

RETÓRICA DEL CUERPO EN SANTA BÁRBARA DE BALTASAR VARGAS DE FIGUEROA

Valentina Andrade Vidal, Alberto Vallejo Mosquera, Paola Zambrano Velasco

Semillero de investigación Arte y Espacios - Grupo de investigación GAYA

Institución Universitaria Antonio José Camacho

RESUMEN

La vivencia del cuerpo, entendida como una experiencia cultural, varía de acuerdo a la construcción histórica, política, social y religiosa a la que cada individuo se vea expuesto. Este escrito tiene como propósito comprender la relevancia de las representaciones visuales sobre la retórica corporal y sensorial que construyó la Iglesia durante la época colonial en el Nuevo Reino de Granada (Colombia). Partiendo del contraste de una pintura del martirio santoral, la “Muerte de Santa Bárbara” de Baltasar Vargas de Figueroa, analizada iconológicamente aplicando el método de Panofsky, se pretende evidenciar que este discurso es antecedente de algunas praxis corporales de la actualidad, demostrando así, que el cuerpo es una continua construcción social.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, Iconografía, Historia del arte, Arte colonial, Santo

ABSTRACT

The experience of the body, taken as a cultural experience, changes according to the historical, political, social and religious construction to which each individual is exposed. The purpose of this paper is to understand the relevance of visual representations about body and sensory rhetoric which the Church built during the colonial era in the New Kingdom of Granada (Colombia). Starting from the contrast of a painting of the saintly martyrdom, the "Death of Santa Bárbara" by Baltasar Vargas de Figueroa, analyzed iconologically applying the Panofsky method, is intended to show that this discourse is a forerunner of some current bodily praxis, evidencing that the body is a continuous social construction.

KEYWORDS

Body, Iconography, History of art, Colonial art, Saint

“La Iglesia dice: El cuerpo es una culpa. La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.

La publicidad dice: El cuerpo es un negocio. El cuerpo dice: Yo soy una fiesta.”

Eduardo Galeano

INTRODUCCIÓN

Las representaciones visuales jugaron un papel importante en los procesos de colonización y evangelización del Nuevo Reino de Granada, donde la colonia se estableció luego de un extenso proceso de exploración, conquista y asentamiento respaldado por la corona española. Proceso en el que las imágenes “sirvieron como un medio de comunicación entre pueblos de diferente dialecto” (Rodríguez, 1999, p.371).

Durante ese tiempo la instrucción de los pueblos nativos y, posteriormente, de los africanos esclavizados, se vio fuertemente influenciada por la Iglesia católica y sus dogmas. Respecto a esto Enrique Dussel (1992) plantea que:

La “colonización” [...] fue el primer proceso “europeo” de “modernización”, de civilización, de “subsumir” (o alienar), al Otro como “lo Mismo”; pero ahora no ya como objeto de una praxis guerrera, de violencia pura, sino de una praxis erótica, pedagógica, cultural, política, económica, es decir, del dominio de los cuerpos por el machismo sexual, de la cultura, de tipos de trabajos, de instituciones creadas por una nueva burocracia política, etc., dominación del otro. (p. 48)

En concordancia con la planteado por Dussel, se encuentra que la alienación del “otro” en el período colonial se trató más de una praxis de corporeidad, es decir, de la dominación sutil y casi erótica de la psiquis, el cuerpo, el espíritu, el afecto y el intelecto,

que de una praxis de violencia. Fue dicha estrategia de dominación la que permitió que la gente tuviera cada vez más conciencia de su individualidad, garantizando con esto que la Iglesia tuviera un mejor control sobre el cuerpo social y su comportamiento.

Según Foucault (2002), el cuerpo es una fuerza útil en la medida que es un cuerpo productivo y sometido, pero este sometimiento no ha de ser conseguido únicamente por la fuerza; puede ser sutil, organizado e incluso reflexivo, sin usar las armas, y manteniéndose dentro del orden físico. Esta estrategia, conocida como la retórica, fue aplicada por la Iglesia en la época colonial a diferentes instancias del conocimiento y, especialmente, a través de las influencias visuales y narrativas que tenían como fin difundir “el discurso de las nuevas actitudes acerca del cuerpo que habían comenzado a expandirse por el mundo cristiano como efecto del Concilio de Trento” (Borja, 2002, p.169).

