

M. del Rosario Leal del Castillo*

La iconografía neogranadina y el estudio del miedo**

Abstract

For some time, visual images have been taken momentousness as historical sources, giving the possibility to make studies in mentality history. This article shows how to use religious iconography as a historical source, intermingled with other written documents, and analyzed from different fields, directed to the study of fear across transplanted imaginaries.

Resumen

Desde hace algún tiempo, las imágenes visuales han cobrado importancia como fuente histórica, brindando la posibilidad de realizar estudios imbuidos en la historia de las mentalidades. Este artículo describe cómo utilizar la iconografía religiosa como fuente histórica, entrelazada con otros documentos escritos y analizados desde diversas disciplinas, para el estudio del miedo a través de imaginarios trasplantados.

Key Words

Counterreformation, Council from Trento, Imaginary, Symbolical imagination, Euphemistic, Iconography, Baroque, Aesthetics, Fear, Purgatory.

Palabras Clave

Contrarreforma, Concilio de Trento, imaginarios, imaginación simbólica, eufemización, iconografía, barroco, estética, miedo, purgatorio.

Peter Burke, ha llamado positivamente la atención sobre el uso de la imagen como fuente histórica, para ampliar el espacio de indagación del pasado.¹ Este uso de la imagen, es casi necesario cuando se va a llevar a cabo un estudio en los terrenos de la historia de las mentalidades, de los sentimientos, anhelos y miedos -caso específico de este artículo-, de lo material o del cuerpo entre otras, puesto que las imágenes pueden sondear “otros niveles” del hombre, de su historia, de la comprensión de su mundo, así como del contexto que las produjo. Las siguientes líneas, son un recuento metodológico de cómo se estudió

el miedo a través de imaginarios trasplantados en la iconografía neogranadina del siglo XVII, tomando, en parte, la teoría expuesta por Burke y ejemplificado en dos asuntos iconográficos.

En primera instancia se debe puntualizar que el uso de la imagen presenta varios puntos y problemas concretos, a saber: primero, para formular una pregunta y una hipótesis, así como para trazar un camino de indagación de la imagen, es preciso especificar cuál es el problema; Segundo: al ser una obra visual, está sujeta -como cualquier fuente- a un contexto específico en los ámbitos político, económico, religioso y cultural, además de la aureola

* Escuela de Artes y Letras, Profesora de Historia del Arte e investigadora. Magistra en Historia. Pontificia Universidad Javerina. E-mail: qkcastillo@tutopia.com

** Este trabajo es resultado de la investigación “El miedo a través de la iconografía híbrida fantástica durante el siglo XVII en la Nueva Granada” realizada en 2005.

¹ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

propia del arte y de la teoría y quehacer artístico. Tercero: en el caso específico de iconografía religiosa, es necesario acercarse al “contexto simbólico” y a los imaginarios religiosos, insertos en fenómenos de larga y mediana duración, así como a los imaginarios de los siglos XVI y XVII; en otras palabras, desde la teoría de la imaginación simbólica y recepción de las obras. Este punto, a su vez plantea otros problemas. ¿Cómo distinguir símbolos puntuales de una época, cuando la imaginación simbólica y el símbolo son ahistóricos o arquetípicos, en cierto sentido, sobre todo en fuentes iconográficas religiosas? Buena parte de este problema, en el caso específico del estudio sobre el miedo en la Nueva Granada, a través de la iconografía, se sorteó con la lectura del contexto del siglo XVII y con la teoría del estructuralismo figurativo de Gilbert Durand, que se expondrá más adelante. Esta teoría y este método de indagación, posibilitan entre otras, aproximarse en un mismo espacio de búsqueda, a iconografías con una larga tradición, como por ejemplo mártires, así como una de reciente invención como la Inmaculada, y develar en ellas símbolos y contenidos en el contexto del siglo XVII.

Antes de abordar, el método y metodología expuesta, se debe retomar la pregunta central del estudio: ¿A qué le tenía miedo la gente y cómo develar esto a través de la iconografía híbrida y fantástica durante el siglo XVII en la Nueva Granada? En el caso específico de la producción visual de la Nueva Granada ésta estuvo sujeta al contexto político, religioso, artístico y simbólico de Europa, de España más puntualmente. Siendo la Nueva Granada una colonia más del vasto imperio español, fue la receptora de una serie de imaginarios, que fueron trasplantados en las nuevas tierras. Este punto, hizo necesaria la contextualización política, religiosa y vivencia religiosa de los siglos XV, XVI y XVII en España, para comprender el discurso visual neogranadino. En este sentido, además se debe puntualizar que hubo dos contextos: Europa y la Nueva Granada.

El estudio del impacto de la reforma luterana y lo que ésta produjo, fue esencial para dimensionar los alcances del Concilio de Trento (1543-1564) y de la sesión XV del 3 y 4 de diciembre de 1563, cuando allí se introduce la utilización del arte, como herramienta para la catequización, así como el discurso del *Catecismo de Pío V*², el *Flos Sanctorum* de Ribadeneira³, que tuvo su origen en buena parte

en la hecatombe de la Reforma y la teoría artística utilizada por la iglesia contrarreformada, para alcanzar lo que al arte se le pedía. En este sentido, los tratados de arte del siglo XVII, además de ser puramente artísticos, contenían un esencial fondo estético⁴, muy apropiado para el sentido expansionista y expresionista de la contra-reforma española. De estos tratados se tomó el de Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*.⁵ A este último punto se le agrega, la mística o el nuevo diálogo entre el hombre y Dios, así como los imaginarios religiosos de Europa.

