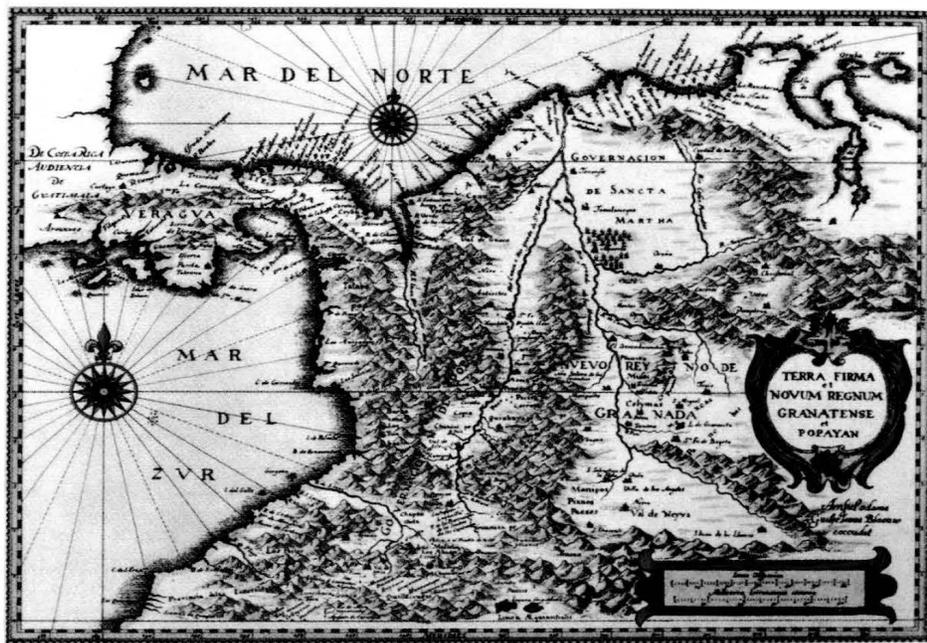


MARTA FAJARDO DE RUEDA

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

El espíritu barroco
en el arte colonial

A través de una selecta muestra de obras de arte que incluye pinturas, esculturas y orfebrería de la Nueva Granada, procedentes en su mayor parte de la ciudad de Popayán se presenta una reflexión sobre la forma como fueron asimilados y difundidos los principales misterios de la religión católica: el nacimiento de Cristo, la vida de la Virgen María, la pasión y la Eucaristía. Con este artículo y la correspondiente información sobre treinta y ocho obras de arte, fue presentada en París, Budapest y Cáceres la Exposición: “Figuras de éxtasis: arte barroco de Colombia”, preparada por COLCULTURA y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia.



(1. Nuevo Reino de Granada y Popayán — Amsterdam, 1635)

LA CONQUISTA DEL TERRITORIO

NUEVO Reyno de Granada fue el nombre que recibió de los españoles el territorio que hoy constituye la República de Colombia. La conquista ocurrió gradualmente desde las costas del Mar Caribe hacia el interior y las primeras regiones del norte fueron llamadas Castilla de Oro y Nueva Andalucía. Simultáneamente, las huestes de Francisco Pizarro y de Sebastián de Belalcázar, desde las costas del Perú, se dirigieron hacia el norte y tomaron posesión de Quito. Los conquistadores, alucinados con la leyenda de Eldorado, un mítico venado de oro que guardaba un enorme tesoro, el cual según creían se encontraba en estas tierras, habían alentado la idea de que la Nueva Granada era un país en donde abundaban el oro, las esmeraldas y en general, las piedras preciosas. Se magnificaron entonces las creencias acerca de la prodigalidad de la tierra y de la enorme facilidad con la que podían hacerse inmensamente ricos con sólo recoger las esmeraldas y el polvo de oro que salía de las montañas. Además la búsqueda del misterioso tesoro animó a muchos hombres a darle continuidad a las empresas de conquista, porque con esta se mezcló la idea de que atravesando las cordilleras se hallarían en el país de la canela, una de las especies más apreciadas en aquella época.

Eldorado se convirtió en una verdadera obsesión. Unas veces se le asociaba con un gran tesoro escondido y en otras con una ciudad toda ella construída en oro, llamada Manoa en donde residiría Eldorado, convertido en Emperador¹. En su afanosa tarea fueron conquistando territorios y fundando ciudades, lo cual a la postre terminó ofreciéndoles un espacio para poblar y vivir, cumpliéndose de esta manera las órdenes de la Corona que mandaban establecer reinos, como los de España, en ultramar.

