



ARTIFICIOS EN UN PALACIO CELESTIAL

Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio

SANTAFÉ DE BOGOTÁ, SIGLOS XVII Y XVIII

MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS ACOSTA

Colección Cuadernos Coloniales

Instituto Colombiano de Antropología e Historia

ARTIFICIOS EN UN PALACIO CELESTIAL
Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio

 SANTAFÉ DE BOGOTÁ, SIGLOS XVII Y XVIII 

ARTIFICIOS EN UN PALACIO CELESTIAL
Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio

SANTAFÉ DE BOGOTÁ, SIGLOS XVII Y XVIII

MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS ACOSTA



COLECCIÓN CUADERNOS COLONIALES

Villalobos Acosta, María Constanza



Artificios en un palacio celestial : Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII / María Constanza Villalobos Acosta. - Bogotá : Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

232 p., il.: 124 imágenes, grabados, planos. -- (Colección Cuadernos Coloniales)

ISBN: 978-958-8181-81-3

1. Retablos.-- 2. Pintura Colonial.-- 3. Arte Colonial.-- 4. Iglesia de San Ignacio - Bogotá

CDD 704.9

 Instituto Colombiano de Antropología e Historia 
Colección Cuadernos Coloniales

Fabián Sanabria Sánchez
Director general

Guillermo Sosa Abella
Coordinador del Grupo de Historia Colonial

Mabel Paola López Jerez
Responsable del Área de Publicaciones

Bibiana Castro Ramírez
Asistente de Publicaciones

Gustavo Patiño Díaz
Mabel Paola López Jerez
Corrección de estilo

Claudia Margarita Vélez Gutiérrez
Diseño, diagramación y cubierta

Samuel David Ángel, Mario A. Rodríguez Larrota, Ángela María Rueda Larrota, Constanza Villalobos Acosta y Kunsthistorisches Museum, Vienna
Fotografías

Primera edición, febrero de 2012

ISBN: 978-958-8181-81-3

© Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH
María Constanza Villalobos Acosta

Calle 12 No. 2-41 Bogotá D. C.
Tel.: (57-1) 5619300 Fax: ext. 144
www.icanh.gov.co



El trabajo intelectual contenido en esta obra se encuentra protegido por una licencia de Creative Commons del tipo "Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional". Para conocer en detalle los usos permitidos consulte el sitio web <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Impreso por: Imprenta Nacional de Colombia
Bogotá, diagonal 22B No. 67-70

Contenido

INTRODUCCIÓN	21
1. UN LUGAR PARA TODOS Y CADA UNO	29
1.1. Las congregaciones en la iglesia de la Compañía de Jesús en Santafé	30
1.1.1. <i>Los cuerpos menores</i>	35
1.1.2. <i>Los cuerpos mayores</i>	38
1.1.3. <i>Devociones para todos</i>	42
1.2. Las capillas y los retablos: lugares menores	45
1.3. Los acontecimientos: fiestas que se celebraban en la iglesia de la Compañía	48
1.4. Formas de control social: las reglas de las congregaciones	54
1.4.1. <i>Inversiones y ganancias o sacrificios y premios</i>	55
1.4.2. <i>Reglamentación y modelamiento de los cuerpos</i>	56
<i>Congregaciones</i>	57
<i>Novenas</i>	59
1.5. La fiesta principal	63
2. EL RETABLO COMO ARS MEMORATIVA	67
2.1. Un discurso en imágenes	67
2.1.1. <i>Los principios generales</i>	68
2.1.2. <i>Las partes del discurso y su depósito</i>	69
2.1.3. <i>El principio de similitud corporal: imágenes activas y dramáticas</i>	70
2.2. La configuración del discurso en el retablo	72
2.3. Las imágenes y la retórica clásica	73
2.4. Los cánones gestuales retóricos	77
2.5. La iglesia de San Ignacio como sistema de lugares	78

2.6.	Lugares para los negocios de salvación: advocaciones de la Virgen, escenificaciones de sentido	79
2.6.1.	<i>Nuestra Señora de Loreto: la traslación de una casa por los aires</i>	81
2.6.2.	<i>Nuestra Señora de la Asunción: Capilla de los Príncipes</i>	87
2.6.3.	<i>Liberarse de la furia infernal del dragón y ponerse al abrigo del dulce Jesús</i>	91
3.	EL MODELO JESUITA: COMPOSITIÒ EMBLEMÁTICA PARA UNA VISIÓN MÍSTICA	95
3.1.	Elevación de religiosos jesuitas a los altares: de milicia terrestre a milicia celestial	95
3.1.1.	<i>Los inicios: Santa María la Mayor</i>	96
3.1.2.	<i>El nuevo templo de la Compañía</i>	98
3.1.3.	<i>Los cambios y el proceso</i>	100
3.1.4.	<i>Una cruz simbólica</i>	103
3.2.	Composición emblemática de una experiencia mística	104
3.2.1.	<i>El rapto de san Ignacio</i>	104
3.2.2.	<i>Emblemática jesuita</i>	106
3.2.3.	<i>El efecto de lo real</i>	110
3.3.	Puesta en escena de una visión para los devotos santafereños	111
3.4.	La contemplación del retablo	118
3.5.	Obsequio a la santidad y a la mortificación de los sentidos	120
4.	UN MÁRTIR MODERNO: UNA IMAGEN TAUMATURGA PARA SANTAFÉ	123
4.1.	<i>La inventiõ de una imagen milagrosa</i>	124
4.2.	Un santo intercesor	130
4.3.	La invitación a participar como devoto del santo para solicitar sus favores	134
4.4.	Imagen <i>aecqualitas</i>	137
4.5.	La milagrosa imagen de Potamo	138
4.5.1.	<i>Modos de inventar una imagen milagrosa</i>	141
4.5.2.	<i>Acogerse a los resplandores de su sombra, a la sombra o luz de sus imágenes</i>	144
4.6.	Ejemplo de martirio sin tirano ni verdugo: nueve días de imitación y mortificación	147
4.7.	La edificación de los fieles	151
4.8.	Una preciosa muerte	155
4.9.	Un discurso a la vista: merodeo visual	158

5.	MODELAMIENTO DE CUERPOS CRISTIANOS	161
5.1.	Fábrica de mártires neogranadinos	161
5.2.	Las reliquias en la iglesia de la Compañía de Santafé	163
5.3.	Los santos fundacionales	170
5.4.	El discurso gestual	171
5.5.	Los modelos a seguir	174
5.6.	Géneros de martirio	181
5.7.	Los premios que se podía obtener	181
5.8.	El interior del retablo de las reliquias: un jardín del Paraíso, los santos en el Cielo	185
5.8.1.	<i>Los usos de las reliquias y los relicarios</i>	187
5.8.2.	<i>La simbología de los relicarios</i>	189
5.9.	Uso corporal y espiritual de las reliquias: los sentidos y las reliquias (besar, ver y tocar)	193
5.10.	La vista del retablo	195
6.	CONCLUSIONES	199
7.	BIBLIOGRAFÍA	203
8.	ANEXOS	219
8.1.	Reglas de la congregación de Nuestra Señora de Loreto	219
8.2.	Sumario de las gracias e indulgencias concedidas a los hermanos de la congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Je- sús por la santidad de Gregorio XIII de gloriosa memoria. Año de 1584 confirmadas y añadidas por la santidad de Sixto V año de 1587	221
8.3.	Narración pintada: disposición de las pinturas en los frontales de las mesas de los altares de los retablos de san Francisco Javier, Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de los Dolores y en el altar de las reliquias	223
8.4.	Altares en la iglesia de San Ignacio (1619-1776)	227
8.5.	Plano altar de las reliquias: disposición de las imágenes	228
8.6.	Calendario de fiestas de santos mártires	229

Índice de imágenes



CAPÍTULO 2

- Imagen 2.1. Retablo como artificio retórico: retablo de las reliquias
- Imagen 2.2. Retablo de Nuestra Señora de Loreto
- Imagen 2.3. Padre Eterno. *Indigitātiō* (postura retórica de los dedos, demanda silencio y procura audiencia)
- Imagen 2.4. Traslación de la casa por los aires
- Imagen 2.5. Aprobación e invitación al rezo del rosario. Traslación de la casa por los aires
- Imagen 2.6. Disposición de las pinturas en el frontal del altar del retablo de Nuestra Señora de Loreto
- Imagen 2.7. Instrucciones para ganar indulgencias
- Imagen 2.8. Oración para obtener las indulgencias
- Imagen 2.9. Marco con tallas doradas sobre campos de bermellón. Visita de la Virgen María a santa Isabel
- Imagen 2.10. El nacimiento de la Virgen
- Imagen 2.11. La presentación de la Virgen en el templo
- Imagen 2.12. La Anunciación
- Imagen 2.13. Los desposorios de la Virgen
- Imagen 2.14. La adoración de los pastores
- Imagen 2.15. La Presentación del Niño Jesús en el templo
- Imagen 2.16. Nuestra Señora del Socorro
- Imagen 2.17. Retablo de Nuestra Señora del Socorro (actualmente retablo de santa Mónica)
- Imagen 2.18. Santa Bárbara
- Imagen 2.19. Santa Úrsula

CAPÍTULO 3

- Imagen 3.1. Retablo mayor de la iglesia de San Ignacio
- Imagen 3.2. Retablo del rapto de san Ignacio
- Imagen 3.3. Hospital de Santa Lucía
- Imagen 3.4. Paisaje río Cardoner
- Imagen 3.5. Escenario de la visión
- Imagen 3.6. La espada del espíritu es la palabra de Dios
- Imagen 3.7. Ángel con luz y filacteria con la inscripción “*Illumināre hīs qui in tenēbris et in ūbrā sedent*” (Iluminar a los que están en tinieblas y en las sombras)
- Imagen 3.8. Ángeles con el sello de la Compañía y la corona del martirio
- Imagen 3.9. Imagen simbólica del emblema *Societās Iesū* (Compañía de Jesús), e imagen simbólica y título del emblema *Ad maiōrem Deī gloriām* (A la mayor gloria de Dios)
- Imagen 3.10. Límites del plano real
- Imagen 3.11. Función retórica de los ojos en la representación de una visión
- Imagen 3.12. *Ad maiōrem Deī gloriām* (A la mayor gloria de Dios)

CAPÍTULO 4

- Imagen 4.1. Retablo de san Francisco Javier
- Imagen 4.2. La predicación de san Francisco Javier
- Imagen 4.3. Los milagros de san Francisco Javier
- Imagen 4.4. Ejecución canon gestual *Ōrō*. San Francisco Javier
- Imagen 4.5. Cuerpo como lugar de piedad. San Francisco Javier
- Imagen 4.6. Invitación a formar parte del grupo de devotos. San Francisco Javier
- Imagen 4.7. Autorrepresentación Vásquez. San Francisco Javier
- Imagen 4.8. Detalle pintura, ciudades y lugares de Italia. San Francisco Javier
- Imagen 4.9. El sueño de la cruz, 1537-1538
- Imagen 4.10. Partida hacia la India, 1540
- Imagen 4.11. Catequesis de niños, 1543-1544
- Imagen 4.12. El milagro del cangrejo, 1546
- Imagen 4.13. Lacayo de un japonés, 1550-1551
- Imagen 4.14. La muerte de san Francisco Javier, 1551
- Imagen 4.15. San Francisco ante la Corte del rey Bungo, 1551

- Imagen 4.16. Muerte de san Francisco Javier
 Imagen 4.17. San Francisco Javier moribundo
 Imagen 4.18. Expresión de agonía. San Francisco Javier moribundo
 Imagen 4.19. Tratamiento realista de los detalles. San Francisco Javier moribundo
 Imagen 4.20. Pecho inflamado del santo. San Francisco Javier moribundo
 Imagen 4.21. Remate retablo. Glorificación de san Francisco Javier

CAPÍTULO 5

- Imagen 5.1. Altar de las reliquias
 Imagen 5.2. Tarja *Custodit Dominus y omnia ossa eorum. Psal 33* (El Señor guarda todos sus huesos. Salmo 33)
 Imagen 5.3. Cuerpo retablo de las reliquias de san Cosme, san Esteban, san Fortunato y san Damián
 Imagen 5.4. San Cosme
 Imagen 5.5. San Damián
 Imagen 5.6. San Fortunato
 Imagen 5.7. Interior del banco del altar de las reliquias. Reliquia de san Fortunato
 Imagen 5.8. Disposición de las pinturas en el banco del altar de las reliquias
 Imagen 5.9. Santa Apolonia
 Imagen 5.10. San Sebastián mártir
 Imagen 5.11. Santa Úrsula mártir
 Imagen 5.12. San Lorenzo mártir
 Imagen 5.13. Santa Lucía mártir
 Imagen 5.14. San Clemente obispo mártir
 Imagen 5.15. San Ignacio mártir
 Imagen 5.16. Santa Tecla mártir
 Imagen 5.17. Santa Bárbara mártir
 Imagen 5.18. Santa Águeda mártir
 Imagen 5.19. San Vicente mártir
 Imagen 5.20. San Eustaquio mártir
 Imagen 5.21. Muerte de san Francisco Javier
 Imagen 5.22. Disposición de las imágenes del frontal de la mesa del altar de las reliquias
 Imagen 5.23. Interior del altar de las reliquias: un jardín en el Paraíso
 Imagen 5.24. Borde superior del interior del altar de las reliquias

- Imagen 5.25. Racimos de granadas
- Imagen 5.26. Busto relicario de santa mártir
- Imagen 5.27. Busto relicario de san Ignacio
- Imagen 5.28 Cabeza de san Mauro mártir de frente
- Imagen 5.29 Cabeza de san Mauro mártir abierta y de perfil
- Imagen 5.30. Interior del relicario de san Mauro mártir
- Imagen 5.31. Urna relicario
- Imagen 5.32. Urna relicario. Cabeza de san Fortunato, patrón del Colegio
- Imagen 5.33. Pirámide relicario
- Imagen 5.34. Iglesia relicario
- Imagen 5.35. Relicario torreón-castillo
- Imagen 5.36. Relicario redoma
- Imagen 5.37. Relicario árbol de olivo
- Imagen 5.38. Reliquia tipo brandea
- Imagen 5.39. Santo *Lignum Crucis* (madero de la cruz)

Índice de grabados

CAPÍTULO 2

- Grabado 2.1. *Indigitatio audientiam facit* (solicitud de silencio y búsqueda de atención de un auditorio) 84
- Grabado 2.2. *Suffragor* (aprobación) 85

CAPÍTULO 3

- Grabado 3.1. Portada Tollenaer, *Imago primi saeculi* 107
- Grabado 3.2. Partes de un emblema: *inscriptio* (título), *pictura* (imagen simbólica) y *subscriptio* (declaración) 107
- Grabado 3.3. Título emblema: *Societatis missionēs Indicae* (misiones de la Compañía en la India). Declaración: *Unus nōn sufficit orbis* (no es suficiente un mundo) 112
- Grabado 3.4. Título emblema: *Societās Iesū tōtō orbe diffusā implet prophētiām Malachiae* (la Compañía de Jesús difundida por todo el mundo cumple la profecía de Malaquías) 113
- Grabado 3.5. Emblema *Societātis Iesū prōpagātiō* (propagación de la Compañía de Jesús) 114
- Grabado 3.6. Emblema *Societātis Iesū sigillum* (sello de la Compañía de Jesús) 115
- Grabado 3.7. Emblema *Martyrēs Societātis Iesū* (mártires de la Compañía de Jesús). *Caesa triūmphant* 115
- Grabado 3.8. Emblema *Societās fidem tōtō orbe divulgat*. Declaración: *In omnem terram exivit sonus eōrum. Psal. 18.* (la Compañía de Jesús divulga la fe por todo el mundo. En toda la tierra se escuchó su sonido, Salmo 18) 116
- Grabado 3.9. Emblema *Societās Iesū. Nōn est quī sē abscondat ā calōre eius* (No hay quien se oculte de su calor) 117
- Grabado 3.10. Emblema *Societātis Iesū symbolum. Ad maiōrem Dei glōriam* (símbolo de la Compañía de Jesús. A mayor gloria de Dios) 117

CAPÍTULO 4

Grabado 4.1. Javier predicando en la India. Grabado 6 de la serie de Guasp, 1622	126
Grabado 4.2. Grabado de Greert Edelink. Javier predicando en la India	126
Grabado 4.3. Canon gestual retórico <i>prōtegō</i> (pedir protección)	131
Grabado 4.4. Canon gestual retórico <i>rationēs profert</i> (exponer razones)	132
Grabado 4.5. Canon gestual <i>Ōrō</i> (muestra de devoción)	134

CAPÍTULO 5

Grabado 5.1. Emblema del nacimiento de la Compañía. <i>Inscriptiō</i> (título): San Cosme y Damián, protectores de la Compañía. <i>Subscriptiō</i> (declaración): Felices auspicios.	170
Grabado 5.2. Canon gestual retórico <i>admirātur</i> (es admirado)	172
Grabado 5.3. Canon gestual retórico <i>neotericis ōrditur</i> (empieza por hechos recientes)	184
Grabado 5.4. Emblema. Inscripción e imagen simbólica. <i>Plūrimī ē Societāte mārtyrēs, ad amplificāndum Christi rēgnum, sanguinem sūdērunt</i> (Muchos de los mártires de la Compañía, ampliando el reino de Cristo, sudaron sangre)	187
Grabado 5.5. <i>Amicitia etiam post mortem durāns</i> (la amistad que dura aun después de la muerte)	197

Índice de planos

CAPÍTULO 2

- | | |
|--|----|
| Plano 2.1. Ubicación de los altares dedicados a advocaciones de la Virgen | 80 |
| Plano 2.2. Disposición de las imágenes del retablo de Nuestra Señora de Loreto | 83 |
| Plano 2.3. Esquema del retablo de la Capilla de los Príncipes | 88 |

CAPÍTULO 3

- | | |
|--|-----|
| Plano 3.1. Composición del retablo mayor. Iglesia de San Ignacio, 1767 | 101 |
| Plano 3.2. Composición del retablo mayor en 2007: imágenes agregadas | 102 |
| Plano 3.3. Planta-capilla del rapto | 105 |

CAPÍTULO 5

- | | |
|--|-----|
| Plano 5.1. Ubicación del altar de las reliquias, siglos XVII y XVIII | 167 |
|--|-----|

Índice de tablas

CAPÍTULO 1

Tabla 1.1. Congregaciones fundadas por la Compañía de Jesús en Santafé (1605-1759)	34
Tabla 1.2. Altares de la iglesia de la Compañía de Jesús en Santafé (1619-2007)	47
Tabla 1.3. Fiestas celebradas en la iglesia de la Compañía de Jesús (siglos XVII y XVIII)	52
Tabla 1.4. Reglas de las congregaciones y su clasificación para los diferentes cuerpos	58
Tabla 1.5. Prácticas establecidas en las novenas	60

CAPÍTULO 2

Tabla 2.1. Imágenes ubicadas en los muros de la Capilla de los Príncipes	90
--	----

CAPÍTULO 3

Tabla 3.1. Canonización de jesuitas cuyas imágenes se ubicaron en los espacios del retablo mayor	96
Tabla 3.2. Emblemas utilizados para la invención: título, imagen simbólica y declaración	109
Tabla 3.3. Disposición de las imágenes simbólicas, títulos y declaraciones de los emblemas	119

CAPÍTULO 4

Tabla 4.1. Actos para mortificarse	149
------------------------------------	-----

CAPÍTULO 5

Tabla 5.1. Imágenes de martirio y su efecto en el devoto durante el siglo XVII	179
--	-----

Agradecimientos



Esta publicación tiene como origen la tesis de grado “La construcción discursiva de la Compañía de Jesús en la iglesia de San Ignacio. *Inventiō* de un teatro de devoción para Santafé, siglos XVII y XVIII”, elaborada en 2007 en el marco de la Maestría en Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. Por tanto, me gustaría agradecer en primer lugar a mi director, Jaime Humberto Borja, por enseñarle a pensar históricamente a una estudiante formada como restauradora. En la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México debo agradecer a Paula Mues Orts por sus valiosas sugerencias y a Alicia Bazarte y Gabriela Sánchez Reyes por compartir generosamente su producción investigativa durante el semestre de intercambio académico que realicé allí.

Por su ayuda durante la consulta de documentos, mi gratitud a los funcionarios de la Biblioteca Nacional, del Archivo Histórico de la Pontificia Universidad Javeriana, del Archivo del Colegio San Bartolomé y del Archivo General de la Nación, en Colombia; así mismo, a los encargados del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y de la colección de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, en México. En la iglesia de

San Ignacio, de Bogotá, al S.J. Camilo Quijano y a Luz Marina y James por su amplia y constante colaboración para acceder al valiosísimo patrimonio cultural que constituyó el principal material de estudio del presente trabajo. A Samuel Ángel, Ángela María Rueda y Mario Andrés Rodríguez por el interés y la dedicación en las tomas fotográficas y en la elaboración de los gráficos. Del mismo modo, mi agradecimiento a Guillermo Agudelo, traductor de los cánones retóricos del inglés al español.