En este contexto la retórica le dio un nuevo sentido al tratamiento de las imágenes, permitiendo la exaltación de los sentidos y la persuasión del sentimiento, caracterizando lo que más tarde se conocería como el período Barroco.

UNA NUEVA POLÍTICA DE LA IMAGEN

A partir de la Reforma Protestante, producto de la controversia generada por Martín Lutero al acusar a Roma de vender indulgencias, y del Concilio Ecuménico de Trento (1545-1563), donde se revisaron y aprobaron decretos que significaron el resurgimiento de la Iglesia, surgió así una nueva era religiosa conocida como la Contrarreforma, que trajo consigo nuevas formas de vivir y profesar la fe.

En dichos decretos, además de hacerse un especial énfasis en la importancia de mortificar la carne para santificarse, se establece la necesidad de instruir a los-

¹ Véase el término en Alicia E. Grasso, “La palabra corporeidad en el diccionario de educación física”, Revista Digital Portal deportivo N° 4, enero-febrero, 8.

fieles en la veneración de los santos cuerpos de los santos mártires, “que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo”. (Concilio de Trento, 2012, p.136)

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. (Concilio de Trento, 2012, p.136-137)

Este decreto tiene su razón de ser en la fuerte crítica que hicieron los protestantes contra la creación y difusión de imágenes, acusando a los católicos de idolatras en su culto de imágenes. En defensa de esto, el Concilio de Trento declaró que:

Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles,

que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas. (Concilio de Trento, 2012, p.136)

Esta declaratoria generó una nueva política de la imagen, así como un nuevo manejo de ellas.

De acuerdo a Borja (2012), es preciso aclarar que por imagen no sólo ha de entenderse aquello que se representa visualmente (pintura, escultura, etc.), sino también ha de tenerse en cuenta la capacidad de crear imágenes mentales. De hecho, a menudo las representaciones visuales eran acompañadas, e incluso inspiradas, por imágenes narradas transmitidas a través del sermón, la poesía, la literatura, etc. Si el discurso visual tenía un gran peso en esa estrategia pedagógica tridentina, no ha desconocerse el gran valor que tuvo el discurso narrativo. Combinados, ejercían una gran influencia en la conciencia de la sociedad, y esto se veía reflejado en el orden social.

Es interesante pensar la dualidad que pudo existir en ese período entre delito y pecado; considerando que las tradiciones y los textos como la Biblia eran los que definían las transgresiones, estableciendo normas y pautas de organización y conducta. “Así de heterónomamente se determina el orden social o su mismo negativo, la tipificación de los desórdenes; así, por vía cultural y no política, podían fijarse e imponerse delitos y penas, pecados y penitencias” (Clavero, 1990, p.60). Esto permite pensar que es tal la necesidad natural del hombre de creer en algo más grande que él mismo, que en ocasiones “la ley divina es el criterio sin el cual no es posible entender las leyes humanas” (Tomás y Valiente, 1990, p.34). En consecuencia, emerge ese pensamiento dicotómico que lo conduce a una constante lucha de dominación de lo que considera idóneo por encima de su propia naturaleza.

DEL CAMBIO DE ESTILO AL CAMBIO DE PENSAMIENTO

Si el Renacimiento fue contemplado como la renovación de las humanidades y la liberación de la teología, el manierismo fue una mínima resistencia que se dio como respuesta a los acontecimientos que se sucedieron hasta desencadenar el Barroco. Con la llegada de este último, “relacionado con el ideal de lo confuso, con el sentimiento de lo alborotado y con el predominio de lo curvo y carnoso” (Zea, Restrepo, Garavito y Gil, 1986, p.58); se generó una ruptura con el humanismo y se retomaron ciertos elementos de la tradición medieval, como la retórica, tomada

por una técnica erudita de persuasión, y la concepción del cuerpo como material banal que está fácilmente expuesto a las tentaciones del demonio, por lo que debe someterse a la mortificación para que no caiga en el pecado ni lleve el alma a la perdición. Tal como indica el padre jesuita Pedro de Mercado en su libro *“El cristiano virtuoso: Con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad”*, escrito en Tunja en el año 1673:

