

NUESTRA SEÑORA DEL CAMPO HISTORIA DE UN OBJETO EN SANTAFÉ DE BOGOTÁ. SIGLOS XVI AL XX¹

Olga Isabel Acosta
Estudiante de Postgrado
Universidad de Münster

Resumen:

Este artículo inicia con un balance de la historiografía colombiana sobre el arte colonial, y luego se concentra en el estudio de la Virgen del Campo. Estudia en detalle su origen como objeto de culto y la devoción que en torno suyo se formó, desde la época colonial hasta el presente.

Palabras claves: historia colonial, iconología, objeto de culto, devoción, milagro.

Abstract: *Our Lady del Campo. History of an object in Santa Fe de Bogota. XVI to XX Century.*

This article begins with a balance of the Colombian historiography of the colonial art and then it concentrates on the study of the Virgen Del Campo. It studies in detail its origin as an object of cult and the growing devotion to this icon since the colonial epoch to the present day.

Keywords: colonial history, iconology, cult object, devotion, miracle

Son muchas las Virgenes, Cristos y Santos, esculpidos o pintados durante el período colonial que han sobrevivido hasta hoy a los avatares de los diferentes períodos de la historia colombiana. Algunas de estas imágenes aún reposan en las iglesias coloniales y siguen cumpliendo las funciones de carácter religioso que les fueron asignadas desde el siglo XVI, otras hacen parte de colecciones privadas, museos o anticuarios. Sus antiguas funciones han quedado relegadas o anuladas, generando otro tipo de vivencias en quienes se acercan a ellas. Aquí quiero hacer una reflexión alrededor de los diferentes usos y significados que desde el siglo XVI hasta

¹ Este escrito es una síntesis de mi tesis de Maestría de Historia de la Universidad Nacional de Colombia titulada: *Nuestra Señora del Campo. Historia de un Objeto en Santafé de Bogotá. Siglos XVI al XX.* Bogotá. 2001.

el XX se dieron alrededor de las imágenes coloniales. Estudio, para ello, un caso particular, una escultura en piedra de la Virgen María conocida como Nuestra Señora del Campo y que ha estado ubicada desde comienzos del siglo XVII en la Iglesia de San Diego en el centro de Bogotá.

1. Historiografía del arte colonial en Colombia

El estudio de la Historia del Arte Colonial del Nuevo Reino de Granada lastimosamente ha sido un área hasta ahora poco explorada por los investigadores de las ciencias humanas y de las artes en Colombia. El interés por este tema estuvo durante años, en manos de artistas o ciudadanos y sólo desde la década de los cincuenta del siglo XX se ha configurado como el problema de estudio de algunos historiadores. En estas investigaciones se ha indagado principalmente por el momento del origen de las obras y, según esta perspectiva, preguntas alrededor de la datación, la autoría, los procesos y las lógicas de creación han imperado en la Historiografía del Arte Colonial colombiano.

Pioneros

El interés por estudiar el arte colonial surgió en la segunda mitad del siglo XIX debido a que las diversas obras plásticas que se realizaron durante los años coloniales en el Nuevo Reino de Granada sólo hasta entonces comenzaron a ser vistas como obras de arte y bajo esta denominación empezaron a ser valoradas. Hasta este momento los Santos, Virgenes y Cristos que se esculpieron, pintaron y grabaron durante la Colonia habían sido catalogados según su función y su relación con el ámbito religioso católico y no habían sido definidos como obras de arte, sino bajo nombres como imágenes, réplicas o simulacros².

El pionero de los estudios de arte colonial en Colombia fue José Manuel Groot, quien en 1859 publicó una biografía del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos³. En ella Groot buscaba rescatar del olvido al pintor santafereño, a quien consideraba el artista más destacado del Nuevo Reino de Granada. El interés por el arte colonial aumentó después de la creación de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá en 1882, los artistas que participaron allí como docentes motivados por un sentimiento naciona- lista se propusieron hallar el pasado artístico de Colombia y, lejos de encontrarlo en

² Este cambio en la manera de ver el Arte Colonial está relacionado con una compleja transformación en la forma de concebir y de producir las artes en Colombia, que hasta entonces había dependido principalmente de la Iglesia. Lentamente, en un periodo de aproximadamente un siglo (1850-1950) se empezó a gestar en Colombia un mundo particular de las artes e independiente del ámbito religioso, que generó estamentos a su servicio como museos y galerías además de personas dedicadas a su estudio y valoración. El estudio de esta transformación está aún por realizarse en Colombia.

³ José Manuel Groot. "Noticia biográfica de Gregorio Vázquez Ceballos" en: *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, su vida, su obra, su vigencia..* Bogotá: Editorial Menorah 1963, pp. 3-38

las obras del arte precolombino, lo ubicaron en las pinturas y esculturas religiosas creadas durante la colonia. En 1886 el artista colombiano Alberto Urdaneta organizó la primera exposición anual donde algunas imágenes coloniales fueron sacadas de las iglesias y presentadas al público como “obras de arte”⁴.

A finales del siglo XIX empezaron igualmente a ser publicados comentarios sobre obras coloniales y sus artífices, realizados por artistas colombianos de finales del siglo XIX como Lázaro María Girón⁵. Con estos escritos se buscaba rescatar el valor artístico de estas obras y darlo a conocer al público, así como también producir una crítica artística a su alrededor. La concepción de las artes plásticas que en aquel entonces manejaban los artistas colombianos y que determinó la crítica generada alrededor del arte colonial estaba más cerca al arte clásico, del renacimiento o del neoclasicismo europeo que al producido en las colonias americanas.

A pesar de que la crítica del valor artístico de las obras coloniales según los estilos europeos de diferentes épocas continuó determinando los estudios del arte neogranadino, se generaron a comienzos del siglo XX nuevos intereses por conocer la ubicación, datación y autoría de las obras coloniales existentes en el país. Este afán por clasificarlas respondía a una herencia de la Historia del Arte de espíritu positivista nacida durante el siglo XIX en Europa, que actuaba según el rigor de las ciencias naturales⁶. Motivados por estas inquietudes encontramos los trabajos de Roberto Pizano Restrepo, Guillermo Hernández de Alba y Luis Alberto Acuña.

Hacia 1926 el artista colombiano Roberto Pizano Restrepo publicó un nuevo estudio sobre el pintor Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos, donde buscó identificar sus obras en templos, conventos y colecciones particulares⁷. Guillermo Hernández de Alba realizó un inventario de las obras de Arte Colonial existentes en Santafé de Bogotá, identificando, en ocasiones, a sus artífices y fechas de origen⁸. El artista Luis Alberto Acuña investigó sobre escultura religiosa debido a que encontraba en ella el arte característico de la época colonial, que hasta ese momento había sido ignorado y menospreciado como objeto de estudio. Igualmente, preocupado por sacar del anonimato a los artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada, publicó el *Diccionario Biográfico de Artistas*⁹.

⁴ Marta Fajardo. *El Arte Colonial Neogranadino. A la luz del estudio Iconográfico e Iconológico*... Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, p.19

⁵ Pedro María Ibáñez. *Crónicas de Bogotá*. Tomo 1. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989, pp.136-137

⁶ Estela Ocampo, y Martí Peran. *Teorías del Arte*. Barcelona: Icaria, 1992, p.25

⁷ Marta Fajardo. *El Arte Colonial...* op.cit. p. 19-20 y Roberto Pizano Restrepo “Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos , pintor de la ciudad de Santa Fé de Bogotá , cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada” en: *Gregorio Vázquez de Arce y Cevallos, su vida, su obra, su vigencia...* op.cit. p. 39- 98

⁸ Guillermo Hernández de Alba. *Teatro del Arte Colonial. Primera Jornada en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938.

⁹ Luis Alberto Acuña. *Ensayo sobre el florecimiento de la escultura religiosa en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Editorial Cromos, 1932. *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1964. *Las Artes en Colombia. La Escultura*. Historia Extensa de Colombia. Vol. XX Tomo 3. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

En 1946 y 1948 Gabriel Giraldo Jaramillo publicó dos obras *La Miniatura en Colombia* y *La Pintura en Colombia*¹⁰, donde lanzó un nuevo juicio alrededor del Arte Colonial. Para Giraldo Jaramillo el arte colonial en América había representado su infancia: “nos encontramos, por consiguiente, en presencia de un arte mediocre, pero no por ello menos interesante y valioso”¹¹. Para Giraldo Jaramillo en las falencias del arte colonial radicaban también sus virtudes, para él era un arte sin inquietudes estéticas, sus artífices eran el producto de una época que negaba cualquier posibilidad creativa individual, sus obras respondían a un contexto regido por la religión católica, donde la producción artística se limitaba a seguir sus órdenes y a copiar modelos impuestos por ella. En este arte sumiso y de poco interés estético veía Giraldo Jaramillo un medio a través del cual conocer la sociedad colonial neogranadina, su utilidad radicaba entonces en su valor documental y no en su valor artístico. En el mismo período, hacia el año de 1950, dos españoles, historiadores del arte Diego Ángulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta realizaron un estudio general del arte hispanoamericano, donde lo compararon y juzgaron según estilos europeos¹².

Santiago Sebastián

El rumbo de las investigaciones del arte colonial de la Nueva Granada cambió con la llegada a Colombia en 1959 del historiador del arte español Santiago Sebastián (1931-1995), quien permaneció alrededor de 6 años en nuestro país, tiempo en el que llevó a cabo un importante número de investigaciones sobre este tema. Sebastián realizó principalmente dos nuevos aportes en la manera de abordar el arte colonial y que han determinado en gran medida el rumbo de las investigaciones realizadas en este campo hasta hoy: el estudio iconológico y el estudio del arte colonial abordado en un amplio contexto geográfico.

El primer aporte realizado por Sebastián se refiere a la manera de abordar teórica y metodológicamente el estudio del arte colonial. Sebastián veía en las obras de arte la reproducción del pensamiento y de la cultura de quienes las producían y por ello consideraba necesario desenterrar los significados propuestos en el momento de su creación. Para entender lo propuesto en el momento del origen de una obra colonial, Sebastián afirmaba que existía una íntima relación entre la producción artística de las colonias americanas y la realizada hasta entonces en Europa, y su idea se basaba en que era frecuente encontrar obras en América semejantes a otras ubicadas en Europa. La razón de estas coincidencias se debía a que la producción artística de carácter religioso en Hispanoamérica se basó en textos, grabados y estampas que provenían de Europa¹³.

¹⁰ Gabriel Giraldo Jaramillo. *La Miniatura, la Pintura y el Grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1980.

¹¹ Ibid, p. 73-74

¹² Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta, *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, Editores, 1950.

¹³ El método iconológico no era una novedad impuesta por Sebastián, existía en el escenario de la Historia del Arte desde finales del siglo XIX. Acerarse a los orígenes del método iconológico es acercarse a Alemania y principalmente a la figura de Aby Warburg (1866-1929)

Nuestra Señora del Campo



Foto de la Virgen del Campo. Iglesia de San Diego, Bogotá.

Un segundo aporte dado por Sebastián a la discusión sobre el Arte Colonial fue la necesidad de estudiarlo no como un problema de carácter nacional sino dentro de un contexto hispanoamericano y del arte occidental. Por este motivo Sebastián realizó estudios en México, Ecuador, Perú, Bolivia, Venezuela, Brasil, Centroamérica y el Caribe, que se cruzan y se interrelacionan también con el arte de Europa occidental¹⁴. Según los dos intereses expuestos anteriormente, las investigaciones realizadas por Sebastián en Colombia se concentraron en cuatro temáticas: la importancia de los grabados en la producción de obras coloniales, los estilos del arte neogranadino, la arquitectura y la creación de un inventario de obras neogranadinas.

Para Sebastián era decisivo entender la influencia que ejercieron los grabados europeos en la producción artística en tierras americanas, debido a que el arte colonial fue un arte al servicio del catolicismo en su tarea de evangelización y por tal motivo las nuevas producciones debían seguir la tradición del arte utilizado al servicio de la Iglesia Católica en España basándose en obras ya existentes y utilizadas allí. Fue así como grabados, estampas religiosas, portadas de libros, manuales de arquitectura y libros de emblemas y científicos procedentes de Europa y llegados a América representaron el modelo a seguir para los artistas neogranadinos¹⁵.

Sebastián pudo comprobar que las obras del artista del renacimiento italiano Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) y del artista flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640) tuvieron gran repercusión en la producción artística neogranadina a través de grabados que copiaban sus obras y que llegaron a América. La influencia de Miguel Ángel¹⁶ se dio principalmente en la arquitectura y en la escultura, como muestra de ello Sebastián encontró en Colombia que el Retablo de la Capilla de Mancipes en Tunja

y a sus seguidores y discípulos como Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Jean Seznec, Fritz Saxl y Edgar Wind. Para Warburg el arte “proporciona una clave para entender los rasgos esenciales de una época, su poética, su sistema de gobierno y sus métodos de producción, dado que la mentalidad que subyace en estas actividades es la misma”. Para ello Warburg proponía reconstruir el medio original en que se han producido las obras de arte y a través de múltiples documentos y valiéndose de los más diversos instrumentos es posible comprender la mentalidad de los hombres que las produjeron y ésto es equivalente a alcanzar su verdadero significado. Warburg murió en 1929 y dejó como legado una obra variada y fragmentaria que posteriormente fue corregida, sintetizada y ampliada por sus discípulos y por el Instituto Warburg ubicado hasta 1944 en la Universidad de Hamburgo y después de esta fecha en la Universidad de Londres. Uno de sus discípulos, el historiador del Arte Erwin Panofsky, fue el encargado de definir de forma rigurosa y precisa la teoría iconológica y su método. Ver: Estela Ocampo y Martí peran. *Teorías del Arte...* op.cit p. 130. Erwin panofsky. *Estudios de Iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

¹⁴ Santiago Sebastián. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1981. *Arquitectura del protorenacimiento en el mundo hispánico*. Cali: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1969

¹⁵ Santiago Sebastián, “Importancia de los grabados en la cultura Neogranadina”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1965.