Agradezco al Instituto Colombiano de Antropología e Historia por permitir el proceso de edición y publicación de la investigación, en especial a Guillermo Sosa y a Jorge Gamboa, del Grupo de Historia Colonial. El aporte del segundo de ellos a la corrección ortográfica de algunos textos en latín le dio un valor agregado a la obra. Del mismo modo, agradezco a Mabel López y a Bibiana Castro, de la Oficina de Publicaciones.

A Julieta, Violeta, Juan Pablo y Samantha, por su apoyo y comprensión durante todo el proceso.

Introducción

La investigación que el lector tiene en sus manos partió de una mirada a la función de las imágenes, las pinturas y las esculturas situadas en los retablos de la iglesia de San Ignacio, de la Compañía de Jesús, construida en la primera mitad del siglo XVII en Santafé de Bogotá, Nuevo Reino de Granada. El retablo¹ de las reliquias se constituyó en el centro del primer acercamiento, cuyo tipo está definido por la presencia de fragmentos de cuerpos de santos depositados en relicarios y resguardados detrás de unas puertas que a su vez son pinturas. Ante ello, la pregunta por la representación del cuerpo en las imágenes surgió de manera obvia y en primer lugar.

Con el anterior interrogante, y de acuerdo con el contexto religioso de la época, se tuvo en cuenta el planteamiento de Michel de Certeau², según el cual el cristianismo, como momento histórico, organizó la experiencia occidental del cuerpo a partir de la pérdida del cadáver de Jesús. Esta privación definió su búsqueda, y fue allí donde se conformaron instituciones y discursos como efectos y sustitutos de esa ausencia, con los cuales los creyentes

1 Aquí lo consideraremos como una pintura sobre madera, una de las definiciones que trae el *Diccionario de autoridades* es “el retrato en tabla”, otra: “el conjunto y agregado de figuras, pintadas o corpóreas, representativas en la misma materia, de alguna historia o suceso”. También se utiliza para designar al retablo como estructura arquitectónica: “adorno de arquitectura magnífico, con la que se componen los altares, suele dorarse para mayor hermosura” (tomo 3, 602).

2 Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII* (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 98-99.

inventaron un cuerpo místico, que también sería el suyo. Por esta razón se formuló la pregunta por la construcción del cuerpo místico (cuerpo ausente) dentro del contexto religioso neogranadino de los siglos XVII y XVIII a través de la producción discursiva de la Compañía de Jesús.

El cuerpo³ se forma desde la simbolización histórica de cada grupo, definida como un teatro. Según el marco de operaciones de la Compañía de Jesús, se trataría de las opciones respecto a sus acciones, selecciones y codificaciones de los límites del cuerpo. Esto es, las maneras de percibirlo y pensarlo, el desarrollo de sus sentidos, cuya combinación conformó el cuerpo que, sometido a una administración social, obedece a reglas, rituales de interacción y escenificaciones cotidianas⁴.

Para responder a la pregunta ¿de qué manera se construyó el cuerpo ausente en los individuos y en la sociedad del Nuevo Reino de Granada? se parte de identificarlo como modelo hipotético⁵, construido a partir de tres polos que se desplazan y cuyas relaciones varían. El primero es el acontecimiento, la sorpresa de unos dolores, gozos o percepciones que instauran una temporalidad. El segundo es el polo simbólico: discursos, relatos o signos que organizan sentidos o verdades. Y el tercero es el de las prácticas sociales, entendidas como una red de comunicaciones y de acciones contractuales que instituyen un estar allí o un habitar. Estos tres polos se pueden analizar desde diferentes planos, de acuerdo con el tipo de experiencia representada, su contenido, la unidad de base a la que nos remite, su función y la referencia que introduce.

Se trata de estudiar la construcción del discurso de la Compañía de Jesús, manifiesto en documentos producidos en los siglos XVII y XVIII acerca de las congregaciones, en las prácticas devocionales

3 Georges Vigarello, "Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau", *Historia y Grafía* 9 (1997): 11-17.

4 Vigarello, "Historias de cuerpos", 2.

5 Certeau, *La fábula mística*, 98.

y en las fiestas alrededor de los santos, cuyas imágenes se encuentran dispuestas en los retablos dentro de la iglesia de San Ignacio, para determinar los marcos de referencia en la formación del cuerpo místico e identificar la cartografía de esquemas corporales, con el fin de presentar el sistema de convenciones construidas para la sociedad neogranadina⁶.

Particularmente, frente a la pregunta acerca de la función de las imágenes y de los retablos en la conformación de un cuerpo, estos se inscriben en uno de los constituyentes de la mística: la estrategia de lo visible. En esta se señalan los debates alrededor del ver, en lo instituido a partir de lo visual; modificación antropológica⁷ en la cual la vista sustituye lentamente al tacto o al oído.

Tenemos que identificar, por un lado, la función del retablo como estructura total dentro de la iglesia y, por el otro, su papel como imagen, sea pintura o escultura. Para hacerlo se considera la tratadística clásica de la memoria, que sirvió al contexto religioso del cristianismo al desplazarse del campo retórico de la oratoria civil a un marco religioso, y que después se trasladó al campo de la meditación y la devoción cristianas, que fomentaron la edificación moral religiosa del hombre⁸.

En el caso de las imágenes (pinturas y esculturas) es necesario definir planos y campos teóricos de pertinencia para la noción de lectura aplicada al cuadro. Este planteamiento, realizado por Louis Marin⁹, cuestiona la universalización de la categoría del término, pues implica un texto (la lectura), y ello designa en un tiempo el desciframiento, la comprensión y la interpretación de objetos o formas que no pertenecen a lo escrito: la pintura. El autor planteó el poder de la imagen como efecto-representación con dos funciones:

6 Vigarello, "Historias de cuerpos", 3.

7 Certeau, *La fábula mística*, 108.

8 Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 28.

9 Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Manantial, 1996), 75-99.

la primera, hacer presente una ausencia; la segunda, exhibir su presencia como imagen para constituir con ello a quien la mira como sujeto que mira.

La pertinencia de esta construcción radica en que designa y articula dos operaciones de representación: la doble dimensión del dispositivo de representación (la transitiva o transparente del enunciado) y la dimensión reflexiva u opacidad enunciativa (toda representación se representa representando algo).

Los retablos e imágenes estarían también inscritos dentro de la historia de las modalidades del hacer creer, de la historia de las formas de creencia, con la constatación hecha por Louis Marin¹⁰ de la dependencia de la autoridad del poder político y del prestigio de un grupo social, así como del crédito otorgado a las representaciones, pues ello une, en un solo planteamiento, el análisis de los dispositivos, discursivos o formales, retóricos o narrativos, que deben constreñir al lector-espectador, someterlo y entraparlo, y el estudio de las distancias posibles respecto a esas mecánicas persuasivas, esto es, la tensión entre el hacer creer y la creencia.

Marin centró su atención en este aspecto: los mecanismos discursivos o visuales dirigidos a manipular al lector, a hacerle creer en lo que se quiere que crea, que ayudan también a pensar las condiciones de eficacia o fracaso de este tipo de intención. Aquí es donde se presenta el cruce entre lo planteado por Marin y Michel de Certeau con relación a las formas de creencia, “no como el objeto de creer (un dogma, un programa, etc.), sino la adhesión de los sujetos a una proposición, el acto de enunciarla teniéndola por cierta, dicho de otra manera, una modalidad de la afirmación y no de su contenido”¹¹.

Aquí es conveniente argumentar por qué se pretende determinar la construcción del discurso jesuita alrededor del cuerpo

¹⁰ Chartier, *Escribir las prácticas*, 88.

¹¹ Chartier, *Escribir las prácticas*, 90.

para la sociedad neogranadina y no se busca su desciframiento e interpretación por parte de los devotos asistentes a la iglesia. Las condiciones de creer remiten a los lugares y formas en que se inculcan las convenciones, a las modalidades de “preparación para comprender los principios de la representación, y que el desciframiento y la interpretación no son del todo controlados o constreñidos por los discursos y las imágenes”¹².

Marin plantea que el lector o espectador siempre puede ser rebelde, que el efecto del mensaje emitido no obliga a suponer que los lectores reales se acomoden en todas partes al lector simulacro construido por el discurso. Tuvo cuidado en comprender las estrategias, las artimañas y las maquinaciones desplegadas por los textos y los cuadros para imponer una significación unívoca, para enunciar y producir su correcta interpretación, es decir, se centró en el desmonte de las máquinas textuales que construyen al lector-destinatario, en la tensión entre efectos de sentido buscados por los discursos o las pinturas y sus desciframientos, en las relaciones entre el texto y la imagen.

Por lo tanto, se propone relacionar el estudio crítico de las obras, su circulación y sus significaciones e interpretaciones, pues ello permite comprender de qué manera la producción de sentido operada por un espectador está siempre encerrada en una serie de coacciones. Como lo plantea Marin, estas son: los efectos de sentido buscados por las imágenes (y los textos) a través de los dispositivos mismos de enunciación y la organización de sus enunciados; los desciframientos impuestos por las formas que dan a leer o a ver la obra, y las convenciones de interpretación propias de un tiempo o una comunidad.

En este sentido, ante la pregunta por el funcionamiento social de la religión, Certeau¹³ identifica, en primer lugar, las relaciones

¹² Chartier, *Escribir las prácticas*, 90.

¹³ Chartier, *Escribir las prácticas*, 90.

entre representaciones e ideologías religiosas con la organización de la sociedad, y en segundo lugar, los criterios para juzgar la realidad social con el objetivo de apreciar el sentido, en términos de engaño o eficacia de las expresiones religiosas. Particularmente, al hablar de la vida religiosa en la sociedad del siglo XVII, menciona lo oculto como una de las categorías generales que permiten el análisis de estructuraciones globales capaces de caracterizar la experiencia religiosa de la época.

La categoría de *lo oculto* — manifestada en la disociación entre la decoración y lo que está detrás — se menciona en los estudios acerca del Barroco como espectáculo de metamorfosis que oculta lo que muestra, donde la retórica desempeña un papel decisivo al decir una cosa cuando dice otra. La pintura, por ejemplo, emplea las representaciones religiosas para enunciar un sustrato que se percibe y sugiere, lenguaje que define “a buen entendedor, pocas palabras”. Lo sagrado se convierte en alegoría de una cultura nueva en el momento en el que la vida del cuerpo humano le proporciona a la experiencia espiritual su nuevo lenguaje; es decir, el cuerpo como teatro de la vida espiritual, lenguaje en términos corporales que reemplaza el vocabulario espiritual definido por la tradición medieval.

La iglesia de San Ignacio, nombre con el que la conocemos hoy, es uno de los pocos templos bogotanos cuyos retablos — la mayoría de los siglos XVII y XVIII — se conservan aún. En el contexto de la época colonial era considerada como un palacio celestial y, como tal, allí se encontrarían las imágenes de quienes habitaban el Cielo: Cristo, la Virgen y los santos, que dispuestas y ordenadas configuraban artificios, *māchinae*, como metáforas de la fantasía o traza que se ideaba para su representación.

Las fuentes que se utilizaron fueron imágenes (8 retablos, 62 pinturas, 24 esculturas y 110 relicarios) y textos producidos durante los siglos XVII y XVIII, dispuestos en el interior de la iglesia de San Ignacio y escritos, aproximadamente, entre 1619 y 1750. Estos últimos se relacionan directamente con las devociones asociadas

a los altares y retablos. Se trata, por una parte, de los inventarios de la iglesia, a través de los cuales se obtuvo un panorama de la fabricación de los retablos e imágenes y su disposición dentro de la misma, y, por la otra, de las novenas a los santos, cuyas imágenes se encontraban en los retablos, en las que es posible establecer las relaciones entre estos y las prácticas para determinar su función y lo que significaban las imágenes y la iglesia en el contexto del período estudiado. Además, otros textos, entre los que se encuentran los escritos del jesuita Pedro de Mercado, permitieron contextualizar las diferentes formas como se concebía la intervención del cuerpo para conformarlo de acuerdo con el ideal jesuita.

En la búsqueda para establecer la función de los retablos e imágenes en la conformación de un cuerpo a través de la construcción discursiva, en el primer capítulo se contextualiza el medio social para el que fueron fabricados la iglesia, los retablos y las imágenes, y sus relaciones. También se presenta la articulación entre los altares, los retablos, los acontecimientos celebrados a su alrededor y las prácticas establecidas para los diferentes cuerpos sociales de la ciudad.

En el segundo capítulo se desarrolla la propuesta de análisis del retablo como *ars memorativa* (arte de la memoria), materialización de un discurso desde las leyes de la preceptiva retórica clásica para la memoria artificial, y se abordan los retablos dedicados a las advocaciones de la Virgen.

El tema del modelo jesuita se desarrolla en el tercer capítulo, en el que se estudian el retablo del altar mayor y el dedicado a san Ignacio de Loyola como espacios y escenarios para obtener el premio al cuerpo mortificado: una visión mística. En el cuarto capítulo, por medio del análisis de la construcción de la pintura central del retablo de san Francisco Javier, se identifica la propuesta de un mártir moderno a través del modelo de cuerpo mortificado del santo y de las prácticas realizadas alrededor del altar.

En el quinto capítulo se aborda el altar de las reliquias con el fin de identificar el discurso enunciado y dirigido a persuadir —a través de diferentes argumentos— a la fabricación de un cuerpo mártir santafereño.

Para orientación del lector, en cada capítulo se han incluido insertos con las imágenes que originalmente se encontraban en los altares de la iglesia de San Ignacio y que se mencionan en el texto. En aquellos casos en los que ya no están situadas en el templo, se indica su ubicación actual.

Capítulo 1

Un lugar para todos y cada uno

La Compañía de Jesús se introdujo dentro del contexto social neogranadino identificando los cuerpos sociales existentes en la ciudad de Santafé. Para todos y cada uno trazó las directrices necesarias con las cuales evangelizar: instruir a los fieles, educar a la juventud y formar cristianos. Fundó para cada cuerpo social una congregación que estuvo bajo la dirección de un religioso jesuita. Cada una tenía asignado un sitio en la iglesia, un lugar particular de devoción asociado con sus advocaciones.

El contexto social del Nuevo Reino de Granada a la llegada de la Compañía de Jesús, durante los siglos XVII y XVIII, corresponde al período de formación de una sociedad resultado del contacto entre indígenas, conquistadores y colonos españoles. A finales del siglo XVII y durante el XVIII se conformaron estratos sociales producto del proceso de mestizaje y como factor dinámico y diferenciador, a lo que se sumaron las prerrogativas y privilegios económicos y sociales, legales y de hecho, así como el desarrollo de riquezas, la división del trabajo entre mineros, labradores, terratenientes, artesanos y burócratas, y la diferencia entre hombres de ciudad y hombres de campo¹.

¹ Jaime Jaramillo Uribe, *Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987), 23.

En el primer año del siglo XVII, el padre Alonso de Medrano, en la descripción que hace de Santafé, ofrece información acerca del número de habitantes: “es ciudad de españoles, de mucha y muy lucida gente. Habrá en ella más de dos mil y más vecinos, y más de veinte mil indios con sus casas y familias que sirven a los españoles”².

En la presente investigación veremos la forma en que los jesuitas evangelizaron a los diferentes grupos sociales del Nuevo Reino de Granada. El análisis se realiza desde la iglesia, considerada teatro de devoción, y se aborda la fundación de congregaciones y las advocaciones a las que estaba dedicada, sobre las cuales se detalla la ubicación en el espacio físico del templo, las capillas y los altares particulares.

La fundación de congregaciones y sus lugares se llevó a cabo recién llegados los miembros de la Compañía de Jesús al Nuevo Reino de Granada, en la primera iglesia que construyó, denominada Santa María la Mayor, chiquita o de indios, y luego desde el nuevo templo, cuya construcción se inició en 1610 y culminó en 1635, iglesia que conocemos hoy como San Ignacio.

1.1. Las congregaciones en la iglesia de la Compañía de Jesús en Santafé

Los jesuitas fundaron grupos de devotos, denominados congregaciones, cuyo origen se sitúa a finales del siglo XVI en tiempos de Ignacio de Loyola³, personaje que quiso juntar individuos para la práctica de los ejercicios espirituales.

2 *Descripción del Nuevo Reino de Granada... y misión de los PP. Alonso de Medrano y Francisco de Figueroa*, citado por Juan Manuel Pacheco, *Los jesuitas en Colombia* (Bogotá: San Juan Eudes, 1959), 73.

3 Se sabe de instituciones no jesuitas que funcionaron en Italia antes que estas. Unas marianas, *colegios de la Virgen María*, y otras, los *oratorios de amor divino*. Los colegios formaban en el camino de las virtudes verdaderas y los oratorios implantaban el amor de Dios en sus miembros, cuyas reglas tienen semejanzas

Los antecedentes de las congregaciones y cofradías se encuentran en las asociaciones de ayuda mutua establecidas durante la época romana, llamadas la *collegia*, la fraternidad y las solidades. Con el cristianismo estas asociaciones se convirtieron en agrupaciones de obediencia cristiana, cuyo fin era la unión evangelizadora, practicar la caridad y la ayuda mutua para predicar y extender el cristianismo. Tenían tres funciones asignadas por san Bonifacio en el siglo VIII: la primera, vivir una vida cristiana profunda y en grupo; la segunda, practicar la ayuda mutua con obras de caridad, y la tercera, la prolongación de esta ayuda después de la muerte con las oraciones. La vida social fue regulada cuando las parroquias se pusieron bajo el patronato de un santo. En la Edad Media su función y metas fueron variadas: caridad, ayuda a los enfermos, a los pobres o a los extranjeros, y el acompañamiento del cuerpo de los difuntos. Todas tenían una advocación que las diferenciaba según la actividad que desarrollara cada una. La cofradía-gremio, en España, correspondió a la conformación económica y social europea de la Edad Media, compuesta por miembros de una profesión particular, comerciantes y artesanos cuya relación era sociolaboral y de piedad. En España se definieron tres tipos de cofradías, cuyo mayor grado de organización se produjo durante los siglos XIV y XV. Una era la de beneficencia, cuyo objetivo era la caridad; auxiliaba al cofrade cuando moría, le proporcionaba la mortaja, el cirio, el velorio, la misa y la música. La segunda clase de cofradía era la gremial, conformada por miembros que desempeñaban el mismo oficio y se agrupaban para protegerse en su vida social y profesional. La tercera era la de tipo militar y caballeresco, y las últimas, las cofradías de disciplina, cuya manifestación era el ascetismo, que se evidenciaba al organizar procesiones durante la Semana Santa. En el siglo XVI la cofradía era una institución que cumplía una función importante de asistencia social a través de la piedad.⁴

Para el caso que nos ocupa, el de la Compañía de Jesús, en 1540 los religiosos jesuitas Fabro y Lainez dirigían la congregación del Santo Nombre de Jesús, para la cual crearon las *Reglas y ayudas para preservar en una vida cristiana verdaderamente espiritual*. Estas

con las de la congregación del Colegio Romano. Cfr. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, tomo I (Roma: Institutum Historicum, 2001), 914.

4 Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades Azcapotzalco, 1989).

incluían confesión y comunión al menos una vez por semana, examen de conciencia, meditación, oración y obras de misericordia.

En 1556 se forma la primera congregación de estudiantes, puesta bajo la protección de la Virgen, con el nombre de la Anunciación, cuyas reglas fueron la estructura básica de las nuevas congregaciones. Por medio de la confesión semanal, la comunión mensual y la misa; la recitación del Rosario, la meditación y el examen diario de conciencia; de reuniones y pláticas; del cuidado de los pobres y la visita a los enfermos se pretendía el progreso en la fe cristiana y en los estudios.

En el territorio americano las congregaciones llegaron a Perú (en 1571), a México (en 1574) y a Santafé (en 1605). Por ejemplo, se fundó la congregación para estudiantes en la Compañía de Jesús, bajo el patrocinio de la Virgen en la advocación de Nuestra Señora de la Anunciación, llamada Anunciata. Aquellas fueron las iglesias en miniatura en las que el cuerpo social neogranadino, representado en sus diferentes grupos, estableció la reconciliación con la vida mística⁵.

Durante los primeros veinticuatro años de la Compañía de Jesús en Santafé se fundaron casi la mitad de las congregaciones que funcionaron hasta 1767, año de la expulsión de los jesuitas del territorio del Virreinato de la Nueva Granada. Si bien inició la creación de las congregaciones con la de los estudiantes de sus colegios, como correspondía a su tradición, enseguida fundó nuevas para los diferentes grupos sociales. Empezó con la de los indígenas y las creadas para los caballeros principales del cuerpo social neogranadino y, posteriormente, estableció trece nuevas que, según la revisión documental, funcionaron en el período 1605-1767.

Para 1626 los cuerpos menores y mayores de la ciudad tenían su espacio en la iglesia de la Compañía. Esta clasificación se utilizó porque respondía a la concepción patrimonial de la sociedad

⁵ Certeau, *La fabula mística*, 107.

en la que se sustentaba la monarquía española⁶. En este contexto, los cuerpos mayores los constituían quienes servían de apoyo al poder central, a la vez que eran intermediarios entre este y el pueblo. Los cuerpos menores estaban conformados por indios, negros y mulatos.