Virtuoso de cuerpo podemos llamar a aquel, cuyas virtudes rebosan de lo interior del alma a lo exterior del cuerpo, tal es la modestia, que compone los movimientos corporales, y los vestidos con que el cuerpo se cubre; tal la penitencia exterior que lo castiga; tal la castidad, y pudicia, que lo conserva puro, y limpio; tal la observancia, con que exteriormente reverencia a otros. De la sabiduría (dice Dios) que no habitará en el cuerpo sujeto a pecados. (Mercado, 1673)

Fue por la creciente posibilidad de lecturas del cuerpo que aparecieron este tipo de manuales y manifiestos de comportamiento moralizados, encargados de enseñar al cuerpo social las actitudes correctas a practicar, e instruirlo en el arte de leer los actos del cuerpo. En el libro de Mercado se invita a la sociedad a rechazar las delicias del cuerpo y los deleites de los sentidos, proponiendo en su lugar la meditación y la contemplación por ser escalones para despreciar el mundo, por la creencia de que quien desprecia las cosas mundanas será gratamente recompensado por Dios.

Esa clara desavenencia con los ideales renacentistas como la belleza platónica, el humanismo clásico y la idealización de la naturaleza, se hace notable en el tipo de representaciones visuales que se popularizaron en medio del espíritu contrarreformista. Representaciones que, de acuerdo a Rodríguez (1999), se prestaban para ser un repaso de los deberes y las virtudes que todo cristiano estaba llamado a practicar y desarrollar en su vida cotidiana.

“MUERTE DE SANTA BÁRBARA”, CONTEXTO DE CREACIÓN

Hasta el momento se conocen seis cuadros adjudicados a Vargas de Figueroa bajo el tema del martirio de Santa Bárbara, cinco de los cuales se titulan “Muerte de Santa Bárbara” y uno de ellos “Martirio de Santa Bárbara”.

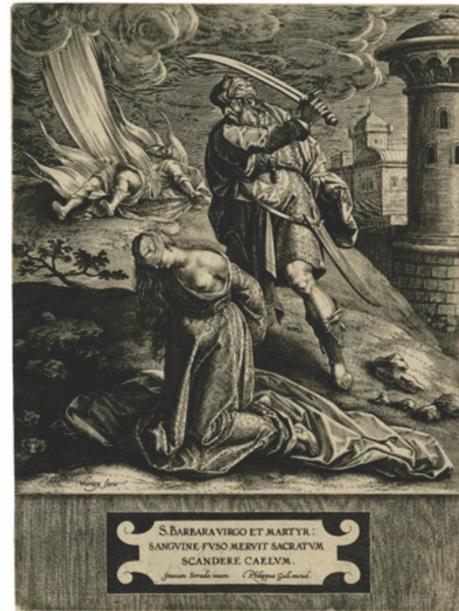


Figura 1. The Martyrdom of Saint Barbara.
Tomado del British Museum.
©Trustees of the British Museum.

Teniendo presente que durante el período colonial “los artistas utilizaban como modelo las numerosas y populares estampas que le aseguraban una representación correcta del tema religioso” (Rodríguez, 1999, p.372), para realizar el análisis iconológico de la pintura, se realizó el rastreo de grabados coloniales que tuvieran la figura de Santa Bárbara. Se recurrió al archivo del sitio web PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), donde se encontró el grabado “The Martyrdom of Saint Barbara” de Jan Wierix (1549-1620), el cual pertenece originalmente a la colección del British Museum desde el año 1873, como una posible fuente visual, en la cual se basó Vargas de Figueroa.