Si bien es cierto que nunca encontraron el soñado dorado, expropiaron a los indígenas de enormes riquezas representadas en piezas de orfebrería sin par en la América precolombina que estaban trabajadas con gran destreza técnica, haciendo uso de un especial sentido de la abstracción. Por lo general se encontraban bajo la tierra, en santuarios que fueron violados por los conquistadores a quienes tan sólo les interesaba el valor económico del metal precioso. Ignoraron por lo tanto sus altos significados simbólicos. Por ejemplo, en Tunja, al Zaque Quemuenchatocha se le arrebató un tesoro de 136.500 pesos de oro fino, 14.000 de oro bajo y 280 esmeraldas. La existencia de numerosas minas de metales y piedras preciosas a lo largo de las cordilleras, favoreció el establecimiento permanente de importantes concentraciones de población. Así, es posible observar que las primeras fundaciones de

¹ ALAIN GEERBRANDT, *El Amazonas, un gigante herido*, Madrid, Ed. Aguilar, 1989.

ciudades coinciden con lugares, o bien de apropiación de tesoros indígenas, de explotación minera o de beneficio de esmeraldas y de perlas. Tales son los casos de San Sebastián de Urabá (1509) Santa Marta (1526), Cartagena (1532), Popayán (1536), Guacacallo o Timaná (1538), Anserma (1538), Vélez (1539), Mompox (1539), o Santa Ana de los Caballeros, Pasto (1539), Cartago (1540), y algunos años más tarde Mariquita (1552), y Toro (1587). Aun Tunja (1539), y Santafé (1538), las cuales parecen alejadas de las minas, contaban con la proximidad de las explotaciones de esmeraldas en Muzo y Somondoco y de plata en Mariquita, respectivamente².

Como uno de los propósitos fundamentales de los Reyes de España, al promover y alentar las empresas de conquista, era el de evangelizar a los pobladores, con los conquistadores llegaron también los frailes. Al comienzo sueltos y un poco más tarde en grupos de comunidades religiosas. La Iglesia entonces, comenzó a cumplir con un papel definitivo en la trasmisión de la nueva cultura. Las comunidades religiosas junto con la labor evangelizadora enseñaron el idioma castellano y unas costumbres diferentes. Lentamente unificaron una gran parte de la población indígena que hablaba muy diversas lenguas, profesaba distintas creencias y practicaba diferentes ritos, bajo un mismo idioma: el castellano y una misma religión: la fe católica.

Las enormes dificultades de comunicación que suponía para los evangelizadores el enfrentarse con una población heterogénea, fue en parte superada por el uso y aprovechamiento de las imágenes. Simultáneamente este recurso se apoyaba en la enseñanza del idioma. Las distintas órdenes religiosas acudieron a este mundo maravilloso de la imagen para introducir a los indígenas en la doctrina cristiana. Los franciscanos utilizaron los catecismos ilustrados, y el teatro. En los atrios de las iglesias era frecuente construir escenarios para representar Autos de Fe, a través de los cuales se explicaban los misterios más importantes de la religión católica. De igual modo, las celebraciones de la Semana Santa así como las fiestas del Corpus Christi, las de la Virgen María y de los numerosos Santos de devoción, se hacían ya no sólo en los atrios, sino convirtiendo a la ciudad por completo en un gran escenario para la representación y las procesiones. A este propósito es interesante recordar que la ciudad americana fue construida en forma de 'damero'. Con sus calles rectas y un monte al que se llamaba "Calvario". El templo era un 'centro' o lugar y un 'camino' donde se manifestaban los dogmas fundamentales de la religión católica³. Como el ejercicio del

² JUAN FRIEDE, *La Conquista del territorio y el poblamiento*, en *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Ed. Planeta, 1989, t. 1, págs. 60-115.

³ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro Editores, 1981, pág. 50.

culto a los dioses en espacios abiertos era una costumbre muy arraigada entre los indígenas, los monjes la continuaron en ciertas prácticas cristianas.

En un comienzo, las labores de evangelización de los indígenas estuvieron a cargo de franciscanos, dominicos y agustinos. Pero un poco más tarde, a mediados del siglo xvi, el proceso de colonización en América, coincide con las decisiones del Concilio de Trento (1545-47, 1551-52, 1562-63) y esta circunstancia motiva a los grandes abanderados de la Contrarreforma, los jesuitas, a desplazarse por el mundo extraeuropeo en una avasalladora empresa evangélica. Una vez en América, jugarán un papel muy importante en cuanto se refiere a la educación de las tribus indígenas a través de métodos muy propios, para los que se valieron de la exaltación y asimilación de ciertos rasgos de la sensibilidad de los naturales. Por ejemplo, a través de la música o de las representaciones dramáticas⁴.