Considerada entonces la iglesia jesuita como escenario para las devociones de los distintos grupos sociales representativos de la Santafé de la época, los cuerpos menores estaban agrupados en la cofradía del Niño Jesús, para los indígenas (1613); la congregación de Nuestra Señora de Guadalupe, para los negros y esclavos (sin fecha), y la congregación de la Gloriosísima Asunción (1626), para los oficiales mecánicos de la república. Los cuerpos mayores estaban representados en la congregación de Nuestra Señora de Loreto, para los caballeros principales (1607); y las de Nuestra Señora de la Asunción (1605) y la del Señor Sacramentado, para personas de conocida calidad, de oficios honrosos en la república y de hábitos de las órdenes religiosas (1615).

A partir de 1649 se fundaron nuevas congregaciones que tuvieron como característica común el no representar un cuerpo social particular. De estas hacían parte, al parecer, personas de los diferentes grupos de la ciudad. Entre ellas se encuentran la de Nuestra Señora del Socorro, Nuestra Señora de los Dolores, Agonías del Viernes Santo, Corazón de Jesús, Nuestra Señora de la Luz y San Juan Nepomuceno. En la tabla 1.1. se identificaron las congregaciones, la advocación que tenían como patrocinio, el cuerpo social para el que fueron creadas, la fecha aproximada de su fundación, el fundador y el altar donde se encontraba el retablo correspondiente en el interior de la iglesia en el lapso 1605-1759. Los espacios en blanco corresponden a información inexistente.

6 Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras / Fondo de Cultura Económica, 2004), 15-16.

Tabla 1.1.

**CONGREGACIONES FUNDADAS POR
LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN SANTAFÉ (1605-1759)**

CONGREGACIONES	PATROCINIO	CUERPO SOCIAL	FECHA	FUNDADOR	ALTAR	
1	Nuestra señora de la Asunción (Anunciata)	Nuestra Señora de la Asunción	Estudiantes	1605		Aula
2	Nuestra Señora de Loreto	Nuestra Señora de Loreto	Caballeros principales	1607		Loreto
4	Nuestra Señora de Guadalupe	Nuestra Señora de Guadalupe	Negros y esclavos	1608		
3	Cofradía del Niño Jesús	Niño Jesús	Indios de ambos sexos	1613	Francisco Varaiz	Imagen del niño Jesús
5	Esclavos de Nuestro Señor Sacramentado	Señor Sacramentado	Personas de conocida calidad, de oficios honrosos en la república y de hábitos de las órdenes religiosas	1615		Altar mayor
6	De la gloriosísima Asunción	Virgen	Oficiales mecánicos de la república	1626	Padre Pedro Pinto	Capilla de los Príncipes
7	Nuestra Señora del Socorro	Nuestra Señora del Socorro		1649	Padre Francisco Varaiz	Nuestra Señora del Socorro
8	Cofradía del Santísimo Sacramento		Los que se portaban con más virtud			
9	Nuestra Señora de los Dolores	Virgen de los Dolores				
10	Agonías del Viernes Santo					
11	Corazón de Jesús	Sagrado Corazón de Jesús		1743		
12	Nuestra Señora de la Luz	Nuestra Señora de la Luz	Práctica de los ejercicios espirituales	1759	Padre Antonio Julián	
13	San Juan Nepomuceno					

Fuente: elaborada por la autora a partir de las diferentes fuentes consultadas durante la investigación.

1.1.1. Los cuerpos menores

Encontramos una mención de la cofradía⁷ para los indígenas en un manuscrito que se conserva en el Archivo Histórico del Colegio de San Bartolomé. Allí se referencia como la “hermana mayor de esta [cofradía] nuestra”⁸, al referirse a la Cofradía del Niño Jesús en Fontibón, a cuya fiesta fue invitado Francisco Varaiz, sacerdote jesuita que estaba a cargo de la de Santafé y quien era uno de los dedicados a la evangelización de los indígenas. Para ello aprendió a hablar muisca desde su llegada al Nuevo Reino. En la instrucción de los indios colaboraban también los estudiantes de la congregación de la Anunciata.

Después de la revisión del arzobispo de las reglas de la de Fontibón, este mandó a despachar el decreto de aprobación, confirmación y fundación de la Cofradía del Niño Jesús, y sus reglas y ordenanzas, el 23 de diciembre de 1613⁹. El jesuita Pedro de Mercado nos cuenta:

Claro está que por el Jesús había de comenzar la Compañía en la enseñanza de la cartilla cristiana en que de tan lejas tierras había venido para instruir a los indios infieles, y así para este efecto comenzaron en el nombre de Jesús sus ministerios erigiendo una cofradía debajo de su patrocinio y alistando en ella a cuantos podían de entrambos sexos, escribiendo sus nombres en su libro con deseos de que estuviesen impresos en el de la vida eterna.¹⁰

Como su nombre lo dice, el patrón de la cofradía era el Niño Jesús. Había sido fundada para “instruir a los indios infieles”. Era

7 Según el *Diccionario de autoridades*, es el agregado de personas que se juntan y forman un cuerpo para ejercer alguna obra piadosa o devota: lo que también se dice cofradía. “Cofradía: congregación o hermandad que forman algunos devotos para ejercitarse en obras de piedad y caridad, viene del latín *confraternitas*, que significa lo mismo” (Madrid: Real Academia Española / Gredos, 1969), vol. 1, 511.

8 *Cofradía del Niño Jesús*, Archivo Histórico del Colegio Mayor de San Bartolomé (AHCMSB), Bogotá, f. 375 r.

9 *Cofradía del Niño Jesús*, AHCMSB, Bogotá, f. 373 r.

10 Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, tomo I, (Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, ABC, 1957), cap. VII, 43.

la primera misión evangelizadora de la Compañía; los indígenas eran las gentes de nuevos mundos a quienes tenía que convertir. Para los negros esclavos se organizó también una congregación cuya patrona era la Virgen de Guadalupe. El padre Gonzalo de Lyra cuenta en las *Letras Annuas* de 1608 y 1609 que “hay algunos negros esclavos en esta ciudad, a cuya enseñanza en los misterios acuden los nuestros. Tienen su congregación, donde están más de cinco que profesan más virtud y frecuencia de sacramentos”¹¹.

Los estudiantes del colegio de la Compañía realizaban la catequesis para los cuerpos sociales de los indígenas y de los negros. El altar dedicado a su patrona tuvo un lugar tanto en la primera iglesia de la Compañía como en el nuevo templo. Otro cuerpo menor de la sociedad neogranadina lo constituían los oficiales mecánicos de la república. La congregación creada para ellos era llamada de la Gloriosísima Asunción y fue fundada por el jesuita Pedro Pinto en 1626.

Según el padre Mercado, son pocos los datos que tenemos. Pinto estuvo al frente de esta durante dieciocho años, hasta el 25 de mayo 1645, fecha de su muerte. Pertenecía a ella la “gente humilde de la república”, a quien el padre Pinto llamaba príncipes, pues según Mercado servían como hijos a tal Reina (la Virgen).

¿Qué significaba ser oficial mecánico de la república en aquella época? ¿Qué identificaba a quienes pertenecían a este grupo social? La división de oficios y ocupaciones también marcaba la diferencia. Los oficios, propios de los limpios de sangre, eran los de tipo burocrático, como la escribanía de oficinas públicas, las profesiones de jurisprudencia y los eclesiásticos; y las ocupaciones propias de los mestizos, indígenas y negros eran el trabajo manual, los oficios artesanos y las profesiones de maestro y cirujano.

La distinción social estaba determinada por el ejercicio de oficios innobles; además, en las probanzas de limpieza de sangre se

¹¹ Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, 110.

preguntaba siempre por el oficio desempeñado, si había realizado infames, es decir, viles o mecánicos, o si se había ocupado en cargos destinados a los que tenían el linaje limpio, considerados los oficios liberales de la república¹².

Para la época se hacía distinción entre artes liberales y artes mecánicas, entendido el arte como recopilación y preceptos, reglas experimentadas que ordenadamente y con cierta razón y estudio encaminan a algún fin y uso bueno¹³. Las artes estaban clasificadas en liberales y mecánicas. Las que eran liberales se denominaban así por dos razones: porque con estas se ejercitaba el entendimiento, parte libre y superior, es decir, artes dignas de hombres libres, y porque antiguamente solo se les permitía el saber a los hombres libres, ningún esclavo podía ejercerlo. En las artes mecánicas hay ingenio, razón, poca o mucha; sus reglas son ciertas o comunes, por las que se rigen todos los que las usan. Requieren tiempo y doctrina para aprender sus reglas y preceptos, y cuanto más difíciles y más tiempo necesitan, menos tienen de mecánicas.

Al colegio de la Compañía solo entraban los hijos de las mejores familias, para lo cual tenían que contestar a varias preguntas:

*[...] si era legítimo de matrimonio legítimo, si no tenía ninguna mala raza de judíos, ni moros ni otra, si no habían sido citados por el Santo Oficio de la Inquisición ni por la real justicia juez laico, ni otro tribunal, si eran limpios de raza de indio y negro, y por último, si había ejercido oficio vil y mecánico.*¹⁴

12 Jaramillo, *Mestizaje y diferenciación*, 43.

13 Consultar: Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados* (Madrid: por Pedro de Madrigal, 1600), recurso electrónico, Biblioteca General Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Respecto a la pregunta por el ejercicio de algún oficio vil y mecánico, se confundían, por costumbre, el oficio y el arte mecánico, como también se podían tomar los oficios por artes liberales. Había diferencia entre oficio y artes, aunque fueran mecánicas. Consistía en que para los oficios no había razón ni reglas ciertas, se sabían de manera natural, al contrario de lo que sucedía con las artes mecánicas, como ya se dijo.

14 Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá, *Archivo Histórico del Colegio Mayor de San Bartolomé* (en adelante citado AHCMBSB), microfilme, f. 528 r y v.

1.1.2. *Los cuerpos mayores*

Al parecer, la congregación de Nuestra Señora de Loreto, creada para los caballeros principales de la ciudad, fue una de las primeras, si no la primera en ser fundada. En noviembre de 1607 fue elegido el prefecto de la congregación. El día de su fundación, el presidente de la Real Audiencia, Juan de Borja, nieto de Francisco de Borja, asistió con los oidores¹⁵ y se ofreció como protector de esta, tiempo después solicitó su ingreso. Entre sus primeros congregantes figuraban Miguel Corcuera, contador y fundador del Tribunal de Cuentas del Nuevo Reino; el escribano de cámara y gobernación; el ex gobernador de Popayán; el procurador de la ciudad y varios exalcaldes.

La primera de sus reglas anuncia que “todos los hermanos de esta congregación han de tomar a Nuestra Señora por su particular patrona y abogada y le han de tener particular devoción”¹⁶. La devoción a la Virgen de Loreto es muy propia de la Compañía de Jesús. La Santa Casa de Loreto, según la tradición, fue el lugar donde nació la Virgen María y donde luego tuvo lugar la Anunciación. Fue consagrada por los apóstoles y trasladada por ángeles varias veces hasta dejarla definitivamente en Loreto, Italia. En 1603 el jesuita padre Horacio Tursellino¹⁷ publicó un libro en el que se narran los milagros de las translaciones y la relación que tuvo la Compañía con el santuario construido en el lugar en donde fue depositada la santa casa¹⁸.

15 La información la toma el padre Pacheco de las *Letras Annuas de la Provincia del Perú desde año de 1607*, Residencia de Santafé del Nuevo Reino, Sebastián Hazañero, ARSI, Perú, 13.

16 *Reglas de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús*. Actas (Santa Fe de Bogotá, 1607-1636, manuscrito), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 2r.

17 Horacio Tursellino, *Historia Lavretana en que se cuentan las translaciones, milagros, y suceso de la santa casa de N. Señora de Loreto*. Compuesta en lengua latina por el padre Horacio Tursellino de la Compañía de Jesús: traducida en castellano por el padre Juan de Rojas de la misma Compañía. Dirigida al ilustrísimo y reverendísimo señor don Bernardo de Rojas y Sandoval, cardenal y arzobispo de Toledo, primado de las Españas (Madrid: casa de P. Madrigal, 1603), Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, México, ff. 56v-57r.

18 Según relata el jesuita Tursellino, el primero en escribir acerca de la santa casa fue Pedro George, gobernador de Teramano, quien hizo un epitome de la historia inscribiéndola en tablas públicas para información de los peregrinos en 1460. La santa casa fue levantada por los ángeles y trasladada por los aires

Allí se narra cómo el papa Julio III, después de confirmar las indulgencias y privilegios concedidos a la santa casa, construye un sitio de habitación destinado a los jesuitas, no estudiantes sino *penitencieros*, por considerar que el fruto principal de las peregrinaciones a la casa de Loreto era la *enmienda de las costumbres* a través de la confesión. En 1554 le solicita al fundador de la Compañía de Jesús varios de sus sacerdotes, que además fueran de diferentes naciones, para que exhortaran a los peregrinos que venían de distintas partes a limpiar sus conciencias en aquel lugar. Al comienzo Ignacio de Loyola envió doce, pero luego su número aumentó a cuarenta, lo que, según Tursellino, acrecentó el número, ayuda y provecho de los peregrinos.

De la congregación de Nuestra Señora de Loreto establecida en Santafé se encontraron varios documentos que nos brindan información acerca de las personas que pertenecían a ella. En el *Catálogo de los congregantes seculares de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto por su antigüedad*¹⁹ encontramos un listado de 185.

Como se mencionó, la congregación fue fundada para caballeros, condición que permaneció durante 35 años, de acuerdo con el documento ya mencionado, en el que luego de relacionar los nombres de 59 hombres se menciona la entrada a la congregación de doña Catarina Flórez²⁰ el 1º de agosto de 1642. Pero veamos

varias veces antes de llegar a Italia, lugar donde se quedó definitivamente. En la primera traslación fue llevada desde Galilea a Dalmacia, donde luego de permanecer casi cuatro años fue de nuevo levantada del sitio y trasladada a Italia, a la provincia de Marca de Ancona, en la selva espesa de Recanate, en 1294, en tierras de propiedad de “una rica matrona llamada Laureta a quien esta sacrosanta casa dio fama de claridad eterna, tomando de su nombre el apellido”, desde entonces se llamó Casa de Loreto. Al lugar llegaban peregrinos enfermos a buscar alivio para sus enfermedades, a cumplir votos, favor y misericordia de la Virgen.

19 *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostólica está fundada en este colegio y casa de la Compañía de Jesús de esta ciudad de Santa Fe de Bogotá donde se escriben las elecciones de prefecto y demás ministros de ella, y los que van entrando en la dicha Congregación desde primero día del mes de julio de mil y seiscientos y treinta y siete, siendo padre de la dicha Congregación el padre Hernando Cabero, ministro de este dicho colegio (1637)*, AHCMSB, Bogotá, ff. 364-365.

20 *Catálogo de los que van entrando a esta congregación de Nuestra Señora de Loreto desde primero de julio de mil y seiscientos y treinta y siete años, Libro de la Congregación*, AHCMSB, Bogotá, f. 364r.

quiénes eran algunos de los caballeros congregantes y por qué eran principales en la Santafé de entonces.

Thomás Velásquez²¹ desempeñaba el cargo de escribano de cámara y gobierno en la Real Cancillería de Santafé²²; Alonso Rodríguez Bernal²³ era escribano real y receptor de número de la Real Cancillería, secretario del Cabildo Eclesiástico y notario del Tribunal de Cruzada²⁴, y don Jerónimo Berrío²⁵, bisnieto de doña Magdalena de Quesada, hermana de don Gonzalo Jiménez de Quesada, era colegial del Colegio Mayor Real de Nuestra Señora del Rosario de Santafé, teólogo con grado de doctor y sacerdote con cuantiosas capellanías.

Otros caballeros tenían cargos como el de contador de cuentas del Tribunal de Cuentas en Santafé, regidor, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, procurador y alcalde, contador ordenador de los funerales, procurador de pleitos y notario de juzgado eclesiástico. Algunos se desempeñaban en oficios y en profesiones diferentes a las del gobierno, tenemos los casos de Alexandro Mesurado, carpintero; Jerónimo de Colmenares, platero de oro; Alonso de Anuncibay, platero de plata, “primoroso platero de plata, fundidor y ensayador de la Real Caja de Santafé en su Real Casa de Moneda”²⁶; Juan de Contreras, sastre de oficio, y Gaspar de Figueroa, reconocido pintor, padre de dos jesuitas: Diego y Manuel Figueroa. Las mujeres tenían un vínculo familiar con los caballeros principales que pertenecían a la congregación, como doña María Fiesco, casada con Alonso de Aranda, procurador en Santafé; o

21 *Libro de la Congregación, AHCMBSB*, Bogotá, f. 363r.

22 Julio Rodríguez García, “Directorio de vecinos y residentes de Santa Fe de Bogotá 1538-1672: a partir de las genealogías del Nuevo Reino de Granada, de don Juan Flórez de Ocáriz Olariaga” (tesis de Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005), 465.

23 *Libro de la Congregación, AHCMBSB*, Bogotá, f. 363r.

24 Rodríguez, “Directorio de vecinos y residentes de Santa Fe”, 373-374.

25 Rodríguez, “Directorio de vecinos y residentes de Santa Fe”, 100.

26 Juan Flórez de Ocáriz, *Libro de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la Imprenta de Madrid, 1676 (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990), 383.

María Luisa y María Magdalena de Pisa, esposa e hija del contador Andrés de Pisa²⁷.

Para los estudiantes del colegio se fundó la congregación de Nuestra Señora de la Asunción, la Anunciata, recién llegada la Compañía a Santafé, y fue la segunda en ser creada²⁸, después de la de Loreto. Estuvo conformada por cincuenta de los mejores estudiantes del colegio, que inició clases el 1º de enero de 1605 con gramática latina²⁹. Los alumnos se dedicaban a los indios y les dictaban el catecismo en el colegio.

Así como se había fundado una para los oficiales mecánicos de la república, se creó también una para personas de oficios honorosos y de hábitos de las órdenes militares: la congregación de los Esclavos de Nuestro Señor Sacramentado, como se llamaban a sí mismos, porque lo eran al acompañar como criados y esclavos al Santísimo Sacramento cuando se sacaba del sagrario para darlo por viático a los enfermos³⁰. Tenían una insignia que era una “medalla del Santísimo Sacramento con signo y clavo, y un saludo particular entre ellos: alabado sea el Santísimo Sacramento”³¹.

27 Se daba también el caso de la entrada de toda “una casa hasta las esclavas”, como el de la familia Loyola Masmela, de don Miguel y doña María Masmela, encomendera de Ubaté y descendiente de conquistadores. Sus hijas, Catalina, María Magdalena de Loyola Masmela, y sus esclavas, Juana y Catalina, quienes ingresaron el 15 de enero de 1673. Véase *Catálogo de los que van entrando, Libro de la Congregación*, AHCMBSB, Bogotá, f. 368. Igual, don Sebastián Pastrana y Cabrera, quien en su primer matrimonio se casó con doña Ana María Pretel, de quien tuvo varias hijas, Tomasa de Pastrana, Inés, Antonia e Isabel, monjas del convento de Santa Clara que entraron a la congregación. Luego de morir su esposa, se casó de nuevo con Margarita de Pisa, con quien tuvo a María Josepha y a doña Bárbara, quienes a su vez entraron también a la congregación. Cfr. Flórez de Ocariz, *Libro de las genealogías*, vol. 2, 51. En el listado figuran otras monjas, como Isabel María de la Concepción, profesora del Convento de Santa Clara, quien entró en diciembre de 1670, tataranieta del conquistador Juan Gómez Portillo. Cfr. *Catálogo de los que van entrando, Libro de la Congregación*, AHCMBSB, Bogotá, f. 338r, y Rodríguez, “Directorio de vecinos y residentes de Santa Fe”, 354.

28 Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, tomo I, 110.

29 Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, 104.

30 Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, 84.

31 Mercado, *Historia de la provincia*, 84.

1.1.3. Devociones para todos

La Compañía de Jesús, además de fundar congregaciones particulares según la conformación de cuerpos sociales de la ciudad, también creó otras comunes para la vida devota de los santafereños. Una de estas fue la de Nuestra Señora del Socorro. De acuerdo con la información que nos brinda el jesuita Fernando Vergara y Azcárate³², fue fundada en 1643 por el padre Francisco Varaiz, quien había hecho lo mismo con la Cofradía del Niño Jesús para los indígenas y que también tuvo a cargo la iglesia de la Compañía, lugar que se destinó a los indios después de haberse construido el templo grande.

Hizo en ella “teatro de su devoción”, especialmente a la Virgen, fue rector del colegio durante tres años, luego de los cuales se dedicó de nuevo a los indígenas y fundó la congregación tanto para los vivos como para los difuntos, “pareciéndose en esto al sol, que nos alumbra, que para alumbrar, y calentar a todos, abraza, no uno sino dos hemisferios”³³.