¹⁶ Santiago Sebastián. “La influencia de Miguel Ángel en el Arte Neogranadino”. En: *ECO, Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá: No. 56. Dic. 1964.

(siglo XVI) y la portada lateral de la Iglesia de San Juan en Pasto (siglo XVII) se basaban en la portada de la Viña Grimani en los alrededores de Roma diseñada por el artista italiano. Por otro lado los grabados de Rubens¹⁷ tuvieron gran difusión e importancia en la producción de la pintura neogranadina. ejemplo de ello lo muestran obras como *La lanza de los Longinos* ubicada en la catedral de Bogotá y que es muy similar a una representación de la Crucifixión realizada por Rubens y que se encuentra hoy en el Museo de Amberes.

Sebastián estudió también casos de arte colonial con elementos profanos en la ciudad de Tunja donde encontró una serie de pinturas murales en la casa de Don Juan de Vargas, de las cuales señaló que estuvieron en su mayoría basadas en diversos grabados realizados originalmente en Europa, entre ellos *El Rinoceronte* (1515) del artista alemán Alberto Durero (1471-1528) tomado posiblemente por los artistas neogranadinos del libro de Joan Arphe y Villafañe, titulado *De Varia Commensuracion para la esculptura y architectura* publicado en Sevilla en el año de 1585 y que llegó posteriormente a tierras americanas¹⁸.

El segundo tema que ocupó a Sebastián durante su estadía en Colombia fue el estudio estilístico del arte neogranadino. Para él no tenía sentido tratar de encasillar el arte colonial en un estilo europeo, porque éste obedecía a diversas influencias de épocas y lugares.

En el arte colonial se congregaban el arte barroco, manierista, mudéjar, renacentista además de la influencia indígena y la diversidad étnica que se dieron cita durante la Colonia¹⁹. Un tercer interés de Sebastian estuvo representado por el estudio de la arquitectura neogranadina, en la que veía el arte que expresa de manera más intensa el medio que la produjo, a través de ella era posible para Sebastian acercarse profundamente a la cultura neogranadina, estudiando su conjunto y principalmente sus elementos de manera independiente²⁰.

Por último Sebastián recorrió Colombia buscando y completando el inventario de obras coloniales que ya años atrás había comenzado a realizar Hernández de Alba. Con ello Sebastián deseaba rebatir la tesis que catalogaba al arte neogranadino como un arte escaso y falso de valor, el historiador español encontró gran cantidad y

¹⁷ Santiago Sebastián. *Influencia de Rubens en la Nueva Granada*. Academia de Historia del Valle del Cauca. Cali: Editorial Franciscana, 1996.

¹⁸ Joan de Arphe y Villafañe,. *De Varia Commensuracion para la esculptura y architectura* Imprenta de Andrea Percioni. Sevilla. 1585. Se encuentra una copia en el Museo de Arte Colonial de Bogotá.

¹⁹ Santiago Sebastián. "El Mudejarismo en Colombia: La Torre de Santiago de Cali". En: *ECO Revista de la Cultura de Occidente*. No.29. Bogotá: Septiembre 1962. Santiago Sebastián. "Apuntes sobre la evolución del soporte colonial en Colombia". En: *La Ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada*. Tunja: Ediciones de la Casa de la Cultura, 1966.

²⁰ Santiago Sebastián. "Hacia una valoración de la Arquitectura colonial Colombiana" . En: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, No.2, 1964. "Techumbres mudéjares Neogranadinas". En: *La Ornamentación Arquitectónica ...op.cit.* "La Plaza y el Patio en Santa Fe de Antioquia". En Periódico *El Tiempo*. Bogotá: Abril 12 de 1964. *Arquitectura Colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1965

variedad de obras, tanto así que comparó la riqueza de la producción artística neogranadina con la mexicana²¹.

Nuevos rumbos

Las investigaciones realizadas por Sebastián cambiaron el rumbo de la Historiografía del Arte Colonial. Un ejemplo de esta situación lo encontramos en los trabajos del español e historiador del arte Francisco Gil Tovar sobre las artes plásticas de la colonia en el Nuevo Reino de Granada²² y de la historiadora colombiana Martha Fajardo quien desde una mirada iconológica ha indagado sobre la pintura y se ha interesado en las llamadas artes menores como la orfebrería, la platería y en la categorización de sus artífices²³.

A partir del año de 1970 la restauración empezó a cumplir un papel importante en el estudio del arte colonial en Colombia con el establecimiento del Centro Nacional de Restauración²⁴. Gracias a este hecho ha sido posible desde entonces ahondar en el conocimiento del arte colonial en áreas donde hasta entonces había sido muy difícil llegar, por ejemplo la localización de diversidad de obras aún desconocidas o perdidas y la profundización en el conocimiento de sus técnicas de elaboración. La restauración ha permitido también dar a conocer las transformaciones materiales de los objetos en largos períodos, mostrando no sólo el estado original de una obra sino también los diferentes cambios producidos por el uso al que era sometida. En este contexto cabe destacar un artículo de Luz Guillermina Sinning “El tiempo de los objetos culturales”, en él la autora se refiere a la relación entre la Historia del Arte y la Restauración, relación necesaria al concebir la obra de arte a lo largo de toda su temporalidad y no solo reducida a su contexto original. Igualmente Sinning realizó un estudio sobre escultura policromada en Santafé valiéndose del análisis de obras restauradas²⁵.

Antes de concluir con esta breve presentación sobre el panorama de la investigación de arte colonial en Colombia quisiera referirme a los estudios realizados en los últimos años por el historiador francés Serge Gruzinski sobre imágenes coloniales en la América Española. Gruzinski ha afrontado el problema de las imágenes desde una

²¹ Santiago Sebastián. *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*. Cali: Imprenta Departamental, 1965. *Álbum de Arte Colonial de Tunja: ochenta grabados artísticos*. Tunja: Imprenta Departamental, 1963. *Guía Artística de Popayán Colonial*. Popayán: Producciones Latinoamericanas, 1964.

²² Francisco Gil Tovar. «Las artes plásticas durante el período colonial». En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo I. Bogotá: Editorial Planeta, 1989. “La Imagenería de los siglos XVII y XVIII”, “Un buen vestido para la Arquitectura”, “La Ornamentación Barroca”. *Historia del Arte Colombiano*. Tomo IV. Bogotá: Salvat Editores, 1986. En compañía de Carlos Arbeláez. *El Arte Colonial en Colombia*. Bogotá: Ed. Sol y Luna, 1968.

²³ Martha Fajardo. *El Arte Colonial Neogranadino*, op.cit. “Oribes y Plateros en la Nueva Granada” en el Catálogo de la exposición *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República. Museo de Arte Religioso. Mayo-Julio, 1990. “La pintura santafereña del siglo XVII y comienzos del XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas” En: *Revelaciones de Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de Arte Religioso, Febrero-marzo 1989. p.4-19.

perspectiva mucho más amplia que la hasta ahora concebida, las imágenes no han representado en sus estudios un filtro a través del cual conocer una sociedad determinada o elementos para ser juzgados o catalogados sólo desde una mirada artística. Gruzinski ha reconstruido el complejo mundo religioso montado en el período colonial y que tuvo como aliadas a las imágenes religiosas creadas en América. Gruzinski habla del mestizaje de la imagen, de su uso y significación por parte de los diferentes actores que se relacionaron con ella durante el período colonial. A pesar de que sus trabajos han estado principalmente enfocados a la imagen religiosa en México colonial sus investigaciones son también válidas para toda la América Española.

El trabajo de Gruzinski ha abierto desde los años noventa una nueva puerta para mirar el estudio de las imágenes coloniales que involucra la competencia de diferentes áreas del conocimiento como las artes, la historia, la antropología y la sociología, dejando de ser un territorio restringido a la historia del arte y a sus juicios estéticos. En el año de 1988 aparece su libro *La Colonización de lo imaginario* donde estudia el proceso de gestación del México colonial durante los siglos XVI al XVIII como un proceso de colonización del imaginario indígena. Un segundo libro aparece en 1990, *La guerra de las imágenes*, donde su interés principal es el análisis de las políticas, las funciones y programas establecidos alrededor de las imágenes en más de cuatro siglos en una sociedad pluralizada, el estudio es planteado en México en un período de larga duración que abarca desde el año de 1492 al año 2019²⁴.

Estudiar la imagen religiosa colonial no sólo desde una mirada estética o como un filtro para descubrir la cultura de una época, sino como un complejo universo que participó de manera vital en la colonización de la Nueva Granada. La imagen religiosa colonial como un testimonio de aquellos que se han relacionado con ella, como un objeto que ha permanecido desde el siglo XVI hasta hoy independiente de su creador y que se ha convertido en receptor de múltiples significados y usos de otros individuos. Esa es la propuesta que a partir del estudio de un caso particular, la Escultura en piedra de Nuestra Señora del Campo, se quiere presentar en las páginas que siguen.

2. Génesis de Nuestra Señora del Campo

La escultura de Nuestra Señora del Campo empieza a existir como idea a partir de una necesidad que involucró diferentes actores hacia el año de 1553 cuando se

²⁴ Marta Fajardo. *El Arte Colonial Neogranadino...* Op. Cit.p. 22

²⁵ Luz Guillermina Sining. «El tiempo de los objetos culturales. Relación entre la historia del arte y la restauración». *Restauración Hoy*. Bogotá: Centro Nacional de Restauración, MAC (Museo de Arte Colonial) No 4, Abril 1993. *La Escultura policromada colonial de la Escuela Santafereña durante los siglos XVII y XVIII: Historia, Carácterísticas técnicas, estéticas y estilísticas*. Bogotá: Becas Francisco de Paula Santander –Icetex, 1994-1996.

²⁶ Serge Gruzinski. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*. Siglos XVI-XVIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 (1988). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México: FCE, 1995 (1990). Vert también: *La Pensée métisse*. París: Fayard, 1999. *L'Aigle et la Sibylle. Fresques indiennes des couvents du Mexique*. París: L'Imprimerie Nationale Éditions, 1994. Con Carmen Bernand., *De la Idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México: FCE, 1992 (1988).

ordenó la construcción de la Catedral de Santafé de Bogotá y la elaboración de una escultura en piedra de la Inmaculada Concepción para ser colocada en su fachada²⁷. La necesidad de crear esta imagen obedecía a la fuerte devoción que entonces se practicaba en España y que fue introducida a América desde los primeros días de la colonización por los misioneros franciscanos y por los conquistadores, quienes llegaron cargados de esculturas, pinturas en óleo, grabados, estandartes, banderas y pendones con su imagen²⁸.

El dogma de la Inmaculada se refiere a la concepción de María en el seno de Santa Ana, su madre. De acuerdo con ello, la Virgen fue escogida por Dios desde el principio de los tiempos para contribuir al misterio de la Redención, razón por la cual debía ser concebida sin la mancha del pecado original²⁹. Este concepto fue muy difícil de entender y de asumir preocupando a los teólogos de la Edad Media y se convirtió en tema de debate hasta el 8 de diciembre de 1854, cuando el Papa Pío IX promulgó la Bula Papal por la cual la Inmaculada fue declarada dogma de fe³⁰.

Los religiosos franciscanos y jesuitas que llegaron a América, veían en la Inmaculada Concepción la Redentora del Nuevo Mundo, donde para ellos abundaba el pecado entre los indios entregados a la idolatría y a la adoración del demonio. “La madre de Cristo pasaba así a significar la salvación del Nuevo Mundo, tierra elegida por ella para una cristiandad renovada al menos, sino completamente nueva”³¹. El Nuevo Reino de Granada prontamente se pobló de Inmaculadas Concepciones pintadas, talladas, esculpidas o grabadas destinadas a fundar una nueva Iglesia. La imagen de la Virgen que sería ubicada en la fachada de la Catedral hacía parte de este proyecto.

La creación de la Escultura para la fachada de la Catedral de Santafé debía también responder a la política de la imagen manejada por la Iglesia Católica en América. En un contexto religioso católico la imagen remite a algo distinto a ella misma, es la representación visual de un prototipo como la Virgen o Jesucristo y no el prototipo en sí³². Esta actitud hacía parte de la tradición católica fortalecida por las disposiciones que el Concilio de Trento (1563) en su sesión XXV determinó para la utilización de recursos visuales por parte de la Religión Católica: las imágenes tenían como función educar, instruir, mantener vivo el recuerdo de los ya católicos y servir como mediadoras entre los creyentes y Dios pero no debían ser convertidas en divinidades en sí a las cuales se les rindiera

²⁷ Rafael de la Serna. *Historia de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Campo*. Bogotá: Imprenta San Bernardo, 1916 [1825]. p. 9

²⁸ Severino de Santa Teresa. *La Inmaculada en la conquista y coloniaje de la América Española*. Bilbao: Ediciones El Carmen, 1954 p 44.

²⁹ Marina Warner. *Tú sola entre las mujeres*. Madrid: 1991 [1976]. Cap. XVI. p. 319

³⁰ James Hall. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987

³¹ Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México: FCE, 1995. [1974]. pp.323-324

³² Michel de la Houtre. “Lo sagrado y su expresión estética, espacio sagrado, arte sagrado. monumentos religiosos” en *Tratado de antropología de lo sagrado I. Los orígenes del homo religiosus*. Recopilado por Julien Ries. Madrid: Editorial Trotta 1995 (1989). pp. 127-148.

