMPROBAMOS en union de los fieles que nos estan encomendados, la guerra nefaria que hombres perversos han declarado en estos tiempos al principado civil de la Iglesia romana; y declaramos con todo el episcopado de la Iglesia católica, que en el estado actual de las cosas humanas, es indispensable ese principado para el libre y buen gobierno de la iglesia y de las almas.

TRIBUTAMOS sumo honor y alabanza á Nuestro Santísimo Padre Pío IX, que no ha rehusado luchar con suavidad y fortaleza para conservar ilesos los derechos de la Sede Apostólica; y tomando parte en sus amargas aflicciones, pedimos rendidamente á Dios, en union del pueblo fiel, que la Iglesia esposa de su Hijo, centro i cabeza visible de la unidad católica, tan lastimosamente despojada y oprimida, sea restituida á su antigua dignidad i libertad.

[Actas y decretos del Concilio Primero Provincial, 1869, pp. 35-38]

Jerarquía y régimen, como propósitos, aparecen promulgados en las actas y decretos del Concilio; imágenes verbales de gran potencia que, apoyadas en toda la parafernalia sagrada (lo escrito y dicho por Dios y su Hijo) y jurídica (lo sancionado por sus representantes en la tierra), definen con especial cuidado la estructura jerárquica que sostiene la gran empresa de la *Iglesia universal*: un romano pontífice, sus obispos (algunos, metropolitanos), con sus capítulos catedrales (canónigos consejeros), los vicarios foráneos, y los párrocos, a su vez, con sus vicarios parroquiales. Este modelo fue fijado y reproducido en cada rincón del orbe católico apostólico romano.

Al mismo tiempo, el Concilio en sí mismo se organizaba a partir de una estructura jerárquica funcional para discutir y sancionar sus decretos: el arzobispo metropolitano de Bogotá (como presidente del Concilio); los obispos de las siete diócesis (Panamá, Pamplona, Dibona —vicariato apostólico de Santa Marta—, Popayán, Medellín y Antioquia, (legado de) Cartagena, (legado de) Pasto; el presidente del Capítulo Catedral, el vicario general del arzobispo metropolitano, el maestro-escuela de la Santa Iglesia Metropolitana y protonotario apostólico, el tesorero de la Santa Iglesia Metropolitana, el vicario segundo general del arzobispo metropolitano, los canónigos de la Santa Iglesia Metropolitana, legados de otros capítulos catedrales, teólogos y canonistas de los obispos, prelados de las órdenes regulares; y finalmente, los oficiales del Concilio (secretario, promotor fiscal, jueces de reclamaciones y ceremoniario). Juntos, pero diferenciados en rango y orden, sumaban 38 eclesiásticos.

Ha llegado el momento de volver, entonces, sobre los 38 retratos fotográficos y 5 impresiones de nombres y emblemas que componen el mosaico del Concilio, creado por Luis García Hevia. En el primer apartado

de este trabajo se mencionó cómo fue el encuentro inicial con este conjunto de imágenes de sacerdotes de perturbadora apariencia, bañados por un aura “princesca” y “divina”. Su estado material, en el proceso de indagación por su procedencia, no permitía reconocer claramente que se trataba de un mosaico. Recordemos que las 43 piezas (38 fotografías y 5 impresiones) fueron halladas recortadas de su soporte secundario original, dentro de un sobre de manila. Las dos únicas pistas principales, que daban contexto de producción y autoría, partían de dos impresiones, que decían: “Concilio provincial, instalado el día 29 de junio de 1868 en la Catedral de Bogotá” y “FOTOGRAFÍA DE LUIS GARCÍA EVIA” (sic). Como medida para su conservación preventiva, estas 43 piezas fueron identificadas, organizadas sobre soportes independientes de cartón libre de ácido y almacenadas en una caja especial de conservación. Sin embargo, pese a que los tamaños de las piezas eran variables, y denotaban diferencias de rango, sobre todo los retratos fotográficos de los clérigos, no era para nada obvia su constitución como “artefactos mediales” de la jerarquía eclesial.

Solo se hizo evidente su potencia artefactual cuando encontramos y pudimos tener acceso a una copia idéntica en el Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá, aún montada en su soporte secundario original, que aclaraba por completo su configuración jerárquica como mosaico. En la segunda mitad del siglo XIX, los mosaicos fotográficos se popularizaron gracias a las posibilidades de manipulación de las imágenes, que, como hemos visto, desarrollaron todo un campo de producción y reproducción masiva gracias al perfeccionamiento de los negativos y las copias fotográficas sobre papel aluminado, haciendo uso de fotomontajes y composiciones que incluían a varios sujetos⁶² en el mismo espacio de representación, no necesariamente el mismo espacio físico de la toma fotográfica,⁶³ para

62 Aunque también se conocen mosaicos de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, en los que, en un solo espacio de representación (formato *carte de visite*) se muestran series de retratos de un solo personaje en diversas poses.

63 Se podría inferir que una de las posibles razones que impulsaron el desarrollo creativo de composiciones en mosaico tiene que ver con complejidades técnicas a la hora de hacer fotografías de grupos en una sola toma. Si bien existen numerosos ejemplos en la historia de la fotografía de mediados del siglo XIX, que muestran grupos perfectamente ejecutados, los desarrollos paralelos de óptica y emulsiones que iban reduciendo los tiempos de exposición, representaban

crear narrativas colectivas sobre eventos, escenas, conjuntos de personas y jerarquías sociales y políticas.

Ellen Maas, en su libro *Foto álbum: Sus años dorados, 1858-1920* (1982), afirma que André-Adolphe-Eugène Disdéri⁶⁴ lanzó en 1863 el *mosaico*, creando imágenes en las que llegó a utilizar hasta trescientos retratos de celebridades, ordenadas y pegadas sistemáticamente para crear composiciones masivas en un mismo espacio de representación.⁶⁵

aliados estratégicos para la solución progresiva de este tipo de complejidades técnicas. En un caso local, las *Lecciones sobre fotografía* (1897) de Horacio M. Rodríguez, lo expresaban así en la “Lección III”, a propósito del “arreglo del modelo”: “Al modelo debe dársele una posición sencilla, la que más le cuadre, de manera que la perspectiva no resulte exagerada, es decir, procurando que las partes principales ocupen más o menos un mismo plano paralelo al vidrio despulido de la cámara; porque, si por ejemplo, una pierna quedare muy adelante del cuerpo y por consiguiente más cerca al aparato fotográfico que el resto, aparecerá en la fotografía obtenida desproporcionadísima con relación a las otras partes. En los grupos es donde más se manifiesta este defecto, cuando una de las personas que forman un grupo queda mucho más atrás que otras; pues, además de la dificultad que en este caso se presenta para poner en foco, la diferencia en las dimensiones de las cabezas y manos es muy notable, sobre todo si se emplea un objetivo para retratos. Por esta razón es casi imposible hacer grupos buenos, artísticamente hablando: para que todas las personas que los forman queden en foco y parecidas al mismo tiempo, es preciso agruparlas mucho, y hacer esfuerzos para que el grupo forme una sola línea o a lo más dos muy cercanas una a otra, al mismo tiempo que ligeramente curvas tomando como centro el objetivo. En este caso se halla el fotógrafo en presencia de un dilema: hacer un grupo natural y artísticamente arreglado aunque las personas que lo forman pierdan su individualidad y no queden parecidas, o hacer buenos retratos de cada una de ellas, con perjuicio del arte”. (Rodríguez, 1897, p. 25).

64 Siguiendo a Elizabeth Anne McCauley, en su libro *A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph* (1985): André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) fue el fotógrafo (francés) que en el siglo XIX transformó el retrato al popularizar la *carte de visite*. Aunque no inventó esta modalidad, su innovación técnica y comercial —incluyendo una cámara de múltiples lentes y un sistema de producción estandarizado— le permitió “crear una nueva economía de la celebridad y la visibilidad social” (p. 5). Su estudio parisino se convirtió en una “fábrica de imágenes” (p. 93) donde los clientes podían elegir entre poses y decorados que codificaban estatus, estilo y aspiraciones. En ese sentido, Disdéri no solo encarnó el cruce entre arte y comercio, sino que forjó una cultura visual en la que “el retrato ya no representaba al individuo idealizado, sino al sujeto múltiple, serializado y disponible para el archivo” (p. 11).

65 Un ejemplo destacado de este tipo de mosaico es *The Imperial Court of Napoleon III* (ca. 1866), que muestra al emperador, su esposa y su hijo encabezando una pirámide de estadistas, soldados, artistas, escritores y otros miembros de la corte imperial. Esta imagen se creó recortando cientos de figuras fotografiadas por Disdéri, montando las imágenes en una sola hoja, fotografiando el *collage* resultante e imprimiéndolo en *carte de visite* de 6 x 9 cm. Esta imagen se puede consultar en la colección digital del Cleveland Museum of Art (<https://www.clevelandart.org/>). Otro mosaico desarrollado con la misma técnica, y muy probablemente encargado por la Santa Sede, es el realizado por la firma Fratelli D'Alessandri alrededor de

De igual manera, fue creador de la composición en medallón, a partir del ordenamiento estético, narrativo y jerárquico de varios retratos individuales en formatos ovalados, conocidos como “imágenes de *camée*”, también en un mismo espacio de representación. Esta novedad visual-objetual introducida por Disdéri en el mercado tuvo una rápida aceptación en Europa y el mundo, mediante la circulación de notables referencias, en formato de *carte de visite*, como los mosaicos en medallón de los miembros de las grandes familias reinantes en el Viejo Continente. No resulta extraño, entonces, encontrar estos ecos de las modas fotográficas en la Colombia de la segunda mitad del siglo XIX. Eduardo Serrano, en su *Historia de la fotografía en Colombia* (1983), incluye una serie de mosaicos elaborados por diferentes fotógrafos locales, como Demetrio Paredes y Melitón Rodríguez, principalmente relacionados con eventos histórico-políticos, estructuras de jefes de partidos políticos y homenajes a participantes militares (tanto conservadores como liberales) en las guerras civiles.⁶⁶ Por el contrario, a la fecha son casi inexistentes menciones sobre este tipo de imágenes en mosaicos de carácter religioso en la literatura disponible sobre la historia de la fotografía en Colombia en el siglo XIX.

Pero volvamos a la copia del mosaico del Concilio encontrada en el Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá. Tras ver la composición y el montaje original de esta pieza fotográfica, se pueden mencionar varios hallazgos. Claramente, el primero de ellos es que se puede hablar de una

1865, el cual presenta al papa Pío IX sentado en la cúspide de una composición descendente, rodeado por casi un centenar de líderes religiosos de la Iglesia católica. Esta imagen se puede consultar en la colección digital del George Eastman Museum (<https://www.eastman.org/>).