La única condición para entrar a la congregación era la *obligación* de mandar decir un número de misas al año por los vivos y por los muertos, según se viviera en la ciudad o fuera de ella. Se exceptuaba de tal obligación al sumo pontífice, a los nuncios apostólicos, a los reyes católicos y a los arzobispos y obispos, debido a que el patrocinio que ofrecían a la congregación contribuía a su bien y acrecentamiento. Igualmente sucedía con los hermanos estudiantes de la Compañía de Jesús, coadjutores y donados, quienes en un comienzo cumplían la obligación y luego les era cambiada por el rezo de dos Rosarios al año, solamente mientras fueran estudiantes; luego asumían de nuevo la obligación.

32 Fernando Vergara y Azcárate, *Breve noticia de la Congregación de Nuestra Señora del Socorro: erigida en la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Santa Fe del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Joachim Ibarra, 1760), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

33 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 36.

A la congregación entraron los miembros del clero eclesiástico: el arzobispo de Santafé, fray Cristóbal de Torres, del Cabildo Eclesiástico, así como las órdenes religiosas establecidas en la ciudad: los provinciales, los superiores y los religiosos de las órdenes de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín y de la Compañía de Jesús. También los cuatro conventos de religiosas que había en la ciudad: El Carmen, La Concepción, Santa Clara y Santa Inés; y los miembros del gobierno: el señor presidente, la Real Audiencia, los señores contadores del Tribunal; con el resto del pueblo, ilustres vecinos.

La noticia de la congregación se difundió por los territorios que comprendían al arzobispado y en esta se inscribieron habitantes de Perú y México, para lo cual remitieron sus nombres al padre prefecto, a fin de que quedaran en el libro de ingreso, que era la forma oficial para entrar como congregante. En Galicia, España, la congregación se aprobó en 1649 y en Toledo en 1669, allí se le dio licencia y se concedieron indulgencias de cien días para el que hiciera parte de la misma. Se estableció en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús con las mismas indulgencias y gracias concedidas mediante la bula del 13 de agosto de 1653 de Inocencio X. Por ello, los fieles no tenían el trabajo y las dificultades de enviar sus nombres para que fueran asentados en el libro de la congregación en Santafé. De Toledo pasó a Madrid, en 1696, donde fue confirmada por Inocencio XII, quien le concedió, además, grandes indulgencias.

El tesoro de la congregación lo constituía el número de misas (a los dos años de fundada ya sumaba más de veinte mil por año), pero lo principal eran las indulgencias perpetuas ofrecidas a quien se matriculara en ella y a quien realizara lo mandado por el pontífice; todas con el fin de “ayudar a libertar de aquella cárcel del Purgatorio aquellas pobres almas, que se miran inhábiles para favorecerse a sí mismas”³⁴, condición en la que algún día estarían los vivos que cumplían con mandar decir las misas y lo estipulado por

34 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 78.

la congregación. Tenían la esperanza de entrar a gozar de lo ofrecido solamente cuando murieran, lo que se podría llamar como el seguro contra las voraces llamas del Purgatorio. La congregación tenía un lugar destinado dentro de la iglesia: era la segunda capilla de la nave oriental, donde se encontraba el retablo con la imagen de bulto de Nuestra Señora del Socorro.

El culto al Sagrado Corazón de Jesús fue otra de las devociones alrededor de las cuales se reunieron los cuerpos sociales de Santafé. El impulso de esta se debe a una religiosa visitandina llamada Margarita de Alacoque, quien recibió una revelación durante la segunda mitad del siglo XVII. Esta devoción, al parecer, fue traída por los jesuitas a América y se sabe que llegó en la tercera década del siglo XVIII a Nueva España³⁵. En el Nuevo Reino de Granada, aunque la congregación en Santafé fue fundada el 7 de diciembre de 1743³⁶, ya estaba presente por el Sagrado Corazón, pues la Compañía de Jesús en Santafé había impreso un pequeño librito³⁷ que contenía la *Novena del Corazón de Jesús*, cuyo fin era:

[...] enseñó el señor a su esposa la venerable Margarita de Alacoque, que es a saber corresponder amantes al infinito amor, con que nos ama el Corazón de Jesús, y resarcir con este culto las injurias que le hazen en el santísimo sacramento de la Eucaristía, especialmente los días, en que está expuesto a la veneración de los fieles.³⁸

En efecto, para el culto al sagrado corazón se ubicó una lámina con su imagen sobre la puerta del sagrario que existía en el retablo de Nuestra Señora de los Dolores, que fue eliminado seguramente

35 Leonor Etchegaray Correa, "El sentido de los devocionarios en la vida novohispana", en *Construcción retórica de la realidad. La Compañía de Jesús* (México: Universidad Iberoamericana / Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, 2006), 57-85.

36 J. A. Vargas Jurado, *La Patria Boba: tiempos coloniales* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1902), 25.

37 *Novena del Corazón de Jesús sacada de las prácticas de un librito intitulado Tesoro escondido en el Corazón de Jesús por un devoto del mismo Corazón* (Santa Fe de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús, 1738), Biblioteca Luis Ángel Arango, Colección de Incunables Colombianos, Bogotá.

38 *Novena del Corazón de Jesús*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Colección de Incunables Colombianos, Bogotá, 3-4.

por cambios en las devociones durante el siglo XIX. Fue puesta en su lugar la escultura del santo Ecce Homo, que se puede observar hoy.

Otra congregación fundada en 1759 por el padre Antonio Julián se dedicó exclusivamente a la práctica anual de los ejercicios espirituales creados por el fundador de la Compañía, san Ignacio de Loyola. Llamada la congregación de Nuestra Señora de la Luz, tuvo su altar en la iglesia chiquita y en la Casa de Ejercicios de San Felipe.

Veinte años después de la expulsión de los jesuitas subsistían aún varias de las congregaciones establecidas por ellos en su iglesia. En el manuscrito *Los curas rectores de esta santa iglesia y su sagrario sobre que se pongan en ejecución varias obras pías y voluntades en los ejercicios sagrados y culto divino que aspiraron sus fundadores*³⁹ encontramos una relación detallada de lo que poseían para la realización de sus cultos y las nuevas congregaciones establecidas durante el siglo XVIII, como la de la Agonía del Viernes Santo, Corazón de Jesús y la de san Juan Nepomuceno. Además, observamos que todavía funcionaban las congregaciones de la Capilla de los Príncipes, la de Nuestra Señora de Loreto y la de los Dolores.

1.2. Las capillas y los retablos: lugares menores

A comienzos del siglo XVII las cofradías y congregaciones tenían sus lugares menores en la iglesia chiquita, que según su sencilla estructura estaba conformada por una sola nave en la que las imágenes y los altares estaban distribuidos a lo largo de los muros. La cofradía de los indios tenía una imagen del niño Jesús⁴⁰, traída por el padre Gonzalo de Lyra, que se utilizó para su fundación. Para los esclavos estaba el altar de Nuestra Señora de Guadalupe,

39 AGN, Sección Colonia, Fondo *Obras Pías* (178... 1785), Bogotá, tomo I, ff. 182-207 y 460-466.

40 *Libro viejo de la iglesia y sacristía del colegio de Compañía de Jesús de Santafé*. 1619-1662. *Inventarios y memorias de los ornamentos, objetos y alhajas*, manuscrito, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 1r.

al igual que para la congregación de caballeros principales una “imagen de Nuestra Señora de Loreto con su caja de masonería”⁴¹. Para los estudiantes, las aulas del colegio podrían considerarse sus “lugares mayores”⁴²:

[...] primera pieza con asientos de madera con asientos en la circunferencia y una cátedra en donde se realizaban actos literarios “sabatinas” un retablo pequeño de madera sobre dorado con una pintura en lienzo de Nuestra Señora de la Asunción. En el corredor de abajo se hallan tres puertas, en la primera la escuela donde se enseña a leer escribir y contar a los niños. En la parte principal un retablo de madera dorada en medio del cual se halla colocado un lienzo de san Casiano que tendrá vara y cuarta de alto y una de ancho con velo de raso carmesí. A los dos lados en sus nichos están san Justo y san Pastor de media vara de alto con sus vestiditos de seda y en el remate está otro lienzo de Nuestra Señora, un frontal y sus colaterales de lienzo pintado. Aula de menores un altar con su retablo y frontal de madera colocada en él una imagen de Nuestra Señora. Aula de mayores un retablo de madera con su frontal en el que está colocada la imagen de Nuestra Señora con su velo de seda, una bandera de tafetán blanco y colorado.⁴³

Cada una de las cuatro aulas descritas en el inventario estaba destinada a diferentes grupos y actividades: 1) celebrar actos literarios, 2) enseñarle a los niños a leer, escribir y a contar; 3) las aulas para menores y 4) las aulas para mayores. Probablemente el aula donde se celebraban los actos literarios pudo ser el lugar destinado a la congregación de la Anunciata, pues en el retablo estaba la imagen de la Virgen de la Asunción, a quien tenía como patrona.

41 *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 1r.

42 La denominación como lugares mayores o menores obedece a la clasificación realizada durante la Edad Media dentro del llamado *arte de la memoria*, véase capítulo 2, apartado 2.5. “La iglesia de San Ignacio como sistema de lugares”.

43 *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, ff. 1027v y 1028r.

Tabla 1.2.

ALTARES DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN SANTAFÉ (1619-2007)

	NOMBRE	1619	1625	1640	1710	1755	1776	2007
1	Mayor						Altar	
2	Santo Lignum Crucis							
3	Niño Jesús							
3	Nuestra Señora de Guadalupe						Capilla	
4	Altar de las ánimas							
5	Santo Cristo de la columna							
6	Nuestra Señora de Loreto						Capilla	
7	Altar de las reliquias						Altar	
8	Santa María la Mayor							
9	El rapto de san Ignacio						Capilla	
10	El Salvador							
11	San Francisco Javier						Altar	
12	Santa María Magdalena						Capilla	
13	San Francisco de Borja						Altar	
14	San José						Altar	
15	San Ignacio						Altar	
16	Santa Catalina						Capilla	
17	Nuestra Señora de los Dolores						Altar	
18	Nuestra Señora del Socorro						Capilla	
19	Señor Caído						Altar	
20	Los príncipes						Capilla	
21	San Joaquín						Capilla	
22	Nuestra Señora de la Luz						Capilla	

Fuente: elaborada por la autora a partir de las diferentes fuentes consultadas durante la investigación.

Si bien la primera iglesia jesuita en Santafé solo tenía dos imágenes principales y un apostolado, durante los 163 años que estuvo la Compañía de Jesús en la ciudad la cantidad tanto de imágenes como de altares pertenecientes a las congregaciones se incrementó de manera notable. A comienzos del siglo XVII⁴⁴, en la primera iglesia se mencionan cuatro altares: el mayor, el del santo *Lignum Crucis* (madera de la cruz), el de Nuestra Señora de Guadalupe y el del santo Cristo.

A mediados del siglo XVIII⁴⁵ encontramos doce en la nueva iglesia: el mayor, el de Nuestra Señora de Loreto, el de las reliquias, el rapto de san Ignacio, el altar de san Francisco Javier, el de san Francisco de Borja, el de san Ignacio, el de santa Catalina, el de Nuestra Señora de los Dolores, el de Nuestra Señora del Socorro, el del Señor Caído y el de la Capilla de los Príncipes. En el momento de la expulsión de los jesuitas⁴⁶ se mencionan diecisiete, agregando a los antes mencionados cinco más: Nuestra Señora de Guadalupe, el Salvador, santa María Magdalena, san José y san Joaquín. En la tabla 1.2. (p. 47) se ubicó cronológicamente la fabricación de los altares en la iglesia desde 1619 hasta 2007⁴⁷.

1.3. Los acontecimientos: fiestas que se celebraban en la iglesia de la Compañía

La iglesia era el lugar para celebrar los diferentes acontecimientos de la religión cristiana y los establecidos desde la Compañía de Jesús. Pero, ¿cómo se consideraba particularmente el espacio de la iglesia en la época? Un libro que circulaba en Santafé, escrito por

44 *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, ff. 1027v y 1028r.

45 *Usos y costumbres de esta sacristía de este colegio máximo* (10 de enero de 1755), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

46 *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la translación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*, 1767, AGN, Bogotá.

47 Véase anexo 8.4.: de los altares de la iglesia de San Ignacio (1619-1776).

un jesuita⁴⁸, titulado *Consideraciones sobre los misterios del altísimo sacrificio de la misa*, capítulo III del Libro Primero, que trata “De las iglesias y lugares donde se ha de decir la misa”, señala como verdad dicha por san Pablo “que por las cosas que vemos con los ojos, alcanzamos a ver las que no vemos”. Así, considera a la iglesia como una de las cosas “corporales y visibles”, dadas por Dios para “entender las cosas espirituales e invisibles que en su grandeza y majestad están encubiertas”⁴⁹. Entonces, si la iglesia era el lugar en el que se entendían las cosas espirituales e invisibles que estaban ocultas, también:

*[...] allí se oye la palabra de Dios, allí se guardan las reliquias de los santos, allí el óleo santo, allí los vasos para el sacrificio de la misa, allí está la cruz y las imágenes de Cristo, de Nuestra Señora y de los santos allí recibimos el santo bautismo, y se nos perdona el pecado original: allí oímos los divinos oficios, allí recibimos casi todos los sacramentos [...] Allí siempre hay muchedumbre de ángeles [...].*⁵⁰

Además de ser el lugar de depósito de las reliquias, de los ornamentos litúrgicos, de las imágenes de los santos y de estar habitado por las cortes celestiales angélicas, otras razones contaban para ir a la iglesia: era el mejor sitio para hacer oración y alcanzar lo que se pedía, porque a Dios se le encontraba más en este espacio que en otro, porque él había prometido que oiría las oraciones que allí se hicieran y porque, además, como estaba más presente en la iglesia que en otras partes, allí las oiría más pronto. A la relación establecida entre las imágenes y la oración dentro de la iglesia le correspondía

48 Francisco Antonio, S. J., *Consideraciones sobre los misterios del altísimo sacrificio de la misa: repartidos en cuatro libros, en los cuales también se ponen muchos frutos y milagros de la misa, y del santísimo sacramento, y del agua bendita, y de las imágenes, y las reliquias de los santos, y de la señal de la cruz, y del Agnus Dei* (Madrid: Casa de Pedro de Madrigal, a costa de Miguel Martínez, 1598), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

49 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 16.

50 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 19.

un lugar muy noble, el cuarto entre las razones aducidas para ir al templo:

[...] porque en la iglesia hay todo el aparejo, y comodidad que se puede desear para tener devoción, la cual es muy necesaria para la buena oración. Porque los altares, las cruces, las imágenes, las reliquias, y las mismas paredes parece que pegan y mueven devoción.⁵¹

Aquí encontramos la función otorgada a las imágenes puestas en los diferentes altares de la iglesia: posibilitaban la oración debido al efecto que causaban en los devotos-observadores. La visita de los congregantes y cofrades a la iglesia de la Compañía se estableció a través de las reglamentaciones de cada una de las congregaciones y cofradías, en ellas se determinaron las prácticas que deberían realizar en su interior alrededor de los altares; también eran ocasiones importantes las fiestas establecidas para cada advocación, las señaladas en el calendario litúrgico y las propias de la Compañía de Jesús.

Como cada congregación tenía una advocación particular, que a su vez contaba con una fiesta propia, esta se celebraba en un día establecido en el cual participaban activamente sus congregantes. La congregación de Loreto celebraba su fiesta el día del nacimiento de la Virgen, el 8 de septiembre; la de la Nuestra Señora del Socorro el 30 de noviembre; la de los señores mulatos el día de la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe, y la de la congregación de Nuestra Señora de los Dolores o del Corazón de Jesús el 16 de noviembre. El día de la fiesta, el altar de cada advocación era arreglado especialmente para la celebración. La cofradía del Niño Jesús en Fontibón celebró su fiesta de 1614 el día 12 de enero, domingo, día del niño perdido:

51 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 20.

[...] se hizo un grande y lindo altar en la esquina de la plaza, que está enfrente de la iglesia, y se adornó toda aquella calle de un lado y otro con arcos, flores y colgaduras. Sobre el altar debajo de palio se puso en andas una imagen de bulto del Niño Jesús encima de un alto pedestal fundado en las mismas andas, y de los pies del Niño colgaban las reglas escritas en dos grandes papeles en romance y lengua mosca.⁵²

La fiesta se celebró alrededor de la imagen del patrón de los indígenas. Las reglas de la cofradía, en las que se estipulaban las normas de comportamiento y las prácticas que debían realizar los indígenas para pertenecer a esta, estuvieron a la vista de todos en ambas lenguas, la indígena y la española.

Las celebraciones del calendario litúrgico eran las de la Circuncisión, la Ceniza, la Cuaresma, el Domingo de Ramos, la Semana Santa, la Ascensión, la Pascua del Espíritu Santo y el Patrocinio de la Virgen. Las fiestas del aniversario jesuita y las que giraban alrededor de la celebración de sus propios santos eran importantes: san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, san Luis Gonzaga, san Estanislao de Kostka y san Francisco de Regis. A estos se les realizaban novenas y procesiones. Otras celebraciones tenían que ver con santos a los que también rendían culto los jesuitas: santa María Magdalena, san Juan Nepomuceno, san Fortunato y los santos cuyas reliquias tenía la Compañía en su iglesia, además de los difuntos de noviembre⁵³. En la tabla 1.3. se relacionan el nombre de la fiesta, el día y el mes con el altar de la iglesia en que se realizaba la celebración.

52 *Cofradía del Niño Jesús*, AHCMBSB, Bogotá, f. 375r.

53 En el capítulo 5 se estudia lo relacionado con el culto a los mártires, sus reliquias y su lugar dentro de la iglesia de la Compañía.

Tabla 1.3.

**FIESTAS CELEBRADAS EN LA IGLESIA
DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS (SIGLOS XVII-XVIII)**

FIESTA	DÍA	MES	ALTAR
Circuncisión	1o	Enero	San Ignacio
Aniversario-jubileo, cuarenta horas		Febrero	Altar mayor
Ceniza			
Novena de san Francisco Xavier	4	Marzo	
Ejemplos	Miércoles		
	Viernes		
Lección espiritual			
Cuaresma			
Primer domingo			
Lunes 1º			Calle Real
Martes, jueves y viernes			
Misión de Cuaresma			Dolores, Socorro y Loreto
Dolores			
Ramos	Sábado		
	Domingo		
Lunes Santo			Francisco Xavier
Martes			
Miércoles			
Martes			
Jueves			Francisco Xavier
Viernes			
Sábado			Rapto
Ascensión			Altar mayor
San Francisco de Borja	11	Octubre	Loreto
San Juan Nepomuceno			
San Francisco Javier			Loreto
Dolores o Corazón de Jesús			
Santa María Magdalena			Pilastra frente al púlpito

Pascua del Espíritu Santo			Altar mayor
San Luis Gonzaga			Altar mayor
S. Regis			Altar mayor
Nuestra Señora de la Asunción			
Nuestra Señora de Loreto			Altar mayor
Guadalupe			Loreto
San Fortunato			
Todos los santos	1º	Noviembre	Reliquias
Patrocinio de la Virgen			
San Estanislao			
Nuestra Señora del Socorro	9	Noviembre	
Novenas			
San Francisco Javier: fiesta	24	Noviembre	
San Francisco Javier: jubileo	4	Marzo	Francisco Javier
San Ignacio N. S. P.: octavario	15		
San Juan Nepomuceno: inicio	16	Mayo	Santa Catalina
Día del santo			Altar mayor
Dolores	Miércoles víspera del Corpus		Dolores
Sagrado Corazón			Dolores
San José			
Procesiones			
Viernes Santo			Francisco Javier
			Rapto
San Francisco de Borja			

Fuente: *Usos y costumbres de esta sacristía de este colegio máximo. Enero 10 de 1755 (contiene índice de las fiestas, usos y costumbres), ceremonial, manuscrito, Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá.*

Las congregaciones fundadas por los jesuitas tenían su centro principal de actividad en el espacio de la capilla donde se ubicaba el retablo, cuya imagen central estaba dedicada a la advocación

correspondiente. A partir de la conformación del retablo como conjunto de imágenes dispuestas en las diferentes partes de su estructura se propone considerarlo un artificio retórico en el que se inscribió un discurso destinado a persuadir al devoto al ejercicio de una vida cristiana desde los preceptos de la Compañía de Jesús. Discurso construido desde las leyes del arte de la memoria⁵⁴.

1.4. Formas de control social: las reglas de las congregaciones

El comportamiento como buen cristiano contaba a la hora de solicitar la entrada a la congregación de Nuestra Señora de Loreto. La aceptación estaba controlada mediante la opinión que tenían del aspirante quienes ya pertenecían a dicho grupo. Este control se ejercía por medio del voto de aprobación o no que los miembros de la misma daban al candidato. En el caso de otorgarse, el aspirante asistía a una ceremonia especial de profesión, de lo cual quedaba constancia en el libro que tenía destinado para ello la congregación⁵⁵.