³³ David Freedberg. *El Poder...* op. cit. p. 443-444

un culto particular³³. Según lo anterior la escultura de la Inmaculada que sería creada para la fachada de la Catedral por ser una escultura pública a la vista de todos debía cumplir principalmente dos funciones, recordar permanentemente a los ya creyentes el misterio de la Inmaculada Concepción y enseñárselo a los indígenas.

Creación material

La realización de la escultura de la Inmaculada Concepción fue encargada a un escultor de nombre Juan de Cabrera entre los años de 1592 y 1610. Para un artista la ciudad de Santafé colonial debía representar un espacio limitado en imágenes dominado por el ámbito religioso y su acceso se debía reducir a visitar las iglesias y los conventos, a relacionarse con artistas o artesanos españoles y a tener contacto con grabados o libros a través de los cuales se podía conocer lo ocurrido en el arte europeo de la época³⁴. Juan de Cabrera se basó posiblemente en algunos grabados de la Imagen de la Inmaculada Concepción que para aquel entonces ya existían y llegaron a través de copias a la Nueva Granada. Uno de ellos fue el grabado realizado por Alberto Durero en 1498 y que recreaba la descripción hecha por San Juan en el libro del Apocalipsis de la visión de la Mujer y la Serpiente (Apocalipsis: 12), texto sobre el cual se estableció en gran parte la iconografía de la Inmaculada Concepción.

Basado en estos conocimientos e influencias Juan de Cabrera extrajo una piedra de la Quebrada la Cabrera que corría más allá del Río Arzobispo³⁵ y se desplazó a la Plaza Mayor para esculpir allí la imagen de la Inmaculada; esta práctica obedecía a una tradición escultórica medieval de llevar a cabo las obras cerca al lugar donde serían ubicadas posteriormente³⁶. Según la leyenda “por dureza, y falta de ropague” Juan de Cabrera “para en alto la labor” a pesar de que ya había tallado su parte anterior³⁷. Igualmente se sabe que la escultura a medio hacer fue desechada en algún camino de la ciudad y posteriormente utilizada como parte de un puente que uniría al naciente Convento Franciscano de Recoletos de San Diego con Santafé. Juan de Cabrera había alcanzado a delinejar una imagen juvenil de la Virgen María, de pie y

³⁴ La transferencia de ideas artísticas se llevó a cabo en Hispanoamérica de dos maneras: una directa con la llegada de artistas y artesanos españoles principalmente andaluces, sevillanos, flamencos e italianos que viajaron al Nuevo Mundo y la segunda forma se dio a partir de pinturas, esculturas, estampas, libros y grabados que llegaron a América. Ramón Gutiérrez. “Transculturación en el arte americano” en: *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*. Madrid: Editorial Cátedra, 1995. pp.12-18.

³⁵ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit. 44-45. El peso de la escultura fue calculado por Fray de la Serna alrededor de 68 arrobas La altura actual de la escultura es de 211 cm, 64 cm de ancho y de profundidad 52 cm. CNR. (Centro Nacional de Restauración Bogotá) *Historia Clínica de la Virgen del Campo*. Clave 126-96 In situ. p.1.

³⁶ Rudolf Wittkower. *La escultura. Procesos y Principios*. Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1977). p. 16

³⁷ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* Op.cit p. 44 -45

en estado de oración, según lo determinaban los cánones de representación de la Inmaculada Concepción³⁸.

El Milagro

En el contexto Iberoamericano desde finales del siglo XVI es recurrente encontrar escenas narradas alrededor de imágenes que aparecieron milagrosamente, debido a que la religiosidad barroca explotó más que otra manifestación el poder de la imagen para despertar diversos sentimientos en los hombres³⁹. Era precisamente allí, a las emociones, donde quería llegar el catolicismo para arraigarse no solamente en la población indígena sino también en la española y en la naciente y cada vez más numerosa Santafé criolla y mestiza. Las intenciones evangelizadoras de los primeros años efectuadas por unos pocos religiosos, no habían tenido los frutos esperados, debido a que pocos manejaban los idiomas de los indios o habían carecido de la dedicación para adoctrinarlos⁴⁰. Aunque para el año de 1620, fecha en que posiblemente se dio el milagro aparicionista de la Virgen del Campo, se siguió practicando la creación y utilización de imágenes con fines adoctrinantes y educativos, se había vislumbrado que ellas no eran tan eficientes como se había pensado y la manera de manipularlas tampoco.

La escultura de la Virgen ubicada en el puente que unía el Convento de San Diego con Santafé abandonó el anonimato a partir de un milagro inicial, de un hecho sobrenatural que le permitió ser descubierta al mundo de los hombres y que posteriormente la convirtió en Nuestra Señora del Campo. La manifestación se dio una noche a partir de un espectáculo llamativo y vistoso que él mismo objeto produjo. La piedra adquirió nuevamente su característica de imagen, pero fue más allá, se convirtió en algo vivo para quienes observaron y creyeron en el milagro. El milagro fue narrado en

³⁸ En el siglo XVII Francisco Pacheco (1564-1644), pintor y tratadista español, determinó los cánones que debía tener la representación de la Inmaculada siguiendo como base la figura descrita por el Apocalipsis de San Juan (12, La mujer y el dragón): “No tiene niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordon de San Francisco a la redonda (...). Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel (...). Hase de pintar con túnica blanca y manto azul (...) vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos (...). debaxo de los pies (...) suele ponerse en lo alto del cuadro de Dios padre, o el Espíritu Santo o ambos (...). los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por pais y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos”. Francisco Pacheco. *El arte de la Pintura*. Madrid: Editorial Cátedra, 1990 (1649), pp. 575-577

³⁹ Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes...*, op.cit. p.102-159

⁴⁰ Luis Carlos Mantilla. *Los Franciscanos en Colombia. 1600-1700*. Tomo II. Cap.I. Bogotá: Editorial Kelly, 1987.

el año de 1825 de la siguiente manera: “Algunos religiosos, y otras personas devotas, llegaron á observar en las tinieblas de la noche, (según la mas constante, y antigua tradicion) algunos resplandores, advirtiendo tenían su origen en el arroyo, en el que estaba la Santissima Virgen, sirviendo de Puente. Dibulgose esta novedad, que aunque no produjo su efecto respecto de todos, se verificó en los que estaban mejor dispuestos, y eran más piadosos (...)”⁴¹

Según diferentes leyendas que narran milagros marianos referentes al hallazgo o a la aparición de una imagen, las señales previas anticipan el acontecimiento como códigos de comunicación de lo sagrado⁴². El milagro de la Virgen del Campo estuvo acompañado de lo que el historiador Serge Gruzinski ha denominado “efectos especiales”⁴³, es decir todas aquellas manifestaciones visuales o auditivas propias de la imagen barroca que participan con ella en el funcionamiento de su espectáculo. La espectacularidad de estos milagros estaba en íntima correspondencia con sus representaciones plásticas posteriores, con la puesta en escena de las imágenes en camarines, oratorios o capillas e igualmente en la narración de las leyendas. Todo funcionaba como una gran muestra teatral, los altares, las procesiones, las leyendas, las manifestaciones milagrosas, la escultura, la arquitectura y la pintura. El espectáculo hacía así parte activa de la propuesta religiosa y de la lógica con la cual entraba y se cimentaba la religión católica en la Nueva Granada y en América.

Un segundo elemento importante a considerar alrededor del milagro de la Virgen del Campo es el sitio donde ocurrió el fenómeno. Los lugares de los milagros suelen ser mudos e inexistentes para la mayoría de la población; el campo en la salida y entrada norte de Santafé correspondía a esta descripción y fue allí donde luces y sonidos tuvieron lugar⁴⁴. Un último elemento del milagro que merece tenerse en cuenta son las personas quienes presencian el milagro. En el caso de Nuestra Señora su aparición sucede frente a “algunos religiosos y otras personas devotas”⁴⁵. Los religiosos fueron franciscanos recoletos de San Diego cuya orden veneraba especialmente a la Inmaculada Concepción. El segundo grupo lo constituyeron personas devotas,

⁴¹ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* Op.cit. p. 11-13

⁴² Una manifestación similar la encontramos en Nuestra Señora de los Dolores del Topo, ubicada hoy en la Catedral de Santafé de Bogotá, que se manifestó de manera similar. Su leyenda cuenta que hacia el año de 1608 en un pequeño pueblo de Boyacá llamado El Topo, cerca de Muzo, un español de nombre José Valera se encontraba un día escuchando misa y de repente observó que el cuadro de la Virgen de los Dolores que se veneraba en una capilla, se iluminaba de una manera maravillosa. Ver: María Rafaela Velandia Franco. *Historia de la Romería y Culto a Nuestra Señora del Milagro en el Santuario de “El Topo” de Tunja 1932-1992*. Tunja: Tesis Maestría en Historia Universidad Pedagógica y tecnológica de colombia, 1992, p. 82

⁴³ Serge Gruzinski. *La guerra...* op.cit. p. 140-142

⁴⁴ Podemos observar que la escogencia de sitios inhóspitos y rurales es recurrente en milagros ocurridos a principios del siglo XVII. La Virgen del Rosario de las Lajas en Nariño se aparece a la india María Mueces y a su hija dentro de una cueva excavada en la margen occidental del río Guáitara. Un lugar inhóspito, que a partir del momento de la realización del milagro y su difusión posterior, pierde el anonimato y se convierte en un lugar de carácter sagrado. Ver: Emma Forero Diago, *Los lugares de María*. Bogotá: Arte Publicaciones.

⁴⁵ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit. p.12

quienes posiblemente eran habitantes de la zona. La leyenda les da el calificativo de devotos, es decir de creyentes de la religión católica y de sus imágenes. Estas personas no debían ser evangelizadas sino que la Virgen, a partir del milagro, debía alentar y mantener vivo el recuerdo de sus creencias.

Actos de Consagración

¿Qué le otorga la vida a una imagen? ¿Qué fenómeno convierte una imagen en un ser sobrenatural?. Según el historiador del arte David Freedberg¹⁶ el paso de una imagen inanimada a una con vida conlleva ante todo un rito de consagración, circunstancia que le otorga la vida. Este hecho activa al objeto o cuando menos efectúa un cambio en su modo de funcionamiento. La consagración nunca representa una ceremonia vacía, involucra acciones como coronar, lavar o bendecir la imagen. Los actos de consagración implican igualmente acciones de apropiación del objeto vivo por un grupo particular de personas que se relaciona con él.

El milagro inicial constituye el nacimiento de una imagen investida con la legitimidad que le otorga la divinidad que contiene para ser convertida posteriormente en objeto de culto y al ser un acto público se declara su naturaleza como objeto sagrado, posteriormente las consagraciones efectuadas sobre el objeto reafirman sus propiedades y poderes. Mediante ritos apropiados de cada religión se hace posible que la divinidad habite en la materia inerte, convirtiéndola en objeto de adoración y dándole la capacidad de conceder favores. La consagración de la Virgen del Campo representa la apropiación por parte de un grupo de personas y habitantes de Santafé. Este ritual se llevó a cabo en diferentes etapas, que convirtieron a la piedra milagrosa en Nuestra Señora del Campo y que culminaron con la consagración oficial de la imagen en 1627.

Un nombre para la Virgen

El acto de nombrar se convierte en un acto de consagración. A partir de esta acción Nuestra Señora del Campo no fue una más de tantas Virgenes, se convirtió en la Virgen con la advocación del Campo y con una identidad propia. Quienes llevaron a cabo el ritual la familiarizaron involucrándola como parte de su entorno y de su comunidad, al nombrarla “Nuestra Señora”. El otorgar a un objeto un nombre, muestra el tipo de relación que se establece con él, se le trata como a un ser vivo, de la misma forma que se hace con las mujeres y los hombres después de nacer. Por eso la Virgen del Campo en ese momento no significó para aquellos que creían en ella un objeto, en tanto creación material, y menos una imagen como representación de la Virgen; para ellos era un ser único y sagrado.

Como hemos visto, el Convento de San Diego estaba ubicado en la zona rural y no en la zona urbana de Santafé, por ello el nombre de su advocación hace honor

¹⁶ David Freedberg. *El poder de las Imágenes*. Madrid: Editorial Cátedra. 1992 [1989]. p. 107-125

Nuestra Señora del Campo

al lugar donde sucedió el milagro que manifestó el carácter sagrado de la imagen⁴⁷. La palabra Campo no aludía al campo como concepto general, sino designaba una comunidad específica y determinada por la Recoleta franciscana de San Diego y la vecindad del convento, constituida en su mayoría por familias dueñas de haciendas. El acto de nombramiento de la Virgen no sólo la consagró como un objeto vivo sino que también lo hizo con su entorno, el Campo dejó de ser un lugar más en Santafé para convertirse en un lugar cargado de la mística de lo sagrado.

La leyenda aparicionista

Un segundo acto de consagración tendiente a dar vida a la Virgen del Campo fue la creación de su leyenda. Aunque la leyenda que hoy se conoce esta registrada en el texto de Fray de la Serna escrito en 1825⁴⁸, ésta se debió configurar desde el momento en que se empezó a difundir el milagro. Hasta el año de 1674 en las Genealogías de Flórez de Ocariz ya se tenía conocimiento de la existencia de Nuestra Señora del Campo⁴⁹. En el período comprendido entre los comienzos del siglo XVII y el año de 1825 la leyenda se alimentó por la tradición oral; anexando nuevos datos o variantes que desembocaron en Historias paralelas. La creación de la leyenda emergió como un acto de consagración del objeto tendiente a darle vida pero igualmente como un mantenedor en el tiempo del carácter sagrado de la Virgen del Campo.