En segundo término, se consideraron las relaciones entre la Corona y el papado y las condiciones sobre la tenencia de estas tierras, que éste último impuso a España de acuerdo con el éxito de la evangelización. En tercer lugar se observaron aspectos la situación interna de la España de finales del siglo XIII y principios del XIV, el decantamiento de las órdenes religiosas que produjeron un renovado sentido religioso, así como la finalización de una larga cruzada, de tintes no sólo políticos sino religiosos, al expulsar a árabes y en algunos casos a judíos de la península.

El estudio del contexto neogranadino, fue de la mano por supuesto del de Europa y España. La llegada, función, formas de adoctrinar y el discurso de salvación de las órdenes religiosas, así como el propio discurso iconográfico de cada una de ellas, el oficio y mundillo de pintores, escultores y demás, la trama social de la Nueva Granada, fueron también indispensables para comprender la función de las imágenes. Las vivencias religiosas ya entrado el siglo XVII y el develar los imaginarios ya trasplantados, pero insertos en una nueva realidad ya ampliada y transformada por el contacto con “los otros”. Lo anterior, fue esencial y básico para globalmente realizar un primer acercamiento a la iconografía neogranadina, de acuerdo con la pregunta central del estudio. Este punto ya posibilitaba, una selección de fuentes no sólo iconográficas sino escritas, pues la sola imagen visual era insuficiente para llevar a cabo este estudio.

Tomando como tópico común la presencia de un ser fantástico e híbrido, (ángeles y demonios), de acuerdo con la premisa de que estos seres –creaciones de la imaginación– son hijos del miedo, se realizó la selección de las fuentes iconográficas, se organizaron por categorías, de acuerdo con temas y asuntos

² *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos*. Ordenado por disposición de San Pío V. Traducido en lengua castellana por el R. P. M. Sr. Agustín Borita, Religioso dominico. Según la impresión que de orden del papa Clemente XIII se hizo en Roma en el año de 1761, París, Librería de Rosa y Bouret, 1860.

³ de Ribadeneira, Pedro. *Flos Sanctorum. Nuevo año cristiano*, Imprenta y Lit de la revista Médica, calle de la Bomba, número 1. 1863. Tomos I al XII

⁴ Se debe entender esencialmente estética, en el sentido de impacto y recepción de la obra de quien la contemple, sin importar la calidad formal o técnica de la misma.

⁵ Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. 1990

representados. Finalizado este punto y de acuerdo con el imaginario religioso, se partió de un problema esencial, complejo pero a la vez sencillo: La religión cristiana promete la salvación y sobre todo la vida eterna, por lo tanto el miedo que ella desea combatir es la muerte. A partir de este punto y de la mano del *Catecismo de Pio V* y de la *Biblia*, se procedió a la comprensión del contenido de las imágenes desde el ámbito del anhelo y de su oponente y complemento, el miedo. Llegados a este estado, a continuación se expondrán los pasos necesarios para acercarse a la iconografía posibilitando que ésta sea una fuente histórica, tomando lo que Burke teoriza sobre el uso de la imagen como documento histórico.

II

Una vez realizada la selección de las fuentes iconográficas, se procedió a interpretarlas, recurriendo a tres instancias. La primera, a través de la metodología y método interpretativo de Panofsky; la segunda, a través del estructuralismo figurativo de Gilbert Durand, que aún método y metodología; y, por último, el contexto histórico.

Panofsky, impulsó un método interpretativo resumido en tres niveles esenciales. El primer nivel consiste en una descripción preiconográfica donde se distinguen los objetos y situaciones, como mesas, personas, batallas o procesiones. Esta significación primaria o natural, está dividida en *fáctica* –concerniente a hechos o cosas descritas como configuración de líneas, color, plantas, seres, objetos naturales– y en *expresiva* –referente a actitudes y expresiones–. Las dos vienen a constituirse en los motivos artísticos, que consisten en el reconocimiento sólo de las formas. En este punto, fue necesario acudir a la historia del estilo barroco, pues él proporcionó la manera como determinados motivos, fueron representados durante el siglo XVII. En este caso, se recurrió al *Arte de la Pintura*, de Pacheco⁶, teórico del siglo XVII cuya teoría circuló por estas tierras.