66 Un mosaico de los incluidos por Serrano en su libro, cuya autoría corresponde a Demetrio Paredes, llama la atención por haber sido creado en conmemoración del derrocamiento de Tomás Cipriano de Mosquera, en 1867, quien, como ya hemos señalado, lideró las reformas más duras promulgadas contra la Iglesia católica en la segunda mitad del siglo XIX, y sancionadas en la Constitución de 1863. Titulado *Los conjurados del 23 de mayo*, presenta a los militares liberales moderados responsables de aquel golpe de Estado. Según Serrano, el mosaico se vendió en formato *carte de visite* para coleccionistas (Serrano, 1983, pp. 117-119). Marcos Roda, Roberto Rubiano y Juan Carlos Rubiano (Taller La Huella), en su libro pionero *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*, afirman que “... con Demetrio Paredes se inicia en Colombia el uso político de la fotografía. Fue él, sin duda alguna, el más notable fotógrafo militante [liberal]. [...] Sus mosaicos, como el de los conjurados del 23 de mayo, iban a adornar los hogares de sus partidarios” (1983, pp. 16).

pieza unificada que, a pesar de tener 38 retratos y 5 impresiones de nombres y emblemas, constituían una sola unidad. Su estructura compositiva mezcla jerarquía, posición e iconografía clerical en diferentes niveles, además de una serie de elementos gráficos (escudos oficiales, emblemas, ornamentos y textos) impresos litográficamente sobre el soporte secundario que sirve de sustrato base para dar el tamaño completo al mosaico (53,5 x 70 cm, aproximadamente). Con temor a equivocarme, podría afirmar que su tamaño en sí mismo es una anomalía para los mosaicos, y en general para las piezas fotográficas datadas en el siglo XIX a las que tenemos acceso en la actualidad. Esto, en parte, porque lo que se conserva en las colecciones públicas y privadas, así como lo que por suerte se consigue en el mercado secundario, suelen ser sus versiones en *carte de visite* (6 x 10 cm) o *carte cabinet* (11 x 16 cm). Esto también significa que normalmente no tenemos acceso a sus versiones en tamaño original, trabajadas manualmente en su fase de composición, sino a sus versiones fotografiadas e impresas en los formatos masivos de distribución comercial. Ahora bien, rápidamente quisiera corregir mi afirmación sobre tal anomalía en el tamaño de los mosaicos, porque estoy seguro de que piezas como la del Concilio Primero Provincial de 1868 yacen dormidas en una infinidad de lugares, a la espera de ser descubiertas.

Difícilmente podríamos afirmar que este mosaico es una fotografía en sentido estricto, puesto que la pieza en su totalidad está compuesta de elementos fotográficos (38 retratos fotográficos a las sales de plata obtenidas por ennegrecimiento directo sobre papel albuminado),⁶⁷ y elementos impresos en litografía sobre papel (2 escudos oficiales, 3 emblemas, 4 nombres —2 de ellos de atribución autoral—, 37 numerales, 38 óvalos-marco

67 Esta descripción ha sido obtenida tras aplicar la metodología para la identificación de procesos fotográficos (*photographic process identification methodology*) desarrollada por el Image Permanence Institute (IPI) del Rochester Institute of Technology. La metodología propone un enfoque paso a paso para la identificación de especímenes fotográficos mediante tres estrategias específicas: 1) vista del objeto, 2) vista de la superficie y 3) magnificación (50x), lo que permite definir visualmente características clave comunes en el reconocimiento de distintas técnicas de producción de fotografías (<http://www.graphicsatlas.org/>).

Por otra parte, la denominación del proceso técnico identificado corresponde a la propuesta de *síntesis de terminología para nombrar un objeto fotográfico*, de Pau Maynés (véase Fundación Mapfre, 2013).

para los retratos fotográficos, 1 ornamento heráldico compuesto central, 1 ornamento circundante general, y 1 sello institucional⁶⁸ —no original del mosaico—. Ahora bien, el papel impreso en litografía funciona como soporte general de la totalidad del mosaico, sobre el cual se adhieren los retratos fotográficos, pasando a ser este su soporte secundario. En ese mismo orden de ideas, la autoría del mosaico que hemos defendido hasta el momento como de Luis García Hevia, debería compartirse como colaboración⁶⁹ con Daniel Ayala, quien aparece mencionado en la parte inferior derecha, bajo la inscripción “Lit de AYALA”, haciendo referencia al trabajo litográfico del mosaico.

En una búsqueda de coincidencias con la expresión “Lit de AYALA”, se encontró relación con otra similar, “Lit. de Ayala y Medrano”, que se refiere a la litografía operada en Bogotá por Daniel Ayala e Ignacio Medrano durante el siglo XIX. Esta empresa desempeñó un papel destacado en la producción de imágenes impresas, incluyendo ilustraciones arquitectónicas, científicas y médicas (cfr. Fajardo de Rueda, 1998, pp. 110-131). Por otra parte, Eduardo Serrano, en su *Historia de la fotografía en Colombia*, hace una interesante mención que nos permite comprender mejor esta idea de colaboración:

68 Se trata del sello del Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá.

69 Esta idea de hacer evidente la “colaboración” no solo representa una observación de clarificación sobre la autoría del mosaico, en el ejercicio de inspección de inscripciones para su identificación, sino que tiene que ver, sobre todo, con lo que Ariella Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford y Laura Wexler proponen y defienden en su reciente trabajo *Collaboration: A potential history of photography* (2024), mediante una relectura crítica de la fotografía que desmantela la noción del creador único, para revelar las complejas interacciones que subyacen en la producción de las imágenes. Las autoras sostienen que la colaboración es tanto una necesidad práctica como una elección ética, estética y pedagógica. Asimismo, esta perspectiva no propone una historia en sentido estricto, sino una historia potencial que, en lugar de buscar precedentes o pasos fundacionales en lo que parece obvio —que las personas colaboran entre sí, especialmente a través de un medio que registra la manera en que compartimos el mundo—, se pregunta agudamente, más bien, cómo las personas negocian los términos de colaboración con otros, ateniéndose a condiciones imperiales y capitalistas en las que distintas dimensiones de su (co)labor son, muchas veces, ocultadas, rechazadas y casi siempre pasadas por alto.

La relación de la pintura y el grabado con la fotografía [es una] referencia permanente a lo largo de [esta investigación], discutiéndose a medida que se habla sobre temas como el retrato, o como el *Papel Periódico Ilustrado*, en los cuales resulta más directa. Pero si tenemos en cuenta, por ejemplo, que de los fotógrafos que trabajaron en Colombia en las primeras décadas de existencia del invento, Gros, García Hevia, Price, Isaza, Tatis, Roca, Celestino y Jerónimo Martínez, Paz, Paredes y Ayala eran [también] pintores o litógrafos, no cabe duda alguna de que esta relación fue prolífica y estrecha en el país, como en muchas otras partes, desde el primer momento. [1983, p. 78]

Así, la investigación sobre este mosaico se va tornando cada vez más interesante, en la medida en que una observación aguda del objeto en su conjunto permite develar múltiples capas de procedencia, en coherencia con esa línea que argumentamos en el primer apartado sobre una “procedencia expandida a la vida social” del mosaico, que implicaría diferentes trayectorias, desde su producción hasta su circulación, consumo y cadena de posesión y propiedad. De ahí que nos guíemos por la idea de “secuencias causales” materiales y simbólicas, en relación con la potencia agencial de este elemento en el marco de los propósitos políticos y estéticos del Concilio Primero Provincial de 1868, que, como hemos visto, estaban estratégicamente vinculados a un proyecto más grande: el de la Iglesia universal.

Unas líneas más arriba mencionamos que la estructura compositiva de este mosaico combina jerarquía, posición e iconografía clerical en diferentes niveles. En este sentido, una de las primeras cosas que llaman la atención de la imagen en conjunto es su composición radial, que tiene como centro el retrato fotográfico ovalado del *ilustrísimo señor arzobispo de Bogotá, doctor Vicente Arbeláez* (presidente del Concilio), quien nos mira. En la parte inferior de este retrato aparece su nombre impreso, siendo el suyo el único nombre incluido de los 38 clérigos que componen el mosaico. Detrás del retrato del arzobispo vemos impreso un ornamento heráldico compuesto central que cruza en diagonal dos símbolos fundamentales de la autoridad y poder eclesiástico: la cruz pontifical y el báculo pastoral. La primera es un símbolo litúrgico distintivo

del papa, caracterizado por tener tres travesaños horizontales de diferente longitud, de los que el inferior es el más largo, y el superior, el más corto. Esta configuración representa la autoridad del pontífice romano en sus tres funciones principales: como obispo de Roma, patriarca de Occidente y sucesor del apóstol san Pedro. Por su parte, el báculo pastoral es una insignia litúrgica que simboliza la autoridad y responsabilidad del obispo como guía espiritual de su diócesis. Consiste en un bastón con un extremo curvado que evoca el cayado del pastor, y representa la función de corregir, sostener y orientar a los fieles. El obispo lo porta en la mano izquierda, con la curvatura dirigida hacia el pueblo, durante momentos específicos de la liturgia, como procesiones, proclamación del Evangelio y bendiciones —claramente, también para la producción de retratos fotográficos, como en este caso—.

El retrato fotográfico del arzobispo Arbeláez es el más grande de la composición. Le siguen en tamaño, ubicación y jerarquía los cinco retratos de los obispos que asistieron en persona al Concilio, que no están identificados con sus nombres propios, sino con un número impreso en la parte superior del óvalo-marco que contiene cada retrato fotográfico. Y aquí aparece un nuevo hallazgo frente a lo que creíamos conocer de este mosaico, pues para saber a qué nombre o información corresponde cada numeral, es claro que debía existir un documento acompañante del mosaico. En el mismo Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá encontramos el “Acta de la solemne apertura del Concilio”, que está fechada el 5 de julio de 1868. Esta también se trata de una impresión sobre papel (53,5 x 71 cm, aproximadamente), que incluye tres fotografías en la parte superior, ornamentadas con marcos impresos emblemáticos del Vaticano y, posiblemente, del arzobispado de Bogotá. De izquierda a derecha: un retrato del papa Pío IX, una “vista interior de la Catedral el día de la instalación” y un retrato del ilustrísimo Sr. Dr. Antonio Herrán (fallecido arzobispo de Bogotá, sucedido por Vicente Arbeláez).

El texto central del acta presenta de manera descriptiva el acto de instalación del Concilio, y proporciona una serie de imágenes verbales muy particulares de la performatividad sagrada y jerárquica del evento. En la parte inferior se hallan nueve firmas manuscritas, de las cuales se pudieron identificar ocho, que corresponden al arzobispo de Bogotá, a los

cinco obispos asistentes en persona y un procurador delegado de obispo, y finalmente, al notario del Concilio. Rematando la parte inferior del acta se encuentra el listado de “Nombres de los personajes que representa el cuadro”, título que hace referencia a los nombres numerados de los 38 clérigos que componen el Concilio y el mosaico. El que el mosaico sea llamado “cuadro” en el acta, y que el uno necesite de la referencia visual, textual y numeral del otro para su comprensión, nos permite comprobar que estas dos piezas realmente componían una sola, o por lo menos, fueron pensadas desde su producción como complementarias.⁷⁰

Al finalizar la lista numerada de nombres de los clérigos participantes, en el extremo inferior derecho, y separado por una línea horizontal, como un desenganche del contenido que se venía presentando, aparece la inscripción “Impreso por F. Mantilla”, que —tras una nueva búsqueda de coincidencias— sabemos que hace referencia a Foción Mantilla, quien fue un destacado impresor en Bogotá durante la segunda mitad del siglo XIX, reconocido por su labor en la difusión de obras literarias, religiosas y educativas.