Un lugar digno para la Virgen

Nuestra Señora del Campo fue trasladada después del milagro a un oratorio en la hacienda de una familia devota de la Virgen. Esta nueva etapa de consagración confirió a la Virgen un espacio especial para ella y para congregar a su alrededor a quienes se reunían a adorarla, convirtiéndose así también el lugar en un espacio para el culto. La Virgen no duró mucho tiempo en este oratorio de donde fue conducida a la Iglesia del Convento de los Recoletos Franciscanos de San Diego, en donde ha permanecido hasta hoy. La presencia de la Virgen en el Convento consagró el lugar así como lo había hecho anteriormente con el oratorio, de igual manera el pertenecer a una Iglesia le garantizaba a Nuestra Señora la práctica frecuente del culto a su alrededor, hecho que ratificaría permanentemente su carácter sagrado.

La Virgen y sus cambios de apariencia

¿Qué relación tiene el aspecto externo de una imagen en la configuración de un objeto vivo y en su posterior eficacia? La naturaleza milagrosa de cada imagen y su

⁴⁷ Fray Rafael de la Serna. *Historia...*, op.cit, p.18. Es recurrente en el nombre dado a la advocación de una imagen, vincular el lugar donde ocurrieron los hechos que cambiaron el sentido de un objeto. Esta situación es observable en advocaciones marianas colombianas como, la Virgen de Chiquinquirá, del Topo, de la Peña y Nuestra Señora de Mongui entre otras.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Juan Flórez de Ocariz. *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. 1674. p.194 #10

eficacia, dependen directamente de su aspecto externo, de su forma particular. En este sentido, la calidad estética es cualquier cosa menos una cuestión de ausencia de formas definidas, sin la belleza es posible que la imagen pierda fuerza y poder⁵⁰. Según la historia de Fray de la Serna la Virgen tuvo dos cambios de apariencia antes de su llegada definitiva a San Diego. El primer cambio se refiere a la finalización de la talla de la imagen de la Inmaculada Concepción en la escultura y que fue realizada por un recoleto de San Diego conocido con el sobrenombre “Dome a Dios”.

El segundo cambio se refiere a la policromía de la Virgen, que hasta ese momento mantenía su color natural, fue así como a Nuestra Señora se le encarnaron las manos y la cara y le fue pintado un vestido. Con este acto sucedió también un cambio en la manera de ser tratada la escultura técnicamente, porque el proceso de policromía era propio de la escultura de madera y no de la de piedra. Esta situación apunta directamente a las esculturas policromadas desarrolladas principalmente en los talleres españoles de Andalucía, Sevilla y Granada y que tuvieron gran influencia en los talleres santafereños. Con estas esculturas se buscaban crear seres reales que cautivaran a los espectadores a partir del colorido y del esplendor de sus gestos que reproducían emociones humanas como el sufrimiento, el dolor, el recogimiento o la dulzura⁵¹.

La Consagración oficial

Alrededor del año de 1627 y por intervención del oidor Don Juan Ortiz de Cervantes se dio la consagración oficial de la Virgen del Campo, a través de la celebración de la primera misa en su honor oficiada por el Arzobispo de Santafé Julián de Cortazar⁵². Esta ceremonia institucionalizó el culto a la Virgen, pero no representó el ritual a través del cual la imagen adquirió vida, con este acto se confirmó su carácter sagrado y se estableció oficialmente un mundo para ella⁵³.

3. El objeto de culto

El Concilio de Trento en 1563 había legitimado el papel de las imágenes como Objetos de Culto estipulando que “se les ha de tributar la honra y la veneración

⁵⁰ David Freedberg, *El poder...*, op.cit. p.202

⁵¹ Ibid. 279-281

⁵² Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op. cit. p.19

⁵³ David Freedberg, *El Poder...* op.cit. p. 115 Freedberg señala que en las celebraciones tendientes a consagrar imágenes en la religión católica se reza un enunciado que ha sufrido variaciones mínimas a través de los años: “Dios Todopoderoso y Eterno, te suplicamos que te dignes bendecir y santificar esta pintura (o escultura) en memoria y honor de tu único hijo Jesucristo (o la Virgen o los Apóstoles o el Mártir o el Santo, según proceda en cada caso), y concede que quienquiera venere y rinda honor a tu unigénito Hijo (o la Santa Virgen etc...) por sus méritos e intercesión reciba de ti la gracia en esta vida y la gloria eterna en la vida ulterior. A continuación la imagen es rociada por el obispo con agua bendita. Después del Concilio de Trento la bendición comienza con una aclaración: Dios Todopoderoso y Eterno que no reprobas que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos...” “De modo que siempre las veamos con nuestros ojos corporales podamos meditar sobre ellas con los ojos de nuestra memoria e imitar sus obras y su santidad”.

debid as, no porque se crea que hay en ellas una divinidad o una virtud por la cual merezcan el culto, o porque se les deba pedir alguna cosa, o porque haya que poner la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles que colocaban su esperanza en los ídolos sino porque la honra que se les rinde a las imágenes se revierte en los prototipos que ellas representan, de tal manera que, por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales nos descubrimos o nos postramos, adoramos a Jesucristo y veneramos a los santos cuya semejanza ostentan⁵⁴. A pesar de lo estipulado allí la práctica devocional en la América española se dio de maneras diversas y en gran parte contradictorias. El establecimiento y mantenimiento de Nuestra Señora del Campo como objeto de culto implicó la creación de un mundo a su alrededor y de una infraestructura para su sostenimiento. La construcción de este andamiaje se generó principalmente sobre la base de donaciones de sus devotos. El primer impulso se dio con la construcción de una capilla especial para la Virgen hacia el año de 1627 y desde entonces y hasta mediados del siglo XIX continuó recibiendo propiedades, joyas y dinero. ¿Cómo explicar el vínculo entre economía y religión a través de una imagen como la Virgen del Campo? En la Santafé colonial era una práctica común que las diferentes instituciones eclesiásticas recibieran dinero, propiedades urbanas, tierras y ganado de los fieles para el sostenimiento de los clérigos, de las monjas y del culto⁵⁵. El Convento de San Diego no fue la excepción, Nuestra Señora del Campo se convirtió en su principal objeto de culto y por ende en la mayor receptora de recursos.

La Virgen intermediaria

La Sociedad Colonial Santafereña, principalmente los españoles y posteriormente los criollos fueron altamente creyentes, motivados en gran medida por el miedo a la muerte y a su posible condenación en el Infierno, al igual que por el temor a las penurias sufridas en la vida terrena. El miedo no había nacido espontáneamente, era motivado desde los púlpitos y los altares de las iglesias desde donde se les invitaba a llevar una vida ejemplar. Por esto la vida de los creyentes preocupados por el mal morir transcurría en una constante preparación para el anhelado pero temeroso encuentro con Dios.

El miedo al infierno, había permitido desde finales del siglo XII, según J. Le Goff, la creación del Purgatorio, lugar que rompió la dualidad del cielo y del infierno, este nuevo espacio posibilitaba a los no tan buenos y a los no tan malos el expiar allí sus pecados⁵⁶. El Concilio de Trento legitimó el Purgatorio como un lugar intermedio, que le permitía al creyente llevar una vida más calmada con la tranquilidad que una sincera

⁵⁴ Juan Plazaola. "Concilio de Trento (1563). Decreto sobre las imágenes (Sesión XXV)". Historia y Sentido del Arte Cristiano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. 1996. p. 739.

⁵⁵ Constanza Toquica. *El Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII*. Tesis de Maestría en Historia. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 1999. p. 121

⁵⁶ Jacques Le Goff. *La Bourse et la Vie. Economie et religion au Moyen Age*. París: Hachette, 1986. Capítulo "La bourse et al vie: le purgatoire" pp. 83-108

confesión a la hora de la muerte lo libraría del infierno y lo llevaría al Purgatorio donde después de una temporada de limpieza del alma llegaría finalmente al cielo. Fue así como durante la Contrarreforma el Purgatorio se convirtió para la Iglesia católica en un arma de suma importancia porque gracias a la necesidad del devoto de asegurarse allí un lugar se fundaron asiduamente obras pías, misas y otros actos de caridad destinados a la salvación eterna⁵⁷.

El creyente temía profundamente morir en pecado, por ello ante el padecimiento de una enfermedad o el temor de la cercanía de la muerte disponía ante un escribano su testamento, en el que dejaba explícita su última voluntad conjugando allí las disposiciones económicas a partir de las cuales se “compraba” la salvación del alma, se convertía entonces en un contrato de seguridad entre Dios y el individuo⁵⁸. A través de estas últimas disposiciones donde se conjugaban el miedo a la muerte y la esperanza del paraíso, la Virgen del Campo recibió la mayoría de recursos que permitieron mantenerla como una imagen de culto y por lo tanto útil para la salvación de las almas.

¿Qué papel jugaba la Virgen en la salvación del alma de sus devotos? La Virgen del Campo actuaba aquí bajo la doble significación de la cual era objeto, por un lado la donación y la petición se hacía a su prototipo es decir a la Virgen María, la imagen era aquí tan solo una intermediaria entre los hombres y ella; por otro lado el devoto hacia directamente la petición a la Virgen del Campo, como una Virgen particular y no como una representación.

En primer lugar la Virgen María, se presentaba durante el barroco como la figura más influyente ante Dios para la salvación de las almas; demandar su mediación era considerado el mejor camino para obtener el perdón eterno. Ante una ofensa cometida a Cristo, el devoto debía ofrecer a la Virgen oraciones, vigencias y limosnas y así ella, como madre de Cristo, mediaría ante él por el pecador. La Iglesia defendió enfáticamente el papel de la Virgen como intermediaria por una necesidad de legitimarse como religión monoteísta porque la Virgen no podía conceder favores por sí misma sino sólo como mediadora ante su hijo. Era Jesucristo, quien como Dios, se consideraba la única fuente de salvación⁵⁹. De esta forma los devotos se acercaban a Nuestra Señora del Campo como una representación de la Virgen que les permitía comunicarse con ella para que intercediera en su salvación eterna.

Por otro lado los devotos se acercaban a la Virgen del Campo para demandarle su intersección directa ante Dios, no como una representación de la Virgen sino como una abogada particular e influyente en el cielo. Los objetos de culto más importantes para una comunidad específica eran, y aún lo son, considerados personajes influyentes ante Dios, es así como hoy el Señor Caído de Monserrate, el Divino Niño del 20 de Julio o la Virgen de Chiquinquirá son los abogados celestiales por excelencia de

⁵⁷ Juan del Arco Moya. “Religiosidad Popular en Jaén durante el siglo XVIII. Actitud ante la muerte” en Santaló Alvarez, C., Buxó, María Jesús y Rodríguez Becerra, S. *La Religiosidad Popular*. Tomo II. Barcelona: Editorial Antropos, 1989. pp. 310.

⁵⁸ Ibid. pp. 313

⁵⁹ Marina Warner. *Tú sola entre las mujeres*. Madrid: Taurus, 1991 [1976]. Cap. XIX. pp.368-385.

los bogotanos y sus alrededores. Por último y en completa contradicción con lo estipulado por el Concilio de Trento aquellos que veneraban a la Virgen veían en ella un ser capaz de conceder favores, sin necesidad de mediaciones ante Dios.

Los Milagros

La escultura en piedra se había convertido en Nuestra Señora del Campo hacia 1620 a partir de un hecho considerado como milagroso y que le había dado legitimidad como un ser con atributos de carácter sagrado, pero un milagro aparicionista no mantenía con vida a una imagen eternamente, era necesario para ello la aparición de nuevos actos sobrenaturales. Fue así como a la Virgen se le empezaron a atribuir desde muy temprano nuevos milagros que solucionaban problemas de la vida terrena de sus devotos y que eran difundidos por los mismos beneficiados y por los religiosos franciscanos de San Diego. El recurso del milagro fue un elemento importante de las comunidades religiosas de la América Española en la evangelización de indígenas y en el mantenimiento de la fe de los ya católicos⁶⁰.

La Virgen del Campo se constituyó desde 1627 en una imagen con grandes poderes curativos y de salvación ante un peligro mortal. Ejemplo de ello fue el milagro ocurrido hacia 1728 que se refiere a un hombre joven de nombre Salvador Cortez, quien desde niño había estado “tullido y con un brazo baldado” y debido a esta enfermedad, para movilizarse, debía arrastrarse por el piso. Un día pasó a visitar a la Virgen del Campo y pidió al sacristán del Convento que le diera un pedazo de vela de cebo con lo cual se alumbraba a la Virgen, “y habiéndolo trahido á su casa á la noche habiéndose acostado, y volviéndose á encomendar á esta Soberana Reyna, se untó con dicho cabo de vela todas las coyunturas y por la mañana habiendo dispertado”, se levantó y comenzó a caminar. Por haberlo curado Salvador Cortez ofreció a la Virgen servirla con el Habito de Donado toda su vida⁶¹.

Igualmente la Virgen, haciéndole honor a su advocación del Campo, participó en el mejoramiento de los cultivos de trigo de Santafé y sus alrededores que habían sido afectados durante nueve años por la plaga del polvillo⁶². Hacía 1703 los Santafereños y los habitantes de sus pueblos inmediatos, observaron que: “se rompieron unos hielos despiadados en todos los campos que el sol no fue suficiente para disciparlos. La continuación de los meses de esta fatalidad y la obra que sobrevino dejándose ver todos los trigales infaccionados de un insecto que a la manera del tabaco en polvo daña todas sus espigas. Al faltar el trigo se vivió en Santafé el

⁶⁰ Serge Gruzinski. *La Guerra ...* op. cit. pp. 111-114.