El segundo nivel permite reconocer los asuntos de las imágenes. Es la descripción iconográfica o significación secundaria o convencional, consistente

en la determinación de los temas de una obra y su combinación; por ejemplo determinar, que un crucificado representa a Cristo y que para los cristianos significa la redención. El análisis iconográfico implica un método descriptivo e incluso estadístico: identifica, describe y clasifica las imágenes, mas no las interpreta. Para este paso, fue necesario conocer los temas o conceptos específicos, acudiendo a diversas fuentes literarias, como la *Biblia*, Evangelios apócrifos, los Catecismos del siglo XVI y la literatura hagiográfica⁷. Panofsky insistía, que “un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos”.⁸

El tercer nivel es el iconológico que descubre la significación intrínseca o contenido de la obra. En otras palabras “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia o filosofía”.⁹ Este último nivel inicia el proceso hermenéutico de una imagen, posibilitando que pueda irse constituyendo como fuente histórica. En este punto de la investigación se debieron estudiar los principios y la mentalidad del barroco contrareformista y de la Nueva Granada, para determinar no sólo el comportamiento de fondo que condicionó la labor artística –simbolizada en las imágenes–, sino también para comprender la obra como un síntoma de la mentalidad de la época y de la sensibilidad religiosa. De allí la importancia de conocer los antecedentes de la Colonia, el por qué de la evangelización, la situación religiosa y política no sólo de España sino de Europa. Fue determinante el Concilio de Trento y su séptima disposición, en la cual determinaba el Santo Concilio “*poner remedio á estas voces y escritos perniciosos*” y

Por esta razón, deseando en gran manera los Padres del santo Concilio general de Trento aplicar á este mal tan grande y tan pernicioso alguna saludable medicina, juzgaron que no bastaba definir contra las herejías de nuestros tiempos los puntos más graves de la doctrina católica, sino que además de esto les pareció preciso hacer un formulario y método de instruir al pueblo cristiano en los rudimentos de la fe: por el cual se debiesen arreglar todos los que ejercen en la Iglesia el cargo de legítimo Pastor y Maestro.¹⁰

⁶ Pacheco, *Arte de la Pintura*. En este interesante libro publicado póstumamente en 1649, se daban las pautas compositivas y estéticas de las obras. Así mismo en la misma escritura del tratado, se establecía por qué y cómo se tenían que pintar los temas y los personajes allí representados, estableciendo además de valores artísticos y estéticos, valores morales y sociales. El *Arte de la pintura*, está estructurado en tres partes o libros con sus respectivos capítulos. El primero trata, sobre “la noticia, antigüedad y grandeza de la Pintura; en el segundo, la división y diferencia de todas sus partes, y lo tocante a la teoría; en el tercero, los varios modos de ejecutarla con todo lo que pertenece a la práctica y ejercicio della”. Además de teórico, Pacheco fue pintor y censor de la Inquisición.

⁷ Se entiende como literatura hagiográfica aquellas obras sobre la vida de los personajes santos. Para este estudio se recurrió al *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira y al Catecismo de *Fray Luis Zapata de Cárdenas*, arzobispo de Bogotá entre 1573 a 1590, tiempo durante el cual mandó a redactar el Catecismo que lleva su nombre, promulgado en 1576. Tuvo especial preocupación por la evangelización de los indígenas que habitaron en la Nueva Granada.

⁸ Burke, “Iconografía e Iconología” en *Visto no visto*, pp. 45 y ss

⁹ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972.

¹⁰ Burke. “Iconografía e Iconología”, p. 45

El remedio a estos peligros fue el *Catecismo de Pío V*, cuya lectura fue determinante para ir develando el contenido más profundo de las imágenes, así como el discurso global visual neogranadino. En otras palabras, trascender el mero asunto formal. Los dos primeros niveles son indispensables, sobre todo cuando se está ante obras religiosas, cuyos detalles, colores, expresiones y composición formal y espacial, son fundamentales para leerlas y sobre todo para comprender la posible recepción que éstas tuvieron durante el siglo XVII. Por ejemplo, en el caso puntual de un cuadro de ánimas o purgatorio, la composición formal de éstas, la división horizontal entre el cielo y el purgatorio, las relaciones de los distintos personajes allí representados, las expresiones de los rostros y de los cuerpos, así como ciertos objetos, pudieron detonar en el inconsciente de quien contemplara la imagen, algún tipo de sentimiento. En ese aspecto es importante insistir en el lugar de producción de la fuente y en la contextualización de la época, en todos sus aspectos, pues es obvia la diferencia en la recepción de esta misma obra por ejemplo hoy.

Por otra parte, las fuentes iconográficas deben ser interrogadas de acuerdo con el problema planteado, realizando una lectura paralela, con otras ciencias y otras fuentes. En este sentido, la iconología es sólo una parte, indispensable sí, pero incompleta para realmente tomar una imagen como fuente histórica. En este caso específico, siglo XVII, Nueva Granada e iconografía religiosa, como anteriormente se anunciaba, plantea otra serie de ciencias y de fuentes históricas que dinamicen la iconografía como fuente histórica, para lograr su verdadera dimensión y no limitar lo visual a una ilustración de un texto. Para el logro del objetivo se utilizaron el estructuralismo figurativo de Gilbert Durand y la teoría sobre la imaginación simbólica del mismo autor, paralelamente con el estudio del contexto histórico.