También se logró identificar que el grabado de Weirix, a su vez, está basado en una pintura de Jan van der Straet (1523-1605), también conocido como Giovanni Stradano, pintor manierista flamenco que desarrolló gran parte de su trabajo en Florencia. Dicho grabado fue realizado antes del año 1612 e impreso por Philip Galle (1537-1612), uno de los mejores grabadores e impresores de Flandes, quien emparentó con el también impresor Christoffel Plantijn (1520-1589), dueño de la imprenta Plantin-Moretus, una de las principales proveedoras de grabados traídos a América (López y Vargas, 2012, p.17).

Baltasar Vargas de Figueroa, nieto del pintor sevillano Baltasar “El Viejo”, fue un pintor nacido en Santafé de Bogotá, el 23 de abril de 1629, y fallecido en la misma ciudad, el 19 de febrero de 1667. Perteneciente a la tercera generación de una familia de pintores, aprendió el oficio en el taller familiar y sus temas se centraron en las representaciones religiosas, aunque también se le conocen unos pocos retratos.

Por relación cronológica, Vargas de Figueroa pertenece al período Barroco, aunque su estilo no sea catalogado como tal por los expertos, debido a la gran distancia que separaba a los pintores andinos de los centros barrocos, así como de los intereses y las vivencias de Europa Occidental (Zea et al., 1986, p.55). Por esta razón parece razonable afirmar que los Figueroa solo recibieron las tendencias de segunda mano.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA “MUERTE DE SANTA BÁRBARA”

La “Muerte de Santa Bárbara” presenta una orientación vertical y está conformada por dos planos. En el primer plano, ocupando casi toda el área de composición, hay dos figuras, una femenina y una masculina. La mujer (*Figura A*) está incada en el suelo con los brazos detrás de su cuerpo. Su seno izquierdo está al desnudo, sin embargo, por el recato del personaje, el tipo de escena y el momento de la historia representado, este carece de pezón. La mirada hacia el cielo de la *Figura A*, aparenta un gesto de piedad o devoción. Precisamente los puntos

más iluminados de la pintura son el rostro y el pecho desnudo, lo que se puede asimilar con un estado de gracia divina, pero a su vez de sufrimiento y mortalidad. Sus ropajes dan la impresión de ser finos por el detalle y los colores de la tela. Hay algo en el suelo que la rodea, aparentemente un manto.



Figura 2. A y B. Muerte de Santa Bárbara. Tomada archivo PESSCA

El hombre detrás de ella (*Figura B*) está en posición de ataque, apoyando su pierna izquierda hacia adelante, la mano izquierda enseñando la palma casi a la altura de la cadera, el brazo derecho levantado y en su mano empuñando un arma blanca que, a juzgar por su curvatura, parece más un sable que una espada. Su pierna derecha no es visible, pero en la izquierda está calzando un tipo de sandalia alta.

Viste un ropaje de tono oscuro a media pierna y una tela ocre lo cubre desde los hombros. Posee una barba y bigote largos, y en su cabeza lleva un turbante tipo árabe. A su lado izquierdo, pendiendo a la altura de la mitad de su pierna, se alcanza a ver la vaina de su arma.

En el segundo plano se aprecia una torre al lado izquierdo de la composición y más allá hay tres estructuras que aportan la idea de paisaje “citadino”. En este mismo plano, pero al lado derecho, yace una figura tendida en el suelo.

La composición de esta pintura es de carácter narrativo, un recurso bastante empleado en la época para señalar momentos importantes de la historia de los santos. En este caso el pintor representa el momento previo (en el primer plano) y posterior (segundo plano) a la muerte de Santa Bárbara.

Cuando se observa el seno desnudo y se detalla la falta de pezón, pueden surgir cuestionamientos y reflexiones en torno a la regulación de la desnudez en las representaciones de aquella época, en este caso la femenina. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la desnudez no era tomada precisamente como algo malo, en ocasiones era interpretada como un desprecio por el mundo -como en el caso de los franciscanos, los carmelitas y los dominicos- y un retorno a la inocencia; apreciándose esto como una virtud.