⁶¹ AGN. Colonia. *Miscelánea*, 33, ff. 761 - 762. Estos milagros debían ser aprobados por la Iglesia porque en estos casos se mostraba a través de la Virgen, de su escultura en piedra, una manifestación de Dios a los hombres y por lo tanto de su poder sagrado, no como representación de la Virgen, sino como objeto vivo y productor de milagros. Fue así como en 1728 el Guardián del Convento de San Diego, Fray José Palomares le dirigió al Señor Provisor y Vicario General del Arzobispado de Santafé los testimonios bajo juramento de cuatro testigos para la aprobación de éste y otro milagro similar producidos por la Virgen del Campo.

⁶² AGN. Colonia. *Impuestos varios*. Tomo 19 ff. 669

hambre y la necesidad de lo cual murieron varias personas, porque los víveres eran escasos y su precio excesivo que ni las gentes se satisfacían con ellos ni los pobres se remediaban”⁶³.

Cuando sucedían catástrofes naturales y los remedios de los Santafereños no daban resultado, el Cabildo de Santafé que era el encargado de estos menesteres, acudía a la que consideraba la única ayuda posible en estas circunstancias, la búsqueda de un mediador que abogara por una pronta solución, un ser influyente capaz de interceder ante Dios. Después de una cuidadosa elección ante Dios para la erradicación del Polvillo. A cambio el Cabildo se comprometió a celebrarle una fiesta anual, conocida como “la fiesta del polvillo”, buscando con ello reafirmar la devoción hacia la Virgen. Después de su primera celebración “los campos secos y áridos comenzaron a reverdecer y a colmarse de frutos con la ayuda de las aguas oportunas. Los trigos se libraron del Polvillo que los inutilizaba y sus espigas se dejaron ver granadas y recolmadas de frutos. Los aires se purificaron y dejaron su maledicencia, con cuyo arbitrio se consiguió el total esterminio de tantas enfermedades y muertes como se ocasionaban por la falta de alimentos y la infección de los vientos”⁶⁴. A partir del milagro del Polvillo, la Virgen se convirtió en Santafé y en sus alrededores en la protectora por excelencia del campo y principalmente de las cosechas de trigo.

Los Devotos

A partir de las donaciones conocidas hechas a Nuestra Señora del Campo ha sido posible establecer la continuidad de su culto durante el tiempo comprendido entre 1627 y 1861, debido al mantenimiento de su culto material. A pesar de ello, el culto hacia la Virgen sufrió declives en la segunda mitad del siglo XVII y hacia el año de 1825, períodos en los cuales se encontró un silencio en la documentación.

La Virgen del Campo reunió a su alrededor durante más de doscientos años a diferentes estancias de la sociedad Santaferena y de sus alrededores. Aunque la documentación encontrada hace referencia principalmente a aquellos devotos y devotas que podían ofrecerle y garantizar sus favores a perpetuidad con grandes donaciones, también los hubo con menos recursos económicos. La primera manifestación de una donación dada a la Virgen del Campo para cumplir la función de abogada de los hombres ante Dios para la salvación eterna, la encontramos a través del oidor de Santafé Juan Ortiz de Cervantes quien hacia 1627 financió la construcción de la Capilla de la Virgen dentro de la Iglesia de San Diego⁶⁵. El Convento de San Diego, como una manera de agradecimiento y remuneración a Cervantes y a su familia por esta donación, les concedió el título de fundadores y patrones a perpetuidad de Nuestra Señora y les otorgó el derecho a ser enterrados en la Capilla de la Virgen⁶⁶. Era común

⁶³ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* Op. Cit. pp. 83

⁶⁴ Ibid pp. 84-85

⁶⁵ Cervantes había nacido en Lima y pertenecía a la reducida pero poderosa sociedad letrada del período Colonial, a Santafé había llegado como fiscal de la Real Audiencia y se convirtió poco después en Oidor.

⁶⁶ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit.. pp. 84-85

en la Colonia que una institución eclesiástica escogiera a una familia con suficiente poder económico para patrocinar indefinidamente el cuidado y el culto de uno o varios templos, a cambio de ello la Iglesia se comprometía a conceder gracias particulares buscando la salvación de sus almas.

El papel de la familia era fundamental en el cumplimiento de las funciones adquiridas bajo el Patronato. A la muerte del Oidor Cervantes y de su esposa fue heredado el patronato por su hija María Luisa Cervantes y Roqui vecina de Santafé quien, en su testamento escrito en 1693, aclaró las funciones que los futuros patronos de la Virgen debían cumplir: “ruego y suplico á los dichos sucesores nombrados, y á cada uno á su tiempo, que procuren servir con mucho cuidado, y devoción á la Virgen Santíssima, y soliciten que se haga su fiesta con decencia, sin permitir, que descaesca, antes bien la procuren aumentar, para que así se aumente la devoción de esta soberana Reyna”⁶⁷.

Por otro lado hacia 1632 un grupo de indígenas solicitó el permiso para formar una Cofradía en honor a la Virgen del Campo, de quien tenían en un altar de su Iglesia una copia a la cual le rendían culto⁶⁸. Al parecer nada de esto se hizo, pues los recoletos de San Diego se opusieron a la conformación de la Cofradía de indígenas porque la legislación que debían obedecer como Casa de Recolección franciscana no se los permitía⁶⁹.

Mantenimiento de la Virgen

Las donaciones que recibió la Virgen en su mayoría estaban pensadas para mantenerse a perpetuidad, afianzándose en compromisos escritos entre vecinos o familiares. Algunas de estas donaciones duraron hasta la extinción de tierras de la Iglesia en 1861 y otras se extinguieron en el camino. El mantenimiento de Nuestra Señora del Campo se refería a la activación permanente de vida y de acciones que legitimaran su carácter sagrado como las fiestas, la luz, las misas, así como también el buen estado de conservación de la escultura de la Virgen y de su entorno material, ya que su deterioro material podía revertir negativamente en su eficacia como eterna intermediaria.

Las donaciones otorgadas a la Virgen también aseguraban el sostenimiento del Convento de San Diego y de sus religiosos, esta situación se puede apreciar en una solicitud hecha por los recoletos para pedir limosna en el año de 1806: “que

⁶⁷ Ibid. p. 32. Para 1771 Fray de la Serna certificó que el Patronato estaba en manos de los dueños de la Hacienda del Novillero y al parecer esta situación se prolongó hasta la extinción de este Mayorazgo en 1824, lo cual garantizó casi dos siglos de permanente mantenimiento económico del culto y de la fiesta del 2 de julio de la Virgen del Campo.

⁶⁸ Ibid. pp. 58 y 52 No se sabe con precisión la zona de la cual procedían, posiblemente de las cercanías del Convento de San Diego, aunque las diligencias las hicieron a través de un convento llamado San Sebastián de Pamplona.

⁶⁹ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit.. pp. 56-57. Fray de la Serna anotó en 1825, que la Virgen siempre había carecido de cofradías debido la prohibición que pesaba sobre la Recoleta.

subsistiendo los citados Religiosos sin mas fondo que el de la absoluta mendicidad en observancia de su instituto, siempre han pedido la limosna de puerta en puerta á los fieles que las dan gustosos con el santo objeto del moderado sustento de aquellos, y del culto de Nuestra Señora que vaxo la advocation del Campo allí se venera”⁷⁰.

El papel de los conventos en la economía colonial fue de vital importancia⁷¹. Aunque el convento de San Diego no contó con un gran movimiento de dineros, cumplió igualmente funciones crediticias que estuvieron íntimamente relacionadas con Nuestra Señora del Campo. La Virgen durante los siglos XVII y XVIII se convirtió en la dueña de diversas propiedades y dineros dejados a su favor y que fueron administrados por el Convento de recoletos franciscanos; las donaciones fueron variadas y dirigidas a distintos fines, las más grandes fueron dadas en propiedades y dinero por la élite santafereña y otro tipo de legados se hicieron en esclavos, objetos o animales. Un número significativo de donaciones se otorgaron a favor del culto de la Virgen y otras se dirigían a eventos específicos como la celebración de su fiesta del 2 de julio, el mantenimiento de su iluminación o la celebración de misas.

Estas donaciones se conocieron con el nombre de “principales de obras pías”⁷². Las obras pías se referían a una porción de rentas asignadas a una obra de piedad o beneficencia e incluso a una capellanía. Igualmente, se constituyan como fundaciones que tenían como finalidad el sostenimiento material de las instituciones religiosas o de la beneficencia, del culto y de las fiestas religiosas⁷³. Comúnmente estas obras pías se daban a “censo”, este hecho significaba básicamente el derecho a percibir una cierta pensión anual cargada o impuesta sobre un bien raíz o una hacienda que poseía otra persona a quien se obligaba por esta razón a pagar⁷⁴. Este pago era conocido como crédito y se debía pagar anualmente al convento de San Diego.

La mayoría de estos préstamos se hizo sin establecer un plazo de vencimiento, por tal motivo la deuda y el pago de los réditos eran heredados por los familiares o sucesores del censuario, hecho que garantizaba al Convento de San Diego, en un largo periodo, tener el dinero que sería destinado a la Virgen o al beneficio de la comunidad, sin embargo con el tiempo se convirtió en un dolor de cabeza para las instituciones religiosas porque los herederos no cumplían con los pagos.

Las Misas, Novenas y Devocionarios

El temor a la muerte y al desconocimiento de la vida en el más allá motivaba a mujeres y a hombres a estar lo mejor preparados para ese momento. La Iglesia ponía a su alcance una serie de recetas milagrosas y salvadoras en las que tenían un lugar

⁷⁰ AGN. Colonia. *Conventos*, 39, ff.238.

⁷¹ Constanza Toquica. *El Convento...* op.cit. en este estudio se pudo demostrar el importante papel crediticio que jugaba el Convento de Santa Clara en la Santafé colonial.

⁷² AGN. Colonia. *Miscelánea*, 1, ff. 281 rev.

⁷³ Constanza Toquica. *El Convento...* Op.cit. pp. 169-173.

⁷⁴ Ibid. p. 25

muy importante la realización de misas post-mortem por el alma del difunto, las oraciones y las limosnas⁷⁵. Una parte importante de las donaciones dadas a la Virgen estuvo dirigida a la celebración de misas de salvación post-mortem, ellas constituyeron uno de los principales mecanismos a través de los cuales los familiares, amigos o conocidos vivos ayudaban desde la tierra a la salvación directa del alma de sus muertos o a la expuración de sus culpas durante su permanencia en el purgatorio. Las disposiciones para la celebración de misas se indicaban en el testamento y con base en su cantidad y complejidad se disponía el valor de la donación⁷⁶. La celebración de misas se convirtió en un importante mantenedor de la Virgen del Campo como un objeto de culto, al activar el cumplimiento de su papel como intermediaria entre los hombres y Dios.

Por otro lado los diferentes devotos de la Virgen del Campo se valían de la oración para establecer con ella un contacto directo. Había ciertos tipos de oración como las novenas y los devocionarios por medio de los cuales los creyentes dirigían sus plegarias hacia una petición específica, pensando que de esta manera podían establecer una comunicación más efectiva con la Virgen por ser un ejercicio privado de directa comunicación con ella. A Nuestra Señora fueron dedicadas dos novenas, una de ellas se llamó “Novena a María Santísima Madre de Dios y Nuestra Señora del Campo” impresa por primera vez en Bogotá en 1787 y que estaba dirigida a peticiones para la vida y la muerte⁷⁷. El segundo novenario fue dedicado por mujeres embarazadas a la Virgen del Campo en 1783, para que Nuestra Señora como imagen de la Inmaculada Concepción les ayudara en el momento del parto⁷⁸. Por último se le dedicó a la Virgen un devocionario para todos los sábados del año en el cual se imploraba por su patrocinio en la hora de la muerte⁷⁹.

Las Fiestas

Las actividades religiosas se constituyeron en el mayor concentrador de los

⁷⁵ Máximo García Fernández. “Vida y Muerte en Valladolid. Un estudio de religiosidad popular y mentalidad colectiva: los testamentos”. En. Alvarez Santaló, Carlos. *La Religiosidad...* op.cit. Tomo II. pp. 225.

⁷⁶ LÓPEZ, Roberto J. “Las disposiciones testamentarias sobre misas y fundaciones de misas en Asturias en los siglos XVI a XVIII” en En. Alvarez Santaló, Carlos. *La Religiosidad...* Op.cit. Tomo II. pp. 244-260.

⁷⁷ BLAA. (Biblioteca Luis Ángel Arango Bogotá). *Novena a María Santísima Madre de Dios y Nuestra Señora del Campo*. Imprenta de Bruno Espinosa por José Ayarza. Santafé de Bogotá. 1830. Sala de Manuscritos. Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op. cit. pp. 47-48.

⁷⁸ BLAA. *Novenario mensual que dedican las devotas mujeres que se hallan preñadas, a la Santissima Virgen Maria, Reyna de los Angeles, consuelo de afligidos, refugio de pecadores, y dignissima Madre de Dios; en el Misterio de su dichosissima Preñez, y visitacion a su Prima Santa Ysabel, bajo la advocacion del Campo, que se venera en el Convento de la Recolección de San Diego, de Santa Fee de Bogotá*. 1783. Sala de Manuscritos.