En la cofradía del Niño Jesús, fundada para los indígenas, se les advertía expresamente que su permanencia en ella estaba sujeta al cumplimiento de las reglas y a su comportamiento. En caso de que este fuera incorregible, la sanción era borrar su nombre del libro en el que quedaba registrado el ingreso:

*[...] se advierte que el cofrade que no guardare estas reglas, y fuere escandaloso en su vida, y costumbres, después de haber sido avisado conforme al orden de la caridad cristiana, si fuere incorregible se echará de la cofradía, y se borrará su nombre del libro de ella.*⁵⁶

54 En el capítulo 2 ("El retablo como *ars memorativa*") se aborda específicamente el tema.

55 *Catálogo de los que van entrando, Libro de la Congregación*, AGN (Bogotá), Sección Colonia, Fondo Curas y Obispos [tomo 19], ff. 365r-369v.

56 *Cofradía del Niño Jesús*, AHMSB, Bogotá, f. 373 r.

En la congregación de Loreto la elección del cargo de prefecto se realizaba cada año en agosto, vísperas de la fiesta principal de la congregación. Después de la plática a la que asistían los congregantes el día domingo en la iglesia de la Compañía, se reunían en la sacristía el padre jesuita a cargo de la congregación, el prefecto, los asistentes y el presidente de los consiliarios para consultar acerca de los tres congregantes que debían proponer como candidatos en la siguiente reunión, entre quienes se elegiría el prefecto.

La elección se hacía mediante votación secreta, pasando ante el padre jesuita y el secretario de la congregación, según lo establecido en las constituciones, en las que se estipulaba que el que tuviera mayor cantidad de votos sería nombrado prefecto. La elección se realizaba al siguiente domingo de haber sido elegida la terna de candidatos entre los cuales se escogería el nuevo prefecto, se llevaba a cabo en presencia de quien se encontraba en ese cargo y de los asistentes y consiliarios de la congregación. La consideración que se tenía para darle el voto a un candidato era: “al que más conveniente le pareciese para el aumento conservación y buenos efectos de ella”⁵⁷.

1.4.1. *Inversiones y ganancias o sacrificios y premios*

Las reglas de las congregaciones estaban diseñadas para ordenar el comportamiento de los creyentes a partir de lo que se consideraba un buen cristiano. La persuasión para cumplirlas y observarlas ofrecía unas ganancias que se traducían en indulgencias, una de ellas, la “remisión de todos los pecados”⁵⁸. Las reglas se estipulaban

57 Del procedimiento descrito se dejó constancia de lo realizado durante doce años, de 1637 hasta 1648, con el mismo formato, el cual era firmado por el padre jesuita a cargo y el secretario de la congregación. Otro dato que se puede constatar es el número de congregantes. Para 1637 eran 54; en 1638, 78; en 1639, 62; en 1640, 32; entre 1641 y 1643 no se especifica el número de votos, pues dice que casi todos los obtuvo Juan Macías Cardeno en 1641, y entre 1642 y 1643, Juan Sánchez Rico; en 1644 se registran 29; y no se consignaron datos de 1645 a 1647.

58 Véase anexo 8.2.

en el momento de la fundación de las congregaciones; eran un listado de varios puntos en el que se determinaban las disposiciones que debía cumplir quien entrara como congregante. Una primera, que era común tanto para la cofradía de indios de Fontibón como para la congregación de Nuestra Señora de Loreto, era tomar como patrona y abogada a la Virgen y tenerle particular devoción.

Las nueve disposiciones contenidas en las reglas de la congregación de Nuestra Señora de Loreto tenían un gran radio de acción, que iniciaba en el congregante mismo, luego seguía en su familia y luego en el cuerpo social de la ciudad. Las dirigidas al congregante incluían la realización de unas prácticas: la asistencia a escuchar pláticas, ejemplos o vidas de algún santo; tomar los sacramentos de la confesión y comunión con frecuencias fijas; la asistencia a misa; el rezo del Rosario y la realización de un examen de conciencia. Para el medio familiar, los congregantes tenían que difundir la doctrina cristiana enseñándole a los de su casa a rezar en la noche y a oír la misa y el sermón los días de fiesta, así como a confesarse cada año (véase anexo 8.1.). De igual forma, debían realizar actos de caridad con sus compañeros congregantes cuando estos estuvieran enfermos; hacerles un acompañamiento en el entierro y con un número determinado de oraciones, y asistir en sus necesidades a los enfermos en los hospitales y a los presos en las cárceles.

1.4.2. Reglamentación y modelamiento de los cuerpos

Las reglas establecidas para las congregaciones y para la realización de las novenas determinaron, a su vez, las prácticas dirigidas al cuerpo individual, al del grupo y al social. Al compararlas en cuatro de las congregaciones que fundó la Compañía de Jesús en Santafé (Nuestra Señora de Loreto, los esclavos del Señor Sacramentado, Nuestra Señora del Socorro y la cofradía del Niño Jesús en Fontibón) es posible identificar aquellas dirigidas a los

devotos que pertenecían a un grupo social en particular y las que se realizaban en el cuerpo social de la ciudad.

■ CONGREGACIONES

Para el cuerpo individual se identificaron prácticas como la confesión y la comunión, la repartición de santos, la instrucción acerca de asuntos de la fe católica, las penitencias, los ayunos, las horas de oración, el examen de conciencia-rezo del Rosario y la oración mental. Las dos últimas fueron propuestas por Ignacio de Loyola en sus ejercicios espirituales. Estas prácticas eran asistidas por la memoria como operaciones que le estaban reservadas por el simple recuerdo de las cosas, que es lo que en la retórica clásica se denomina *memoria natural*; al igual que por la composición del lugar, en la que se usa *la memoria artificial*, que utiliza espacios e imágenes, para los cuales san Ignacio también aplicó sus leyes en la denominada “vista de la imaginación”.

Para el cuerpo del grupo, es decir, la congregación en particular, se formularon las reglas desde la consideración de lo que significaba pertenecer a un colectivo como este, es decir: asistir a las pláticas, misa y fiestas principales de cada congregación; oír sermones y acompañar el cuerpo del difunto congregante.

Entre tanto, las prácticas dirigidas al cuerpo social de la ciudad estaban relacionadas con obras de misericordia corporal y espiritual: visitar a los enfermos e ir a la cárcel, así como enseñar la doctrina católica.

En la tabla 1.4. se muestran, comparativamente, las reglas establecidas para cada congregación y cofradía, agrupadas según el cuerpo al que iban dirigidas, así como las que eran comunes y particulares a cada una. El lapso comprendido se ubica entre las fechas de los documentos encontrados (la más temprana en 1614, que corresponde a la cofradía del Niño Jesús) y 1760 (año de la publicación de la novena dedicada a la congregación del Socorro).

Tabla 1.4.

**REGLAS DE LAS CONGREGACIONES
Y SU CLASIFICACIÓN PARA LOS DIFERENTES CUERPOS**

CUERPO	REGLAS	LORETO (1607-1636) ^a	COFRADÍA NIÑO JESÚS (1614) ^b	ESCLAVOS DEL SEÑOR SACRAMENTADO ^c	NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO (1741-1769) ^d
CUERPO INDIVIDUAL	Confesión y comunión				
	Repartición de santos				
	Instrucción puntos de la fe católica				
	Penitencias				
	Ayunos				
	Oración mental				
	Horas de oración				
	Examen de conciencia-rezo del Rosario				
CUERPO CONGREGACIÓN	Acompañamiento al cuerpo del difunto				
	Asistencia a las pláticas				
	Cuidado del culto				
	Oír sermones				
	Asistir a misa				
	Asistencia a fiestas principales				
CUERPO SOCIAL	Enseñar la doctrina católica				
	Visitar a los enfermos				
	Visitar la cárcel				

Fuente: a) *Reglas de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto*, folios 2r y 2v; b) *Cofradía del Niño Jesús*, folios 373r-381r; c) Mercado, *Historia de la provincia*, tomo I, pp. 84-86; d) Vergara y Azcárate, *Breve noticia de la Congregación*, pp. 145-148

■ NOVENAS

Las novenas dirigidas a los santos patronos de las congregaciones y devociones, como san Francisco Javier, Nuestra Señora del Socorro y el Sagrado Corazón de Jesús, establecieron siete tipos de prácticas, destinadas en mayor número al trabajo sobre el cuerpo individual: confesión y comunión, mortificación (que incluía ayuno, disciplina, cilicio, menos regalo), ejercicio de virtudes (para lo cual tenían el modelo del santo, como san Francisco Javier o la Virgen: “regular los pensamientos, palabras y obras con la pureza y rectitud de esta señora”⁵⁹) y multiplicar la intercesión de los santos para alcanzar lo que se pide repartido en patriarcas, profetas, apóstoles, mártires, pontífices, doctores, sacerdotes y religiosos confesores, vírgenes y demás santos del Cielo.

El lugar para realizar las novenas, como se ha visto, era el altar. Se hacían en una ceremonia a la que se invitaba a todos los devotos. En la de san Francisco Javier se disponían expresamente, a partir del primer día de la novena, la postura y los gestos para su inicio:

*Hincadas las rodillas delante de algún altar, o imagen de san Francisco Javier, y levantado el corazón a Dios, que está presente, y haciéndole una profunda reverencia de espíritu, y ofreciendo todas sus oraciones, palabras y pensamientos a mayor gloria suya, honra de la Virgen María, y reverencia de san Francisco Javier, y de todos los ángeles, y santos del Cielo, hará la señal de la cruz, y habiéndose santiguado, dirá de corazón.*⁶⁰

En el caso de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, el devoto debía asistir cinco veces a la iglesia el día señalado, cada una por una intención diferente. Leer algún libro era recomendado para meditar sobre las virtudes del santo con el deseo de imitarlas, aunque

⁵⁹ *Novena en honra de María Santísima, en su advocación del Socorro* (Santa Fe de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús, 1741), Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, 2.

⁶⁰ Francisco García S. J., *Novena al glorioso S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias y devoción de los viernes al mismo prodigioso santo* (Madrid: s.e., 1699), Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, 4.

si el devoto no sabía leer, se sugería que le leyeran la novena y rezara un determinado número de Padres Nuestros y Avemarías.

Las prácticas dirigidas al cuerpo social son las mismas establecidas en las reglas de las congregaciones. Aquí lo nuevo es que el devoto tiene que hacerle propaganda al santo entre sus conocidos, es decir, difundir la devoción. En la tabla 1.5. se clasificaron las prácticas según el cuerpo al que iban dirigidas, y que eran establecidas en las novenas que realizaban los devotos para los diferentes santos y advocaciones.

Tabla 1.5.

PRÁCTICAS ESTABLECIDAS EN LAS NOVENAS

NOVENAS				
CUERPO	PRÁCTICAS-ADVERTENCIAS-OBSEQUIOS	SAN FRANCISCO JAVIER	NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO	SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS
CUERPO INDIVIDUAL	Confesión y comunión			
	Mortificación			
	Ejercitar virtudes			
	Regular pensamientos-refrenar sentidos			
	Valerse de la intercesión del coro de santos			
	Visita al altar			
	Oración-leer libro			
CUERPO SOCIAL	Obras de misericordia corporal y espiritual			
	Mover a alguno a la devoción			

Fuente: Información reunida a partir de las novenas consultadas.

Las prácticas comunes que atravesaban todas las congregaciones eran la confesión y la comunión, la primera como método utilizado

para adentrarse en la vida de todos los días y darle el nombre de pecado a los secretos obtenidos, con el fin de producir “la visibilidad de la sociedad religiosa”.

En general, las reglas establecían un porcentaje alto de prácticas dirigidas al cuerpo individual, le seguían aquellas para las congregaciones y cofradías y, con un número menor, las prácticas que realizaban los congregantes en el contexto del cuerpo social de Santafé. En particular, las prácticas establecidas para la cofradía de indios, seguidas por las de la congregación del Socorro, tienen mayor acento en modelar el cuerpo individual. Las que las realizan en menor proporción son las congregaciones de Loreto y la del Señor Sacramentado.

Los indígenas eran el grupo social al que se dirigían con mayor intensidad las acciones evangelizadoras, pues pertenecían a uno de los cuerpos menores de la sociedad neogranadina, mientras que para los miembros de las otras congregaciones, cristianos viejos que pertenecían al cuerpo mayor de la sociedad, el trabajo sobre el cuerpo estaba enfocado en la reforma de las costumbres. En efecto, los indígenas cofrades realizaban prácticas individuales en las que castigar el cuerpo era la acción principal, “voluntaria para sujetar las pasiones”. Los miércoles y viernes de Cuaresma asistían al “ejemplo”, luego de lo cual los hombres se quedaban en la iglesia a tomar disciplina⁶¹, mientras las mujeres lo hacían en la casa:

Todos los miércoles y viernes de cuaresma entre las cuatro y cinco de la tarde con la señal que se daba de la campana acudían los cofrades y otros muchos del pueblo a la iglesia, adonde después de haberse cantado a canto de órgano el Miserere, se les contaba desde el pulpito un ejemplo, y después de él, siendo ya tiempo de las Ave Marías, se quedaban los varones para tomar disciplina, y las mujeres cofradas se iban a sus casas a hacer lo mismo.⁶²

61 El *Diccionario de autoridades*, tomo I, 295, la define como: “el instrumento de que se usa para los azotes. Suele formarse de alambre para mayor rigor, pero lo regular es de cáñamo torcido y separado en diferentes ramales. Úsase comúnmente en plural. Disciplina: llámase también el ejercicio mismo de azotarse o ser azotado, ya sea por castigo y penitencia, o por mortificación voluntaria para sujetar las pasiones”.

62 *Cofradía del Niño Jesús*, AHCMBS, Bogotá, f. 376r.

Lo anterior ocurría dentro de la iglesia y la cofradía; pero una práctica que se exteriorizaba y contaba con la participación tanto de gente del pueblo como de forasteros era la llamada procesión de sangre, realizada el Viernes Santo:

A las cuatro y media de la tarde quitado ya el monumento y acabados los maitines, y tinieblas, salió la procesión de sangre con extraordinario número de disciplinantes, así del pueblo como forasteros, que habían acudido a tener aquí estos días para su consuelo, y para gozar, como ellos decían, de lo mucho bueno que en este santo tiempo particularmente hay en este pueblo y adviértase que se trata aquí de esta procesión por la mucha parte que en ella tuvo la cofradía, porque tras los disciplinantes salieron los cofrades con sus tunitas de uno en uno llevando todas, o casi todas las insignias de la pasión, que fue de muy grande adorno y devoción.⁶³

Las prácticas que realizaban como grupo eran las que implicaban la reunión como congregantes en la iglesia. Las comunes a las congregaciones estudiadas eran la asistencia a pláticas, a la misa y a la fiesta principal de cada una. En cuanto a las prácticas dirigidas al cuerpo social, los esclavos del Señor Sacramentado constituían la única congregación que no realizaba prácticas de este tipo, y los cofrades del Niño Jesús la única que no daba doctrina, pues ellos eran quienes la recibían.

Las novenas a los santos implicaban un trabajo dirigido al cuerpo individual y al social, el primero tenía mayor énfasis y el trabajo como grupo no estaba presente. Si se comparan las prácticas establecidas, tanto en las reglas para las congregaciones como en las novenas, es evidente que el mayor trabajo se da en el cuerpo individual. Si bien las reglas tienen campos que actúan sobre los tres cuerpos, las novenas están dirigidas en mayor proporción al cuerpo individual y muy poco al social, con ausencia de la relación con el grupo.

⁶³ Cofradía del Niño Jesús, AHCMBSB, Bogotá, f. 377r.

1.5. La fiesta principal

Los modos de habitar⁶⁴ la iglesia como lugar de las prácticas de la vida del devoto incluían la asistencia a la fiesta del santo patrón que, como vimos, era una de las reglas que tenían que cumplir los congregantes. Las distintas celebraciones realizadas en la iglesia de la Compañía se iniciaban con un aviso desde el día anterior, a través de las campanas, con una clase de toque y frecuencia determinados. Esto se hacía también al día siguiente, cuando se realizaba la festividad. El lugar para la celebración de la fiesta era el altar de cada congregación. El ceremonial, a su vez, establecía el procedimiento para el ornato de los altares, las luces y el mobiliario que se debía disponer alrededor de cada uno.

Son escasas las referencias a la fiesta de la congregación de Nuestra Señora del Socorro⁶⁵, que se realizaba el día del apóstol san Andrés, el 30 de noviembre. A la actividad le precedían los nueve días de la novena, “con misa, música, y asistencia de no poca gente”. De la congregación de Nuestra Señora de Loreto, en cambio, tenemos documentos que nos proporcionan un detallado panorama de lo que era la celebración de su fiesta principal, llevada a cabo el 8 de septiembre, día del aniversario del nacimiento de la Virgen.

El evento tenía lugar alrededor del altar, en la segunda capilla de la nave occidental de la iglesia. En el libro de la congregación se puede apreciar cómo la gran mayoría de gastos que tuvo desde 1659 hasta 1740 se hicieron para la gran fiesta. Incluían la fabricación de un nuevo retablo y los preparativos de vestidos y joyas para la Virgen y el Niño, las alhajas para el altar, la cera para alumbrarlo, etc.; así mismo, contemplaban los gastos que se hacían el día de la fiesta, que consistían en el pago a quienes colaboraban

64 Certeau, *La fábula mística*, 98.

65 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 245-246.

en las diferentes tareas antes de la celebración, durante esta y después. Dichas personas eran integrantes de los cuerpos menores de la sociedad.

Los fondos para la fiesta se recaudaban de limosnas que daban los mismos congregantes, de lo obtenido por dineros a intereses que tenía prestada la congregación y de la venta de joyas de la Virgen y del Niño, que eran obsequiadas por estos. A través de la relación de gastos podemos reconstruir lo que era aquella celebración, en la que muchas de las de las inversiones de dinero tenían que ver con el aliño y adorno del altar.

Los documentos mencionan el pago a carpinteros y altareros⁶⁶ mozos, quienes eran los encargados de armar el altar. Este trabajo implicaba, entre otras tareas, poner las lámparas y pegar con tachuelas los velos que lo cubrían. Los oficiales y doradores hacían las macetas doradas o plateadas, en las cuales se colocaban “flores de mano”⁶⁷ como adorno. Los maestros realizaban las imágenes necesarias, como los ángeles que portaban las indulgencias. El trabajo de tallar la madera y la aplicación del encarnado lo realizaba un maestro y luego finalizaba la tarea un dorador. También se encontró información sobre la elaboración de un cuadro de la Virgen que se mandó a pintar para ubicarlo en el altar mayor, porque no convenía sacar la imagen original de su nicho, como era costumbre cuando había una fiesta.

Un gasto frecuente e importante era la cera para las velas y hachas que se colocaban en el altar. La congregación, igualmente, se encargaba de las compras del material que se necesitaba para la fabricación de los objetos, el papel, los colores, el oro y la plata. También se invertía dinero en las alhajas para el altar. Por ejemplo, a Juan de Vargas, platero, se le pagó por la realización del frontal

66 El que tiene el oficio de armar altares de madera y vestirlos para las fiestas y procesiones. *Diccionario de autoridades*, tomo I, 245.

67 Eran flores hechas a mano con papel bruñido con laminilla de oro.

de la casa de la Virgen entre 1723 y 1724, lo que se complementó con la fabricación de un arco en 1737.

El espacio de la capilla y de la iglesia se alfombraba. Los encargados eran los indígenas, llamados cargueros de alfombras, pues transportaban, colocaban y devolvían de nuevo a sus dueños estos objetos. Otro gasto importante eran los vestidos de las imágenes-esculturas de la Virgen y el Niño el día de la fiesta. Para ello se compraban telas variadas y se pagaba por la hechura. Algunas personas eran las encargadas de desnudar y de vestir a la Virgen – de ahí el dicho de “quedarse para vestir santos” –, labor que las señoras Padilla realizaron durante varios años.

Durante la ceremonia participaban los músicos, a quienes se les pagaba el salario por todo el año de servicios, como fue el caso de un hombre llamado Juan Pablo, que interpretaba el arpa. Además de ese instrumento, se tocaban la vihuela, el violín y la chirimía⁶⁸, este último provocaba la suspensión de los ánimos, pues su sonido se consideraba, de manera especial, tanto bélico como alegre.

Al predicador también se le pagaba por su trabajo. Era acompañado por el sacerdote, el diácono y el subdiácono, y se les hacían regalos, se les daban botellas de vino y se les invitaba a almorzar. La comida era un gasto no menos importante: se le ofrecía platillos a la comunidad que asistía a misa; cacao y bizcochos al sacristán; bebidas para los cargueros de alfombras y para los que ayudaban a vestir y a desvestir a la Virgen; así como vino, dulces y bizcochos como refrigerio para los que decían las misas.

68 “Chirimías: instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido, según sale el aire. En el extremo por donde se introduce el aire con la boca tiene una lengüeta de caña llamada pipa; para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca muy ancha como de trompeta, por donde despiden el aire. Derivase el nombre de los griegos *chir*, que vale la mano, y *nomos* que vale preferencia, por tener el uso de las manos la preferencia en la música de este instrumento. El son de las chirimías y de otros instrumentos, tan bélicos como alegres, suspendían los ánimos”. *Diccionario de autoridades*, tomo I, 321-322.