III

Burke, no duda en escribir que el método iconográfico e iconológico es indispensable para un historiador que trabaje con imágenes, pero enfatiza que debe ser trascendido, pues el significado de las imágenes depende de su contexto social.¹¹ En otras palabras, la imagen por sí sola no es suficiente en la realización de una investigación histórica y menos aún, en una que quiera indagar las mentalidades colectivas. Este método es un primer paso, pero debe estar al servicio

de otras disciplinas, como el psicoanálisis (teoría del símbolo, arquetipos, imaginación simbólica) el estructuralismo, la teoría de la recepción, la historia social y cultural, que indagan la dimensión y el contexto social en que las obras fueron realizadas. En otras palabras, no se puede llegar al verdadero significado de la imagen, sin comprender a quien iba dirigida y mucho menos, sin analizar la sociedad en la que se desarrolló, lo que Baxandal llama “el ojo de la época”. De ahí la importancia de ubicar el contexto histórico- social de las obras que se analizaron.¹² Por lo tanto, además del Concilio de Trento y las razones de este Concilio y de los *Catecismos*, fue esencial la lectura de otros textos, para comprender las imágenes y lo que ellas expresaban. En este sentido, el estado del arte, fue indispensable para la lectura complementaria de las imágenes, en tanto que en cada uno de los estudios se abordaron diversos problemas implícitos en la iconografía.

El *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, sacerdote jesuita, realizado a finales del siglo XVI y publicado en 1601, aportó, además del conocimiento de la vida de los santos, diversos aspectos de la mentalidad de la época, imbuida en lo que Le Goff ha llamado lo maravilloso cristiano, que permite comprender el sentido e impacto, de milagros y maravillas, en las personas que leían el libro u observaban la iconografía. Además de lo anterior, el libro fue una de las defensas que el catolicismo esgrimió en contra de Lutero y su ataque a la profusión de santos. Con el conocimiento de la situación política - religiosa de Europa y la Nueva Granada y el concurso de la teoría de la imaginación simbólica, se llegó a comprender la esencia del sentido de *exempla* que a la iconografía neogranadina se le dio, así como la representación continua, no sólo de seres fantásticos e imaginados, sino también de situaciones maravillosas imbuidas en el milagro y así comprender la mentalidad de la sociedad neogranadina del siglo XVII. Como la investigación se llevó a cabo desde la historia de las mentalidades, que no puede desligarse del concepto de cultura, entendida ésta “como un conjunto de significaciones”¹³, transmitidos históricamente “personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas y por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta”¹⁴, se necesitó del concurso de otras ciencias, como la antropología histórica y la psicología social, que indaga por los procesos mentales.

¹¹ *Catecismo de San Pío V*, p. 8

¹² Burke. “Iconografía e Iconología”, pp. 45 y ss

¹³ Cardoso, Ciro, Pérez B, Héctor. “las mentalidades colectivas” en *los métodos de la historia*, Barcelona, Editorial Grijalbo, 1976, p. 333

¹⁴ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Editorial, Gedisa 1992, p. 43

Por lo anterior, dentro de este mismo espacio de indagación de la mente, se recurrió a la antropología cultural de Gilbert Durand, la teoría del símbolo de Jung desarrollada por Durand¹⁵ y la historia de las religiones de Mircea Eliade, cercano al simbolismo de Jung, quien escribe que “el hecho religioso es un hecho vivo (...), la historia de las religiones no se limita simplemente a una disciplina histórica, ... es igualmente una *hermenéutica* total llamada a explicar cualquier clase de contacto del ser humano con lo sagrado”. A partir de estos estudios, se demarcó la función de la imaginación simbólica, la concepción del héroe, del monstruo, del inconsciente colectivo o de los arquetipos, así como la comprensión de los regímenes antagónicos latentes en la iconografía y en los documentos escritos. Estas teorías permitieron un acercamiento conjunto, tanto a las fuentes iconográficas como escritas, como lo fueron las obras literarias neogranadinas. La teoría de Durand sobre la imaginación simbólica¹⁶, marcó el derrotero teórico para el análisis de las obras, no sólo iconográficas sino escritas. Durand establece tres funciones de la imaginación simbólica, que consisten en restaurar el equilibrio vital, el psicosocial y el antropológico. En términos generales la fabulación, (equilibrio vital) da a la mente esperanzas (eufemizaciones que pretenden hacerle al hombre menos dura su vida) ante el inevitable fin de la muerte y el horror que ésta causa. Esto resultó esencial para efectos de la investigación, pues al tratar con formaciones fantásticas (seres, situaciones y lugares fantásticos, cielo, purgatorio e infierno) se está ante fabulaciones, que tienen su origen en el terror que el hombre siempre ha sentido hacia el fin. Por eso la mente crea seres fantásticos, benéficos o maléficos, doctrinas que prometen vida eterna, seres que por sus acciones heroicas siempre están salvando al hombre de una muerte eterna.

Además del papel vital de la imaginación simbólica, ésta tiene un papel de equilibrio social que está presente en las sociedades y que es transmitido por la acción pedagógica. Cada sociedad tiene sus símbolos que actúan como equilibradores que de acuerdo con diversos movimientos, llamados diástoles y sístoles, permiten que una determinada sociedad tenga estructuras simbólicas que le faciliten evolucionar. Por eso la importancia de situarse en el lugar de producción de lo que se va a investigar, pues claramente lo dice el autor, los sistemas simbólicos se transforman y es desde esta transformación que en

De la mitocrítica al mitoanálisis, Durand estableció la metodología de análisis considerando los mitos (teoría del símbolo de Jung y estructuras antropológicas del imaginario), desde una perspectiva histórica puntual, esto es, desde el contexto de producción de las obras, lo que permite comprender el sentido y el mensaje de ellas en determinadas épocas. En tal sentido se aunaron el estructuralismo figurativo, la historia de las mentalidades y la metodología de Burke, para el abordaje de la iconografía como fuente histórica.