⁷⁹ BLAA. *Devoción para los sábados del año, en obsequio de la portentosa imagen de Nuestra Señora del Campo que se venera en la iglesia de San Diego de Bogotá, para implorar su patrocinio en la hora de la muerte*. Imprenta de San Bernardo 1916. Bogotá. Sala de Manuscritos. Sólo se conoce su publicación a partir de 1916 pero su práctica se originó desde los años coloniales.

habitantes en Santafé durante los años coloniales y buena parte del siglo XIX. Alrededor de Nuestra Señora del Campo se celebraron dos fiestas anuales, una conmemoraba su llegada a San Diego un dos de julio y la otra el milagro realizado por ella sobre la plaga del polvillo que azotaba las cosechas de trigo de Santafé y sus alrededores. Estos dos acontecimientos ocurrieron en diferentes épocas y de maneras distintas, el primero sucedió hacia 1627 alrededor de la familia del Oidor Cervantes y el segundo en la primera década del siglo XVIII con la intervención del Cabildo de Santafé.

En ambas celebraciones se rememoraba un momento preciso, que se actualizaba con la fiesta, cuando los devotos y participantes sentían que vivían en el momento del milagro, “el hombre religioso desemboca periódicamente en el tiempo mítico y sagrado, reencuentra el tiempo del origen, el que <no trascurre>, porque no participa en la duración temporal profana por estar constituido por un eterno presente indefinidamente recuperable”⁸⁰. En las dos celebraciones en honor a la Virgen fue recurrente el otorgar donaciones que se prolongaran en el tiempo y que aseguraran la realización de las fiestas indefinidamente. Esto legitimaba la importancia que este evento tenía para mantener a la Virgen del Campo como un objeto de culto, porque recordar su milagro inicial y uno posterior legitimaba su carácter sagrado reactivando la fe que sus devotos tenían en ella.

La Fiesta de la Virgen del 2 de julio duraba tres días y era financiada por el patronato de la familia Cervantes⁸¹. Esta celebración se constituyó durante los siglos XVII y XVIII en una ceremonia importante para eclesiásticos, seculares, religiosos de otras comunidades, integrantes de las instituciones políticas y habitantes de Santafé y de sus pueblos cercanos. La celebración contó con dos escenarios diferentes. Uno en el interior de la Iglesia que albergaba a la Virgen donde se llevaba a cabo la Misa, confesiones, cantos, rezos y alabanzas y otro la Plazuela del Convento de San Diego donde se instalaban multitud de tiendas de campaña durante los tres días de las fiestas y se ofrecían diversas distracciones profanas. Hacia 1825, la fiesta del 2 de julio se había convertido en una actividad con menor espectacularidad, habían disminuido los recursos para su financiación, se habían prohibido ya las tiendas de campaña y los párrocos de las regiones vecinas dejaron de concurrir, de tal manera que tan sólo la Catedral enviaba un representante todos los años a celebrar la misa de la Fiesta⁸².

Un segundo milagro, la erradicación de la plaga del polvillo, permitió el establecimiento de otra fiesta en honor a Nuestra Señora. El Cabildo se comprometió con la Abogada del Polvillo a celebrar anualmente la fiesta, al parecer el primero de mayo⁸³. Esta celebración no fue tan grandiosa como la del 2 de julio, consistió

⁸⁰ Mircea Eliade. *Lo Profano y lo Sagrado*. Editorial Labor. Bogotá. 1996. pp.76-84.

⁸¹ María Luisa Cervantes dejó a la Virgen, hacia finales del siglo XVI, algunos bienes que posibilitaron en el tiempo los recursos para el cumplimiento de la fiesta. Asignó unas casas bajas, donde ella había vivido, y sus respectivos arrendamientos. Ver: Fray Rafael de la Serna... p.63. AGN. Colonia. *Conventos*, 10, ff. 3 y *Miscelánea*, 33, ff. 600-604.

⁸² DE la Serna, Fray Rafael. *Historia...* Op. Cit. pp. 47.

⁸³ AGN. Colonia. *Impuestos varios*, 19, ff. 672.

basicamente en la celebración de una misa cantada.

La Virgen y su mundo material

El arte barroco hispanoamericano se personificó como el Teatro de la Memoria. En él, la pintura, el retablo, la escultura, la orfebrería, el grabado y la arquitectura religiosa estaban plenos de información; hablaban sobre Cristo, los Santos y la Virgen; explicaban los evangelios, los sacramentos y los misterios. La escultura de la Virgen había sido creada originalmente para la fachada de la Catedral como un objeto de carácter pedagógico y a pesar de configurarse como un objeto de culto desde el siglo XVII continuó siendo utilizada como un ejemplo para explicar el misterio de la Inmaculada Concepción. Esta situación era parte de la obediencia que a pesar de todo procuraba guardar la Iglesia Católica en los territorios americanos a las normas del Concilio de Trento sobre el papel pedagógico de las imágenes, cuando establecía: “enseñen también los obispos que, por medio, de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresadas en pinturas y en otras representaciones, el pueblo se instruye y se confirma en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente”⁸⁴.

En el siglo XVIII, cuando se construyó un camarín especial para la Virgen del Campo⁸⁵, parte de un complejo programa iconográfico sobre la Inmaculada Concepción, su imagen tuvo mayor recepción, ya que los problemas de comunicación entre españoles e indígenas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII habían sido en gran medida superados. Bien porque la población indígena había descendido de manera considerable o porque la que quedaba en su mayoría había aprendido el castellano. De esta manera las imágenes podían ser explicadas a aquellos que se acercaban por primera vez. A pesar de ello es ingenuo pensar que una explicación o tan sólo ver la imagen era suficiente para comprender el mensaje en ella expresado, algunos programas iconográficos fueron impenetrables hasta para los mismos religiosos. ¿Cómo era posible entonces comprender estos discursos, y aún más, manejarlos? Buena parte del mecanismo que funcionaba alrededor de la Virgen del Campo pretendía ayudar en esta empresa, así, las novenas, el sermón de la misa, oraciones, cantos y su constante repetición pretendían ser un canal a través del cual se hiciera posible la efectividad de la imagen como ejemplo.

¿Hasta dónde se daba esta comprensión y hasta qué punto le interesaba a la Iglesia hacerlo posible? Para el caso de la Virgen del Campo, su efectividad no radicó en su función pedagógica, sino en la relación afectiva que establecieron con ella sus devotos. Su saturación de objetos y colores la hicieron más llamativa y espectacular aunque hermética como discurso. Complejas imágenes-ejemplo fueron puestas por la Iglesia al servicio de los devotos que ella consideraba ignorantes, y quienes con

⁸⁴ Juan Plazaola. “Concilio de Trento”. En: *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pp. 739-740.

⁸⁵ El Camarín fue una creación especialmente barroca construida cerca o detrás de un altar donde se exhibía un objeto de culto, en la elaboración de estos lugares fue posible construir la escenografía necesaria para las imágenes espectáculo.

su razón no alcanzaban a entender estos programas mas sí expresaban sus sensaciones y sentimientos⁸⁶. Muchas imágenes barrocas se configuraron de esta manera en máquinas del misterio pero igualmente del espectáculo, ellas representaban programas iconográficos que unos pocos comprendían y que se convirtieron, a pesar de ello, en objetos de culto amados por un público disímil de devotos y religiosos.

La Capilla y el Camarín

La Capilla para la Virgen fue construida en 1629 y solo fue modificada en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se construyó un camarín especial para Nuestra Señora. Los exteriores de las Iglesias de la Nueva Granada se distinguieron por su sencillez, pero la situación cambiaba al ingresar en ellas. En su interior el lujo resplandecía, plenas de imágenes y de ornamentación en paredes, techumbres, retablos, puertas y pisos que creaban en el visitante la sensación de ingresar a un ambiente distinto a los existentes en la ciudad. Aunque la Iglesia de San Diego no contó con la suntuosidad de la de San Francisco o Santa Clara en la misma ciudad de Santafé, la Capilla de la Virgen se constituyó en un lugar creado bajo las mismas lógicas⁸⁷.

Durante el período comprendido entre 1761 y 1769, el Virrey Solis donó los medios necesarios para la creación de un Camarín para albergar a la Virgen del Campo y que sería construido en su Capilla en el Convento de San Diego ⁸⁸. El Camarín diseñado para la Virgen del Campo, se constituyó en un programa iconográfico tendiente a reforzar su imagen de Inmaculada Concepción a defender y explicar su misterio. Una escenografía hermética e indescifrable para la mayoría de sus devotos, pero no menos espectacular a sus ojos. Cada objeto, forma o color utilizados en esta construcción tuvieron en su origen una razón de ser, estuvieron basados en textos y grabados relacionados con el misterio de la Inmaculada Concepción⁸⁹.

Un ejemplo de ello son los espejos que cuelgan en las paredes del Camarín y que rodean a la Virgen creando a su alrededor un escenario luminoso que semeja una escenografía teatral. La recurrencia de estos elementos se debe a que el espejo y el cristal fueron elementos-ejemplo relacionados frecuentemente con la representación

⁸⁶ Daniele Alexandre-Bidon. "Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs". *Annales*. EHSS. Año 53 - No. 6. Noviembre - Diciembre 1998. París. pp. 1155-1160.

⁸⁷ GIL TOVAR, Francisco. "Un buen vestido para la Arquitectura" *Historia del Arte Colombiano*. Bogotá: Salvat, 1986. Tomo IV. pp. 921-936 y "La Ornamentación Barroca". *Ibid*. pp. 965-972

⁸⁸ AGN. Colonia. *Miscelánea*, 3, ff. 343-347. José Solis Folch de Cardona, gobernó el naciente virreinato del Nuevo Reino de Granada desde 1753 hasta 1761 año en el cual, después de terminar su mandato, decidió convertirse en religioso franciscano. El Camarín fue una creación especialmente barroca construida cerca o detrás de un altar donde se exhibía un objeto de culto, en la elaboración de estos lugares fue posible construir la escenografía necesaria para las imágenes espectáculo.

⁸⁹ Olga Isabel Acosta. *Nuestra...* En el segundo capítulo en la segunda parte está detalladamente explicado el programa iconográfico del Camarín de la Virgen.

de la Inmaculada y la defensa de su misterio. La Virgen María era comparada con un “espejo sin mancha”, lo cual significaba que Dios se reflejó en ella y se reprodujo por medio de Jesús sin herirla ni alterarla, al igual que la luz se refleja en el espejo sin dañarlo. En la oración para todos los días del novenario que dedicaban las mujeres preñadas a Nuestra Señora se explicaba la forma cómo María había sido Inmaculada antes, durante y después del parto, en el que no sintió el menor dolor “y tan maravilloso que al modo, que pasa el Sol, por el terzo de un cristal, sin dejar en él lesion, ni señal de mancha alguna, así traspasó el Divino Sol de Justicia Jesus, hecho verdadero Hombre, el Purissimo Claustro de vuestro vientre virginal”⁹⁰.

La Virgen mutante

La materialidad de la Virgen no permaneció intacta sino que fue transformada constantemente. Obedeciendo a una tradición española de la manipulación de las imágenes de culto, la escultura de la Nuestra Señora del Campo, se convirtió en una muñeca de vestir a la cual se le adhirieron, vestidos, tocas, vuelos, bobillos, zarcillos y coronas, de cuyo conjunto los devotos solo podían ver la cara, las manos y uno de los pies que sobresalían de un complejo vestuario. A pesar de que el Concilio de Trento había prohibido el lucro de la imagen religiosa⁹¹, Nuestra Señora contó con un rico vestuario, joyas y aderezos que le permitieron vestir de acuerdo a cada ocasión; algunos de aquellos aderezos, como las coronas, además de cumplir una función ornamental debían reforzar su iconografía como Inmaculada Concepción. Fue así como algunos donativos se hicieron pensando en su cambio de apariencia o en adherirle un nuevo objeto que la hiciera ver mejor. Por ejemplo en 1651 Fray Jacinto del Campo de la orden franciscana ordenó en su testamento darle a la Virgen del Campo limosna para que con ella se le hiciera un “manto azul de tela de oro y un belo de tela de oro”⁹².

El ritual del vestuario se llevaba a cabo de la siguiente manera: delante de ella se ubicaba un bastidor que cubría su cuerpo de piedra constituido por unos listones que formaban un triángulo y que permitían servir de soporte para el vestido, simulando así las pequeñas imágenes de candelero comúnmente utilizadas en Santafé y Quito durante la Colonia. Éstas tan sólo se esculpían y policromaban hasta la cintura, mientras que las extremidades inferiores se sustituían por tres maderos, este bastidor estaba forrado por un encerado en figura de campana⁹³, sobre el cual se colocaba un vestido. Es así como la figura de la Virgen del Campo representada en algunas copias simula una forma triangular.

Para reforzar el espectáculo de colores y formas del escenario de Nuestra Señora,

⁹⁰ BLAA. *Novenario mensual que dedican las devotas mugeres ...* op.cit. pp. 5 rev.

⁹¹ Juan Plazaola. “Concilio de Trento...” op.cit. pp.739.