La religión impregnaba todos los ámbitos de la vida. Tanto de los indígenas como de los colonos y de la población mestiza que muy pronto comenzó a formarse. El hecho de ser pueblos iletrados, favoreció aún más el uso de las imágenes. El Estado español y la Iglesia católica apoyados mutuamente, ejercieron un poderoso control sobre la difusión de las ideas, excluyendo todo lo que pudiera desviar a las gentes del pensamiento católico español. Esta es una de las razones, por la cual la mayor parte de las expresiones artísticas coloniales está estrechamente relacionada con el tema religioso. Lo cual no significa que no hubiera habido espacio para otras manifestaciones, por ejemplo en el campo de la música o de las artes aplicadas, tales como la platería, la carpintería, los bordados y la cestería⁵.

Las ciudades recién fundadas, se enlucieron entonces con templos y conventos. El interior de estos se adornó, en los primeros años, con pintura mural, cuyos significados simbólicos se estudian actualmente. Pues por una parte, la moderna restauración de pintura ha permitido recuperarla y por otra, la investigación histórica contemporánea ha retomado las ideas mesiánicas dominantes en la época, bajo las cuales al parecer se emprendieron estas primeras evangelizaciones. Posteriormente, esos mismos muros se recubrieron con suntuosos altares tallados en madera y recubiertos de laminillas de oro. Dentro de los nichos, fueron colocadas multitud de imágenes de Cristo, la Virgen, santos y santas, trabajados en talla en madera como en pintura sobre lienzo, tabla o láminas de cobre, para ser venerados por los fieles.

⁴ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981, págs. 61-90.

⁵ SERGIO ELÍAS ORTIZ, *Nuevo Reino de Granada, el Virreynato en Historia Extensa de Colombia*, Academia Colombiana de Historia, Bogotá, Ed. Lerner, 1970, vol. 4, núms. 1-2, págs. 29-38.

Desde épocas muy tempranas se formaron las cofradías. Estas eran asociaciones de creyentes bajo el amparo de un determinado santo como patrón. A través de las mismas, no sólo se mantenía el culto, se pagaban tributos que ayudaban al enriquecimiento de las iglesias, sino que también se agrupaba a los fieles que ejercían un mismo oficio, o compartían el mismo grupo social, para ofrecerse una mutua ayuda, un poco a la manera de los gremios medievales, cuya presencia en América no es tan fuerte como lo fue en la Edad Media en Europa.

A lo largo y ancho de todo el territorio se fundaron los centros urbanos y en el año de 1550 se estableció la Real Audiencia en Santafé, como centro del gobierno representativo del Rey de España. A diferencia de México o del Perú, nuestro territorio no fue designado como Virreynato, sino hasta bien entrado el siglo XVIII, en el año de 1739, cuando conformando un todo con las Capitanías Generales de Quito y Venezuela, se convirtió en el Virreynato de la Nueva Granada ⁶.

EXPRESIONES DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

La presente exposición es una muestra de la extraordinaria riqueza con que se enlucieron los templos y los hogares coloniales y de la forma tan diversa como se expresó el arte americano de la época colonial.

A través de ella se aspira a presentar una síntesis de la difusión de los principales misterios de la religión católica en una región particular de América: la ciudad de Popayán, al sur occidente del territorio de la Nueva Granada.

Para penetrar en el sentido del arte colonial y comprender sus variadas manifestaciones, es preciso tener en cuenta que a su vez España vivía una situación especial dentro del ámbito europeo. Por una parte, conservaba muchas tradiciones medievales, tanto en sus instituciones, como en los comportamientos y concepciones de la vida. Había recibido, por más de ocho siglos de ocupación, la influencia de la cultura árabe y en el momento de la conquista por razones políticas y familiares se encontraba estrechamente relacionada con algunos reinos de Italia y con Flandes.

A esto debe agregarse su importante papel en defensa de los fueros católicos, toda vez que las decisiones del Concilio de Trento, por ejemplo, debieron acogerse sin reservas y las autoridades españolas en general, fueron muy vigilantes sobre la información, los libros y aun las personas que debían pasar a América, cuyas ideas no podrían contrariar a las de la Iglesia católica.

⁶ MARTA FAJARDO DE RUEDA, *Art in the Viceroyalty of New Granada*, en *Barroco de la Nueva Granada, Colonial Art from Colombia and Ecuador*, Nueva York, Americas Society, 1992.

El Rey Felipe II, por ejemplo, convino con la casa de grabadores de Plantin-Moretus de Amberes la exclusividad de surtir de libros piadosos a las colonias. Junto con los libros vinieron los numerosos grabados de tipo religioso que inundaron las colonias y, por supuesto, a más de alimentar la piedad de las gentes, inspiraron y educaron a los artistas⁷.