En *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Durand establece diversos aspectos de las obras y la configuración de las estructuras de ellas. A partir de la investigación que realiza, pone de manifiesto las estructuras simbólicas que se hacen presentes en un lienzo o en una novela, establece zonas de explicación para una obra, el tema que engloba los conceptos sociales y el estereotipo, el estilo (iconografía e iconología) y, por último, el régimen de la imagen que viene dado por motivos simbólicos, que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas del autor. A través del análisis de sus obras, sobre todo aquellas que están cercanas al ambiente de la Reforma y de la Contrarreforma, se dejan entrever los miedos en un mundo cambiante, plasmados por figuras fantásticas como es el caso de las obras del Bosco o de Durero. Definitivamente es un estudio esencial en tanto que no deja de lado el ambiente social del artista y de las obras, realizando un estudio interdisciplinario entre historia e imaginarios, develando cómo el miedo se expresa plásticamente. Durand ha llamado a su método de análisis *estructuralismo figurativo*, recurriendo a la historia, historia comparativa de las religiones, antropología y simbología.

El método anteriormente expuesto, posibilita que a través del símbolo y del mito, (de la imaginación simbólica) –como estructuras simbólicas inherentes al ser humano– se puedan leer e interpretar las imágenes desde su condición histórica, sin olvidar su constitución simbólica: es decir, Durand recoge dos momentos del mito: El trascendente, como formaciones arquetípicas y, el puntual, desde el contexto histórico (historia de las mentalidades e imaginarios así como de los fenómenos de larga o mediana duración), para explicar por qué ciertas formaciones, más si estas están en el terreno de la imaginación simbólica, perduran a lo largo de períodos medianos o largos de tiempo. Por ejemplo, las

¹⁵ Es la definición que de cultura realiza C. Geertz, citado por Chartier, en *El mundo como representación*, pp. 43-44

¹⁶ Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1993, pp. 17-18. Aunque Durand no da una definición cerrada y única del símbolo, pues contraría su esencia toma “tres caracteres” que delimitan su comprensión: “Primero el aspecto *concreto* (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter *optimal*: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifinizar, etc.) el significado; y por fin, este último es <algo> imposible de percibir” (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo. De hecho el símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el <corte> circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vano de su <significante> (...) Le pedimos precisamente que dé un <sentido> es decir, más allá del campo de la expresión, que, dicho de algún modo, nos haga una <señal>”.

imágenes de San Miguel arcángel, pueden analizarse desde su condición arquetípica de héroe que lucha contra monstruos o seres que desean causarle daño al hombre y desde su condición histórica, sin que ninguna de las dos se excluyan, antes al contrario, se complementan. A este respecto Durand escribía: La dinámica del símbolo que el mito constituye y que consagra a la mitología como <madre> de la historia y de los destinos, aclara a posteriori la genética y la mecánica del símbolo”¹⁷ La historia, prosigue, se puede entender desde el espacio del mito. En otras palabras son las estructuras simbólicas, los arquetipos los que dinamizan las civilizaciones.” (...) En realidad es el mito el que hace referencia última, a partir del cual la historia se puede entender y «el oficio de historiador» es posible, y no al revés. El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima, del mismo modo que el Antiguo Testamento y sus «figuras» garantizan para un cristiano la autenticidad histórica del Mesías”¹⁸.

En ese sentido, en un aclarador estudio sobre los arcángeles en el arte de los Andes, realizado por Ramón Mújica P, establecía el autor una intimidad entre Miguel Arcángel y la monarquía española, de la cual el Arcángel era el patrón desde tiempos anteriores a la conquista¹⁹. Es menester también recordar que es a partir del siglo XIV que este Arcángel será representado iconográficamente con vestido de guerrero, lo que denotaba el ambiente bélico que ya se cernía sobre Europa²⁰. A partir de esta concepción, se hace posible una mayor comprensión del arte híbrido fantástico de la Colonia, sobrepasando por mucho su mero carácter evangelizador.

IV

Para ampliar el camino en la interpretación de la iconografía y simbólica neogranadina, se tomaron los escritos de dos monjas clarisas; Josefa de Castillo recluida en Tunja y autora de los *Afectos espirituales*

y *Su Vida* y Jerónima Nava autora de su autobiografía, recluida en Santa Fe de Bogotá²¹, así como los escritos de Pedro Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto* y de Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema Heroico*²², así como algunos testamentos del siglo XVII, todas fuentes íntimas de la imaginación simbólica y resultantes del discurso eufemizador de la doctrina cristiana.