Las prácticas realizadas dentro de la iglesia eran la manera como quienes asistían a ella la habitaban. Esto, como vimos, se hacía de distintas formas: las misas, las pláticas y sermones; la realización de novenas y procesiones, y la celebración de la fiesta principal del santo o advocación bajo la cual se estuviera protegido. Al compás de las prácticas y de la habitación de la iglesia — el tiempo de estar allí para contemplar las imágenes mientras se escuchaban las prédicas de los jesuitas — se conformó el cuerpo mortificado de los santafereños.

Capítulo 2

El retablo como *ars memorativa*

2.1. Un discurso en imágenes

¿Por qué considerar el retablo un artificio retórico, una materialización de las reglas del arte de la memoria de la preceptiva retórica clásica, tratado y utilizado por la religión cristiana como medio para su tarea de evangelización?

Ubicado en cuarto lugar dentro del contexto de la retórica clásica, el arte de la memoria era la técnica que le permitía al orador de la época perfeccionar la memoria artificial como su principal recurso en el momento de presentar largos discursos y cuyo ejercicio le facilitaba sacar con exactitud toda la información concerniente a su exposición.

En un tratado anónimo que un maestro escribió como texto para sus alumnos, titulado *Rethorica ad Herennium*, en el que trata las cinco partes de la retórica: *inventiō*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *prōnūntiātiō* (invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación), se califica la memoria como “el tesoro de las invenciones, guardián de todas las partes de la retórica”¹. El autor la clasifica en natural y artificial, y es a la segunda, considerada la memoria que

¹ Citado por Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974), 18.

ha sido fortalecida y consolidada por el ejercicio, a la que se dedica. Por lo tanto, formula toda la reglamentación para su ejercicio y uso por parte del estudiante de oratoria.

Es importante señalar que el ejercicio de la memoria estaba enfocado hacia la presentación del recuerdo del pasado, que proporcionaba modelos de virtuosa ejemplaridad, además de darle autoridad al discurso. El papel fundamental del proceso mnemotécnico era “transmitir y revalorar la formación de una conciencia humana virtuosa, armónica y perfecta”².

2.1.1. *Los principios generales*

Para el ejercicio de la memoria artificial, los principios generales se basaban en la configuración de un *locus* (lugar), constituido por diferentes espacios ordenados, denominados *loci*, considerados tablillas de cera que permanecían después de que se había borrado lo escrito en ellas. Seguían dispuestas en el *locus* para que se escribieran de nuevo, por lo que estaban en la memoria y se podían utilizar colocando en dicho soporte nuevas *imāginēs* (imágenes) para nuevos discursos.

La configuración de los lugares siempre se remite en los diferentes autores clásicos a estructuras arquitectónicas que se deben memorizar y en las que se depositan las imágenes según un orden. Por lo tanto, en el momento del discurso el orador debía recorrer el llamado edificio de su memoria, pasear por los lugares configurados y sacar de estos las imágenes guardadas de acuerdo con el orden establecido de antemano según el discurso.

El primer elemento que se debe señalar en cuanto a lo que denominamos materialización del arte de la memoria en un retablo es que este es una estructura, un espacio construido con diferentes elementos arquitectónicos, al que según las reglas del arte mnemotécnico

² Báez Rubi, *Mnemosine novohispánica*, 25.

denominaremos lugar. El autor de la *Rethorica ad Herennium* define el *locus* “como el lugar que la memoria puede aprehender con facilidad, así como una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco u otros análogos”³. Los elementos con los que se construye un retablo son, de manera general, columnas, arcos y nichos, que configuran los *loci* o espacios en los cuales se disponen las *imāginēs*, en este caso pinturas o esculturas.

En el lenguaje de la época de nuestros retablos estos tenían dos acepciones: la primera se refiere a su composición con imágenes y lo que representan: “el retrato en tabla, o el conjunto y agregado de figuras, pintadas o corpóreas, representativas en la misma materia, de alguna historia o suceso”⁴, lo que nos señala el carácter pictórico y escultórico de las imágenes. La segunda acepción se relaciona con los altares de las iglesias como: “adorno de arquitectura magnífico, con el que se componen los altares, suele dorarse para mayor hermosura”⁵. En esta se encuentra explícito el principio arquitectónico relacionado con el orden, lo que es esencial, pues los lugares deben formar series para poder recordarlos sin importar la imagen por donde se comience (imagen 2.1.).

2.1.2. Las partes del discurso y su depósito

La memoria, considerada el tesoro de las invenciones y guardiana de todas las partes de la retórica, estableció reglas para crear sus tres componentes (lugares, espacios e imágenes), los cuales posibilitarían la recordación de las partes del discurso que podían ser repetidas oralmente en el momento de realizar la alocución. En los aspectos espaciales de los lugares y los espacios que se establecen en las reglas para la construcción de estos artificios mnemónicos se señala una relación armónica entre el tamaño de los espacios y

3 Yates, *El arte de la memoria*, 19.

4 *Diccionario de autoridades*, tomo 3, 602.

5 *Diccionario de autoridades*, tomo 3, 602.

las imágenes que se depositan en estos, la luz adecuada para su observación, la distancia entre unos y otros y el estar diferenciados entre sí para evitar la confusión.

Durante la Edad Media el contexto religioso se sirvió de la tratadística clásica, concretamente de san Agustín, quien retomó los modelos de la retórica y los adaptó para el discurso cristiano, considerando la importancia de la memoria como parte fundamental del alma humana: “lo que se almacena en la memoria no son las cosas, sino las imágenes de las cosas sentidas, las cuales quedan allí a disposición del pensamiento que las recuerda”⁶. Basándose en las reglas de la retórica clásica para la creación de lugares e imágenes del arte de la memoria, santo Tomás, en el *Dē memoriā et reminiscentiā commentārium*, definió la tradición *mnemónica* que san Agustín había planteado en el libro X de sus *Confesiones*.

2.1.3. *El principio de similitud corporal: imágenes activas y dramáticas*

Santo Tomás expuso cuatro preceptos a partir de los fundamentos de la memoria artificial planteados desde la retórica clásica.

El primero es que se deben asumir similitudes convenientes de las cosas que se quiere recordar; estas no han de ser demasiado familiares, ya que nos maravillan más las cosas poco familiares y estas vinculan más fuerte y vehementemente el alma; de ahí que recordemos mejor cosas vistas en la infancia. Así pues, es necesario inventar similitudes e imágenes, ya que las intenciones simples y espirituales se escapan con facilidad del alma, a no ser que estén vinculadas a similitudes corporales, ya que la cognición humana es más vigorosa respecto a los sensibles. De ahí [que] el poder memorativo se aloje en la [parte] sensitiva del alma.⁷

Yates, citando al autor de *Rethorica ad Herennium*, menciona que para lograr la construcción de imágenes activas era necesario

⁶ Báez, *Mnemosine novohispánica*, 28.

⁷ Yates, *El arte de la memoria*, 96.

atribuirles especial belleza o fealdad singular; adornarlas con corona o con mantos de púrpura, de modo que la similitud resulte más clara para nosotros; desfigurarlas de alguna manera, introduciendo por ejemplo a alguien teñido en sangre, o manchado de barro o embadurnado con pintura roja de suerte que resulte más sorprendente su forma; asignar determinados efectos cómicos a nuestras imágenes, pues eso asegurará asimismo la presteza de nuestro recuerdo de ellas⁸.

En la producción de imágenes durante la Edad Media plantea, con el siguiente interrogante, una aproximación a la repercusión que tuvo la regla establecida para las *imāginēs*, en la que se debían “construir imágenes que no fueran corrientes o vagas sino activas (*imāginēs agentēs*)”.

¿Podemos ver en estas grandes y monumentales figuras un esfuerzo por recuperar las formas de la memoria clásica, las de aquellas imāginēs agentes – notablemente hermosas, coronadas, ricamente vestidas, o notablemente deformes o grotescas – que la Edad Media, moralizándolas, las convirtió en virtudes y vicios, en similitudes expresivas de intenciones espirituales?⁹

Para la época que nos ocupa proponemos plantear no el esfuerzo por recuperar las formas de la memoria clásica, como lo hace Yates respecto a la Edad Media, sino más bien la materialización de los tres artificios mnemónicos (lugares, espacios e imágenes) en la estructura arquitectónica del retablo y el seguimiento de sus reglas de construcción dentro de un marco específicamente devocional propio del cristianismo – y concretamente el de la Compañía de Jesús –, así como en la creación de congregaciones para los cuerpos sociales neogranadinos.

⁸ Yates, *El arte de la memoria*, 23.

⁹ Yates, *El arte de la memoria*, 116.

2.2. La configuración del discurso en el retablo

El retablo se propone como un tipo de lugar en el que una orden religiosa —en este caso la jesuita— inscribe discursos con imágenes según un orden determinado en sus espacios y los dirige a los devotos, aquí, los asiduos visitantes a la iglesia de San Ignacio.

Mientras que Yates sugiere que la imaginería tendría su origen en las imágenes creadas para la memoria artificial, Fernando R. de la Flor¹⁰ plantea el origen de los retablos desde el arte de la memoria como una hipótesis poco probable de confirmar, dada la falta de documentación. La manera de comprobar la hipótesis y constituir la como prueba sería aplicar un análisis de la estructura del retablo como materialización del arte de la memoria. En ese sentido, lo que hace falta es identificar en los espacios del retablo el orden establecido para ubicar las imágenes, a través del cual debe ser descifrado el discurso configurado.

El argumento que tal vez sería una prueba definitiva del retablo como materialización del arte de la memoria es que a partir del estudio de dicho objeto (considerado un discurso con imágenes) se intenta construir el discurso depositado en este, es decir, identificar su orden y las palabras y cosas¹¹ con que fue formado. Es decir, como observadores, como lectores-simulacro, se intenta hacer lo que el estudiante de retórica clásica ante el edificio de la memoria, pero identificando el discurso construido por otro y destinado para otros. En este caso nos propondríamos identificar el discurso que la Compañía de Jesús inscribió para sus devotos en los retablos de su iglesia en Santafé, Nuevo Reino de Granada.

Causalmente podemos hablar ahora acerca de la *compositiō locī* (composición de lugar), materia que relacionamos de manera inmediata con san Ignacio de Loyola y los ejercicios formulados por

10 Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (Madrid: Alianza, 1995).

11 En la preceptiva retórica las cosas corresponden a las nociones.

el fundador de la Compañía de Jesús. Precisamente, la composición de lugares ignaciana toma claramente los preceptos del arte de la memoria, provenientes de la retórica clásica, pero desde la adaptación que hizo san Agustín¹².

Las operaciones que se realizaban con la memoria (según san Ignacio, el examen de conciencia) corresponden exactamente a la memoria natural — primer tipo de clasificación —, que se constituye en el recuerdo normal de las cosas y que sería una de las prácticas devocionales exigidas a los que pertenecían a las congregaciones jesuitas que funcionaban en la iglesia, como veremos más adelante. La otra operación, el depósito del recuerdo, estaba planteada en su conjunto como la composición de lugar y correspondería a la construcción del artificio mnemónico, esto es, la ordenación de las *imāginēs* en sus espacios respectivos. La llamada vista de la imaginación sería el desplazamiento que hacía, en este caso a través de la guía de los ejercicios, el devoto por los diferentes espacios, demandando las imágenes depositadas en estos.

2.3. Las imágenes y la retórica clásica

Las imágenes, consideradas como el concepto o principio pictórico del arte de la memoria, cuyo conjunto ordenado emitiría un discurso, admiten también un tratamiento desde los demás componentes de la retórica clásica, necesarios para identificar las reglas que determinaron su creación.

Al situarnos en el lugar de producción de la pintura para los siglos XVII y XVIII, la teoría humanista se basaba en la suposición fundamental de que la buena pintura era como la buena poesía, la imitación ideal de la acción humana¹³. Los críticos de pintura, a falta de

12 Fernando Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII* (s. l.: Junta de Castilla y León de Consejería de Educación y Cultura, 1996), 114.

13 Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982), 9.

una teoría propia, retomaron los postulados de la antigüedad clásica a partir de las comparaciones de Aristóteles y Horacio entre pintura y poesía. Para aplicarlos a la primera, los pintores, así como los poetas, debían expresar la verdad general mediante unos temas que, gracias a la educación en las narraciones bíblicas y en los clásicos grecolatinos, debían aspirar no solo a gustar, sino también a instruir a la humanidad.

Los críticos de entonces, para hacer una teoría de la pintura, retomaron y aplicaron la división retórica de los oradores clásicos en sus tratados. El primer crítico en usar la división de la pintura en las tres categorías de la retórica clásica fue Paolo Pino¹⁴ en su *Dialogo di pittura* (1548), que corresponde casi exactamente a la clasificación del arte de la retórica: *disegno, inventione y colorire* (diseño, invención y colorido). Aunque León Battista Alberti en su tratado *Dē pictūrā* (1435) incluye parcialmente la *inventiō* (invención) en la *compositione* (en la que habla de orden, decoro, etc.), la *dispositio*, esquema preliminar del discurso del orador, queda también representada en la *compositione*, pero participa, así mismo, de la *circumscriptione* (el dibujo de contornos, el medio principal de disponer las figuras en un boceto) y la *elocutio*, que corresponde a la *receptione di lumi* (la versión final del cuadro).

Posteriormente, Ludovico Dolce, en *Dialogo della pittura intitolato L'aretino* (1557), adaptó directamente la *inventiō, dispositio y elocutio* de los retóricos romanos, aunque también se señala que pudo tomarla de la retórica renacentista de la poesía, tan profundamente influida por aquellos¹⁵. Los críticos de entonces, para hacer una teoría de la pintura, retomaron y aplicaron la división retórica de los oradores clásicos en sus tratados. De las cinco divisiones de la retórica, los teóricos plantearon para su arte la invención, el dibujo y el colorido, correspondientes al proceso de creación y fabricación de una pintura.

14 Gilbert Creighton, "Antique frame Works for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino", en *Marsyas*, vol. III, 1946, citado en Lee, *Ut pictura poesis*, 10.

15 Lee, *Ut pictura poesis*, 138.

Luego de un paralelo entre el proceso retórico de la oratoria clásica aplicado al proceso pictórico, partimos de los significados de las cinco partes usadas para la elaboración de un discurso, o secciones del arte del decir persuasivo, contenidas ya en la *Rethorica ad Herennium*, atribuida a Cicerón:

*La invención es el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles que hagan probable la causa. La disposición es el orden y distribución de los temas, la que muestra en qué lugar ha de situarse la cosa. La elocución es la acomodación de las palabras y sentencias idóneas a la invención. La memoria es la firme retención en el pensamiento del sentido, de las palabras y de la disposición. La pronunciación es la regulación graciosa de la voz, del rostro y el gesto.*¹⁶

El que la aplicación de las fases discursivas realizadas por los teóricos de la pintura no coincida en varios casos estaría determinado, en primer lugar, porque no es lo mismo fabricar un discurso que una pintura, teniendo en cuenta que la preceptiva retórica fue utilizada para cambiar de estatus a la pintura y constituirla como un arte liberal, y, en segundo lugar, porque este proceso estaba mediado por todo cuanto significaba pintar en los siglos XV y XVI, esto es, las fases de elaboración de una pintura estaban repartidas entre el maestro, los oficiales y los aprendices.

Para el medio artístico neogranadino el referente más cercano en cuanto a tratados acerca de la pintura es el escrito por el español Francisco Pacheco (1564-1644)¹⁷, *El arte de la pintura* (1649). En el texto, si bien presenta la división de la pintura realizada por Vasari,

¹⁶ Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2000), 185.

¹⁷ Varios fueron los tratados de pintura producidos en España: *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho (1633) (Madrid: Turner, c. 1979); el mencionado *El arte de la pintura*, de Francisco Pacheco (escrito en 1638 y publicado en 1649) (Madrid: Cátedra, 1990); *Los discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Jusepe Martínez (1673, publicado en el siglo XIX) (Madrid: 2006); *Pintura sabia*, de Juan Ricci (1650) (Madrid: 2002); *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, de José García Hidalgo (1693) (Valencia: 2006), inspirados por las impresiones manuales dibujadas de Durero, Palma Giovane y Ribera, entre otros; y en el siglo XVIII, *El museo pictórico y escala óptica*, escrito por Antonio Palomino (1724) (Madrid: Aguilar, 1947).

Alberti y Lomazzo, se queda finalmente con la división hecha por Dolce: invención, dibujo y colorido.

La invención —búsqueda de ideas y argumentos adecuados a la causa en la pintura del siglo XVII— para F. Pacheco partía de lo que se conocía para hacer algo nuevo:

La invención procede del buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro en las figuras¹⁸.

A la disposición Quintiliano la definió en su *Institutio oratoriae* como la distribución eficaz de los argumentos y de las partes en los lugares adecuados según el orden natural de las cosas; entre tanto, el orden artificial lo relacionó con el orden del discurso persuasivo desde la retórica: exordio, narración, argumentación y epílogo. Lo que en el retablo corresponde a la disposición de los espacios, en la pintura (en cuanto imagen situada en los espacios), se realiza ubicando en las imágenes ritmos visuales según la colocación de las formas figurativas halladas en la invención.

De otro lado, la elocución, junto con la disposición, representa las fases de elaboración material de una pintura y su culminación como tal, que correspondería a lo que menciona Antonio Palomino¹⁹ como expresión: pintar o esculpir las figuras con todas aquellas calidades, indicaciones y afectos que más conduzcan a la propiedad del asunto.

Ya nos hemos referido a la memoria —la firme retención en el pensamiento del sentido, de las palabras y de la disposición—, simplemente agregaremos que esa participación del devoto, en cuanto realizador, en la producción del discurso a través del recorrido visual por el retablo es, a su vez, una interpretación a través de la disposición

¹⁸ Pacheco, *El arte de la pintura*, 286.

¹⁹ Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*.

encadenada o unida que conforma una totalidad discursiva. La definición y suma de recorridos posibles forman un sistema en el que cada recorrido es un perfil parcial sobre la visión unitaria que implica la puesta en juego de la perceptiva, estructurante y de objeto de memoria. Como consecuencia, el retablo está constituido en su conjunto como totalidad encadenada y abierta a los recorridos posibles, los cuales se relacionan entre ellos y como totalidad del texto figurativo.

2.4. Los cánones gestuales retóricos

Dentro del contexto de la retórica también se tienen en cuenta todas las disposiciones que desde los griegos estaban establecidas para los gestos corporales durante la emisión de un discurso. En la teoría pictórica fundacional de *Dē pictūrā* (1435) se encuentra el lenguaje corporal y se le otorga un papel dentro de la retórica de la pintura, que dentro del contexto de la Contrarreforma tendría singular importancia: “la historia conmoverá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiesten muy visiblemente el movimiento de su alma [...] y estos movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo”²⁰.

Durante el siglo XVI, en diferentes impresos²¹ se encuentra el establecimiento de cánones para los gestos corporales, en los cuales el cuerpo se recrea como una imagen retórica cuyos antecedentes se encontraban en la preceptiva clásica de la retórica. La utilización de los gestos correspondía a la quinta función expresiva corporal, denominada la *āctiō* (gesticulación), completada por la *prōnūntiātiō* (el uso de la voz). Los griegos le dieron el nombre de *chironomia* a la gesticulación. En esta se establecieron los cánones gestuales retóricos para la oratoria clásica, que incluían tanto las manos como los dedos.

20 Mencionado por Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1995), 153.

21 Como la *Plutosofía* de F. Gesualdo (Papua, 1592), el *Thesaurus artificiosae memoriae* de Cosma Rosellius (Venecia, 1579) y el *Congestiorum artificiosae memoriae* de Romberch, citados por Báez, *Mnemosine novohispánica*, 254.

Durante el siglo XVII aquellos gestos realizados con las manos se clasificaron en un alfabeto natural, a las significaciones manuales se les denominó *chironomia* y a las posturas retóricas de los dedos, *indigitatiō*. Se consideraba la *chirologia* o el lenguaje natural de la mano de la siguiente manera:

*En todas las concepciones relacionadas con el gesto con el cual el cuerpo, instruido por la naturaleza, puede enfáticamente expresar y comunicar un pensamiento, y con la propiedad de su lenguaje exponer la silenciosa agitación de la mente, la mano, ese ocupado instrumento, es la que más "habla". Su lenguaje se percibe y entiende tan fácil que es como si el hombre tuviera otra boca o instrumento de habla en su mano.*²²

*La mano, la gran artífice y activa inventora de la mayoría de los caprichos del cuerpo, receptora, con buena inteligencia, de las patéticas señales de la mente, evidencia un cúmulo de signos con que la palabra encuentra expresión y representa en su apariencia la actual postura de la imaginación. Y mientras podamos trasladar un pensamiento a los expresivos signos, las ideas de nuestra mente brotarán abundantemente en varios dialectos al tiempo que los articulados dedos suplen el trabajo de la voz.*²³

2.5. La iglesia de San Ignacio como sistema de lugares

A partir de la consideración de san Agustín sobre la memoria como parte fundamental del alma humana, el recuerdo de las cosas se producía por las imágenes de estas depositadas en lugares que funcionaban como artificios mnemotécnicos contruidos por medio del arte o de la naturaleza. Se hicieron entonces clasificaciones de los sistemas de lugares. Romberch²⁴ utilizó el cosmos con los doce signos del zodiaco y la gradación de los lugares por tamaño: los comunes (máximos, mayores y menores), los máximos (ciudades y abadías), los mayores (aulas, bibliotecas, molinos, casas, fábricas y establos) y

22 John Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art Manual Rethoric* (s. l.: Southern Illinois University Press, 1974), 15.