Los indígenas fueron sometidos a la legislación española, principiando por la evangelización y por la creación de instituciones como la *encomienda* y la *mita*, destinadas a aprovechar su mano de obra a cambio de recibir protección y educación religiosa. Por efectos de la conquista y de la desorganización social a que ella condujo, la amplia base de población indígena se había visto reducida a solo un diez por ciento de la original. Como consecuencia de ello surgió el mestizaje, como grupo social dominante, fenómeno que se extendió muy rápido por todo el país. La corona española lo recomendaba y efectivamente, desde los primeros años de su gobierno, la mayor parte de la población, por lo menos en cuanto se refiere a la que vivía cerca de los centros urbanos ya había olvidado sus dialectos, practicaba la religión católica y había asimilado gradualmente la cultura europea. Muchos indígenas se mezclaron con los españoles. Aunque en menor grado, lo mismo ocurrió con los africanos, traídos por los peninsulares para el laboreo de las minas, dando lugar a unas complejas redes de mestizaje y de diferenciación social⁸. En general, tanto los indígenas como los esclavos y naturalmente los mestizos, aceptaron el bautismo y de una u otra manera practicaron la religión católica, participando activamente en los rituales, que como se ha dicho, hacían parte fundamental de su vida.

ASIMILACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LOS PRINCIPALES MISTERIOS DEL CRISTIANISMO

EL NACIMIENTO

Probablemente debido a la extraordinaria influencia de los franciscanos en América, la representación del nacimiento de Jesús se hizo muy popular. Por esta razón, fue motivo no sólo de una amplia iconografía en pintura sino particularmente en escultura, a través de los llamados 'nacimientos', o 'pesebres'.

Estos no sólo se trabajaron para los templos y conventos, sino que alcanzaron una gran difusión en los hogares, para las celebraciones de la Navidad.

⁷ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *La importancia de los grabados en la cultura neogranadina*, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, Universidad Nacional, 1965, vol.3.

⁸ JAIME JARAMILLO URIBE, *Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada*, en *Ensayos de Historia Social*, Bogotá, 1960, págs. 65 y sigs.

La escenificación del Nacimiento, permitió a los artistas la libertad de mostrar junto a las figuras sagradas de San José, la Virgen y el Niño, a los pastores, los Reyes Magos, y los ángeles. Además de los tradicionales animales que se dice acompañaron al Señor: la mula y el buey, así como a una gran cantidad de personajes dedicados a diversos oficios. Como ya se ha dicho las representaciones civiles fueron muy escasas en la iconografía americana. Precisamente los pesebres, como otras eventuales escenas figuradas en los biombos o en otros muebles de uso doméstico, constituyen las únicas oportunidades visuales de tener una remota idea de los usos y costumbres de las gentes.

Los artistas quiteños desarrollaron una excelente técnica en el trabajo de la escultura en madera, cuyo acabado final es fácilmente comparable con el de la porcelana. Aun cuando su origen es claramente europeo, el estilo quiteño no solo resultó muy creativo y original, sino que pronto sustituyó en el comercio a gran parte de las obras provenientes de los talleres granadinos y sevillanos⁹.

En pintura se encuentran las más variadas composiciones. Muchas de ellas, inspiradas en grabados europeos. De estos los más conocidos y difundidos fueron los de Martin de Vos, Sadeler, Vriedeman de Vries, Wiericx, Adrian y Juan de Collaert, Cornelius Galle y Schelte de Bolswert. Este último fue el más grande difusor de la obra de Pedro Pablo Rubens en América. También se han encontrado grabados de los franceses Jacques y François Chereau que inspiraron obras neogranadinas. El cuadro de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, titulado La Sagrada Familia, y conocido también como Las dos Trinidades, puesto que alude a la divina y a la humana, fue tomado por el artista criollo de un grabado de Schelte de Bolswert, sobre una obra de Rubens. Ilustra el proceso mediante el cual los artistas se inspiraban en los grabados, modificaban algunos elementos, agregaban otros y los revestían de color, concediéndoles un toque nuevo e imprimiéndoles en muchos casos un carácter original, una suerte de relectura, en donde radica el mayor valor y encanto de estas obras.

LA ICONOGRAFÍA MARIANA

Uno de los puntos más delicados de la polémica entre católicos y protestantes fue el tema de la virginidad de María. A los ataques de estos últimos, quienes le negaban la extraordinaria importancia que por siglos le habían prodigado los fieles, la Iglesia católica reaccionó con toda su energía, acudien-

⁹ GABRIELLE G. PALMER, *Sculpture in the Kingdom of Quito*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987, pág. 76.

do no sólo a los teólogos, sino especialmente a los artistas. En todo el mundo católico se dedicaron altares a sus diversas advocaciones y el culto a María fue totalmente renovado¹⁰.