A través del discurso de estas fuentes escritas, se realizó la lectura paralela de *La Biblia* y esencialmente del *Catecismo de Trento*, para ir comprendiendo el programa salvífico inmerso en las imágenes. Esto planteó básicamente una lectura conjunta entre escritura e imagen. Los artículos del Credo, fundamento de las creencias católicas, dieron el derrotero del problema, para determinar las promesas de la doctrina cristiana, que se tradujeron en deseos y, por supuesto, en miedos del hombre. Luego, esa lectura se amplió con las otras fuentes escritas: el *Flos sanctorum* de Ribadeneira, los escritos de Solís y Valenzuela, de las monjas clarisas y de Hernando Domínguez Camargo, apoyados siempre por el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, en tanto en éste, se enseñaba cómo se debía pintar un asunto para que impactara o conmoviera a las personas. El estudio de algunos testamentos, así como de obras con donantes, clarificaron la mentalidad de la sociedad del siglo XVII, todo ello amparado por la teoría de la imaginación simbólica y el método del estructuralismo figurativo. Esto permitió tomar de las fuentes iconográficas puntos esenciales para ir develando qué miedos o deseos se filtraron en las obras; el asunto, el tema, la composición, la simbología de los elementos allí presentes y, por supuesto, cada uno de los personajes representados, fueron interrogados. Se develaron de acuerdo con el *Catecismo* y con las promesas del cristianismo, qué querían exponer y por qué estuvieron presentes en las imágenes.

¹⁷ Durand. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968. Segunda Edición.

¹⁸ Durand. *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 34

¹⁹ Durand. *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 33

²⁰ Mújica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de cultura Económica. 1996. Segunda edición. En este interesante libro, el autor investiga por qué hubo tantos arcángeles apócrifos en la pintura virreinal de los Andes. Establece el antiguo culto angélico de los 7 arcángeles (espíritus nombrados en el Apocalipsis) Miguel, Rafael, Gabriel, Uriel, Seactiel, Barach'el y Geudiel, como la fuente primaria de este culto, revalorizada durante el Renacimiento debido al descubrimiento en 1516 de un fresco en la iglesia de San Angel en Palermo donde aparecen los 7 arcángeles y robustecida por la contrarreforma de la mano de los Jesuitas. Para 1523, en Palermo se dedicó una iglesia a los arcángeles, bajo el mecenazgo de Carlos V. Es importante mencionar que en la pintura neogranadina se representaron todos estos arcángeles más otros también apócrifos.

Según Pinilla, citando al jesuita Eusebio de Nieremberg (1595-1658) “desde los orígenes mismos de la monarquía católica los reyes europeos flamearon la bandera del Arcángel San Miguel para combatir la idolatría, los visigodos españoles abdicaron de su arrianismo el día de San Miguel, y en esa misma fecha –siglos después– se fundó el primer puerto del Perú, al que se le dio el nombre de este ángel por la labor catequética que se iniciaba bajo su patrocinio”. p. 29. Recordemos a este respecto, también la figura casi mítica de Santiago, patrón de España y su intercesión en la batalla de Clavijo, para establecer la importancia de la arquetípica figura del héroe cristiano en tierras españolas y por ende en las colonias.

²¹ El libro de Mújica, resalta de nuevo el culto angélico que había sido olvidado, basándose en el Apocalipsis de Juan. En suma Pinilla, establece los estrechos vínculos que la monarquía española, en cabeza de Carlos V y Felipe II tenía con el nuevo culto angélico, que por supuesto llegó a estas tierras. A través del *Patronato real* concedido a los reyes católicos por Alejandro VI y Julio II el papa convirtió al emperador español en un nuevo Mesías y a la monarquía española cristiana más grande de la historia.

²² Josefa de Castillo y Guevara, nació en Tunja en 1671 y entró al convento de las Clarisas en 1689. Por orden de su confesor padre Francisco de Herrera empezó a escribir los *Afectos espirituales* en 1690 o 1694. Las anotaciones de *Su vida* no tienen fecha de inicio. Jerónima Nava, y Saavedra nació en 1669. Dejó escritos de su vida conocidos a través de su confesor.

Del *Catecismo de Pío V* se escogieron unas imágenes llamadas fundacionales, en tanto en ellas se narraba la muerte del hombre. A partir de allí, se estableció la relación indisoluble que el hombre ha tenido con la divinidad como medio para apaciguar sus miedos; relación que con La Encarnación, se hizo realidad tangible e indisoluble y que con La Ascensión y Asunción respectivamente, se reafirmó. Tácitamente desde la expulsión del Paraíso, se introducía el otro gran problema existencial: El después de la muerte y así los lugares escatológicos cristianos: el Cielo, el Infierno y el Purgatorio, condicionados por el otro gran antagonista de Dios, el mal. La Ascensión, establecía la vida eterna en el cielo después de la muerte, y, el mal, la muerte eterna en el infierno.