Con respecto a las tres fotografías ya mencionadas, ubicadas en la parte superior, no hay inscripciones o detalles textuales que permitan confirmar que también son de autoría de Luis García Hevia. Sin embargo, el retrato del ilustrísimo Sr. Dr. Antonio Herrán (fallecido arzobispo de Bogotá) es el mismo que ha sido incluido en el corpus visual de algunas publicaciones históricas recientes, como *Luis García Hevia, 200 años: La realidad versátil* (2021), de Ángela Gómez Cely y *Los primeros pasos de la práctica fotográfica en Colombia* (2021), de Marcela Camargo Mesa. En estas dos publicaciones, el retrato del arzobispo Antonio Herrán Zaldúa aparece fechado en 1864 y atribuido a Luis García Hevia, haciendo referencia específica a una “copia en albúmina (10,2 x 6,2 cm)”, perteneciente

70 A propósito de esta práctica común en la época, de marcar y ordenar los retratos o personajes de un mosaico o una fotografía grupal con números, Kristien Suenens y Anne Roekens (2022), en su artículo “Portraits voilés: Pour une histoire sociale de couvents de femmes à la lumière des usages photographiques (Belgique, 1860-1900)” nos recuerdan que esta práctica permitía con toda probabilidad identificar a los personajes de una escena fotográfica en un documento anexo, y el orden de numeración no puede considerarse solamente como un criterio práctico, sino que de manera sustancial tiene una carga simbólica de jerarquía y, en muchos casos (como los de comunidades religiosas), constituye una afirmación de la cohesión comunal (cfr. 2022, pp. 80).

a la colección del Museo Nacional de Colombia. Por su parte, el retrato del papa Pío IX, si bien es claro que no fue realizado originalmente por García Hevia, es muy probable que fuese una copia extranjera o incluso una refotografiada por el fotógrafo bogotano, pues para la época el comercio transatlántico de retratos fotográficos de notabilidades, en formato *carte de visite*, contaba con un nicho local de mercado activo. Al respecto, Santiago Londoño Vélez (2009), en su libro *Testigo ocular: La fotografía en Antioquia, 1848-1950*, afirma que

En la segunda mitad del siglo XIX circularon en Medellín [y es claro que en Bogotá también] imágenes fotográficas producidas tanto en Norteamérica como en Francia. Ello se debió a la distribución realizada por comerciantes importadores, quienes promovieron la colección de retratos de “notabilidades” nacionales y extranjeras, así como a las adquisiciones hechas en sus viajes por algunos antioqueños acomodados. [2009, p. 87]

De igual manera, el establecimiento de galerías fotográficas locales, con grandes colecciones de retratos nacionales e internacionales en diferentes formatos para la venta son un indicativo valioso del grado de participación que las fotografías de motivo religioso y eclesiásticas tuvieron en el ecosistema de notabilidades de la sociedad neogranadina, vinculado al desarrollo de una economía visual de las imágenes con tintes políticos y estéticos.

Finalmente, con respecto a la fotografía de la “Vista interior de la Catedral el día de la instalación”, si bien no hay muchas pistas al respecto, queremos creer que es obra de García Hevia, si se tiene en cuenta su innegable participación en todo lo relacionado con la producción visual fotográfica que rodea al Concilio. Vale la pena detenerse a observar esta imagen y acompañarla de la lectura del texto central del acta que describe el desarrollo del evento de instalación. Estoy convencido de que, mejor que explicarla aquí, es necesario experimentarla mediante su lectura.⁷¹

71 Camilo Andrés Moreno, encargado del Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá, y a quien debemos el acceso a estos documentos, junto a unas nutridas conversaciones, tiene la intuición de que la imagen de la “Vista interior de la Catedral el día de la instalación” del Concilio podría ser la fotografía más antigua que subsista del interior de la Catedral de Bogotá.

¡Un dato adicional!: a diferencia del mosaico, que se mantiene en su soporte de papel original, sin marcas visibles de haber estado adherido a algún otro soporte en algún momento, el acta de la que hemos venido hablando se encuentra retablada sobre una lámina de madera de un grosor considerable. Desconocemos si este retablo es original de la época o posterior, pero se podría suponer que, en principio, el mosaico y el acta funcionaron documental y conmemorativamente sin respaldos rígidos, pues las dos tienen casi exactamente el mismo tamaño (la diferencia aproximada es de un centímetro adicional en el alto del acta), por lo cual suponemos que convivían juntas, y no hay razón aparente para que una fuese retablada y la otra no.

Ahora sí, habiendo podido identificar los nombres de los cinco obispos asistentes, cuyas fotografías les siguen en tamaño, ubicación y jerarquía a la del arzobispo de Bogotá, apoyándonos en la información consignada en el acta podemos afirmar que estos son: (numeral 2) ilustrísimo señor obispo de Panamá, doctor fray Eduardo Vásquez; (numeral 3) ilustrísimo señor obispo de Pamplona, Dr. Bonifacio A. Toscano; (numeral 4) ilustrísimo señor obispo de Dibonna, vicario apostólico de Santa Marta, doctor José Romero; (numeral 5) Ilustrísimo señor obispo de Popayán, doctor Carlos Bermúdez, y (numeral 6) ilustrísimo señor obispo de Medellín y Antioquia, doctor Valerio A. Jiménez.

El resto de la composición radial del mosaico continúa avanzando hacia los extremos del formato con una progresiva reducción de tamaños de los retratos ovalados de los clérigos; la razón, nos atrevemos a afirmar, se relaciona con la jerarquía de las investiduras (cargos) de cada uno de los treinta y dos eclesiásticos restantes. Tendríamos así una composición oval de dieciséis retratos fotográficos, que circunda a los cinco obispos mencionados anteriormente, para un restante de otros dieciséis retratos, aún más pequeños, que se ubican hacia el exterior de la composición oval antes señalada. En el apartado “Nómina de los padres y sinodales” de las actas y decretos del Concilio (1869) se encuentra el listado de todos los participantes (aunque no corresponde a la numeración, pero sí al orden del mosaico). A continuación relacionamos los dos grupos, cada uno de los dieciséis clérigos restantes, con sus respectivos rangos y numeración en el mosaico y acta:

Primer grupo. [Composición oval de dieciséis retratos fotográficos, que circunda a los cinco obispos]

[Numeral 7] Señor doctor **José María Pompeyo**, Legado del Reverendísimo señor Obispo de Cartagena.

[Numeral 8] Señor doctor **Pedro de Jesús García Tejada**, Legado del Reverendísimo señor Obispo de Pasto.

[Numeral 9] Reverendo señor doctor **Rafael Plata y Rosas**, Arce-
diano de la Santa Iglesia Metropolitana y Presidente del Capítulo.

[Numeral 10] Reverendo señor doctor **Severo García**, Chantre de
la Santa Iglesia Metropolitana y Vicario General del Ilustrísimo señor
Arzobispo.

[Numeral 11] Reverendo señor doctor **Manuel José Anaya**, Maes-
trescuela de la Santa Iglesia Metropolitana y Protonotario Apostólico.

[Numeral 12] Reverendo señor doctor **Manuel Fernández Saavedra**,
Tesorero de la Santa Iglesia Metropolitana.

[Numeral 13] Reverendo señor doctor **Francisco de Paula Reyes**,
Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana, Vicario segundo General
del Ilustrísimo señor Arzobispo y Promotor de este Concilio.

[Numeral 14] Reverendo señor doctor Ángel Acevedo, Canónigo de
la Santa Iglesia Metropolitana.

[Numeral 15] Reverendo señor doctor **Antonio María Amésquita**,
Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana.

[Numeral 16] Reverendo señor doctor **José Fermín Padilla**, Canónigo
de la Santa Iglesia Metropolitana.

[Numeral 17] Reverendo señor doctor **Pedro Patricio Azuero**, Prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana.

*Procuradores de los Capítulos.

[Numeral 18] Reverendo señor doctor **Manuel Antonio Bueno**, Tesorero de la Iglesia Catedral de Popayán, Presidente del mismo Capítulo, su Legado y Protonotario Apostólico.

[Numeral 19] Reverendo señor doctor **Juan Nepomuceno Velazco**, Penitenciario de la Santa Iglesia Catedral de Popayán y Legado del mismo Capítulo.

[Numeral 20] Reverendo señor doctor **Marcelino Gutiérrez Salgar**, Deán de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona y Legado del mismo Capítulo.

[Numeral 21] Reverendo señor doctor **José María Camargo Barrera**, Párroco en su diócesis, Vicario foráneo y Legado del mismo Capítulo.

[Numeral 22] Reverendo señor doctor **Lino Garro**, Canónigo de la Iglesia de Medellín y Antioquia y Legado del mismo Capítulo.

Segundo grupo. [Dieciséis retratos restantes, que se ubican hacia el exterior de la composición oval anterior]

*Teólogos I Canonistas de los Reverendísimos Señores Obispos.

[Numeral 23] Señor doctor **Indalecio Barreto**, Rector del Seminario Conciliar, Vicario foráneo de San Pablo, Teólogo del Ilustrísimo señor Arzobispo.

[Numeral 24] Señor doctor **Fernando Piñeros**, Director espiritual y profesor de Teología Dogmática en el Seminario Conciliar, Teólogo del Ilustrísimo señor Arzobispo.

[Numeral 25] Señor doctor **Federico Arboleda**, Prebendado de la Santa Iglesia Catedral de Popayán, Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Popayán.

[Numeral 26] Señor doctor **Jesús María Uribe**, Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Popayán.

[Numeral 27] Señor doctor **José Joaquín Isaza**, Párroco en su diócesis, Notario del Concilio y Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Medellín y Antioquía.

[Numeral 28] Señor doctor **Manuel Canuto Restrepo**, Párroco en su diócesis y Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Medellín y Antioquía.

[Numeral 29] Señor doctor **José Antonio Fernández**, Párroco en su diócesis, Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Pamplona.

[Numeral 30] Señor doctor **Manuel Vivero**, Teólogo del Ilustrísimo señor Obispo de Cartagena y Vicario foráneo en su diócesis.

*Prelados de las Órdenes Regulares.

[Numeral 31] Reverendo Padre Maestro Fr. **Antonio Acero**, Provincial de la Provincia de San Antonino de la Orden de Predicadores.

[Numeral 32] Reverendo Padre Fr. **Jerónimo M. Latorre**, en representación del Provincial de la Provincia de Santa María de Gracia de la Orden de San Agustín.

[Numeral 33] Reverendo Padre Maestro Fr. **Victorino Rocha**, Provincial de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de la Orden de Agustinos descalzos.

[Numeral 34] Reverendo Padre Fr. **Gregorio Pinilla**, de la Orden de Menores de San Francisco, Secretario de Provincia i Legado de su Provincial.

*Oficiales del Concilio.

[Numeral 35] Señor doctor **Adriano Felici**, Secretario del Concilio Provincial y Catedrático de idioma latino en el Seminario Conciliar.

[Numeral 36] Señor doctor **Domingo Vargas**, Promotor Fiscal de la Curia Arzobispal, Juez de reclamaciones y excusas en el Concilio.

[Numeral 37] Señor doctor **José Benigno Perilla**, Juez de reclamaciones y excusas.

[Numeral 38] Señor doctor **Eulogio Tamayo**, Profesor de Teología moral en el Seminario Conciliar y Ceremonialista del Concilio.

Aún nos queda por mencionar algunos de los elementos impresos que también son parte del mosaico, y que corresponden a emblemas y escudos de diversos poderes vinculados. Con la distancia crítica suficiente que nos separa de aquel contexto, y los alcances de conocimiento, vamos a intentar hacer una interpretación simbólica situada de ellos:

No cabe duda de que el Concilio Primero Provincial de 1868 representaba una apuesta política respecto a la manera en que la Iglesia católica articulaba en la Nueva Granada su autoridad espiritual, su estructura institucional y su relación con el Estado tras la Colonia, el establecimiento de la república, la consolidación de gobiernos liberales y la separación de las potestades. Distribuidos jerárquicamente los emblemas que componen el mosaico, se podría inferir que esa distribución no responde a meras consideraciones ornamentales: ofrece un mapa de lealtades, jurisdicciones y principios teológicos en juego durante ese momento clave de afirmación ultramontana.

En la parte superior central del mosaico se encuentra el emblema de la Santa Sede, con la tiara papal y las llaves cruzadas de san Pedro, signo por excelencia del primado de Roma y de su potestad universal. Esta posición, elevada y centrada, no deja lugar a ambigüedades: toda la vida eclesial representada en el mosaico se ordena en torno al poder espiritual del pontífice.