América no fue ajena a este fenómeno. Antes bien, se convirtió por así decirlo en depositaria de la mayor parte de las advocaciones marianas, e incluso algunas que se consideraron milagrosas, despertaron una gran devoción que se mantiene hasta el presente. Tales son los casos de la Virgen de Guadalupe en México, proveniente de una imagen de la Inmaculada Concepción; la Virgen de Quito que se deriva de la Mujer Apocalíptica; la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, y la Virgen del Topo, originada esta última en un modelo español de La piedad, del maestro Luis de Morales, apodado El Divino, en la Nueva Granada.

LA SERIE MARIANA DE LOS CORTEZ Y SU RELACIÓN CON LOS GRABADOS DEL ARTISTA GOTTFRIED BERNHARD GOETZ (1708-1774)

Esta serie de la cual se dice que fue pintada en Popayán por los hermanos Antonio y Nicolás Cortez, hacia 1787, se inspiró como lo ha demostrado Santiago Sebastián, en un conjunto de grabados originales de Gottfried Bernhard Goetz, artista de la escuela de Augsburgo, quien trabajó con los hermanos Klauber.

Constituye un interesante ejemplo de cómo se 'apropiaban' los maestros americanos de los grabados¹¹. También demuestra la presencia en el arte colonial de la técnica heredada de los pintores flamencos de hacer pintura sobre láminas de cobre. Por lo demás, los hermosos marcos que acompañan las obras fueron trabajados en plata repujada y cincelada. Su estilo rococó se aviene muy bien con las composiciones pictóricas que muestran las curvas, contracurvas, rocallas y gran movimiento propios de este estilo.

LA VIRGEN APOCALÍPTICA Y LA NOTABLE PRESENCIA DE LOS ÁNGELES EN LA ICONOGRAFÍA AMERICANA

En los últimos años se ha despertado un extraordinario interés en el mundo por las jerarquías angélicas. Curiosamente, a diferencia de la iconografía europea del barroco, en América fueron más frecuentes las representaciones de series angélicas y particularmente de arcángeles guerreros. No

¹⁰ ÉMILE MÂLE, *El Barroco, el arte religioso del siglo XVIII*, Madrid, Encuentro Editores, 1985, págs. 49-50.

¹¹ SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, *La serie de los Cortez del palacio arzobispal*, en *Arte Religioso en Popayán*, Museo de Arte Religioso, Bogotá, Banco de la República, 1986, págs. 26-36.

existe hasta el momento una explicación totalmente satisfactoria sobre este hecho. La historiadora Teresa Gisbert, refiriéndose a los arcángeles arcabuceros del altiplano peruano, opina que los europeos en América necesitaban de “protectores potentes”¹². También su presencia puede estar relacionada con el interés que en el barroco despertó de nuevo la obra de Dionisio Areopagita sobre las jerarquías angélicas, un Tratado sobre ángeles, que sugiere una estrecha correspondencia de estos seres espirituales con los astros, el cual se difundió ampliamente por las colonias¹³.

Los llamados Arcángeles de Sopó, conforman una serie verdaderamente admirable por su exquisita factura que la hacen única dentro de la iconografía americana. Sobre su origen nada se sabe, pues tal como ocurre con la mayor parte de las obras coloniales no están firmados. El documento más antiguo que hemos encontrado recientemente los sitúa dentro del templo doctrinero de una población de indios, Sopó, cercana a Santafé de Bogotá, desde el año de 1780. Se trata de un conjunto de doce arcángeles entre los cuales a más de los mencionados por la Biblia: Miguel, Rafael y Gabriel, están otros, que aparecen en los Evangelios Apócrifos: Uriel, Geudiel, Seactiel, Barachiel, Piel, Esriel, Laurel, Lad.(iel?) y el Ángel Custodio¹⁴.

Es notable observar que también en América se representa con mucha más frecuencia que en Europa a los santos alados. Aquellos a quienes como a los ángeles y arcángeles, o a los evangelistas, se dice que el Señor les encomendó una misión divina, y por tanto llevan alas como atributo. Tales son los casos de Domingo de Guzmán, Vicente Ferrer y Francisco de Asís¹⁵.

La representación de la Virgen Apocalíptica data de los primeros años de la colonización, como patrona de los franciscanos. Sin embargo, fue en Quito en donde a comienzos del siglo XVIII, el tema fue acogido por el escultor Bernardo de Legarda quien hacia el año de 1734 lo desarrolló con originalidad y gracia extraordinarias. Se trata de la imagen de la Virgen alada, coronada de estrellas, portando un misterioso rayo mixtilíneo, dirigido hacia la cabeza de una serpiente; con la luna bajo sus pies. El excepcional movimiento de su traje tiene origen en el eje curvo sobre el que descansa la figura¹⁶. La piedad popular la designó como la Virgen de Quito,

¹² TERESA GISBERT, *Andean Painting*, in *Gloria in Excelsis: The Virgin and the Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, 1986, págs. 22-23.