V

La imaginación simbólica, esencialmente establece que el hombre crea un proyecto imaginario que le permite subsistir al poder devastador de la muerte. Este proyecto está implícito sobre todo en dos asuntos iconográficos: Animas y purgatorio que fueron ampliamente representados en la plástica neogranadina del siglo XVII. Para 1438, el Concilio de Florencia instaura el dogma del purgatorio, afirmado años después en el Concilio de Trento en 1563:

Habiendo la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñado los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable de la misa; manda el santo concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la santa doctrina del purgatorio, recibida de los Santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y prediquen todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos. (...) Mas cuiden los obispos que los sufragios de los fieles, es a saber, los sacrificios de las misas, las oraciones, las limosnas y otras obras de piedad, que se acostumbran hacer por

oros fieles difuntos, se ejecuten piadosamente y devotamente según lo establecido por la Iglesia; y que se satisfaga con diligencia y exactitud cuanto se debe hacer por los difuntos, según exijan las fundaciones de los testadores, u otras razones, no superficialmente, sino por sacerdotes y ministros de la Iglesia y otros que tienen esta obligación. (Decreto sobre el purgatorio).

Ciertamente el purgatorio se creaba como un lugar bastante esperanzador, que indiscutiblemente le permitía al hombre un umbral de esperanza de alcanzar el cielo y se constituía en una eufemización de la muerte. En las obras coloniales, las almas en medio de llamas, alzan desesperadamente sus brazos para que los ángeles o los santos, les ayuden a subir al cielo, mientras los otros tienen sus manos en posición de oración. Interesante y siempre aludido es el hecho que los penitentes y los condenados se encuentren desnudos, mientras en el espacio celestial reina el orden y la pasividad. Llama la atención en el espacio celestial la actitud de ruego de María así como la presencia de los santos, también atacados por Lutero.

En la plástica neogranadina, muchas de estas obras fueron realizadas a petición de donantes caritativos que deseaban a través de estos actos, ir ganando un poco de perdón en la tierra, para disfrutar prontamente del cielo. Un punto esencial e interesante de estos asuntos de ánimas y purgatorios, reside en que en los pueblos de indios, hubo tres cofradías obligatorias: Animas,²³ Santísimo Sacramento e Inmaculada Concepción, las tres en intimidad con el asunto de la salvación del alma; en otras palabras, con la empresa eufémica de la muerte. A manera de muestra se citan dos ejemplos, cuyos donantes, dejan entrever, el miedo hacia la muerte y la empresa eufémica de la doctrina.

Don Miguel Mansilla, además de mandar pintar un cuadro de *Las ánimas del Purgatorio* en 1662, paga por el altar donde habría de estar el cuadro. Además del cuadro de ánimas como tal, en la parte inferior izquierda de éste, se leía: "Este altar y tabernáculo i el altar maior mando haser y dorar a sv costa don Migvel de Mansilla rveguen a Dios por el".²⁴ De esta

²³ Pedro Solís y Valenzuela, nació en Santa fe de Bogotá en 1624. Además del *Desierto* escribió, *Epítome breve de la vida y muerte del Ilustrísimo doctor don Bernardo de Almanza* de 1647, *La Fenix Cartujana. Vida del Gloriosísimo Patriarca San Bruno fundador de la sagrada religión de la Cartuja* de 1647 y Hernando Domínguez Camargo, nació en Santa fe de Bogotá a principios del siglo XVII. Beneficiado de la iglesia mayor de Santiago de Tunja y clérigo expulsado de la Compañía. Hacia, 1636 es párroco de Gacheta, en 1642 pasa al curato y vicariato de Tocancipá, en 1650 a Turmequé para finalmente en 1657 retornar a Tunja, muriendo en 1657. Autor del *San Ignacio de Loyola Fundador de la compañía de Jesús. Poema Heroico, Inectiva Apologética* (1652), soneto *A Guatavita, A Don Martín de Saavedra y Guzmán, caballero de la orden de Calatrava y Presidente que fue de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada, A la muerte de Adonis, Al mismo arroyo en metáfora de un toro, A la pasión de Cristo, El agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España*.

²⁴ Ver Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983, reimpresión, 1984, de León Azcárate, Juan Luís. *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000. Sotomayor, María Lucía. *Cofradías, Caciques y Mayordomos. Reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios, siglo XVIII* Bogotá, Colección de cuadernos coloniales, Instituto Colombiano de Antropología e historia, 2004. Las cofradías fueron reuniones de laicos que ayudaban a los religiosos. Las hubo de distintas devociones. Los cofrades en el caso de las Animas, debían asegurar que se dijeran las misas necesarias para la salvación del alma del difunto y donante. Todos estos puntos evidenciaban el miedo hacia la muerte o más exactamente hacia el después de la muerte y la suerte en el más allá.

forma don Miguel, aseguraba también las oraciones de los fieles que iban a orar por ellos mismos o por sus familiares difuntos. En esta obra se repite el patrón iconográfico de ánimas, que variaba de acuerdo con el santo de devoción de quien mandara a hacer la imagen. En este caso se representaron dos instancias geográficas: El cielo presidido por Cristo resucitado, a su derecha la Virgen, con las manos sobre el pecho y hábito de carmelita (la obra originalmente se encontraba en el monasterio de las carmelitas descalzas) y otras monjas carmelitanas y al izquierdo San José. En el centro, entre el cielo y el purgatorio, Miguel Arcángel, vestido con armadura y, a sus lados, dos ángeles rescatando almas, algunas de las cuales levantan sus brazos estableciendo con este acto un vínculo más cercano con el perdón eterno y afirmando que el purgatorio sí era un lugar de tránsito y no perpetuo.