En un nivel más bajo, a ambos lados aparecen sendos sellos institucionales clave: a la derecha, el del Cabildo Metropolitano de Santafé de Bogotá, con la imagen de la Inmaculada Concepción rodeada de estrellas y pisando la serpiente, como símbolo de pureza doctrinal y patronazgo mariano; al lado izquierdo, en equilibrio visual, el emblema del Sínodo de la Arquidiócesis de Bogotá bajo el episcopado del arzobispo Vicente Arbeláez, una cruz centrada sobre un corazón en llamas rodeado por la inscripción “Si mandata mea servaveritis, manebitis in dilectione mea” (Juan 15:10) (“Si guardáis mis mandamientos, permaneceréis en mi amor”), lema que resalta el vínculo entre obediencia doctrinal y amor eclesial.

Justo debajo del retrato fotográfico del arzobispo Arbeláez, en el eje central y antes de llegar a la base se encuentra el escudo de la República de Colombia, con el águila desplegada y el lema “Libertad y orden”, adoptado por varios gobiernos desde la Constitución de Rionegro de 1863; por su parte, la franja de estrellas sobre el águila sugiere la representación de los estados que componían la federación. Su inclusión y posición inferior podría evocar la subordinación del orden civil al orden espiritual, pero también la coexistencia de Nación e Iglesia como cuerpos complementarios. Este escudo introduce un registro político que, si bien está desplazado del eje superior de la autoridad sagrada, no desaparece, sino que se reconoce como parte del entramado simbólico del país. Sin duda, esta discusión atravesaba por completo la convocatoria y el desarrollo del Concilio.

A la izquierda, ligeramente por debajo del escudo de la República, se ubica el emblema con el lema “Santa Fides firmat fidem-1789” (podría interpretarse como “La santa fe [Santafé] confirma [o sostiene] la fe”), que muestra un águila coronada flanqueada por granadas, símbolo de firmeza en la fe y memoria institucional (por ejemplo, rememorando a una institución fundada o consolidada en el periodo colonial, justo antes del proceso de Independencia). El lema y el diseño podrían sugerir que pertenece al Cabildo Eclesiástico de Santafé, o alguna corporación canónica metropolitana (como una colegiata o seminario mayor, no lo tenemos muy claro). A la derecha, la inscripción que identifica el evento: “Concilio provincial, instalado el día 29 de junio de 1868 en la Catedral de Bogotá”, que ancla la imagen general del mosaico al contexto histórico y sinodal para el que fue elaborado.

Muy seguramente, con conocimientos especializados y corroboraciones a partir de una amplia gama de documentos coloniales y republicanos, otro tipo de interpretaciones podría surgir. Sin embargo, a partir del recorrido que hemos venido haciendo hasta el momento, podríamos arriesgarnos a afirmar que la disposición de estos emblemas responde a una lógica tanto estética como política; es decir, en su conjunto, ofrecen una lectura visual del equilibrio entre Roma, la Iglesia local y el Estado en un momento en el que el ultramontanismo se consolidaba como doctrina hegemónica y los vínculos entre lo sagrado y lo civil buscaban nuevas formas de legitimación. En su conjunto, la composición del mosaico (fotográfico y emblemático) no es solo un testimonio del Concilio: es una declaración visual y material de principios eclesiológicos, sensibilidades institucionales y jerarquías en disputa.

11

Detalle del mosaico del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Fotografía y litografía, ca. 1868. Dominio público.

SENTENTIA D
IN DILECTIONE ME
ARRELL

Mosaico del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Fotografía y litografía, ca. 1868.
Dominio público.




FOTOGRAFIA
LEÓN GARCÍA RIVA
1900

CONSEJO provincial.
Sesión de 1900.
27 de mayo de 1900.
en la Catedral de León.

Acta de apertura y mosaico del Concilio Primero Provincial Neogranadino (reverso). Retablo de
madera y papel. 1868. Dominio público.



Acta de la solemne apertura del Concilio Primero Provincial Neogranadino. Fotografía, litografía e imprenta, ca. 1868. Dominio público.

A decorative floral ornament consisting of a central circular motif with intricate scrollwork, surrounded by a larger, more complex floral design. The ornament is rendered in a dark, textured ink on a light-colored, aged paper background.

Detalle del Acta de la solemne apertura
del Concilio Primero Provincial
Neogranadino. Fotografía, litografía e
imprenta, ca. 1868. Dominio público.

tedral



el día

Gobierno: Conexiones entre la fotografía como tecnología del Estado y como tecnología del alma

El santo Concilio de Trento, definiendo que la jerarquía eclesiástica es de derecho divino, declaró que los Obispos, sucesores de los Apóstoles, pertenecen principalmente á este orden jerárquico, y están puestos, como dice el Apóstol, por el Espíritu Santo para regir y gobernar la Iglesia de Dios; [...] su gobierno sería de poca ó ninguna eficacia, si mientras cuidasen del culto divino, y del respeto absoluto y fiel cumplimiento debidos á las leyes canónicas, no tuviesen derecho de legislar y potestad de juzgar y castigar á los criminales. Por esto los Obispos son jueces dentro de los límites de sus diócesis, y el Señor los ha constituido guardianes y vengadores de la verdad y de la justicia: quien á ellos oye, á Dios oye, quien a ellos desprecia, á Dios desprecia.

Actas y decretos del Concilio Primero Provincial (1869, pp. 38-40)

Ya hemos visto cómo la organización jerárquica visual del mosaico y el listado de clérigos participantes en el Concilio son una manifestación del orden y estructura de la Iglesia católica de aquella época. Ahora, tras los análisis en los que hemos avanzado, podríamos afirmar que el mosaico no perseguía solamente un fin estético en su composición, sino que fue cuidadosamente configurado, entre imágenes, emblemas, textos y ornamentos, para representar una institucionalidad encargada del gobierno de la Iglesia de Dios en la tierra. En este sentido, su dimensión política perseguía la afirmación de un orden, que suponemos influía con efectividad en todos los inscritos y autorreconocidos como parte de la institución católica. Decimos “suponemos” porque, *a priori*, no cabría duda de que cada uno de los clérigos participantes en el Concilio, y también miembros oficiales de la Iglesia, desde el momento en que recibían su consagración sacramental aceptaban el gobierno regente mediante votos, de los que por ahora solo nos sirve mencionar la obediencia y la fidelidad católica. Sin embargo, la convulsión de la época ante la separación de las potestades (Estado e Iglesia), y la expansión de una sensibilidad

liberal que minaba algo más que los terrenos de las contiendas políticas partidarias, habrían tocado también a los miembros de la institución, por lo cual sería un error pensar que lo que yacía en el interior de la Iglesia neogranadina era algo parecido a la homogeneidad de pensamiento y posición. De ahí que, como ha afirmado Marín (2008), la convocatoria del Concilio también fue un esfuerzo de la jerarquía católica para restablecer la disciplina eclesiástica intramuros.

Pero ¿caso este mosaico, pensado desde su capacidad agencial, fue producido exclusivamente para la mirada obediente de los clérigos? Nuestra intuición al respecto es que no fue así. Por el contrario, y como lo hemos venido argumentando, la fotografía, pese a que en un principio pudo haber sido percibida como una amenaza a los valores y costumbres católicos, rápidamente fue reconocida como un nuevo soporte político y devocional digno de interés. Así, sería difícil sostener, con la evidencia material histórica de la profusa producción de fotografías de motivo religioso y eclesiásticas, que sus usos fueron solamente privados e internos; por el contrario, queremos mostrar cómo esas imágenes fueron también producidas ideológicamente con propósitos de difusión e influencia en el mundo secular.

Bajo esta perspectiva, vale la pena esbozar un rápido contexto fotográfico situado sobre la producción y circulación de imágenes religiosas y devocionales. En su artículo “Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada” (2015), María Cristina Pérez analiza con agudeza la manera en que las autoridades eclesiásticas coloniales procuraron regular las prácticas devocionales en torno a las imágenes sagradas durante el siglo XVIII.

Su estudio se sitúa en el contexto del Virreinato de la Nueva Granada, donde, al igual que en otras regiones de Hispanoamérica, como Nueva España y el Perú, el pensamiento ilustrado logró permear ciertos sectores del aparato eclesiástico sin adoptar, sin embargo, el tono antirreligioso o anticlerical observado en Europa. Este influjo racionalista se tradujo en un conjunto de objeciones a prácticas devocionales consideradas problemáticas, como el culto excesivo a los santos, la veneración de reliquias sin autorización, la circulación de estampas satíricas o iconografía inadecuada, y el uso de imágenes supuestamente milagrosas para recaudar limosna.

En respuesta, la Iglesia buscó reformular las manifestaciones exteriores de la religiosidad popular para orientarlas hacia formas más sobrias, íntimas y contenidas, en oposición a la devoción exuberante y materializada que desde tiempo atrás se podía observar (cfr. Pérez, 2015, p. 56).

Esta reconfiguración respondía, además, a los lineamientos del reformismo borbónico, que no solo pretendía redefinir el rol del clero secular y limitar la influencia de ciertos órdenes religiosos, sino también restringir las formas de religiosidad promovidas entre los sectores populares, llamados “pueblo llano”—castas, negros, zambos, mestizos y mulatos—. Estas políticas se dirigían a controlar el reconocimiento oficial de milagros, la circulación de devociones no aprobadas y la incorporación de santos locales sin canonización formal, al tiempo que se desincentivaba el gasto excesivo en fiestas religiosas, novenarios y rogativas públicas.

La implementación de este control supuso la creación de un cuerpo jurídico eclesiástico más estructurado, sustentado tanto en fuentes normativas como el Concilio de Trento (1545-1563), los decretos del papa Urbano VIII (1569-1644), los concilios de Perú, Nueva España y Toledo (península ibérica), como en la experiencia concreta de evangelización y reorganización religiosa en el virreinato. Según Pérez, el carácter normativo de esta legislación no derivaba de principios abstractos, sino de una sistematización de prácticas devocionales previamente observadas por las autoridades: “los decretos establecidos alrededor de la imagen católica [...] fueron promulgados bajo el patrón de un conjunto de acciones [concretas] y normalizados a través de instituciones como sínodos, concilios y visitas eclesiásticas” (Pérez, 2015, p. 58).

Entre los textos más representativos de esta normativa se encuentran las constituciones sinodales “De ymagenes y reliquias de santos”, redactadas en Popayán entre 1717 y 1762 por Juan Gómez Frías, y los decretos emanados del Concilio Diocesano de Santafé de Bogotá, presidido en 1774 por Agustín Alvarado del Castillo. Ambos documentos evidencian un esfuerzo por codificar la práctica religiosa, prestando especial atención al papel de los imagineros en la producción de imágenes sacras:

Los obispos discutieron ampliamente sobre estos asuntos intentando reglamentar la labor creadora de los artífices, esto es, la forma en que

interpretaban las [Sagradas] Escrituras, empleaban los colores, distribuían los personajes bíblicos, dibujaban las diademas de santos, esculpían los trajes de las beatas y representaban las imágenes de Cristo y de María. [Pérez, 2015, p. 66]

Uno de los temas que generaron mayor debate fue el tratamiento visual de Cristo y de la Trinidad, asunto que había sido abordado desde los tiempos del Concilio de Nicea (325 d. C.). En este punto, la Iglesia contrarreformista estableció lineamientos específicos, que los concilios neogranadinos retomaron. Se propuso que Cristo debía ser representado crucificado o glorificado en compañía de ángeles y santos, y que la Trinidad debía figurar con el Padre como anciano, el Hijo como joven y el Espíritu Santo como paloma. Tales prescripciones buscaban “sancionar las efigies que contaban con estos componentes pictóricos y que hacían parte del repertorio de imágenes que poseían los hogares, conventos, monasterios e iglesias” (Pérez, 2015, pp. 67-68).