¹³ Con inusitada frecuencia se encuentran ejemplares de la obra completa de DIONISIO AREOPAGITAE que contiene: *Las jerarquías Angélicas. Los nombres de Dios y las epístolas*, en las bibliotecas antiguas de Colombia.

¹⁴ PABLO GAMBOA HINESTROSA, *La pintura apócrifa en el arte colonial: los doce arcángeles de Sopó*. Bogotá. Ed. Universidad Nacional de Colombia, 1996.

¹⁵ JAIME LARA, “Stational liturgy and eschatological architecture in the New World of the Sixteenth Century”, tesis doctoral Berkeley University, 1996, inédita.

¹⁶ GABRIELLE G. PALMER, *op. cit.*, pág. 76.

y su modelo iconográfico se difundió por todo el territorio de la Nueva Granada. Se inspira muy de cerca en el texto bíblico que dice así:

Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de estrellas... Y fue vista otra señal del cielo: y he aquí un grande dragón bermejo que tenía siete cabezas y diez cuernos y en sus cabezas siete diademas... Y fueron dadas a la Mujer dos alas de grande águila, para que de la presencia de la serpiente volase al desierto... (*Apocalipsis*, II, cap., 12 vers. 1 y sigs.).

LA PASIÓN

El culto al niño Jesús fue difundido en América por los jesuitas. Tanto en pintura como en escultura, su imagen se veneró en todos los lugares, vistiendo los más variados atuendos: como viajero, como obispo, de jesuita, con trajes compañeros de los de la Virgen María en sus distintas advocaciones, con sotanas de diversos colores litúrgicos, etc.

El arte barroco católico se valía de muchos recursos para conmover a los fieles. Haciendo uso de especial realismo, representó la vida de Cristo, tanto en las escenas más dolorosas como en las de más infinita ternura. Así es como podemos ver al Niño Jesús desde su infancia, en el Pesebre o en brazos de María, hasta las representaciones de su pasión, crucifixión y muerte, trabajadas con el más profundo dramatismo. Tanto los artistas italianos, como los españoles pintaron o esculpieron figuras del Jesús Niño en escenas premonitorias, como la que en escultura un hábil y desconocido artista quiteño le muestra, llevando la cruz ¹⁷.

La dramatización de las más importantes escenas de la Pasión, Crucifixión y Resurrección de Cristo constituye lo que en el mundo católico conocemos como la Semana Santa o Semana Mayor. En esta celebración aún participan en la actualidad todos los fieles en casi todas las poblaciones, siendo las más notables las de Popayán y Mompox.

Con gran solemnidad salen por las calles los llamados 'pasos' de las procesiones, en los cuales las grandes imágenes talladas y vestidas, son llevadas por los fieles. Estos 'pasos' van enlucidos con ricas telas, joyas y finos trabajos en plata, entre los que se destaca, por ejemplo el Trono del Amo, el Rayo de la Dolorosa, enorme diadema de plata que la circunda, o las numerosas plaquitas de plata repujada, llamadas 'mallas o mariolas', que enlucen los pasos de la Virgen María.

¹⁷ MARIO PRAZ, *Imágenes del barroco (estudios de Emblemática)*, Madrid, Ed. Siruela, 1989, pág. 164.

LA EUCARISTÍA

El culto a la Eucaristía es uno de los más importantes para la fe católica, debido a su profundo significado simbólico, pues encarna la resurrección y la presencia real de Cristo en la hostia consagrada.

La exaltación más grande de la Eucaristía la ha hecho la Iglesia a partir de la celebración de la fiesta del Corpus Christi. Si bien se habla de procesiones en España desde el siglo VII, algunos afirman que el origen de esta fiesta data del siglo XIV en Gerona. A la Nueva Granada llegó a través de fray Cristóbal de Torres, y se caracterizó por ser una fiesta muy alegre, llena de color e imaginación. El elemento principal era, por supuesto, la Custodia, a la cual seguían como en España, desfiles de gigantes, la tarasca, niñas con elementos simbólicos, tales como el arca, panes, incienso, canastos de flores. Con gran frecuencia se construían 'Paraísos terrenales', con la presencia de niños que representaban a Adán y Eva, rodeados de plantas, frutas, flores, aves y animales algunas veces salvajes, adormecidos temporalmente para la ocasión, con plantas psicotrópicas. Claro ejemplo del sentido que el barroco dio a este tipo de celebraciones en donde el arte era utilizado para hacer una permanente ofrenda a Dios a través de los frutos de la naturaleza¹⁸.