Sin duda alguna, todo el arte religioso apuntaba hacia la preocupación de la salvación o condenación después de la muerte. Los testamentos, ya mencionados, dejaban claro, que sí había una preocupación sincera por la suerte del alma en el más allá y que a través de obras pías se podían reducir los castigos en el Purgatorio. En otras palabras, se donaban bienes a cambio de rezos eternos para la salvación del alma. Don Gaspar Núñez, natural de Castilla y vecindado en Santa Fe, muerto a principios del siglo XVII, dejaba una gran fortuna a obras pías que en este caso estaban destinadas a la educación. En el testamento escribía: "... en descargo de mi conciencia... (y) tomando como toma por intercesora a la siempre

Virgen María, a quien suplico con todos los santos de la corte celestial, quieran rogar por mí ánima en carrera de salvación..."²⁵

No solamente en la plástica se llevaron a cabo las representaciones del más allá, también estuvieron presentes en la literatura, como lo demuestra el *Desierto prodigioso*, particularmente las mansiones VII y VIII, donde se llevan a cabo una serie de meditaciones sobre lo que se espera después de la muerte, el juicio y el infierno. Bastante aclarador resulta el hecho de que estas meditaciones y sobre todo las situaciones imaginarias escatológicas, hayan sido representadas casi de manera exacta en muchos lienzos.

Finalmente, la cantidad de obras sobre estos asuntos, (ánimas y purgatorios) conservadas hoy en las doctrinas de Funza, Fúquene, Tópaga, Sutatausa, Sopó, Cuitiva, Cóbbita, Iza (siglo XVIII - XIX), así como en Tunja y Santa Fe en varias iglesias, como Santa Bárbara, San Francisco, la Catedral y la iglesia museo Santa Clara, atestiguan el poder del miedo así como la eficacia de la imaginación simbólica.

Cualquiera de estos asuntos, repelían la muerte, añorando un último perdón para acceder a la vida eterna. Así mismo, fueron en su momento resultantes de la situación de la iglesia que expandió un discurso renovado y triunfalista, que deseaba a toda costa dejar de lado el castigo determinista del Juicio Final, introduciendo el perdón a través del espacio esperanzador del purgatorio, y así ganar más almas para su causa y fortalecer su poder, constituyéndose en el único medio a través del cual se podían los hombres salvar, por medio de las indulgencias.

Fuentes

Autobiografía de una monja venerable: Jerónima Nava y Saavedra (1669-1727), Robledo, Angela Inés (ed), Universidad del Valle, 1994

Catecismo del Santo Concilio de Trento para los Párrocos. Ordenado por disposición de San Pío V. Traducido en lengua castellana Por el R. P. M. Sr. Agustín Borita, Religioso dominico, Según la impresión que de orden del papa Clemente XIII se hizo en Roma en el año de 1761, Paris, Librería de Rosa y Bouret, 1860.

De Castillo, Francisca Josefa de la Concepción. *Afectos Espirituales. Su Vida*. Obras completas. Según fiel transcripción de los manuscritos originales que se conservan en la Biblioteca Luis Angel Arango. 1968. Tomos I - II.

de Ribadeneira, Pedro. *Flos Sanctorum. Nuevo año cristiano*. Imprenta y Lit. de la revista Médica, calle de la Bomba, número 1. 1863. Tomos I al XII.

Domínguez Camargo, Hernando. *San Ignacio de Loyola Fundador de la compañía de Jesús. Poema Heroico*. La primera edición de esta obra se lleva a cabo en el año de 1666 en Madrid. Bogotá, Editorial A. B. C, 1956.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ediciones Catedra, S.A. 1990.

Zapata de Cárdenas, Fray Luis. O.F.M. *Primer Catecismo en Santafe de Bogotá 1576*. Manual de Pastoral Diocesana del siglo XVI. Bogotá Colombia Enero 1988.

²⁵ Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro del arte colonial. Primera jornada*. Ministerio de Educación Nacional, Litografía Colombia, MDXXXVIII-MCMXXXVIII p. 142 *Las Animas del purgatorio*, obra de Baltasar Vargas de Figueroa, 1662, Oleo sobre tela, Monasterio Carmelitas descalzas, Bogotá

²⁵ Hernández de Alba. *Teatro del arte colonial*, p. 164

Bibliografía

- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus Ediciones, 1983, reimpresión, 1984.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Cardoso, Ciro, Héctor Pérez B. "Las mentalidades colectivas." *Los métodos de la historia*. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1976.
- Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Editorial, Gedisa, 1992.
- de León Azcárate Juan Luís. *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2000.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1993.
- *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968, segunda Edición.
- Hernández de Alba, Guillermo. *Teatro del Arte colonial. Primera jornada*. Ministerio de Educación Nacional. Litografía Colombia. MDXXXVIII-MCMXXXVIII.
- Mújica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de cultura Económica, 1996, segunda edición.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, 1972.
- Sotomayor, María Lucía. *Cofradías, Caciques y Mayordomos. Reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios, siglo XVIII*. Bogotá, Colección de cuadernos coloniales, Instituto Colombiano de Antropología e historia, 2004.

Fecha de recepción: Octubre 24 de 2005

Fecha de aprobación: Noviembre 4 de 2005