En relación con la amplia variedad de prácticas devocionales ligadas a las imágenes sagradas, la legislación eclesiástica colonial también buscó consolidar un marco normativo que le permitiera a la Iglesia ejercer un control efectivo sobre las “formas” de veneración. Los capítulos arzobis-pales, especialmente en Santafé, retomaron los principios del Concilio de Trento y las disposiciones del papa Urbano VIII para discutir críticamente la relación entre imagen, estereotipo y función litúrgica. Como se expresa en los textos sinodales, el uso de imágenes era defendido como una práctica antigua y útil en la tradición católica, pues su contemplación movía a los fieles tanto a implorar los auxilios de Dios como a imitar las virtudes de los santos representados. No obstante, se enfatizaba que la veneración debía orientarse “con la debida religiosidad, no absolutamente por ellas [las imágenes], sino con relación a Dios y a los originales”, y advertía posteriormente que quienes despreciaran estas imágenes podrían ser tratados y juzgados como herejes (cfr. Pérez, 2015, p. 72).

En esa línea legislativa, un aspecto particular que llama la atención es que la Iglesia procuró restringir la circulación de las imágenes sagradas en los ámbitos colectivos, y apoyó su inserción en los espacios domésticos. Esta transición respondía a una estrategia pastoral que buscaba reconfigurar la

experiencia religiosa hacia una dimensión más privada y regulada—como ya se había mencionado antes—. En este sentido, para lograrlo, los concilios presididos por figuras como Juan Gómez Frías dispusieron que los clérigos locales asumieran dos responsabilidades explícitas: la primera, enseñar a los fieles la forma adecuada de rendir culto a las imágenes, ya fueran esculturas, pinturas, reliquias o estampas; esta enseñanza debía integrarse a las prácticas catequéticas habituales, especialmente dirigidas al “pueblo llano”, e incluir narraciones ejemplares que ilustraran cómo debía efectuarse dicha veneración. Y la segunda, promocionar activamente el uso doméstico de estas imágenes, fomentando su adquisición.

Ahora bien, entrado el siglo XIX, y con el consecuente fin de la Colonia—por lo menos en términos de régimen político-administrativo, si bien no necesariamente ligado a un automático cambio de espíritu y sensibilidad—, que dio paso a la formación de la República, vale la pena preguntarse si estas formas de relacionamiento, control y circulación de las imágenes de culto se mantuvo o se transformó, en el contexto de la profusión técnica de las imágenes fotográficas de motivo religioso y eclesiásticas de las que hemos venido hablando.

En las “Actas y decretos del Concilio Primero Provincial”, publicadas en 1869—algunos de cuyos apartados hemos analizado en capítulos anteriores, y que son fuente primaria del Concilio que nos ocupa—, vamos a encontrar una suerte de respuesta. Muy cercano a la línea legislativa descrita por Pérez para el contexto Virreinal de la Nueva Granada en el siglo XVIII, el título V, “Del culto divino”, en su capítulo I presenta una concepción teológica del culto como una obligación del ser humano hacia Dios, fundada tanto en la naturaleza racional y corporal del hombre como en la revelación divina. Se afirma que, aunque Dios no necesita del homenaje humano, ha querido ser adorado mediante actos internos y externos que manifiesten obediencia y reconocimiento de su soberanía. El culto no es, por tanto, una invención humana, sino un mandato divino que debe ser ofrecido conforme a la naturaleza del hombre y su dimensión social. Así, se reivindica la importancia del culto público como medio necesario para sostener la piedad, confirmar la fe y glorificar a Dios, al tiempo que se enfatiza la importancia de los signos “visibles” del culto instituido por Dios, que es una manifestación de su alianza con los hombres.

De ahí que se exhorte al clero a instruir a los fieles en la doctrina sobre el culto a Dios —especialmente a través del catecismo romano— y a velar por la pureza y legitimidad de las prácticas litúrgicas. En cuanto a las imágenes de culto, el capítulo v del mismo título v decreta:

CAPÍTULO V.

De las reliquias é imágenes de los santos

Los cuerpos de los santos fueron sepultados en paz, y sus nombres viven de generación en generación, el Señor es quien cuida de sus huesos, no será quebrantado uno de ellos. De aquí es que desde el principio de la Religión cristiana fueron siempre conservadas con gran culto y veneración, según la doctrina de la Iglesia católica las reliquias é imágenes de los santos, que consiguieron sobre el mundo y el demonio un esplendidísimo triunfo y cuya muerte fué preciosa en la presencia del Señor. En cumplimiento del deber que se nos ha impuesto de velar en que el modo de tributar esta veneración que se refiere á los mismos santos, corresponda á la recta fe y á las leyes de la Iglesia, prohibimos severamente recibir nuevas reliquias y exponerlas á la veneración sin conocimiento y aprobación del Obispo; y mandamos que las que hayan sido reconocidas por auténticas, y con la aprobación deban ser honradas por los fieles, se guarden en cajas convenientes y se conserven tan solo en lugares decentes, con la debida reverencia. Deben los párrocos presentarlas á la veneración de los fieles con el debido aparato, procurando sin embargo no descubrirlas en el altar cuando en él se halla expuesto el Santísimo Sacramento, ni colocarlas sobre el tabernáculo, ó encerrarlas en él.

Los Padres del Concilio de Trento decretaron con mucha sabiduría respecto de las sagradas imágenes que “No se coloquen imágenes algunas de falso dogma ni que den ocasión á los ignorantes de peligrosos errores..., que se evite en ellas toda torpeza, de suerte que no se pinten ni adornen con hermosura escandalosa, ni aparezca cosa desordenada, profana ó inmodesta, pues es propio de la casa de Dios la santidad”. Y por tanto no se presente en adelante al culto público, aun en iglesias exentas, cuadro ó imagen alguna

que no haya sido ántes aprobada por Nos ó por sacerdote que tenga nuestra elección, y haya sido bendita con las preces establecidas. Si hubiere algunas imágenes que repugnen á la Religión ú honestidad ó exciten la risa ó el desprecio de los que las miran, ó disminuyan algún tanto la piedad, refórmense convenientemente, si se pudiere, ó quítense del todo. Prohibimos severamente pintar ó esculpir la señal de la cruz salutífera, é imágenes sagradas en el suelo, y en lugares sucios, indecentes y expuestos á irreverencia, y mandamos se borren y quiten luego las que en ellos se hallen pintadas ó esculpidas. Guárdense las sagradas imágenes respetuosamente, y cuando por su estructura ó antigüedad ó por otra causa se hubieren deslucido de modo que no puedan reformarse, quémense, y arrójense las cenizas en lugar oculto. Respecto de las imágenes y culto de los siervos de Dios que todavía no han sido puestos por la Iglesia en el número de los bienaventurados y de los santos, mandamos se observen muy estrictamente los decretos de Urbano VIII y demás prescripciones de la Silla apostólica.

Cuando los pueblos hagan donaciones para las sagradas imágenes, ó reliquias de los santos, deben evitar los rectores de las Iglesias apropiárselas de algún modo; y deben emplearlas en la obra pía destinada por los fieles ó prescrita por Nos.

Cuando haya fama de que se hacen milagros por Dios donde se hallan imágenes sagradas ó reliquias de santos, nadie se atreva á anunciarlos ó divulgarlos como ciertos, ó asegurarlos ántes de que los hayamos reconocido y aprobado con minucioso exámen. Y así los rectores de las iglesias nos comunicarán todo inmediatamente, para resolver lo que convenga hacerse para gloria de Dios y honor de los santos. Entre tanto procúrese evitar prudentemente el concurso de los pueblos.

Por último exhortamos á todos vehementemente á conservar aun en sus casas las sagradas imágenes de Cristo Nuestro Señor, de la Madre de Dios y de los santos, á tributarles suma honra y congratularse por los triunfos y felicidad de los santos, y dar de corazón gracias á Dios por haber conseguido victoria admirablemente en ellos por Jesucristo, y pedirle humildemente que por los méritos de los santos, cuyas sagradas cenizas

é imágenes se veneran, les conceda la gracia de imitar sus virtudes y de conseguir la felicidad eterna.

[“Actas y decretos del Concilio Primero Provincial”, 1869, pp. 126-128]

Aproximadamente un siglo después es latente cómo la legislación eclesiástica sobre las imágenes de culto, creada en el contexto del Virreinato de la Nueva Granada, alcazaba mucha similitud a los decretos firmados en el Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868. El eco de las disposiciones aún vigentes del Concilio de Trento y del papa Urbano VIII sobre el control y la desaprobación de las imágenes de falso dogma, las de veneración de nuevas reliquias sin conocimiento y aprobación de la jerarquía eclesial y la exhortación a albergar en el hogar (que también se podría interpretar como *comprar*) sagradas imágenes, seguía siendo el marco devocional y político, incluso estético (sensible), en el contexto republicano de transición hacia una modernidad secular, muy a media marcha.

Si bien en los decretos del Concilio de 1868 no se hace una mención explícita a las imágenes técnicas fotográficas, nos podríamos arriesgar a suponer que para ese momento no era desconocido su potencial devocional. Más aún si tenemos en cuenta que para entonces Bogotá y otras ciudades del país contaban con establecimientos comerciales fotográficos en los que, además de producir las imágenes por encargo, se vendían por catálogo números considerables de retratos, vistas de paisajes y ciudades, así como reproducciones gráficas populares, artísticas y religiosas refotografiadas y copiadas en los formatos *carte de visite*, *carte cabinet* y posteriormente en postales.

Un caso paradigmático fue el de la Librería Torres Caicedo, fundada en Bogotá en 1870 por el militar y publicista conservador Lázaro María Pérez (1822-1892), la cual se consolidó como uno de los establecimientos librereros más sofisticados y mejor conectados internacionalmente del país durante las últimas décadas del siglo XIX (cfr. Sandoval, 2017). Su principal medio de difusión fue la *Revista bibliográfica. Órgano de la librería Torres Caicedo*, publicada entre 1878 y 1889, con un catálogo editorial no convencional que incluía reseñas y fragmentos de libros, y que reveló tanto la dimensión comercial como la proyección intelectual

del proyecto de la librería.⁷² Lo que la hace particularmente interesante en nuestro marco de discusión es el impresionante catálogo de la *Galería Fotográfica* que hacía parte de la librería, y que en una edición especial del 20 de noviembre de 1886, publicaba:

Galería fotográfica

Consagramos hoy la totalidad de nuestra Revista á hacer conocer del público la positiva riqueza de la colección fotográfica de notabilidades, que debemos á la habilidad artística de los Señores Racines & C^a. En ella figuran los altos personajes históricos de las cinco partes del mundo, ya sea que se hayan distinguido en las regiones oficiales, en la tribuna de los oradores, en la curul del profesorado ó en el campo glorioso de la milicia, el foro, la historia, las artes y las letras; sin omitir el puesto de honor que en ella corresponde á los Próceres y Libertadores del Continente Americano y á los grandes benefactores de la humanidad en el mundo. Nosotros, que estamos encargados del expendio de esa inmensa Galería, y que tenemos en nuestro muestrario todo su interesante pormenor, podemos asegurar que la preciosa colección del artista Racines es una obra completa de arte, de gran mérito histórico y de la más laudable acuciosidad.

Hay, además, variados grupos hábilmente tomados del último Ministerio Colombiano, del Consejo Nacional Legislativo, de los Gobernadores de los Departamentos, de los Jefes del Ejército, y de las más notables víctimas de la última guerra civil.

Hay también en la Galería copias fotográficas de las mejores caricaturas colombianas, publicadas desde 1874 para acá, de tipos nacionales, efigies, pinturas fantásticas, así como copias de los mejores monumentos,

72 La librería se destacó también por incorporar un fondo latinoamericano mediante canjes con librerías de Chile, Argentina, Nicaragua y México (cfr. Sandoval, 2017).

plazas, calles y edificios de esta capital, de sus alrededores y de algunos de los principales centros de Colombia.

A fin de dar una idea completa de esta rica Galería, insertamos á continuación la relación íntegra de los preciosos elementos que la componen.