Santa Bárbara se vuelve relevante en la iconografía neogranadina por dos aspectos; se la invocaba en tiempos de tormentas y poseía virtudes ejemplares que toda mujer debía imitar. Recordemos que fue una mujer joven confinada en una torre, quien se convirtió a la religión cristiana, le hizo frente a su padre y murió por sus creencias; esto en el siglo XVII era una muestra total de abnegación, devoción y amor a Dios sobre todas las cosas lo que va muy de la mano con la pretensión tridentina.

En relación con lo anterior, el padre Pedro Mercado en el quinto capítulo de su libro menciona una serie de actos que el individuo debe practicar para llegar a despreciar el mundo. Coincidentalmente, el número siete habla de la familia: "Si mis padres, parientes, y amigos me procuraren apartar del servicio de Dios, los tendré por mis verdaderos enemigos, y como a tales los dejaré, y huiré de ellos." (Mercado, 1673).

CONCLUSIONES

Los discursos en torno a la experiencia corporal que se difundían a través del arte, y las prácticas a las que este incitaba tanto pública como privadamente, fueron una construcción de múltiples sucesos de índole religioso, político y cultural, que no surgieron precisamente en América pero que la involucraron e influenciaron hasta dejar una huella en la mentalidad de la sociedad colonial y las épocas posteriores.

Es cierto que todos los devotos, tanto masculinos como femeninos, estaban llamados a autocastigar sus sentidos para dominar su cuerpo, sin embargo, es interesante notar que estos auto castigos se comportaban como un problema mayormente femenino. Era más que todo a ellas y no a ellos, a quienes se dirigía el discurso del control corporal.

El cuerpo femenino era enteramente pecador, pertenecía a Dios y a él había que entregárselo en su forma más pura, por lo que la castidad era tan sólo un adelanto (Borja, 2016, p. 256), como se evidencia en el caso de Santa Bárbara, quien se convierte en modelo a seguir por conservar su castidad y entregar su cuerpo a Dios, manteniéndose fiel a la fe cristiana a pesar del martirio corporal. Ante esto ha de aclararse que el cuerpo no era percibido precisamente como malo, pero sí era considerado un instrumento al servicio de los sentidos y estos, a su vez, al servicio del demonio, por lo que debía procurarse el castigo de cada sentido y seguir el ejemplo de los santos, para conducir el alma al cielo.

Como se ha podido observar, la violencia no es precisamente necesaria para la dominación de una sociedad, pues existen medios más sutiles y persuasivos como la retórica implícita en las imágenes que apela a la emotividad del espectador. Respecto a esto, hay que ser conscientes de que el poder, como menciona Foucault, no es algo que se posea, es, en realidad, un ejercicio de relación constante, ya que aunque "no se pueda estar nunca "fuera del poder", [esto] no quiere decir que estemos atrapados de cualquier forma" (Morey, 1978: 159).

² Según la leyenda, Bárbara era una princesa de Oriente a la que su padre, Dióscoro, creyendo que su belleza le atraería pretendientes indeseables, hizo encerrar en una torre, suntuosamente arreglada. Iniciada en la fe cristiana, confiesa su conversión a su padre. Éste la entrega al juez Marciano, el cual dispone que le corten la cabeza. Dióscoro, enojado al ver que su hija prefería el amor del Dios de los cristianos a él mismo, solicita ejecutar por sí mismo la sentencia, cosa que se le concede.

Apenas había caído la cabeza de la santa, estalló un trueno, y un rayo mató a Dióscoro y a Marciano. Se la invoca contra las tempestades y contra todo peligro de muerte repentina. (Varios, 1962, p.126)

A pesar de ser pocas, y en ocasiones muy sutiles, hay formas de resistencia; nadie puede ser dominado a menos de que así lo permita.