23 Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand*, 120.

24 J. Romberch, *Congestiorum artificisae memoriae* (Venecia: Melchorium Sessam, 1533), citado por Báez, *Mnemosine novohispánica*, 297.

los menores (paredes, columnas y altares). De acuerdo con lo anterior, consideraremos la iglesia de San Ignacio como un lugar mayor (*locus m̄ximus*), y las capillas y retablos como lugares menores. De manera particular, y en conjunto la iglesia, los retablos y sus imágenes son verdaderos objetos de la memoria. Un sistema de lugares entre lugares, configurado a su vez por espacios e imágenes.

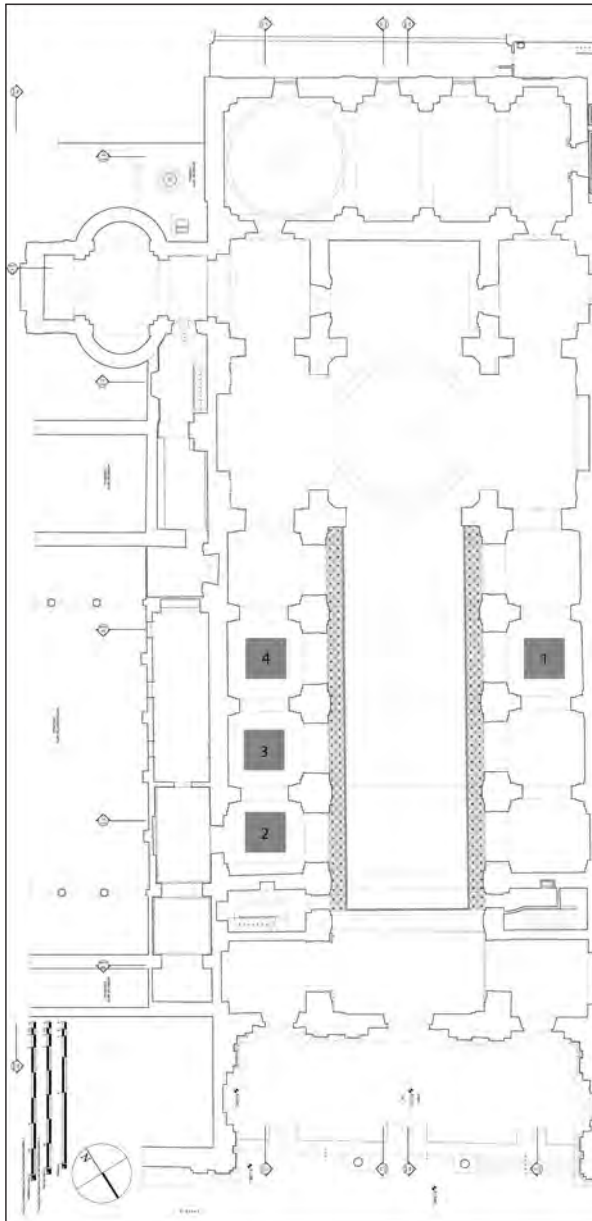
Entre 1619 y 1767 los jesuitas construyeron un total de veintidós retablos configurados como altares, cada uno con un discurso particular dirigido a los diferentes cuerpos sociales neogranadinos (plano 2.1. p. 80).

Los *lugares* que abordamos en este libro son ocho retablos construidos para la iglesia de San Ignacio entre 1619 y 1767 (tabla 1.2. y anexo 8.4.): el altar mayor; el Éxtasis de san Ignacio; el altar de las reliquias; Nuestra Señora de los Dolores; la Capilla de los Príncipes; Nuestra Señora del Socorro; Nuestra Señora de Loreto y san Francisco Javier. Así mismo, se analizaron las imágenes, constituidas por 62 pinturas, 24 esculturas y 110 relicarios.

A los retablos construidos en la iglesia de San Ignacio los consideraremos discursos configurados a través de todo un sistema de construcción en el que estuvieron en juego los cuerpos sociales a quienes estaban dirigidos, las advocaciones a las que se dedicaron y el discurso que se iba a ofrecer a los devotos-observadores que los contemplaron.

2.6. Lugares para los negocios de salvación: advocaciones de la Virgen, escenificaciones de sentido

En las capillas construidas en las dos naves laterales de la iglesia se ubicaron diferentes altares. Algunos, como hemos visto, correspondían a devociones generales, y otros, a las congregaciones fundadas por los padres jesuitas para los diferentes grupos del cuerpo social. Particularmente, los retablos dedicados a las advocaciones de la Virgen, como el de Nuestra Señora de Loreto (1), la Capilla de los Príncipes (2), Nuestra Señora del Socorro (3) y Nuestra Señora



Plano 2.1. Ubicación de los altares dedicados a advocaciones de la Virgen.
Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño.
Instituto “Carlos Arbeláez Camacho” para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano.
Proyecto de restauración de la iglesia de San Ignacio.

de los Dolores (4), fueron construidos como lugares donde los congregantes tenían un espacio para el ejercicio de su devoción particular dentro de la iglesia (plano 2.1.).

La manifestación al público de la verdad oculta en las instituciones está basada en la exhibición de las formas de hacer regresar la experiencia mística al campo de la institución visible²⁵. Veremos cómo en este caso la exhibición la hace la Compañía de Jesús a través de su más importante devoción, la Virgen, en diferentes advocaciones dispuestas en algunos de los lugares mencionados dentro de su iglesia.

En los retablos de las advocaciones de la Virgen encontramos una analogía entre los procedimientos organizadores de sentido y la sucesión de hechos dispuestos en los lugares, de acuerdo con el orden de los espacios establecido con las diferentes escenas escogidas para cada uno.

2.6.1. Nuestra Señora de Loreto: la traslación de una casa por los aires

El misterio, en este caso, se presenta con un relato, la escenificación de un milagro en el retablo de Nuestra Señora de Loreto: el de la traslación de la casa en la que nació la Virgen. La imagen aparece dentro de la iglesia en 1619 en un cuadro grande. Más adelante se relaciona “una imagen de nuestra señora de Loreto con su caja dorada de masonería, la cual trajo el padre Gonzalo de Lyra y la dio de limosna a este colegio”²⁶. Para 1659, cuarenta años más tarde, ya se había construido un retablo. El 28 de enero de ese año se describió así: “de cuatro columnas doradas con tres lienzos grandes de pintura y otros cuatro chiquitos, en el cual retablo está una imagen de bulto de Nuestra Señora de Loreto con el Niño Jesús y cuatro ángeles”²⁷. La escultura estaba ubicada en el nicho central y era resguardada por unas puertas.

Aunque no se dan los nombres de las pinturas, la información que se ofrece acerca de la escultura (el hecho de que estuviera acompañada

25 Certeau, *La fábula mística*.

26 *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 1r.

27 *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto*, AGN, Bogotá, f. 392v.

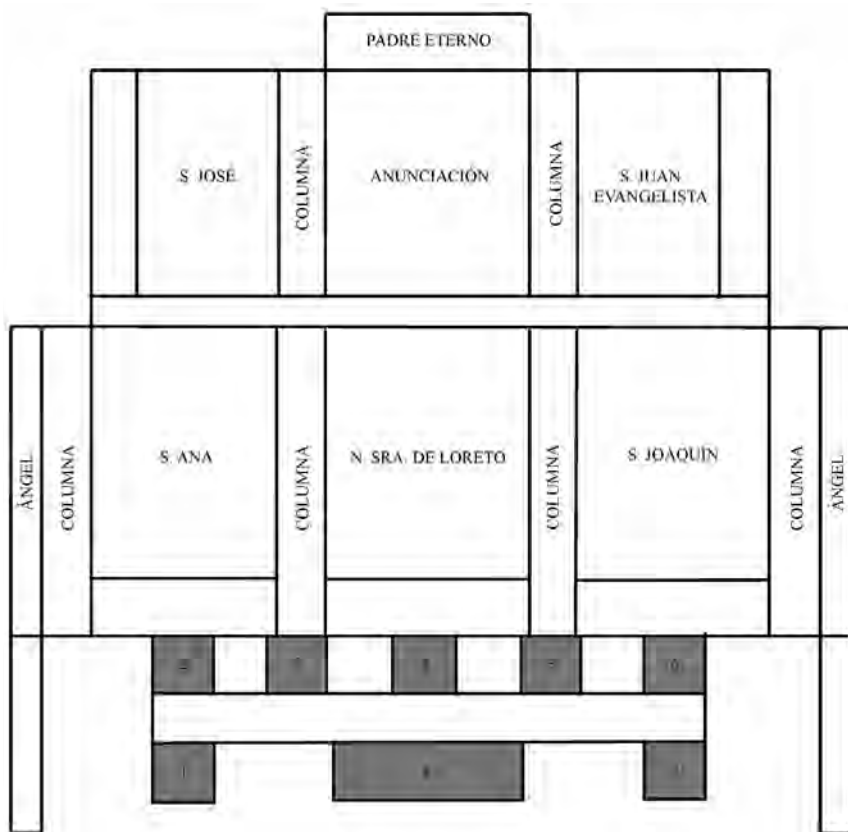
de cuatro ángeles) remite a la iconografía propia del milagro. Ello permite decir que correspondía a la Virgen que, sentada sobre la casa, era trasportada a través de los aires por los cuatro ángeles que se mencionan. Una escenificación de un hecho que daba el sentido del milagro de la traslación de la casa donde había nacido la Virgen.

Alrededor de 1709 el padre Martín Niño²⁸ había construido un nuevo retablo con las limosnas recibidas en la congregación (actualmente se encuentra en la iglesia). El lugar diseñado inicialmente contempló el retablo y, posteriormente, agregó en las pilastras laterales los ángeles anunciadores de las indulgencias y sus marcos.

El tema del retablo es la vida de la Virgen María y en los diferentes espacios se ubican los santos relacionados con ella. Se representan varios tiempos: la Virgen niña con santa Ana; su padre san Joaquín; la Anunciación; san José con el niño, y san Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, este último relacionado con la visión que tuvo de la Virgen. Adicionalmente, los ángeles con filacterias que salen de sus bocas (metáforas de la palabra) y contienen frases alusivas a la Virgen (imagen 2.2.).

En el plano 2.2. (p. 83) podemos observar la disposición que se realizó en los dos cuerpos del retablo: cuatro columnas en el primero, dos en el segundo, tres calles, una mesa de altar, un sota-banco, un banco y un remate. Tiene dispuesta en el nicho central la escultura de bulto de la Virgen con el niño Jesús en brazos sentada sobre la casa. Al lado izquierdo de la Virgen está la escultura de bulto redondo de san Joaquín, en madera tallada y policromada con manto y túnica. Sostiene una vara en la mano derecha y un libro con la izquierda. Al lado derecho está ubicada otra escultura, la de santa Ana, de pie con las manos levantadas, que a comienzos del siglo XVIII sostenía seguramente la escultura de la Virgen niña. El sentido de la escenificación del milagro realizado por la Virgen se relacionó directamente con el discurso alrededor de las prácticas

28 *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto*, AGN, Bogotá, f. 343r.



mesa de altar

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------------|--|
| 1. Nacimiento de la Virgen | 4. Nuestra Señora de Guadalupe | 6. Desposorios de la Virgen |
| 2. San Joaquín, la Virgen y santa Ana | 5. La Anunciación | 7. Desconocido |
| 3. Santa Ana y la Virgen | | 8. Traslado de la Santa Casa de Loreto |

Plano 2.2. Disposición de las imágenes del retablo de Nuestra Señora de Loreto. Esquema realizado a partir de observación in situ.

de los devotos de la congregación que presidía. La inclusión de elementos persuasivos, como la figura del Padre Eterno que desde lo alto se asoma entre nubes con querubines, flanqueado por dos ángeles (uno con una espada y el otro con una corona de flores), se dirigía al devoto que se ubicaba delante del altar durante la

práctica y las fiestas que allí se realizaban. La persuasión ejecutada mediante un canon gestual retórico perteneciente a la categoría de *indigitatio*, o canon retórico para los dedos, era el *audientiam facit*²⁹, que demandaba de los devotos silencio y atención a lo que se escuchaba durante las prédicas alrededor del altar (imagen 2.3. y grabado 2.1.).



Grabado 2.1. *Indigitatio audientiam facit*
(solicitud de silencio y búsqueda de atención de un auditorio).
En: Bulwer, *Chirologia* (Illinois, 1974), p. 213

La imagen central es la escultura de la Virgen sentada sobre la casa mientras es trasladada por dos ángeles que la sujetan por la base, ella mira al Niño Jesús y lo sostiene con su brazo derecho, se encuentra sentado en su regazo mientras ella levanta y extiende la mano derecha (imagen 2.4.). El gesto de la Virgen es la aprobación del ofrecimiento que hace el niño Jesús, quien levanta la mano para mostrar lo que sostenía en otras épocas: un Rosario de perlas falsas³⁰, que le sugiere al devoto su rezo para obtener los favores de la Virgen. Precisamente con el *suffragor*³¹ la Virgen aprueba la sugerencia del niño, esto es el rezo del Rosario, una metalepsis, el canon gestual de la Virgen que da a entender el gesto de su hijo (grabado 2.2. e imagen 2.5.).

29 Los dos dedos inferiores encogidos (flexionados en términos anatómicos) y los otros tres estirados (extendidos) junto con la mano extendida es una acción para solicitar silencio y buscar la atención de un auditorio (Bulwer, *Chirologia*, 213). Todas las traducciones de inglés a español de los cánones retóricos de la obra de Bulwer fueron realizadas por Guillermo Agudelo Yepes especialmente para este libro.

30 *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto*, AGN, Bogotá, f. 335r.

31 El levantar la mano es una señal de aprobación, consentimiento, elección y otorgamiento de voto. Una expresión de las manos tan común que el término *quirotomía* (imposición de las manos) es usurpado, por metalepsis, para significar asentimiento (Bulwer, *Chirologia*, 115).



Grabado 2.2. *Suffragor* (aprobación).
En: Bulwer, *Chirologia* (Illinois, 1974), p. 115

En el frontal de la mesa del altar del retablo se ubicaron ocho pequeñas pinturas de formato octogonal cuyo tema corresponde a escenas de la vida de la Virgen. Las pinturas sobre madera siguen el orden de los acontecimientos: su nacimiento, san Joaquín; la Virgen y santa Ana; la Virgen de Guadalupe; la Anunciación; los desposorios de la Virgen y, como imagen central, la pintura de la traslación de la casa de la Virgen (imagen 2.6.). Las pinturas dispuestas allí con el fin de apoyar la labor del predicador establecían una relación entre imagen y palabra, en la que la imagen que se refería o sustituía a la palabra constituye su carácter de referente.

El lugar constituido aquí se ubica dentro de la tradición de la *nārrātiō picta* (narración pintada). En el contexto de la retórica, la narración que sigue al proemio o exordio es una parte imprescindible del discurso y está relacionada directamente con la creencia, pues su finalidad es explicar “los asuntos y algo así como el asiento y el fundamento constitutivo de la fe”³². En efecto, los artistas de la Edad Media emplearon la narración formulada en la retórica y vinculada con la persuasión, la fe y las creencias. Se utilizó para la creación de conjuntos de imágenes y a estas se les asignó una función narrativa que reemplazaba o interpretaba la palabra sagrada³³. La narración por medios pictóricos se desarrolló en los campos continuos que ofrecía la arquitectura para disponer las historias³⁴,

32 Cicerón, *Particiones oratoriae* (9, 31), citado por José Ricardo Morales, *Estilo, pintura y palabra* (Madrid: Cátedra, 1994), 65.

33 Morales, *Estilo, pintura y palabra*, 61-84.

34 En la iglesia de Turmequé, en Boyacá, en los muros laterales se puede observar todo un conjunto narrativo.

cuya función ilustrativa o exegética la interpretaban, aclaraban y ordenaban las imágenes (anexo 8.3.).

Al realizar prácticas frente al altar de la capilla de la congregación de Nuestra Señora de Loreto se ganaban indulgencias. Así, el que la visitara y practicara en ella los sacramentos de confesión y comunión, y rezara durante el día siguiente a las fiestas del nacimiento de Cristo, la Ascensión, la Concepción de la Virgen, la Natividad, la Anunciación y la Asunción obtenía indulgencias plenarias y remisión de todos los pecados. De igual manera las obtendría si se tiene en cuenta que así como se ganaban indulgencias en cualquier época del año se conseguían en cualquier tiempo asistiendo a la capilla de la congregación, como si se visitaran las estaciones de Roma, e igual que rezando determinado tipo y número de oraciones en la capilla³⁵ (anexos 8.1. y 8.2.).

Allí mismo se fijaban anuncios de las indulgencias ofrecidas. Dos ángeles mensajeros fabricados en media talla de madera policromada, ubicados a los lados del retablo, portaban en su mano derecha una tarja con inscripciones en letras doradas sobre el campo rojo. El de la izquierda anunciaba las indulgencias otorgadas por la máxima autoridad eclesiástica de la ciudad y la práctica que se debía realizar a cambio: “El ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo, maestro don fray Francisco del Rincón, concede cuarenta días de indulgencia a los que rezaren una Salve en este altar de Nuestra Señora de Loreto” (imagen 2.7.). El de la derecha anunciaba la oración que debía repetir el devoto³⁶: “Dios te salve hija de Dios padre, Dios te salve, madre de Dios hijo, Dios te salve esposa del Espíritu Santo, Dios te salve, templo y sagrario de la Santísima Trinidad” (imagen 2.8.).

35 *Reglas de la Congregación*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, ff. 3r y 4r.

36 En el *Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto*, en 1713, se relacionan los gastos para la elaboración de dos ángeles y la finalización de su obra entre los años 1718 y 1719, ángeles que hoy se encuentran en su ubicación original, AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá, ff. 373r y 378r.

2.6.2. Nuestra Señora de la Asunción: Capilla de los Príncipes

Ubicada a la entrada de la iglesia, en la nave oriental, la capilla fue destinada por el padre Pedro Pinto para la congregación de la Gloriosísima Asunción, el cuerpo social de los oficiales mecánicos de la república en 1639. Era el sitio de reunión, un lugar especial dentro de la iglesia por ser cerrado (de ahí su denominación como capilla). Los congregantes eran gente humilde a quien el padre Pinto llamaba “príncipes o por no ponerles el nombre con que otros los abaten, o por dar a entender que sirviendo como hijos a tal reina, eran príncipes en esta vida y llegarían a ser reyes en la otra”³⁷.

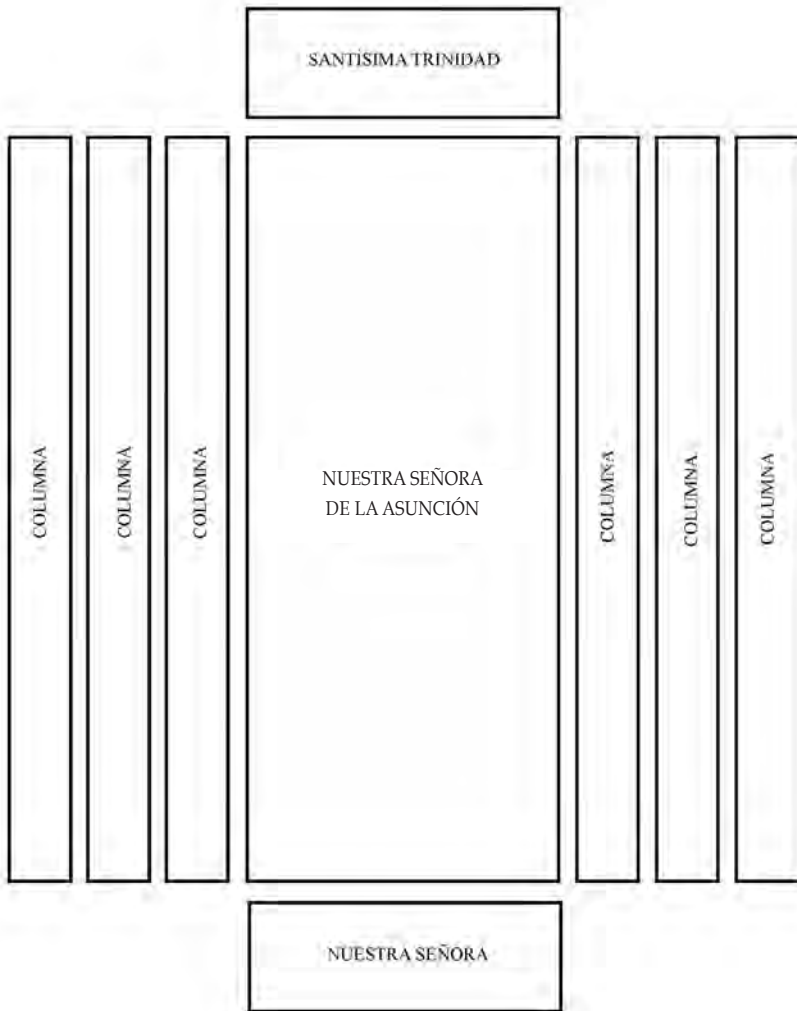
En la capilla se encontraba el retablo de la congregación y, como caso particular entre todos los altares de la iglesia, tenía dispuestas en sus paredes escenas de la vida de la Virgen, su patrona. Hoy no existe el lugar de la congregación y quedan tan solo siete de los doce cuadros atribuidos al pintor Baltasar Vargas de Figueroa, que se encontraban distribuidos en los muros de la capilla según se describe en el inventario de 1767³⁸. En el plano 2.3. (p. 88) se reconstruye la estructura general del retablo de Nuestra Señora de la Asunción, de la Capilla de los Príncipes. A continuación retomamos del inventario mencionado la descripción de la capilla y su mobiliario:

*[...] tiene de largo veinte y dos pasos regulares y de ancho seis con tres ventanas de vidrieras, en la parte principal un retablo dorado de un cuerpo con seis columnas y en el medio colocada una imagen de bulto de Nuestra Señora de Asunción con velo de brocato encarnado muy viejo, al pie un crucifijo de marfil, con cruz de madera y peaña de ébano embutida de hueso y carey. En la puerta del sagrario está una pintura de Nuestra Señora de miniatura con marco de ébano y cristal de una cuarta de alto, en la parte superior está sacado de medio relieve el misterio de la Santísima Trinidad.*³⁹

37 Mercado, *Historia de la provincia*, 163-164.

38 “Testimonio del inventario”, AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá, tomo 45, ff. 227r y 227v, 1776.