A diferencia de las grandes Custodias españolas del Renacimiento, cuyas magistrales formas arquitectónicas las relacionan con las catedrales góticas, comienzan a aparecer a mediados del siglo XVI, las Custodias de Sol, llamadas así debido a su forma. Un elegante astil que brota de una peana, sostiene un radiante sol, rodeado de rayos. No se saben con exactitud las razones para modificar un estilo de tanta tradición. Es probable que tenga implicaciones teológicas e ideológicas, relacionadas con los procesos de evangelización. No hay duda de que ciertos sectores de la Iglesia católica, especialmente los jesuitas, insistieron en la identificación de Cristo con el Sol de Justicia, Sol de la Rectitud. Como entre las tradiciones indígenas se encontraba la de la adoración al sol, es probable que no haya sido para ellos tan difícil aceptar esta alegoría cristiana de tan marcada similitud con sus antiguas creencias.

El culto solar es de una universalidad innegable que comprende como hemos visto, las culturas precolombinas. Tanto la fiesta del Dios-Sol entre los incas, llamado Inti-Raimi, como la de Osiris o la de Atis, se celebraban en el Equinoccio de primavera, es decir, a comienzos del mes de junio. Por su parte, en la Iglesia cristiana, la Fiesta del Corpus Christi, también es una celebración del mes de junio, dado que tiene lugar el jueves, después de la

¹⁸ FRANCISCO DE LA MAZA, *Cinco cartas barrocas desde Madrid*, en *Cuadernos Americanos*, Madrid, 1958, vol. 99, pág. 178.

domínica I de Pentecostés. También así como al 25 de diciembre se le considera como la fecha del nacimiento de Cristo, los antiguos celebraban la Natividad de Mitra o la de la Diosa Celestial a la que los semitas llamaron Virgen Celeste, pues ese día era el señalado como el de la “Natividad del Sol”, ya que a partir de él, los días... “comenzaban a alargarse, acrecentándose su poder desde ese momento crítico”...¹⁹.

En algunos textos coloniales es frecuente encontrar la alusión a una “Custodia que contenía al Sol Sacramentado” y también al mencionar la Eucaristía se la compara con el Divino Sol. En Tunja, por ejemplo, abundan los soles figurados. Uno de los más interesantes preside la techumbre del altar mayor del templo de Santa Clara La Real.

En la presente Exposición hay tres ejemplos de custodias cuyos diseños contienen profundos significados simbólicos. Ellas son: la de Morales, la de San Francisco y la de San Agustín, llamada La Bicéfala.

La Custodia de Morales, perteneció a un pueblo de este nombre en proximidades de Popayán. Es una custodia que parece corresponder a un período de transición entre el Renacimiento y el Barroco. En su parte superior representa los rostros de dos ángeles enfrentados, a manera de mascarones renacentistas tardíos. También es probable que inicialmente fuera un relicario y que luego se la haya adaptado como custodia. Es de plata dorada, cincelada y repujada. La acompaña un cáliz de la misma factura. Está fechada en 1617, aunque lamentablemente no figura el nombre del autor.

El orfebre José de la Iglesia trabajó en el año de 1740 una hermosa custodia de oro fundido y ensamblado de cuyo diseño original no conocemos sino la parte superior, ya que para financiar la Campaña Libertadora del Sur en 1814, el Precursor de la Independencia, general Antonio Nariño dispuso de ella como de otra buena cantidad de joyas de la región. La base de la custodia fue reconstruida en 1868. El sol está coronado por una alegoría de la Santísima Trinidad. El hermoso trabajo en oro se complementa con esmeraldas, rubíes, topacios y diamantes, a más de ricos esmaltes.

Una de las más hermosas es la llamada Custodia Bicéfala, que perteneció a la iglesia de San Agustín de Popayán. Se la atribuye a los orfebres Antonio Rodríguez y N. Álvarez. Aparece documentada en el siglo XVIII. Como su nombre lo indica, fue trabajada a partir del emblema del águila de dos cabezas. En una interesante solución estética el artista hizo que el viril de la custodia surgiera del pecho del águila y sus alas se convirtieran en los rayos que le dan esplendor. El águila bicéfala, de origen muy antiguo, ha sido utilizada en la heráldica. Significa la realeza y la resurrección. De las virtudes, representa el valor y la fuerza. Generalmente se la muestra de

¹⁹ JAMES FRAZER, *La Rama Dorada, Magia y Religión*, México, F.C.E., 1993, págs. 412-418.