[*Revista Bibliográfica. Órgano de la Librería Torres Caicedo*, año II, n.º 22, 1886]

El catálogo de la Galería Fotográfica estaba dividido por notabilidades nacionales y del extranjero, ordenadas alfabéticamente, y se vendían por docenas e individuales en tamaño *carte-visite* y *carte-álbum*, y *promenade*, en copias individuales. Adicionalmente, contaba con una galería de solo actrices, y se invitaba a las personas que tuvieran retratos de personajes que hubieran honrado a Colombia por su saber o patriotismo, y que no figuran en en la Galería, a enviarlas en calidad de préstamo, a cambio de recibir una copia fotográfica a su elección.

Para hacerse una idea, solamente de la sección de notabilidades nacionales se presentaba un catálogo de 658 retratos, que junto a los extranjeros y actrices, perfectamente superaba el millar. Tras una revisión paciente se pudo comprobar que de los 658 retratos de notabilidades nacionales, el 8 % correspondía a clérigos. Un porcentaje interesante que nos ayuda a hacernos una imagen del mercado en el que estaban circulando las fotografías de eclesiásticos; eso sin mencionar las de motivo religioso que pudieran estar en este catálogo (representaciones divinas, pasajes de la vida de Cristo, lugares sagrados, alegorías cristianas, imágenes piadosas, reliquias, obras de arte religioso, personajes de vida santa, entre otros).

Al día de hoy es posible encontrar muchas de estas fotografías que hicieron parte del catálogo de la Galería Fotográfica de la Librería Torres Caicedo; basta con revisar los reversos de *cartes de visite* en anticuarios, colecciones, bibliotecas y archivos para descubrir en muchas de ellas el sello tipográfico o el logotipo en sus diferentes versiones de la librería.

Ahora bien, volviendo a la dimensión devocional de las imágenes y sus modos permitidos de veneración, si hay algo que con efectividad se puede reconocer en el universo de fotografías de motivo religioso y

eclesiásticas de la segunda mitad del siglo XIX, en la Nueva Granada y en el mundo occidentalizado), es su extensión representacional (estética y política) hacia el universo de imágenes creadas (pinturas, esculturas, ilustraciones y estampas) de la tradición colonial que las precede.

En una línea argumental cercana, pero trabajada como extensión de la tradición representacional colonial en la pintura del siglo XIX en Colombia, Jaime Humberto Borja (2011) afirma que

Con relativa frecuencia suele afirmarse que las transformaciones políticas y económicas ocasionadas por las revoluciones afectan igualmente la mentalidad y las prácticas culturales. Sin embargo, estas dos perspectivas se inscriben en la tradición de una sociedad y, por lo tanto, se mantienen como estructuras de larga duración. En este sentido, los cambios políticos y económicos pueden afectar o alterar esa mentalidad o prácticas, pero no con la misma velocidad de los cambios sociales. Un ejemplo se encuentra en la práctica de la pintura en la coyuntura de la Independencia en la Nueva Granada. [p. 72]

Estudiando las narrativas visuales de la pintura independentista y republicana en la primera mitad del siglo XIX, Borja identifica dos grandes líneas de continuidad a partir del imaginario religioso colonial. Por un lado, subsisten representaciones vinculadas a las devociones públicas y privadas heredadas del periodo virreinal, como las imágenes del purgatorio, del Sagrado Corazón o las pinturas de monjas coronadas; estas formas visuales prolongan estructuras simbólicas que articulaban el cuerpo social colonial, aunque comienzan a registrar ciertos desplazamientos temáticos y formales. Según el autor, estas imágenes siguieron representando los temas más significativos de las devociones públicas coloniales y revelan la pervivencia de una religiosidad visual profundamente enraizada.

La segunda línea de transformación se produce a través de la secularización de motivos religiosos tradicionales, que comienzan a ser apropiados por discursos patrióticos y civiles. Este fenómeno se observa con claridad en la evolución del retrato, especialmente en la persistencia del “retrato eclesiástico” como modelo estructurante. Esta forma, establecida desde el siglo XVII en el ámbito clerical, es replicada en los retratos de próceres

y figuras laicas, que adoptan la misma disposición compositiva —pose en tres cuartos, mano sobre una mesa con atributos, fondo con cortinajes— para proyectar autoridad y virtud. En suma, estructuralmente seguía los lineamientos narrativos del “retrato eclesiástico”, lo que evidencia una resignificación de esta tipología, ya no centrada en virtudes morales o procesos de santificación, sino en signos del poder político, el linaje y la riqueza de los nuevos sujetos seculares (cfr. Borja, 2011).

Esta apropiación de la visualidad sacra no implica una ruptura abrupta con el orden anterior, sino una transición modulada por la persistencia de códigos coloniales. Borja advierte que el corte no podía ser radical en campos como la cultura visual, dada la ausencia de una simbología laica plenamente desarrollada en el contexto de la Independencia. Por tanto, la iconografía cristiana funcionó como un lenguaje común que permitió conservar la estructura compositiva de las imágenes mientras se adaptaban sus atributos y sentidos. Así, el “retrato eclesiástico”, lejos de desaparecer, operó como un modelo visual que, al proyectarse sobre los nuevos sujetos del poder republicano, reveló tanto la permanencia simbólica del catolicismo colonial como las incipientes formas de representación del Estado-nación.

Las observaciones de Borja a propósito de la pintura son muy útiles para regresar al caso específico que nos ocupa, del mosaico del Concilio Primero Provincial, ahora con una trazabilidad más amplia sobre los antecedentes legislativos que regulaban las prácticas devocionales en torno a las imágenes sagradas en el siglo XVIII, así como a la pervivencia y extensión de los modelos representacionales coloniales en la cultura visual del siglo XIX, particularmente con el “retrato eclesiástico”. En el apartado anterior desarrollamos una aproximación al mosaico centrándonos en el concepto de estructura de la jerarquía, y analizamos cómo la posición y el tamaño de los retratos fotográficos se relacionaban con los emblemas y ornamentos específicos, para señalar que esta *pieza compuesta* (de mosaico y acta) podría ser interpretada como un mapa de lealtades, jurisdicciones y principios teológicos de alcance político en el complejo contexto de afirmación ultramontana y crisis por la separación de las potestades en la Nueva Granada.

Si ahora observamos con atención los sistemas representacionales puestos en marcha por Luis García Hevia en el momento de elaborar los 38 retratos fotográficos que hacen parte del mosaico, es posible identificar los elementos constitutivos del “retrato eclesiástico” señalado por Borja.

En la tradición católica, la indumentaria litúrgica ha desempeñado un papel central como símbolo de honor, dignidad y consagración espiritual. Lejos de ser un mero ornamento, el vestido sagrado ha constituido una forma de expresión visual del estatus religioso. Este principio encuentra sus raíces en el Antiguo Testamento, en el que las vestiduras del sumo sacerdote son descritas minuciosamente por mandato divino. En el libro del Éxodo (28:1-43), Dios mismo prescribe los colores —“oro, azul, púrpura y carmesí”—, los materiales —como el *bysus* o lino fino torcido—, así como los adornos de piedras preciosas, bordados y campanillas. La función de estas ropas no era solo ceremonial: tenían como fin expresar majestuosamente la posición del sumo sacerdote como mediador entre Dios y el pueblo.

La ropa, por tanto, define el rango e identidad del oficiante religioso. Esta dimensión simbólica queda subrayada en el episodio de la sucesión de Eleazar, cuando Moisés, cumpliendo la voluntad de Dios, transfiere las vestiduras de Aarón a su hijo para dejar clara su designación como nuevo sumo sacerdote (Números 20:25-29). Desde entonces, el acto de revestirse ha implicado no solo un cambio de atuendo, sino la asunción visible de una función espiritual. La etimología misma del término *investidura*, derivada del latín *veste* (vestidura), refleja esta carga simbólica. En el contexto católico, ponerse las vestiduras litúrgicas consagra ritualmente al sujeto, marcando su centralidad en el ceremonial religioso.

Esta tradición indumentaria, por su profundidad doctrinal y su vinculación directa con la revelación, ha mostrado una notable resistencia a los cambios de la moda laica. La indumentaria clerical —tanto en su uso cotidiano como en el ceremonial— ha permanecido sustancialmente inalterada durante siglos. Como señala Marzia Cataldi Gallo, en su introducción al libro *Heavenly bodies: Fashion and the catholic imagination* (Bolton et al., 2018), la Iglesia se ha mantenido fiel a sus principios fundacionales de sacralidad y belleza, subrayando así el carácter excepcional del celebrante mediante ornamentos específicos. En especial, el pontífice ha

sido objeto de una iconografía de atavíos cuidadosamente regulada que resalta su figura como guía espiritual. Este esfuerzo por dotar al papa de una presencia visual sobresaliente responde a una concepción estética de la liturgia en la que la belleza no es algo añadido, sino un medio por el cual Dios se comunica con los fieles.

En esta lógica simbólica, el color de las vestiduras adquiere un papel fundamental. Más allá de sus implicaciones estéticas, el color comunica jerarquía, función litúrgica y temporalidad religiosa. Aunque el sistema cromático católico es limitado —principalmente blanco, rojo, negro, con añadidos como dorado, violeta y verde—, sus asociaciones son profundas. En el caso del papa, la paleta se reduce aún más, empleando únicamente el blanco y el rojo. Esta restricción responde a su estatus sagrado. El blanco, heredero de la iconografía bíblica, está asociado tanto a los ángeles como a las visiones apocalípticas, en las que aparece como “el color de las criaturas celestiales” y de la propia figura de Cristo en la transfiguración (Marcos 9:2-3). El rojo, por su parte, simboliza a la vez la sangre derramada en la pasión y el fuego del Espíritu Santo. En tiempos modernos, distintas tonalidades de rojo y violeta se han empleado para distinguir los rangos de la jerarquía eclesiástica: cardenales con escarlata, obispos con violeta, y el clero regular con negro con ribetes de color.

La formalización del vestuario pontificio ha implicado la consolidación de ciertas piezas clave, tanto en el uso diario como en las celebraciones solemnes. Entre las más distintivas se encuentran la sotana blanca, el solideo, las sandalias (luego sustituidas por zapatos), la *mozzetta* y la estola. Algunas, como la dalmática o el fanón, han sido utilizadas exclusivamente por el papa, mientras que otras —como el palio— han sido compartidas con los obispos metropolitanos. La superposición de varias capas litúrgicas, muy característica del atuendo papal, responde al deseo de distinguir visualmente su figura en el conjunto eclesiástico. La práctica de vestir múltiples ornamentos sobrepuestos no solo subraya la opulencia y solemnidad del cargo, sino que visualiza el peso simbólico acumulado en el pontificado a lo largo de los siglos.

Asimismo, elementos como la *cappa magna* —un manto de grandes dimensiones con una cola extensa— destacan por su teatralidad y suntuosidad. Aunque su uso ha disminuido notablemente desde el siglo

xviii, su estructura revela la función representacional del vestuario en la liturgia católica: transmitir jerarquía, magnificencia y autoridad. Además del papa, solo cardenales, obispos y algunos diplomáticos vaticanos pueden portar esta prenda, cuyas variantes cromáticas se ajustan a la época litúrgica y al rango eclesial. Por otro lado, la tiara y el manto, desde el siglo xi han simbolizado la soberanía papal, y de esa manera han contribuido a establecer una continuidad visual entre el poder espiritual y su expresión ceremonial. Estas vestiduras no solo delimitan la jerarquía y el calendario litúrgico, sino que encarnan, como afirma Cataldi Gallo, “una historia papal fascinante que se extiende a lo largo de casi mil años” (Bolton *et al.*, 2018).