⁹² AGN. Colonia. *Miscelánea*. Tomo 33, ff.726

⁹³ APFS (Archivo de la Provincia Franciscana de la Santa Fe. Bogotá) *Inventarios y actas de visita del Convento de San Diego 1847-1896*. ff. 28. Ximena Escudero. *América y España en la Escultura Colonial Quiteña. Historia de un sincretismo*. Quito: Ediciones del Banco de los Andes, 1992, pp. 39.

la luz se convirtió en un elemento fundamental en su puesta en escena . Los devotos donaban recurrentemente a la Virgen la cera o el dinero para el mantenimiento de la lámpara que debía iluminarla⁹⁴. El arte católico ha sido por excelencia un arte de exhibición, un arte para ser visto y mostrado, en el que la imagen barroca de culto era ante todo una imagen espectáculo que debía ser observada. Gracias a la iluminación, la Virgen del Campo existía ya que podía ser vista por otros⁹⁵. Hoy la iluminación de las iglesias coloniales crea una uniformidad visual en sus espacios, debido a la multitud de bombillos, luces de neón y altos voltajes que permiten ver la mayoría de sus rincones, pero durante los años coloniales y aún durante el siglo XIX, sólo algunos espacios de las iglesias tenían el privilegio de estar siempre o casi siempre iluminados. La Virgen del Campo se configuraba en la Iglesia de San Diego como la élite objetual, dueña de los privilegios y por lo tanto de la luz. Los demás objetos debían ser vistos sólo en algunos momentos del día cuando la luz que entraba por las ventanas y los iluminaba.

Los vecinos de la Virgen

El retablo del altar de Nuestra Señora del Campo funcionó igualmente como complemento y refuerzo del misterio de la Inmaculada Concepción. En 1825 el programa iconográfico establecido alrededor de la Virgen en el Camarín se vió reforzado por dos esculturas que representaban a los padres de María -San Joaquín y Santa Ana- y que estaban ubicadas en el retablo de Nuestra Señora⁹⁶. La presencia de estas dos figuras se puede comprender debido a que la defensa de la virginidad de María se basaba en que su propia concepción estuvo libre del pecado original, es decir se dio sin la concupiscencia de Santa Ana y San Joaquín⁹⁷. La representación del misterio de la Inmaculada Concepción pasó por diversas etapas antes de mostrar a la Virgen como protagonista principal. En el retablo de la Virgen del Campo se evocaba así un primer momento donde su explicación se hacía de una manera más descriptiva valiéndose de diversos personajes y analogías.

Exvotos y copias

El agradecimiento a Nuestra Señora del Campo en forma de objetos fue una práctica común en Santafé durante el período Colonial. Hasta ahora nos hemos acercado a aquellos de uso exclusivo de la Virgen, como vestidos u ornamentos. Pero también existieron otros objetos basados en lógicas diferentes conocidos como exvotos pintados. Su nacimiento respondía, casi siempre, a las promesas hechas a Nuestra Señora en momentos de peligro, como accidentes o enfermedades. Ante la

⁹⁴ AGN. Colonia. *Miscelánea*, 49, ff. 185

⁹⁵ Daniele Alexandre-Bidon. "Une foi en deux ou trois dimensions... op. cit. pp. 1161.

⁹⁶ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit. pp. 23.

⁹⁷ Manuel María Trens. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946. p. 108-114.

prometía a cambio un exvoto pintado y ella, como si se dejara convencer, accedía y los devotos eran salvados del peligro.

En 1825 Fray de la Serna describió ocho exvotos pintados ofrecidos a Nuestra Señora durante los siglos XVII y XVIII; de ellos hoy tan sólo quedan tres en el antiguo Convento de San Diego⁹⁸. La mayoría de estas pinturas fueron ofrecidas por devotos pobres que encontraban en ellas un agradecimiento perpetuo y que los libraba de otras donaciones permanentes que sólo los adinerados podían mantener⁹⁹. La existencia de estos objetos obedecía a una larga tradición española y europea del agradecimiento a Dios por un favor recibido a través de lo material; su realización no se daba a partir de la libre creatividad del pintor, por el contrario, debía responder a una serie de parámetros que aseguraban su efectividad.

Del mismo modo el culto a la Virgen generó en sus devotos la necesidad de copiarla, ya no en piedra sino transformándola en pequeñas pinturas. ¿Por qué y para qué era reproducida Nuestra Señora? Una primera razón se refiere a las limitaciones materiales de la Virgen, que por su gran tamaño y pesado cuerpo ha estado encerrada en San Diego desde 1627. Los devotos siempre se han desplazado a visitarla, a diferencia de otras imágenes como la Virgen de Chiquinquirá o el Señor Caído de Monserrate que han salido de sus recintos en ocasiones especiales. Por esta razón se hizo necesario convertirla en un objeto portátil y para ello devotos y franciscanos recoletos de San Diego crearon pinturas al óleo, basadas no en el prototipo de la Virgen María sino en Nuestra Señora del Campo.

Una primera función de las copias de la Virgen estuvo relacionada con la efectiva petición de limosnas de los recoletos de San Diego, ya que el religioso limosnero solía llevar consigo una copia de la Virgen del Campo para pedir las limosnas de puerta en puerta. Estas copias eran igualmente utilizadas por los franciscanos recoletos para promover el culto a Nuestra Señora. Por último estas copias también efectuaban los milagros atribuidos a su original; ellas eran utilizadas, tratadas y vistas como una prolongación de la Virgen del Campo, investidas de su poder milagroso¹⁰⁰.

4. Olvido y renacimiento de la Virgen

A partir de mediados del siglo XIX la Virgen del Campo se empieza a debilitar como Objeto de culto debido principalmente a dos motivos: La desamortización de bienes muertos de la Iglesia a partir del año de 1861 y las transformaciones urbanas dadas en la zona de San Diego. A pesar de ello hubo períodos como los últimos años

⁹⁸ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit. pp. 93-94.

⁹⁹ David Freedberg. *El Poder...* op.cit. pp. 172.

¹⁰⁰ Fray Rafael de la Serna. *Historia...* op.cit. p. 104. En una ocasión, un recoleto llamado Fray Miguel Montenegro recogía las limosnas para la Virgen en Guatavita donde se había presentado la plaga del Polvillo; conociendo el Párroco de la región los poderes milagrosos de Nuestra Señora del Campo sobre las cosechas dañadas, solicitó al franciscano la copia de la Virgen que llevaba consigo y la condujo “por enmedio de las sementeras á su presencia se sustituyeron á su fecundidad, y aquellos vecinos tuvieron el consuelo de lograr abundante cosecha”.

dadas en la zona de San Diego. A pesar de ello hubo periódos como los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX cuando la Virgen fue objeto de una fuerte devoción, motivada por el franciscano Rafael Almanza, párroco en aquel entonces de la Iglesia de San Diego.

La Virgen desamortizada

1861 representó un año de disputas entre la Iglesia y el Estado en cabeza del nuevo presidente provvisorio de los Estados Unidos de la Nueva Granada y posterior República de Colombia, Tomás Cipriano de Mosquera. El 20 de julio expidió la ley de tuición e inspección de cultos, a través de la cual se obligaba a los religiosos a jurar obediencia al Gobierno para poder continuar ejerciendo su ministerio¹⁰¹ y el 9 de septiembre se promulgó la desamortización de bienes de manos muertas que representó para las comunidades religiosas y en este caso particular para el Convento Franciscano de San Diego un cambio definitivo sobre los bienes adquiridos progresivamente desde el siglo XVII. En esta ley se determinó que las propiedades pertenecientes a la Iglesia debían ser puestas en libre circulación para así contribuir a la riqueza del país¹⁰².

Desde ese momento le pertenecieron al Gobierno todas las propiedades rústicas o urbanas que poseían las corporaciones civiles o eclesiásticas y finalmente el 5 de noviembre del mismo año, el Gobierno decretó la extinción de todos los conventos, monasterios y casas de religiosos de ambos sexos del entonces Distrito Federal de Bogotá permitiendo mantener solamente las iglesias o capillas anexas a los conventos y monasterios destinados a rendir culto a la divinidad¹⁰³. A partir de entonces los recoletos franciscanos de San Diego se dispersaron y tan sólo quedó un capellán encargado del cuidado del Templo; los bienes y el convento pasaron a manos del gobierno. A pesar de la restauración de la Comunidad franciscana en Colombia en 1881, la Iglesia de San Diego dejó de ser parte de ella a partir del año de 1897, cuando fue entregada al Arzobispado de Bogotá y en 1929 fue erigida como parroquia en la Arquidiócesis de Bogotá¹⁰⁴.

¿Cómo afectó la desamortización a la Virgen del Campo como objeto de culto? Como se vio anteriormente gran parte de las propiedades que fueron legadas a la Virgen se prestaban a censo, este tipo de préstamo por ser hecho a tiempo indefinido permitió el mantenimiento de la Virgen como objeto de culto colonial durante más de doscientos años. La ley de desamortización de 1861 determinó que los censos pasarían a manos del gobierno y en la Constitución de 1863 se prohibió su creación. A partir de esta disposición la Virgen del Campo dueña hasta entonces de varias propiedades perdió la infraestructura que durante años había garantizado su mantenimiento como

¹⁰¹ Varios. *Historia de Bogotá*. Tomo IV. Siglo XIX. Bogotá: Salvat-Villegas Editores, 1989. p.28.

¹⁰² Juan Pablo Restrepo. *La Iglesia y el Estado en Colombia*. 2 Tomos. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1987 (1885). Tomo II. pp. 60.

¹⁰³ Ibid. pp. 209-210.

¹⁰⁴ Luis Carlos Mantilla, *Historia Abreviada de la Provincia Franciscana de la Santa Fe de Colombia*. Bogotá: Editorial Kelly, 1993. pp. 59-63.

objeto de culto.

Nuestra Señora se quedó en 1862 con los haberes que religiosos franciscanos pudieron conservar del mundo material construido a su alrededor durante los años coloniales. A partir de ese momento los objetos que quedaron fueron aprovechados al máximo por los religiosos para continuar el culto de la Virgen y la creación de nuevos objetos se dio con menor frecuencia y sobretodo con menos ostentación que en la Colonia. Varios de los objetos que había poseído la Virgen durante los años coloniales, como pulseras, vestidos, rosarios de cuentas y coronas, al igual que otros objetos que hacían parte de su escenografía como espejos y candelabros desaparecieron y no fueron reemplazados¹⁰⁵.

Por otro lado la desamortización y la extinción de la Recoleta se tradujo también en la disminución de religiosos a cargo de la Iglesia de San Diego hasta contar con solo un capellán. Con esta situación el culto a la Virgen dejó de ser una política de la comunidad franciscana para convertirse en el interés del capellán de turno. A pesar de la desamortización los devotos siguieron considerando a los objetos de culto como mediadores efectivos para conseguir la paz eterna; la transformación se dio en el debilitamiento de los instrumentos para asegurar la mediación entre ellos y Dios, ya sin censos, ni capellanías. En el caso de la Virgen, se continuó durante un tiempo la práctica del rezo de novenas y devocionarios como una manera efectiva de conseguir la salvación de las almas de los fieles, al igual que la donación esporádica a Nuestra Señora de objetos menos suntuosos que los coloniales.

Transformaciones urbanas

Las transformaciones urbanas de la zona de San Diego se produjeron en tres sentidos. La primera se refiere a la transformación del entorno rural de San Diego en una zona activa de Bogotá, circunstancia que produjo la perdida de las funciones que la Virgen había tenido hasta entonces como advocación del Campo. El segundo aspecto se refiere a la migración de los creyentes de la Virgen que vivían en las cercanías de San Diego a otras zonas de Bogotá dejando así a Nuestra Señora sin visitantes y sin devotos. Por último Bogotá se ha poblado desde la segunda mitad del siglo XIX por un amplio y variado escenario de la imagen y esta situación ha convertido a la escultura colonial de la Virgen del Campo en una de las tantas imágenes que conforman el panorama visual de la ciudad¹⁰⁶.

La Virgen del Campo sin campo

A comienzos del siglo XX la zona rural de San Diego fue incorporada como una parte activa del norte de Bogotá. Esta conversión hizo parte de un cambio fundamental

¹⁰⁵ APFS. *Inventarios* ... ff. 50

¹⁰⁶ Olga Isabel Acosta. "Bogotá vista a través de un objeto de culto". En: *Revista de Estudios Sociales-RES*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de los Andes y la Fundación Social. No. 11. Año 2002. Bogotá. Pag. 92-97.

que la ciudad experimentó durante la segunda mitad del siglo XIX, su separación con la Sabana¹⁰⁷. La zona de San Diego había representado durante la Colonia de forma casi imperceptible el límite entre el campo y la ciudad. Al comenzar el siglo XX la diferencia ya era notoria, la ciudad se convirtió en un espacio particular, en una construcción humana donde calles, edificios, tranvías, coches y sus mismos habitantes se diferenciaban del ambiente rural cercano a Bogotá. En la segunda década del siglo XX, a medida que Bogotá crecía aceleradamente, la zona de San Diego se seguía transformando. En el año de 1938 la ciudad se extendía hacia la calle 81, y San Diego, como parte de ella, se consolidó como el límite norte del centro de la ciudad.

La transformación de Nuestra Señora del Campo en una Virgen de ciudad implicó que las funciones que había tenido durante la colonia como advocación rural se fueran olvidando. Igualmente al extinguirse los sembrados y las tierras cercanas a San Diego desaparecieron también los devotos que allí habitaban y que confiaban en la efectiva capacidad de la Virgen para cuidar sus cosechas. Así Nuestra Señora dejó lentamente desde comienzos del siglo XX de ser representativa de su advocación y su nombre tan solo recuerda hoy su antigua condición como patrona del campo.