frente, con las alas extendidas y la cola esparcida para señalar la valentía con presteza. Para el caso español su uso se remonta a los Reyes Godos, para quienes simbolizaba su amplio dominio sobre oriente y occidente²⁰. Los Reyes Católicos la adoptaron para adornar su escudo. Es preciso recordar que el águila es también atributo de San Juan Evangelista (*Apocalipsis* 4, 7) y que coincidentalmente en una fiesta de San Juan, tuvo lugar la proclamación de Doña Isabel como Reina de Castilla y de León²¹. Los españoles le dieron un carácter premonitorio a este hecho. La presencia del águila bicéfala en la heráldica española tiene vigencia hasta fines del siglo xvii, cuando con la muerte de Carlos II El Hechizado finaliza el reinado de los Austrias. Sin embargo en América se sigue utilizando, porque conserva un significado religioso. Para el cristianismo el águila es símbolo de resurrección: “El que sacia de bien tu boca de modo que te rejuvenezcas como el águila” (Salmo 103, v. 5). Y San Ambrosio dice: “No existe, propiamente hablando sino una sola y verdadera águila: Jesucristo Nuestro Señor, cuya juventud reaparece en el momento mismo que resucita entre los muertos”.

²⁰ DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO, *Corona Gótica*, Madrid, Ed. Aguilar, 1994, pág. 40.

²¹ MARTA FAJARDO DE RUEDA, *La orfebrería colonial en Popayán*, en *Revista Hispanoamericana* (Santiago de Cali, 1994), núm. 15, págs. 13-21.



SERIE MARIANA DE LOS CORTÉS "La Asunción de María Antonio y Nicolás Cortés" siglo XVIII, óleo sobre cobre, marco de plata repujada, 50 x 32 x 6 cm. Museo de Arte Religioso de la Arquidiócesis de Popayán.



Crucifijo atribuido a Manuel "Chili" Caspicara siglo XVIII, talla en madera, aplicaciones en plata y angelitos de tagua. Cruz.; 128 x 68 cm.; Imagen 50 x 29 cm. Museo de Arte Religioso de la Arquidiócesis de Popayán.



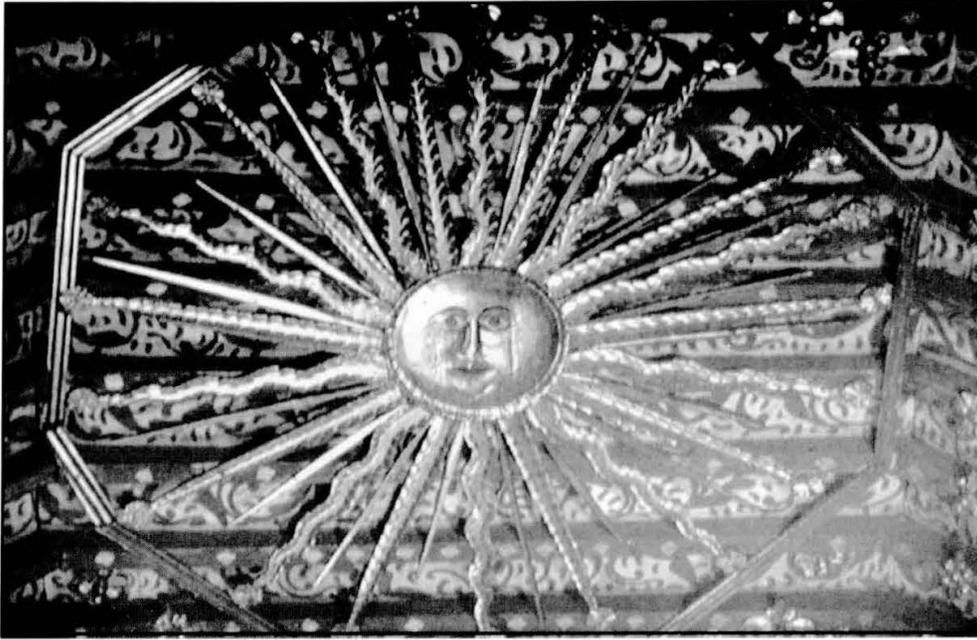
Profeta Jonás Anónimo, siglo XVIII talla en madera policromada, 71 x 32 x 19 cm. Museo de Arte de la Arquidiócesis de Popayán.



"Arcángel Uriel –Fuego de Dios–" Anónimo,
Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 238 x 167 cm.
Iglesia Parroquial de Sopó



Arcángel Miguel, Quién Como Dios. Anónimo,
Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 238 x 167 cm.
Iglesia Parroquial de Sopó



Sol Figurado Artesonado del Templo de Santa Clara La Real de Tunja.



Serafin Artesonado del Templo de Santa Clara La Real de Tunja.