En suma, el sistema inherente al vestuario católico articula una compleja red de significados que conjugan tradición bíblica, jerarquía eclesiástica, calendario litúrgico y teología de la belleza. Las vestiduras sagradas, al preservar estructuras formales que se remontan a los orígenes del culto cristiano, no solo legitiman el rol del celebrante, sino que hacen visible la mediación simbólica entre lo divino y lo humano en el marco ritual. Lejos de ser una mera tradición estética, la indumentaria litúrgica encarna una teología visual coherente que da forma y visibilidad al orden y gobernanza sagrada.

En este entramado visual, en el que el vestir se convierte en un acto de representación del poder sagrado, la fotografía ofreció a la Iglesia una herramienta privilegiada para extender esta lógica simbólica al campo de la imagen reproducible. Este es el caso del mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868, atribuido a Luis García Hevia, que hemos estudiado desde una perspectiva que no se limita al aspecto documental o archivístico, sino que reconoce en esta pieza fotográfica una operación visual eclesiástica cargada de dimensiones políticas, devocionales, simbólicas y jerárquicas que encuentran continuidad en los códigos visuales que, como en el caso de las vestiduras litúrgicas, regulan la representación del poder sagrado.

Atendiendo al cruce entre la historia de la fotografía, la historia eclesiástica del siglo xix en Colombia, la teología visual del catolicismo y su imaginación, fue posible mostrar que estas imágenes no solo registran rostros, sino que configuran una puesta en escena de la autoridad espiritual en un contexto de tensión entre Iglesia y Estado.

Desde esta perspectiva, las fotografías del mosaico no deben ser comprendidas solo como retratos individuales, sino como parte de un dispositivo visual de poder. Su disposición radial, la jerarquización por tamaño y la inclusión de emblemas eclesiásticos revelan una estructura de representación que no es arbitraria, sino profundamente regulada por la visualidad del poder clerical, la misma que se expresa a través de la indumentaria litúrgica y sus códigos formales. Tal como hemos discutido, estas imágenes operan sobre lo que puede llamarse *la imaginación católica de la jerarquía*, produciendo una forma visual de autoridad que remite tanto a lo sagrado como a lo institucional.

En este sentido, el mosaico fotográfico puede entenderse como una forma de “fotografía eclesiástica” que se distingue en el universo más amplio de la fotografía de motivo religioso. A diferencia de las imágenes devocionales destinadas a activar la piedad de los fieles, la fotografía eclesiástica actúa como una extensión simbólica del cuerpo institucional de la Iglesia. No representa solo a sujetos consagrados, sino que los inscribe en una red de signos, ornamentos y poses que remiten a la estructura misma del poder clerical, heredera de un orden teocrático con aspiraciones universales.

En un momento histórico en el que la autoridad religiosa era disputada por el modelo de Estado laico en construcción, la imagen fotográfica permitió a la Iglesia reafirmar su centralidad mediante la circulación de retratos papales, episcopales y clericales que recuperaban la visualidad principesca y divina del poder sagrado.

Con un inminente resquebrajamiento de la relación entre el Estado y la Iglesia local, se podría afirmar que por medio del Concilio, y también del mosaico fotográfico y su potencia visual de distribución masiva⁷³, se

73 Hay un indicio que no se pudo corroborar en los tiempos de desarrollo de esta investigación, pero que está pendiente de llevarse a cabo. En el catálogo digital del archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín se encontró una fotografía nombrada como “Mosaico de ilustres”, en formato de tarjeta de visita (según el registro), que, tras un ejercicio de coincidencias visuales, se puede afirmar, es una versión modificada del mosaico del Concilio Provincial de 1868. En esta versión, los rostros de los 38 clérigos son exactamente los mismos del original, pero presentados en un encuadre más cerrado, seguramente como medida para lograr una buena visibilidad, dado el formato de impresión (6 x 9 cm, aproximadamente). En la ficha de registro se identifican con nombres propios a los clérigos de la imagen; sin embargo, no hay autoría atribuida. Tras una larga gestión para acceder a este objeto fotográfico, y por

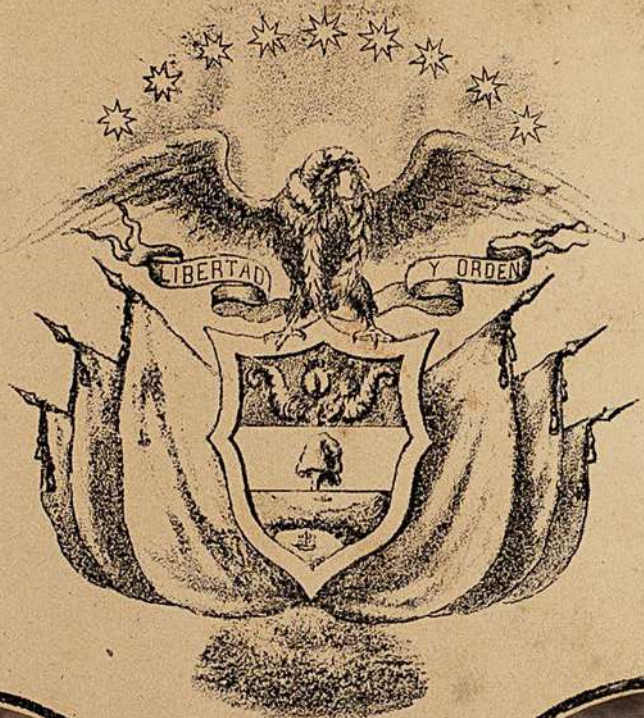
buscaba transformar radicalmente los intrincados poderes asociados a la gobernanza, una gobernanza que, de forma paradójica, se debatía entre dos visiones de autoridad profundamente diferenciadas: una, articulada por la razón política moderna, las leyes de los hombres y el ideal republicano de ciudadanía activa; otra, sostenida por una concepción trascendente del orden, enraizada en una jerarquía teológica que concebía a los sujetos como almas sometidas a un plan divino de salvación. En este cruce, las imágenes no fueron instrumentos neutrales, sino medios de intervención en la disputa por el control de lo visible, lo simbólico y lo afectivo. El mosaico funcionó como un contra-dispositivo visual frente a la secularización republicana, y así reactualizó un imaginario de poder sagrado que se encarnaba en la figura del obispo y se irradiaba desde el centro hacia los márgenes de la jerarquía representada.

Finalmente, el mosaico fotográfico del Concilio de 1868 aparece como una pieza singular en este entramado de estrategias visuales. Su carácter compuesto, su estructura jerárquica y su vinculación con el acta de apertura del Concilio lo posicionan como un artefacto medial que condensó en una sola superficie la doctrina, la institución y la imagen de la Iglesia en un momento de redefinición de su papel histórico. Al reconstruir su forma original, desmontar sus relaciones internas y trazar sus efectos simbólicos, esta investigación ha querido contribuir a una historia visual crítica del catolicismo colombiano, articulando elementos como la indumentaria, la disposición simbólica del retrato y la fotografía como tecnología de autoridad, y poniendo en evidencia que en estas imágenes no se juega solo la memoria, sino también la disputa por el poder de lo visible.

motivos de fuerza mayor de la institución, no fue posible verlo en físico y examinarlo detenidamente para establecer con certeza si se trata o no de una copia de la época (pues podría ser una impresión posterior del siglo xx). Ahora bien, este hallazgo alimenta la hipótesis de su circulación masiva en la época del Concilio y con posterioridad a él, lo que hace posible pensar que los propósitos ideológicos, políticos y estéticos asociados al mosaico, en el marco del Concilio, tuvieron un alcance paralelo en lo que se podría caracterizar como múltiples *espacios públicos de la fotografía*. Y este será, sin duda, un capítulo nuevo por desarrollar.

Detalle del mosaico del Concilio Primero
Provincial Neogranadino. Fotografía y litografía,
ca.1868. Dominio público.

ILLMO. SR. ARZOBISPO
DOCTOR VICENTE ARBELAEZ.



21.

22.





Detalle del retrato del arzobispo Vicente Arbeláez (mosaico del Concilio
Primero Provincial Neogranadino). Ca.1868. Dominio público.



23.



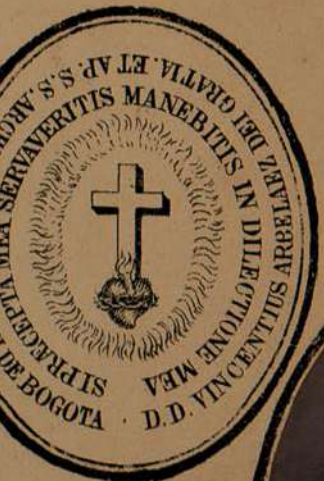
25.

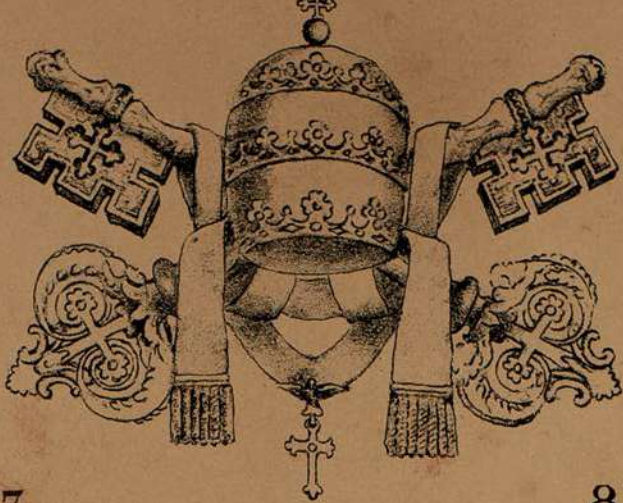


9.



11.





Detalle del mosaico del Concilio Primero
Provincial Neogranadino. Fotografía y
litografía, ca.1868. Dominio público.





Página izquierda: Microscopía del retrato del arzobispo Vicente Arbeláez, luz rasante (mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino). Registro fotográfico: Andrés Foglia, 2024.

Página derecha: Microscopía del retrato del arzobispo Vicente Arbeláez, luz cenital (mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino). Registro fotográfico: Andrés Foglia, 2024.







Microscopías del mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino.
Registro fotográfico: Andrés Foglia, 2024.

Anuncio "Fotografía de Luis García Evia". El Mosaico, 5 de agosto de 1865. Dominio público.

Anuncio "Cosas curiosas". El Mosaico, 9 de mayo de 1860. Dominio público.

AVISOS.

FOTOGRAFIA DE LUIS GARCIA EVIA.

EN este establecimiento se hacen retratos de todos tamaños i a precios muy cómodos. El dueño de esta empresa, consultando sus propios intereses, HA RESUELTO BAJAR LOS PRECIOS, ya para facilitar a los que tienen mucha familia que puedan hacerlos, ya para que los que son pobres puedan tener las mismas ventajas que los que tienen proporciones.

Ofrece pues al público, que el establecimiento estará abierto todos los días de trabajo, desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, para despachar a las personas que tengan la bondad de ocuparlo.

El traje preferible es el negro o de color oscuro.

También se encuentran en dicho establecimiento; álbums de todos tamaños i precios, prendedores de gusto, cajas finas, i comunes i láminas de la Sagrada Escritura para colocar en álbums. Todo esto para las personas de buen gusto. Frente a la plazuela del antiguo parque de artillería.

IMPRENTA DE "EL MOSAICO."

EL MOSAICO.

COSAS CURIOSAS.

El señor Luis García Evia ofreció al público una serie de láminas fotográficas, poniéndolas al precio de medio real! cada una para los suscritores a "El Mosaico." Esta suscripcion está cerrada ya: ha habido en toda la Confederacion ;40 suscritores!

Cada lámina de las que ofrecia el señor García Evia, cuesta entre los materiales químicos que se gastan, i el papel que se pone, siete reales: de manera que el hábil i entendido artista iba a regalar no solamente su trabajo, sino dinero sacado de su bolsillo. En vista del estado de suscripciones, ha determinado cumplir con los que se apuntaron i no volver a trabajar en tal empresa. De hoy en adelante las personas que quieran tomar las láminas que sigue haciendo el señor García, tendrán la bondad de desembolsar un peso, por el mismo objeto que se les ofreció a medio real.