Por otro lado, las relaciones de poder están tan íntimamente ligadas a diversos tipos de relación, que el poder no es algo que obedezca únicamente a la prohibición y al castigo, sino que maneja múltiples formas de manifestación (Morey, 1978: 160); como se demuestra con la persuasión desplegada a través

de las representaciones visuales. En el caso de la pintura analizada, se encuentra que las políticas de la imagen religiosa instauradas en el Concilio de Trento se hicieron latentes en el Nuevo Reino de Granada. Las representaciones visuales, como estrategia de adoctrinamiento y control sobre actos morales en las colonias en América, contribuyeron a establecer un discurso moralizante del cuerpo y la mortificación de los sentidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borja, J. (2006). El cuerpo y los sentidos. La imagen y el discurso colonial neogranadino. En M. Vigoya (Ed.) *Saberes, Culturas y Derecho Sexuales en Colombia*. (pp. 233-258). Bogotá: Tercer Mundo.
- Borja, J. (2002). El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino. En *Desde El Jardín de Freud - Revista de Psicoanálisis* (2): 168-181.
- Clavero, B. (1990). Delito y pecado: Noción y escala de transgresiones. En B. Clavero J., L. Bermejo, E. Gacto, A. M. Hespanha, C. Álvarez Alonso F. Tomás y Valiente (Ed.) *Sexo Barroco y otras transgresiones premodernas*, 60. Madrid: Alianza Editorial.
- Esclavos de la Misericordia Divina y María Santísima (2012). «Concilio de Trento» Emym.org. Último acceso: 30 de marzo de 2017. <http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>.
- Dussel, E. (1994). Conferencia 3: De la "conquista" a la "colonización" del mundo de la vida.» En 1492, El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad" , de Enrique Dussel, 48. La Paz: Plural Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Grasso, Alicia E. (2008). La palabra corporeidad en el diccionario de educación física. *Revista Digital Portal deportivo* 8.
- López, M., Vargas, L. (2009). La estampa en el periodo colonial, en *Historia del grabado en Colombia*. (pp.11-61). Bogotá: Planeta.
- Mercado, P. (1673). *El cristiano virtuoso: Con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*. Madrid: Imprenta de Joseph Fernández de Buendía.
- Morey, M. Ed. (1978). *Sexo, poder, verdad. Conversaciones con Michel Foucault*. Barcelona: MATERIALES.

- Pepe, E. (2004). *Vidas santas y ejemplares de mártires, santos y beatos*. Barcelona: OCEANO.
- Rodríguez, J. (1999). El arte colonial y la mujer: la iconografía religiosa como paradigma de la conducta femenina. *Tierra Firme*, XVII (67), 371-386.
- Rueda, Marta Fajardo de. s.f. Banco de la República. Último acceso: 12 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/vargbalt.htm>.
- UTLS Colombia. (2012). Jaime Borja - Representaciones Del Cuerpo En La Pintura Colonial Neogranadina - Parte 1/2. Video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oeivCS1xc4I>.
- Varios. (1962). *Diccionario del Hogar Católico*. Barcelona: Juventud S.A.
- Vargas de Figueroa, Baltasar (s.f). *Muerte de Santa Bárbara*. Óleo sobre lienzo 111 x 87cm. Colección Lozano Ortiz. Imagen tomada del archivo PESSCA.
- Vargas, L. (2012). *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH.
- Weirix, Johannes (s.f). *The Martyrdom of Saint Barbara (antes de 1612)*. Publicado por Philips Galle. Grabado. 241 x 178mm. Colección British Museum. Imagen tomada de: http://www.britishmuseum.org/join_in/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=179936001&objectId=1622469&partId=1
- Zea G., Restrepo F., Garavito, F., y Gil, F. (1986). *Los Figueroa: Aproximación a su época y su pintura*. Bogotá: Villegas Editores.

AUTORES:

Valentina Andrade Vidal: Estudiante de séptimo semestre del programa de Artes Visuales de la Institución Universitaria Antonio José Camacho. Integrante del semillero de investigación Arte & Espacios.

Paola Zambrano Velasco: Magister en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Maestra en Artes Plásticas de la Universidad del Cauca. Líder del grupo de investigación en arte y

antropología – GAYa y coordinadora del semillero de investigación Arte & Espacios. Docente del programa Artes Visuales de la Institución Universitaria Antonio José Camacho.

Alberto Vallejo Mosquera: Maestro en artes plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes. Candidato a Magister en Historia de la Universidad del Valle. Integrante del grupo de investigación en arte y antropología – GAYa y del semillero de investigación Arte & Espacios.