La soledad de Nuestra Señora

Por otro lado San Diego se ha convertido desde mediados del siglo XX en un lugar de paso de personas quienes en su mayoría trabajan pero no viven allí. Los bogotanos lo llaman hoy el Centro Internacional porque concentra entidades financieras, bancos, corporaciones y el comercio. Ese es el ambiente que rodea a la antigua Recoleta franciscana de San Diego que hoy simula una isla entre la avenida 26 y las carreras séptima y décima. A pesar de que continua siendo un sitio tradicional donde los bogotanos se bautizan, se casan o le dan el último adiós a sus seres queridos, esta viviendo la misma situación de otros antiguos templos coloniales como San Victorino, Santa Bárbara y la Catedral ubicados en el centro de Santafé de Bogotá, que están perdiendo lentamente su importancia como lugares activos del culto católico de la ciudad¹⁰⁸.

El lento olvido de una Iglesia como San Diego y de un objeto de culto como Nuestra Señora del Campo no obedece a la incredulidad de los bogotanos quienes siguen siendo en su mayoría católicos, que se bautizan, se confirman y se casan en las Iglesias. Pero son sus ritmos de vida los que se han modificado sustancialmente desde la Colonia hasta hoy y por ende la manera de llevar a cabo las prácticas religiosas también han cambiado. La Bogotá de hoy al igual que la Santafé colonial sigue siendo una ciudad de Iglesias. Cada barrio cuenta con una de ellas y es en esta proliferación de templos donde el de San Diego se ha convertido en un lugar de paso. El olvido de Nuestra Señora como un objeto de culto se incrementó a partir del año 1950, cuando se generó una fuerte migración de los habitantes de San Diego a otras zonas de Bogotá. Hoy esos antiguos devotos de la Iglesia de San

¹⁰⁷ Germán Rodrigo Mejía Pavony. *Los años del cambio: Historia Urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: CEJA, 1998. p. 43-51.

¹⁰⁸ Entrevista con Héctor Cubillos Peña. Actual párroco de la Iglesia de San Diego. Julio 25 del 2000. Bogotá.

Nuestra Señora del Campo

Diego y de la Virgen vuelven allí solo en una ocasión especial.

Perdida entre imágenes

Durante más de trescientos años Santafé de Bogotá estuvo dominada por imágenes de carácter religioso, pero a partir del siglo XIX se dio cabida a nuevas imágenes que poblaron lentamente la ciudad. Hoy Santafé de Bogotá es una ciudad plagada de anuncios, carteles, vallas, afiches, esculturas, fotografías, calendarios y pinturas que invaden los lugares públicos y privados de los bogotanos. La escultura de la Virgen del Campo convive hoy en Bogotá con otras esculturas creadas en diferentes épocas y que están exhibidas en museos o en algunos lugares públicos. Ante este múltiple panorama visual de Bogotá, la Virgen del Campo se ha constituido en una de las tantas imágenes que hoy pueden ser vistas en la ciudad, en contraposición a los años coloniales cuando el escenario de la imagen era limitado y los medios para acceder a ella estaban restringidos a los centros de poder de la ciudad como las iglesias.

La Virgen secularizada

Ante este panorama es posible pensar acaso que el olvido de la Virgen del Campo como objeto de culto obedece a que los bogotanos han dejado de basar su creencia religiosa en las imágenes. En Colombia los católicos, que viven en áreas urbanas o rurales, siguen basando su fe en el culto a imágenes. Ya no solo están en las Iglesias, también las casas, calles y carreteras están pobladas de vírgenes, cristos y santos. La relación que un devoto crea con un objeto de culto conjuga una compleja red de sentimientos que involucran el amor y la confianza, a partir de la cual los devotos tratan a las Vírgenes, los Santos y los Cristos como si estuvieran vivos y su afecto se ve retribuido y alimentado por la concesión de favores. Nuestra Señora del Campo hoy, ha dejado de ser un objeto de culto efectivo porque muy pocos han establecido y mantenido una estrecha relación afectiva con ella.

Nuevas Vírgenes

Mientras la Virgen del Campo era olvidada en la Iglesia de San Diego su culto renació en otro sitio de Bogotá basado en una historia paralela de Nuestra Señora¹⁰⁹. En 1980 se construyó la Capilla Doctrinera de la Virgen del Campo al norte de Bogotá. En la nueva capilla algunas personas regalaron imágenes que buscaban copiar a Nuestra Señora y a las cuales la gente de los alrededores lentamente empezó a rendirles culto. Hacia 1998 se formó la Parroquia de la Virgen del Campo y un año después se creó una

¹⁰⁹ La nueva leyenda cuenta un origen diferente de Nuestra Señora del Campo. El suceso ocurrió hacia 1730, cuando la Virgen del Campo fue desechada para la construcción de la catedral y abandonada en algún camino de Santafé. La piedra donde estaba esculpida la imagen de la Inmaculada fue a dar al territorio de Usaquén en una Hacienda llamada El Cedro (hoy calle 152 con carrera 7), y desde donde fue trasladada al Convento de los Recoletos de San Diego para rendirle culto.

réplica de Nuestra Señora del Campo de San Diego sobre la cual se pretendía concentrar la devoción. La nueva Virgen fue elaborada por un artesano de nombre Jorge Murillo especializado en producción de Santos y al igual que Juan de Cabrera en el siglo XVII la escultura debía imitar un prototipo, esta vez el de Nuestra Señora de San Diego; que no estaba representado en un grabado sino en una fotografía a color.

Aunque habían pasado más de 400 años volvieron a repetirse los mismos procedimientos seguidos por Juan de Cabrera en la creación de la escultura de la Inmaculada; pues para asegurar su efectividad como imagen, la nueva virgen debía ser producto de la imitación. La Virgen del Campo fue hecha en fibromadera y cuando estuvo lista fue llevada a la Iglesia de San Diego y al día siguiente, un domingo, la réplica fue ubicada en un carro de bomberos, adornada con bombas de colores y seguida por una caravana de 40 carros de nuevos devotos; así atravesó la carrera séptima hasta llegar a su nueva morada, en la calle 152 con carrera 18, donde fue coronada y posteriormente colocada en el lugar que había sido dispuesto y preparado especialmente para ella¹¹⁰.

Nuevamente vemos aquí actos tendientes a consagrar una imagen como un objeto de culto; aunque la nueva Virgen no nace a partir de un milagro, se la trata como un objeto vivo. A pesar de que nació como una prolongación de la Virgen del Campo de San Diego la devoción se ha establecido a su alrededor como una Virgen particular que hoy poco tiene que ver con Nuestra Señora del Campo colonial. El párroco de la Iglesia ha incentivado activamente la creación del culto de la Virgen, que cada vez cuenta con más creyentes. A ella acuden los desempleados quienes le rezan novenas y a cambio la Virgen ha comenzado a concederles nuevos trabajos y los devotos, como una manera de agradecerle, pagan misas y ofrecen mercados

Transformación de la Virgen en objeto artístico

Mientras Nuestra Señora del Campo de San Diego se debilitó como un objeto de culto, desde los últimos años del siglo XIX empezó a renacer como un objeto del arte colonial. En 1890 el artista colombiano Lázaro Girón, quien se acercó a ella sin hincarse de rodillas para rezar, agradecer o pedir algún favor, sino que la observó como una escultura y como tal la juzgó, la describió así: “Sus facciones son bellas y armoniosas, aunque de modelado poco franco, y el conjunto de la obra peca por encogimiento y pesantez”¹¹¹.

Lázaro Girón extendió su crítica hacia la manipulación que el culto religioso producía en la escultura: “la exagerada devoción ha echado capas de color sobre la piedra, y además ha disfrazado la estatua bárbaramente con pelo humano que cae en largos bucles, con corona y zarcillos de oro, con manto y sayal de telas damasquinas, en forma cónica, y con los atavíos que constituyen una masa uniforme en que a duras

¹¹⁰ Entrevista realizada a José Daniel Falla Rubio. Párroco de la Iglesia de la Virgen del Campo. Junio 13 del 2000. Santafé de Bogotá.

¹¹¹ Pedro María Ibáñez. *Crónicas de Bogotá* Tomo I... op.cit. pp.137

penas se distingue el rostro, sin que pueda juzgarse con exactitud acerca del alcance artístico de la obra emprendida por Juan de Cabrera”¹¹². El espectáculo barroco de Nuestra Señora como objeto de culto que aún se mantenía a finales del siglo XIX y que tanto cautivaba y gustaba a los devotos y religiosos, le impedía a un espectador no devoto el establecer con ella una vivencia estética. La búsqueda de la belleza de la Virgen se efectuaba en el momento de su origen, en la creación hecha por Juan de Cabrera y poco le interesaba a Lázaro Girón la Virgen como un objeto de culto o las transformaciones a las que había sido sometida para configurarse como una imagen efectiva; al contrario veía en esas prácticas un atentado contra la creación inicial y una muestra de mal gusto producida por la devoción.

El juicio de valor que Lázaro Girón hizo de la Virgen del Campo, respondía a la concepción que se manejaba en ese momento en Bogotá alrededor del arte de la escultura. Las ideas de la Ilustración habían fortalecido en Europa la separación del binomio arte-religión y el arte se había empezado a configurar como un espacio particular e independiente de otras instancias. En Colombia, la separación entre el arte y la religión se comenzó a dar y de manera lenta después de la independencia de España. Aunque desde mediados del siglo XVIII el arte virreinal había ampliado el mercado y por ende su temática de trabajo a retratos de virreyes y marqueses, la producción de esculturas, pinturas o grabados siguieron dependiendo de los encargos hechos por la Iglesia, los devotos y los donantes. La Independencia, así como no cambió la vida de los bogotanos de la noche a la mañana, tampoco lo hizo con la creación de imágenes. Los escultores y pintores lentamente se diversificaron, no debido a un cuestionamiento alrededor de su oficio sino porque los clientes cambiaron. Santander, Bolívar y Nariño empezaron a aparecer en esculturas y pinturas y a pesar de ser pintados con ademanes similares a los de Napoleón, sus retratos se siguieron basando en los cánones utilizados para pintar Santos y Cristos coloniales.

Dos sucesos comenzaron a generar la lenta separación del arte y la religión en Colombia: la Expedición Botánica llevada a cabo desde 1783 hasta 1817 a cargo de José Celestino Mutis y la Comisión Corográfica desde el año de 1850 a cargo de Agustín Codazzi. Estas dos actividades permitieron a un reducido grupo de nacientes artistas concebir su oficio de otra manera, distinta a la formación recibida en los antiguos talleres familiares coloniales. Ante esta inquietud, en 1882 se creó oficialmente el Instituto de Bellas Artes¹¹³. La educación artística imperante en esta escuela se basó en nociones del neoclasicismo europeo del siglo XIX, tanto en la enseñanza del dibujo como en la pintura y la escultura. Igualmente, algunos artistas colombianos viajaron a Europa a formarse en las mismas ideas a pesar de que allí, en ese momento, los impresionistas ya habían realizado su primera exposición y el ambiente artístico estaba pleno de nuevas ideas. A partir de la creación del Instituto de Bellas Artes no solo se inició la formación académica de artistas, igualmente algunas imágenes recibieron una nueva valoración como objetos artísticos y como tales empezaron a ser estudiados. A partir de entonces la Virgen ha sido en ocasiones estudiada por la Historia del Arte

¹¹² Ibid

¹¹³ Luis Alberto Acuña. *La Escultura...* op.cit. pp. 221.

La Virgen restaurada

Siendo Nuestra Señora del Campo considerada como un objeto artístico fue rodeada en el año de 1996 por restauradores que le tomaban muestras, la observaban y efectuaban diagnósticos e historias clínicas, parecía estar siendo intervenida quirúrgicamente. La Virgen fue analizada en su totalidad, volumen, soporte, colores, acabados, la manera como estaba anclada al piso, el estado de su conservación, antes de que los restauradores rindieran su diagnóstico.

El diagnóstico dictaminó que a pesar del activo culto de años anteriores, Nuestra Señora se conservaba en buen estado gracias a haber sido ubicada en un espacio cerrado. Para que quedara como nueva sólo debían limpiarla y restituírsele algunos faltantes de pintura. Uno de los visitantes de San Diego, que durante esos días observó la restauración de la Virgen, pensó que estaban reviviendo las imágenes¹¹⁴ y no estaba muy lejos de la realidad. Con la limpieza de la Virgen y su conservación se intentaba eliminar la suciedad que empañaba la obra original afectada por el culto que se le había profesado durante muchos años, “como si se quisiera aniquilar las huellas del tiempo, mantener en el arte el mito de la eterna juventud”¹¹⁵.

La Virgen hoy se configura más como un objeto artístico colonial que como un objeto de culto, aunque aún reposa en la capilla que le fue construida durante el siglo XVII. A diferencia de sus activos años como objeto de culto, la Virgen después de la restauración no ha cambiado, solo algunas veces es adornada con flores, y el 8 de diciembre, día de su fiesta, como Inmaculada Concepción la oran con velas, faroles y luces. Después de 1996 la Virgen fue congelada en el tiempo al igual que las esculturas y pinturas coloniales que se exhiben en los museos. La conservación de un objeto artístico equivale a ser congelado en el momento de su máximo valor como tal, desde entonces a sus espectadores aunque lo deseen, les es prohibido tocarlos o besarlos, tan solo les es permitido contemplarlos. A partir de ese momento empezó una nueva lucha contra el tiempo para que el nuevo estatus de Nuestra Señora del Campo como objeto artístico Colonial no sea afectado.

¹¹⁴ CNR. *Historia Clínica de la Virgen del Campo*. Clave 129-96. In situ p.27 e *Historia Clínica de la Restauración del Retablo Mayor y el Camarín de la Virgen del Campo*. Clave 129-96 in situ. p. 177

¹¹⁵ Juan Antonio Ramírez. “Bolero de los Negritos. Paradigma médico de la restauración” *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Balsa de la Medusa, 1992. pp. 189.