—La imprenta de "El Mosaico" publica

Referencias

Obras citadas

- Actas y decretos del Concilio Primero Provincial. (1869). Imprenta Metropolitana.
- Becchetti, P. (1977). *Rome in early photographs, the age of Pius IX: Photographs 1846-1878 from Roman and Danish collections*. The Thorvaldsen Museum.
- Boisier, R. y Simoes, L. (eds.) (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga.
- Bolton, A., Drake Boehm, B., Cataldi Gallo, M., Griffith Mann, C., Morgan, D., Cardinal Ravasi, G. y Tracy, D. (2018). *Heavenly bodies: Fashion and the Catholic imagination*. Metropolitan Museum of Art.
- Borja Gómez, J. (2011). La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* (79), 69-101.
- Camargo Mesa, M. (2020). *La formación de la práctica fotográfica en Bogotá, 1839-1871: Circulación y búsqueda de sentidos* [tesis de maestría]. Universidad de los Andes.
- Camargo Mesa, M. (2021). Los primeros pasos de la práctica fotográfica en Colombia. *Credencial Historia* (382). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-382>
- Collins, K. (1985). Photography and politics in Rome: The edict of 1861 and the scandalous montages of 1861-1862. *History of Photography* 9(4), 295-304. doi: 10.1080/03087298.1985.10443027
- Constitución de la República de Nueva Granada 1* de 1853*. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=13696>
- Cortés, J. D. (2016). *La batalla de los siglos. Estado, Iglesia y religión: De la Independencia a la Regeneración*. Universidad Nacional de Colombia.
- Dietschy, N. (2020). *The figure of Christ in contemporary photography*. Reaktion Books.
- Edwards, E. y Hart, J. (2004). *Photographs, objects, histories, on the materiality of images*. Routledge.
- Fundación Mapfre (2013, 28 de octubre). *Del papel leptográfico a los papeles de impresión electrónica*. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=j97O28Jv7WE>

- Geimer, P. (2001). Nicht von Menschenhand: zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin. En G. Boehm (ed.), *Homo pictor* (pp. 156-172). K. G. Saur.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. SB Editorial.
- Gómez Cely, A. (2021). Luis García Hevia, 200 años: La realidad versátil. *Cuadernos de Curaduría* (18), 109-139.
- Greeley, A. (2001). *The Catholic imagination*. Berkeley, University of California Press.
- Herrera, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografía*. Síntesis.
- Lampe, M. (2023). Maschinenbild und Wunderglaube: Fotografische Bildpraktiken und die katholische Moderne in Italien, 1861-1915. *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* (167).
- Lavédrine, B., Gandolfo, G.-P. y Monod, S. (2010). *[re]Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Londoño, S. (2009). *Testigo ocular: La fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Marín, J. (2008). La convocatoria del primer Concilio Neogranadino (1868): Un esfuerzo de la jerarquía católica para restablecer la disciplina eclesiástica. *Historia Crítica* (36), 174-193. <https://doi.org/10.7440/histcrit36.2008.09>
- Maas, E. (1982). *Foto-álbum: Sus años dorados: 1858-1920*. Gustavo Gili.
- McCauley, E. (1985). *A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph*. Yale University Press.
- Morgan, D. (2021). *The thing about religion: An introduction to the material study of religions*. The University of North Carolina Press.
- Otero, N. (2015). *Tomás Cipriano de Mosquera: Análisis de su correspondencia como fuente historiográfica y mecanismo de poder. 1845-1878*. Universidad del Valle.
- Pérez, M. (2015). Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 36(144), 55-82.
- Perez, N. (2003). *Revelation: Representations of Christ in photography*. Merrell Publishers.

- Phillips, S. (2012). *The Papal collection of photographs in the Vatican Library*. Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Plata, W. E. (2005). La romanización de la Iglesia en el siglo XIX: Proyecto globalizador del tradicionalismo católico. En A. Bidegain (ed.), *Globalización y diversidad religiosa en Colombia* (pp. 107-147). Universidad Nacional de Colombia.
- Pye, M. (2015). *Photography in the study of religion*. Marburg University Library Digital Publications Server, doi: 10.13140/rg.2.1.2542.9924.
- Revista Bibliográfica. Órgano de la Librería Torres Caicedo*. (1886). Año II, n.º 22.
- Roda, M., Rubiano, R. y Rubiano, J. (comps.). (1983). *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*. Taller la Huella y Carlos Valencia Editores.
- Rodríguez, H. M. (1897). *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja*. Tipografía del Comercio.
- Romero, M. (1956). El arzobispo Arbeláez y el II Concilio Provincial Neogranadino. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 43(495-496), 771-811.
- Sandoval, J. D. M. (2017). La aparición de las librerías colombianas. Conexiones, consumos y giros editoriales en la segunda mitad del siglo XIX. *Historia Crítica*, 1(65), 49-69. <https://doi.org/10.7440/histcrit65.2017.03>
- Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Sínodo diocesano de Santa Fe de Bogotá reunido en la Iglesia Catedral Metropolitana el día 8 de diciembre de 1870 por el ilustrísimo señor doctor Vicente Arbeláez, Arzobispo de Santa Fe de Bogotá* [recurso electrónico]. (1871). Imprenta Metropolitana.
- Spehr, P. (2008). *The man who made movies: W. K. L. Dickson*. John Libbey Publishing.
- Suenens, K. y Roekens, A. (2022). Portraits voilés: Pour une histoire sociale de couvents de femmes à la lumière des usages photographiques (Belgique, 1860-1900). *Photographica* (5). doi: <https://doi.org/10.54390/photographica.1019>.
- The Queen's Bible* (1862-1863). The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, prints and photographs: Photography Collection, The

New York Public Library. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-618b-a3d9-e040-e00a18064a99>

Tompkins, A. (2020). *Provenance research today: Principles, practice, problems*. Lund Humphries.

Bibliografía complementaria

Azoulay, A., Ewald, W., Meiselas, S., Raiford, L. y Wexler, L. (2024).

Collaboration: A potential history of photography. Thames & Hudson.

Batchen, G. (2004). *Forget Me not: Photography and remembrance*.

Princeton Architectural Press.

Belting, H. (1990). *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes von dem*

Zeitalter der Kunst. Verlag C. H. Beck.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.

Belting, H. (2021). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Akal.

Bergstein, M. (1998). The mystification of antiquity under Pius IX: The

photography of sculpture in Rome, 1846-1878. En G. A. Johnson

(ed.), *Sculpture and photography: Envisioning the third dimension*

(pp. 35-50). Cambridge University Press.

Burillo, V. (2022). La fotografía de Pío IX: Esbozo de una historia visual

del papado contemporáneo. *Accadere. Revista de Historia del Arte*

(4), 95-109. doi: 10.25145/j.histarte.2022.04.05.

Bushnell, D. (2021). *Colombia: Una nación a pesar de sí misma*. Planeta.

Caliò, T. (ed.). (2019). *Santi in posa: L'influsso della fotografia sull'immaginario*

religioso. Viella.

Caraffa, C., Bärnighausen, J., Klamm, S., Schneider, F. y Wodtke, P. (eds.).

(2020). *Photoobjects: On the materiality of photographs and photo*

archives in the humanities and sciences. Max Planck Institute for the

History of Science.

Carreño, J. (2017). Religious experience and photography: The pheno-

menology of photography as revelatory of the religious play of

- imagination. *Open Theology*, 3(1), 224-234. <https://doi.org/10.1515/oph-2017-0018>
- Cramb, J. (1860). *Palestine in 1860: A series of photographic views, taken expressly for this work by John Cramb, photographer to the Queen*. William Collins.
- De Cesare, R. (1970) [1907]. *Roma e lo stato del papa dal ritorno di Pio IX al xx settembre 1850-1870*. Longanesi.
- Edwards, E. (2012). *The camera as historian: Amateur photographers and historical imagination, 1885-1918* (objects/histories). Duke University Press Books.
- Edwards, E. (2022). *Photographs and the practice of history: A short primer*. Bloomsbury.
- Fajardo de Rueda, M. (1998). Un centenario olvidado: La ilustración editorial en el siglo XIX en Colombia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (5), 110-131. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46678>
- Flusser, V. (2013). *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca.
- Frith, F. (1862). *Sinai and Palestine*. William Mackenzie.
- González, B. y Segura, M. (1995). ¡Quédese quieto! *Gaspard-Felix Tournachon "Nadar", 1820-1910* [catálogo de exposición]. Museo Nacional de Colombia.
- Johnson, G. A. (ed.) (1998). *Sculpture and photography: Envisioning the third dimension*. Cambridge University Press.
- Krass, U. (2010). Kontrollierter Gesichtsverlust: Padre Pio und die Fotografie. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 14(2), 71-96. doi:10.17104/1863-8937-2010-2-70.
- Lampe, M. (2019). Neue Bilder für neue Heilige: eine postmortem Fotografie von Francesco de Federicis als Rechtsobjekt und Märtyrerikone. *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 47(1), 58-68. doi: <https://doi.org/10.11588/kb.2019.1.93213>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- McBride, R. (2017). *A communion of shadows: Religion and photography in nineteenth-century America*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Newhall, B. (1982). *The history of photography: From 1839 to the present*. The Museum of Modern Art.
- Nir, Y. (1985). *The Bible and the image: The history of photography in the Holy Land, 1839-1899*. University of Pennsylvania Press.
- Pinney, C. y Peterson, N. (eds.). (2003). *Photography's other histories*. Duke University Press.
- Sheehi, S. (2016). *Arab imago: Social history of portrait photography, 1860-1910*. Princeton University Press.
- Taylor, T. (2005). Images of sanctity: Photography of Saint Bernadette of Lourdes and Saint Thérèse of Lisieux. *Nineteenth-Century Contexts*, 27(3), 269-292. <https://doi.org/10.1080/08905490500416229>
- Van Osselaer, T. (2017). The 'Affair of the Photographs': Controlling the Public Image of a Nineteenth-Century Stigmatic. *The Journal of Ecclesiastical History*, 68(4), 784-806. doi:10.1017/S0022046917000665.
- Vignon, P. (1902). *The shroud of Christ*. Westminster, Archibald Constable.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide.
- Voltan, A. M. (2010). *One hundred images of the nineteenth century from the photographic collection of the Vatican Apostolic Library*. Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Zuluaga, R. (2022). *Arzobispo Vicente Arbeláez: Un conciliador en tiempos de intransigencia*. Centro de Historia del Municipio de San Vicente Ferrer.

EL MOSAICO DEL CONCILIO:

Fotografía eclesiástica e imaginación católica en la Colombia de 1868



Esta publicación investiga el archivo inédito “Mosaico fotográfico del Concilio Primero Provincial Neogranadino, 1868”, de Luis García Hevia (1816-1887), quien ha sido reconocido en la historia de la fotografía nacional como el primer fotógrafo de origen colombiano. Sin embargo, el enfoque principal de esta investigación propone una lectura más amplia sobre una práctica fotográfica que durante el siglo XIX, en todo el mundo, corrió paralela a la del retrato burgués y costumbrista: la fotografía eclesiástica, que corresponde a la producción visual/material de imágenes fotográficas relativas a la Iglesia y sus clérigos, realizadas por encargo, con fines ideológicos, éticos, políticos y estéticos específicos. En este caso particular, el uso del mosaico como estrategia ideológica de la imaginación católica en el marco de la instauración del Concilio Primero Provincial Neogranadino de 1868, convocado con urgencia para hacer frente a la progresiva separación de Estado e Iglesia en la segunda mitad del siglo XIX en Colombia.