39 “Testimonio del inventario”, AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá, tomo 45, ff. 227r y 227v, 1776.



Plano 2.3. Esquema del retablo de la Capilla de los Príncipes.
Elaboración propia a partir de la descripción documentada
en "Testimonio del inventario", folios 227r y 227v.

En el espacio principal del retablo de madera tallada y dorada con seis columnas, de un solo cuerpo, se había dispuesto a la patrona de la congregación de los oficiales mecánicos santafereños: una escultura de bulto de Nuestra Señora de la Asunción. El retablo

contaba, además, con un sagrario con una pintura de la Virgen y en su remate un medio relieve de la Santísima Trinidad. La descripción continúa con las paredes de la capilla que también hicieron parte del lugar diseñado: “están cubiertas por un lado y otro con doce lienzos que representan la vida de Nuestra Señora con marcos y claros de talla dorada sobre campos de mermellón escaños corridos de madera de firme por ambos lados, al lado de la epístola una alacena”⁴⁰.

La descripción concuerda con los marcos de las pinturas que encontramos hoy en la actual sacristía de la iglesia, realizados con tallas doradas sobre campos de bermellón y con el pigmento rojo tan utilizado en la Colonia (imagen 2.9.). La disposición de las pinturas nos remite nuevamente a la categoría de la narración pintada, ya mencionada, que fue empleada en la pintura de la Edad Media, pero en escala diferente a la identificada en los demás retablos de la iglesia (vale decir altar de las reliquias, Nuestra Señora de Loreto, san Francisco Javier y Nuestra Señora de los Dolores). Estas obras, como las de la Capilla de los Príncipes, cumplen con las funciones de aclaración y puntualización a manera de glosa, que expone la imagen principal en una sucesión de escenas de tamaño reducido, equivalente a los *exempla* por su finalidad didáctica para lograr la persuasión.

Lo particular de este lugar es que en él se establece una relación espacial con el observador, la narración pintada y la arquitectura: tiene que desplazarse por toda la capilla para contemplar las imágenes. La diferencia en cuanto a las dimensiones de las pinturas (112 × 161 cm y 110 × 230 cm) respecto a las de los otros retablos (de aproximadamente 25 × 25 cm) permite incluir más detalles en la escena de cada cuadro, ya que las pinturas de las pequeñas tablas carecen de profundidad, debido al espacio limitado por la función que cumplen.

40 “Testimonio del inventario”, AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá, ff. 227r y 227v, 1776.

El espacio se configuró para ser habitado por sus congregantes para permanecer al abrigo de la Virgen, con la posibilidad de una contemplación que precisaba de tiempo para la observación de todos sus detalles y la intervención del predicador. En la tabla 2.1. se relacionan los títulos de las pinturas dispuestas en las paredes de la Capilla de los Príncipes.

Tabla 2.1.

**IMÁGENES UBICADAS EN LOS MUROS
DE LA CAPILLA DE LOS PRÍNCIPES**

NO.	TÍTULO
1	Nacimiento de la Virgen
2	Presentación de la Virgen en el templo
3	Virgen y las jóvenes del templo
4	Anunciación
5	Desposorios de la Virgen
6	Visita de la Virgen María a santa Isabel
7	Adoración de los pastores

Fuente: elaboración propia a partir de "Testimonio del inventario", AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, ff. 227r y 227v, 1776, y el inventario actual de la iglesia.

Las pinturas corresponden a escenas de la vida de la Virgen, con el orden propio de los acontecimientos sagrados: *El nacimiento de la Virgen* (imagen 2.10.), *La presentación de la Virgen en el templo* (imagen 2.11.), *La Anunciación* (imagen 2.12.), *Los desposorios de la Virgen* (imagen 2.13.), *La adoración de los pastores* (imagen 2.14.) y *La Presentación del Niño Jesús en el templo* (imagen 2.15.). Las que hacen falta en el conjunto podrían corresponder, entre varias posibilidades, a *La huida a Egipto*, *La Asunción* y *La coronación de la Virgen*.

2.6.3. Liberarse de la furia infernal del dragón y ponerse al abrigo del dulce Jesús

Esto era lo que ganaban los que entraban a la congregación de Nuestra Señora del Socorro. La imagen de María, con título de Socorro, estaba dispuesta en el retablo ubicado en la segunda capilla de la nave oriental de la iglesia⁴¹. Su figura es descrita en el libro de la congregación de la siguiente manera:

*Esta imagen, no pintada en lienzo, sino de bulto, y cuerpo entero, en pie, como pintó David a la reina: Astitit Regina a dextris tuis. Mantiene al Niño Jesús, su precioso hijo, en el brazo izquierdo, dejando libre el derecho, en quien tiene el dardo para jugarlo libre contra el dragón del Infierno que en forma de sierpe se mira al pie de la imagen, pretendiendo tragar un alma, que está al lado contrario de la Señora, en amagos de quien busca su amparo, y se acoge a su patrocinio.*⁴²

Tal como dice el autor del libro, el jesuita Francisco Vergara, respecto a la figura de la Virgen: “no puede ser más expresiva, ni explicar mejor esta figura en que está el favor, y amparo que logran sus congregantes”, porque lo que se le ofrecía al devoto – quien además identificaba su alma en la imagen – era precisamente la salvación del Purgatorio, al apuntar la Virgen con su dardo al dragón del Infierno que allí figuraba como serpiente⁴³. El devoto tenía que ofrecer dos misas al año con las que ganaría la salvación.

Respecto a lo expresivo de la imagen, que además se corresponde con su nombre Socorro, podemos decir que ante la inminencia de un grave peligro, desde las leyes de construcción de las

41 Actualmente el retablo que se encuentra allí está dedicado a santa Mónica y años antes se encontraba en ese lugar la escultura de san Luis Gonzaga.

42 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

43 La razón de la descripción de la figura de la advocación del Socorro y su altar obedece a que la congregación se expandió por América y llegó hasta Europa, por lo que se imprimió el libro mencionado para “dar a los fieles una entera, aunque breve noticia de esta famosísima congregación”. La publicación de libro obedecía a la necesidad de hacerle propaganda a la hermandad y a los beneficios que obtenían quienes entraban a ella. También para satisfacer la curiosidad de quienes eran congregantes fuera del Nuevo Reino de Granada y no podían conocer la imagen y su lugar.

imágenes, posee un evidente efecto percusivo, esto es, la actitud activa y la expresión dramática de la acción que ejecuta la Virgen simboliza con el dragón el Purgatorio, contra el que defenderá al devoto con el dardo que sostiene. Aunque hoy no se conserva la escultura de la Virgen, sí existe una pintura que aparece relacionada en el último inventario realizado en la iglesia y que estaba ubicada en el retablo (imagen 2.16.).

Al comparar la descripción de la escultura y la pintura observamos varias diferencias. La primera es que las figuras están dispuestas de diferente manera: el alma se encuentra al lado contrario del que está en la pintura, que conserva la gestualidad descrita para la escultura: “en amagos de quien busca su amparo, y se acoge a su patrocinio”. En la escultura el dragón del Infierno tiene forma de serpiente, en la pintura es el Diablo. La Virgen en la pintura sostiene un cetro, en la escultura también aparece, pero con dardo todo de plata. La variedad de la disposición de las figuras para este tema en particular la menciona el padre Vergara cuando describe la imagen:

[...] en otras imágenes del Socorro, ahora sean de bulto, ahora de pincel, se suele ver a veces algún tanto variada la figura, y forma dicha. Unas a un mismo lado colocan juntos al dragón, y alma, otras los reparten en ambos lados. Unas en la mano de María Santísima ponen cetro, y otras en lugar de este colocan dardo; mas en este va poco; porque todo viene a significar lo mismo: lo mismo dice el cetro que dice el dardo.⁴⁴

Aquí lo que se pone en evidencia es el proceso de invención y disposición en la ejecución de una imagen, y cómo el pintor decide cuáles imágenes escoger y cómo ubicarlas. Encontramos dos motivos cuya disposición no cambia: el primero es la Virgen que carga al niño con su brazo izquierdo, el segundo es el alma del devoto, representada en una figura humana, así mismo aparece el

44 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 8-9.

dragón del Infierno, que puede ser diablo o serpiente. Los demás motivos los encontramos ubicados en diferentes lugares y formas, el instrumento de defensa que la Virgen sostiene en la mano derecha, que puede ser o el cetro o un dardo, o un cetro con dardo, como se relaciona en el inventario del retablo en 1767.

En el libro mencionado, en la descripción que se hace de la escultura de la Virgen del Socorro se describe también su lugar: “tiene su tabernáculo de madera, todo dorado, en él algunas láminas de primoroso pincel. Está la imagen colocada sobre una preciosa peana, y bajo de un arco todo de plata. Penden ante la imagen una lámpara grande, y dos arañas medianas”⁴⁵. El retablo, según el inventario, tenía seis columnas y algunas láminas de primoroso pincel embutidas, que se refieren al conjunto de seis pinturas que se encuentran distribuidas a cada lado en los tableros laterales del retablo (imagen 2.17.). Cuatro de las pinturas que se observan hoy no son de la misma época⁴⁶, pero sí las dos que encabezan los conjuntos en los tableros laterales: santa Bárbara (imagen 2.18.) y santa Úrsula (imagen 2.19.), que pertenecen al grupo de intercesoras y que tienen pleno sentido dentro de la composición del retablo.

45 Vergara y Azcárate, *Breve noticia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 1760, 9-10.

46 Yolanda Pachón Acero, *Informe proyecto de restauración para la iglesia de San Ignacio* (Bogotá: Facultad de Arquitectura y Diseño / Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico Urbano / Pontificia Universidad Javeriana, 2003), 54-56.

Capítulo 3

El modelo jesuita: *compositiō* emblemática para una visión mística

3.1. Elevación de religiosos jesuitas a los altares: de milicia terrestre a milicia celestial

Desde 1619 hasta 1767 los retablos mayores de las dos iglesias que tuvo la Compañía de Jesús en Santafé, Santa María la Mayor y San Ignacio, fueron el reflejo del proceso de santificación de los principales jesuitas, quienes se constituyeron en modelos para los estudiantes de esa comunidad y para los santaferños. Lo anterior se concluye de un recorrido a través de las imágenes dispuestas en los diferentes espacios de los dos retablos que estuvieron en uno y otro de los muros testeros de los templos mencionados.

Dicho análisis fue posible gracias a las relaciones que se encontraron en dos inventarios de la iglesia: el primero, el *Libro viejo de la iglesia y sacristía del colegio de la Compañía de Santafé, 1619-1662*¹; el segundo, “Testimonio de el inventario de las Alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la translación de el sagrario de la sta iglesia catedral a la de San Carlos”².

1 Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, índice 73, libro 57.

2 AGN, Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá, tomo 45, ff. 187-241, 1776.

3.1.1. Los inicios: Santa María la Mayor

Los *espacios* del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María la Mayor, como se llamó la primera iglesia de la Compañía en Santafé, fueron desde un comienzo ocupados por las imágenes de los jesuitas más importantes. En la relación de lo que se hallaba en el altar mayor en 1619 se anota: “Dos cuadros uno de nuestro santo padre –Ignacio de Loyola– y el otro de nuestro padre Francisco Javier”,

Tabla 3.1.

CANONIZACIÓN DE JESUITAS CUYAS IMÁGENES SE UBICARON EN LOS ESPACIOS DEL RETABLO MAYOR

NOMBRE	CARGOS EN LA COMPAÑÍA	NACIMIENTO	MUERTE	CANONIZACIÓN
Ignacio de Loyola	Fundador de la orden	1° de julio de 1491	31 de julio de 1556	12 de marzo de 1622
Francisco Javier	Misionero en la India	4 de diciembre de 1506	3 de noviembre de 1552	13 de marzo de 1622
Francisco de Borja	3er superior general	28 de octubre de 1510	18 de octubre de 1574	12 de abril de 1671
Estanislao de Kostka	Novicio escolar	28 de octubre de 1550	15 de agosto de 1568	31 de diciembre de 1726
Luis Gonzaga	Estudiante de teología	9 de marzo de 1568	21 de junio de 1591	31 de diciembre de 1726
Francisco Jerónimo	Sacerdote en Nápoles	17 de mayo de 1642	11 de marzo de 1716	26 de mayo de 1839
Alonso Rodríguez	Hermano	25 de julio de 1551	31 de octubre de 1617	15 de enero de 1888
Pedro Claver	Sacerdote	26 de junio de 1586	8 de septiembre de 1654	15 de enero de 1888
Juan Berchmans	Estudiante de filosofía	3 de marzo de 1599	13 de agosto de 1621	15 de enero de 1888

Fuente: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico temático*, Roma, Institutum Historicum, 2001

al lado de un retablo de Cristo Nuestro Señor en la cruz con su madre y san Juan. Si bien el sacristán que hizo el inventario los llama santos, para ese año no habían sido todavía canonizados ni san Ignacio de Loyola ni san Francisco Javier, lo que ocurrió en 1622. En la tabla 3.1. (p. 96) se relacionan los nombres de los principales jesuitas cuyas imágenes se ubicaron en el altar mayor, los cargos que desempeñaron en la Compañía, los datos de nacimiento y muerte y la fecha de su canonización³.

En el altar mayor se encontraban, además, las imágenes de las principales devociones que los jesuitas habían introducido en el Nuevo Reino de Granada: la advocación de la Virgen, Nuestra Señora de Loreto (patrona de la congregación conformada por los caballeros principales de la ciudad), el Niño Jesús para la cofradía de los indios y varias reliquias que estaban cubiertas con dos pinturas sobre tabla de san Pedro y san Pablo:

Primeramente un retablo de Cristo Nuestro Señor en la cruz con su madre y san Juan a los lados que está en el altar mayor.

Dos cuadros uno de nuestro santo padre y el otro de nuestro padre Francisco Javier con guarniciones de dorado y azul que están en el altar mayor a los lados del cuadro de Cristo Nuestro Señor.

Un cuadro grande de Nuestra Señora de Loreto que dio Pablo de Mondragón.

Un niño Jesús grande que trajo el padre Gonzalo de Lyra para fundar la cofradía de los indios el cual está en el altar mayor.

Una imagen de nuestro santo padre que se hizo de limosnas de los españoles, la cual está en el altar mayor.

Dos retablos de san Pedro y san Pablo que están así mismo en el altar mayor y sirven de puerta a los cajones de las santas reliquias.⁴

El grupo principal de imágenes lo conformaba un calvario a cuyos lados estaban san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.

³ Diccionario histórico de la Compañía de Jesús.

⁴ Libro viejo de la iglesia y sacristía, Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá, f. 1r.

Con el transcurso de los años, a estas imágenes se les sumaron otras, lo que también corresponde al aumento de santos de la Compañía. En efecto, quince años después, en 1634, un año antes de la inauguración del que sería el nuevo templo, aparece en el inventario “un sagrario dorado de dos cuerpos, y los cuadros medianos de san Luis Gonzaga⁵ y el beato Estanislao”⁶, al lado de un san Sebastián y de santa María Magdalena, sumándose a san Pedro y san Pablo, al Niño Jesús y a un “cielo del mismo altar de damasco”⁷.

3.1.2. *El nuevo templo de la Compañía*

El 29 de julio de 1635, día de la fiesta de san Ignacio de Loyola, se inauguró la nueva iglesia, para esta se construyó un retablo mayor, de lo cual se da cuenta en las *Letras Annuas*:

*Acabose el cuerpo de nuestra iglesia, que es de los mejores templos que las Indias tienen, muy capaz, muy hermosa, muy bien dispuesto y edificado, alegre y vistoso, y de una techumbre o bóveda de artificiosas molduras y artesones guarnecida. Labrose en él un retablo costosísimo y dorose lucidamente, disponiendo en sus nichos doce cuerpos de santos ricamente estofados.*⁸

5 San Luis Gonzaga, santo patrono de la juventud (1568-1591), beatificado el 19 de octubre de 1605, antes que el mismo fundador de la Compañía y canonizado el 31 de diciembre de 1726, fue declarado patrono de la juventud en 1729. Se señala su sentido social, caridad, práctica de la fe y entrega alegre de su vida (*Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, tomo II, 1606-1611).

6 Estanislao de Kostka (1550-1568), dotado de un gran don de oración, fue el primer beato jesuita, canonizado con Luis Gonzaga en 1726 (*Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, tomo III, 2220).

7 En los documentos revisados aparece varias veces el cielo de los altares. Se refiere a una especie de cortina que se colocaba para cubrir los retablos. Era una tela fina, en este caso damasco, a la que se le adherían estrellas que simbolizaban el Cielo. Líneas más adelante, en el mismo inventario, al referirse al altar de las reliquias aparece: “vido el retablo con su Cielo y reliquias [...]”. Hoy podemos ver que precisamente el retablo de las reliquias tiene en el interior de sus puertas, sobre un fondo azul, estrellas en laminilla de oro distribuidas por toda la superficie: *el Cielo*.

8 *Letras Annuas de la Compañía de Jesús de la Provincia del Nuevo Reino de Granada desde el año 1638 hasta el año de 1643*. Zaragoza, 1645, pp. 35-36, mencionado por Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, tomo I, 113.

El 23 de abril de 1640 se anota que ya estaba dorado⁹ el retablo mayor, “y puesto en él de bulto nueve santos ahora de nuevo y tres que se tenía [...]”. El documento se refiere a tres esculturas, dos de ellas que podrían ser las de san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka, pues fueron relacionadas, varios folios antes, por el jesuita que hizo el inventario: “he hecho a san Luis Gonzaga de bulto mas he hecho a san Francisco de Borja de bulto”¹⁰.

Entonces, el nuevo retablo tenía en sus nichos doce esculturas que pertenecían en su mayoría a santos jesuitas. ¿Cuáles eran? No se sabe con exactitud porque en la información consignada solo aparece el número total; pero sí se puede tener un acercamiento a la composición de este retablo y compararlo con el descrito en 1767¹¹, que es el que podemos observar hoy de tres cuerpos, cinco calles y remate, y que según la documentación revisada es el mismo construido entre 1635 y 1640. Este tenía también en los nichos de su estructura doce esculturas: san Juan Evangelista, san Pedro, san Pablo (esculturas de bulto que se mencionan desde 1619 y que han permanecido hasta hoy en el altar mayor), san Juan Bautista, san Luis Gonzaga, san Francisco de Borja, san Ignacio, san Francisco Javier, san Estanislao de Kostka, Nuestra Señora de la Concepción, santa Catalina y santa Bárbara:

Item. El altar mayor, que consta de tres cuerpos de talla dorada, con sus columnas, y demás correspondiente: en el primer cuerpo tiene cuatro estatuas de san Juan Evangelista, san Pedro, san Pablo, y san Juan Bautista, y en medio un sagrario con una luna de cristal de una vara de alto marco de cristal al pie un pedestal con tres lunas de a

9 Por lo general el retablo, después de talladas su piezas, era ensamblado en el sitio donde iba a quedar definitivamente y, por último, se doraba, es decir, después de la aplicación de capas sucesivas de yeso y cola finamente pulidas y de un bol, se le adherían hojas de oro sobre la superficie de las tallas, las cuales finalmente eran bruñidas.

10 *Libro viejo de la iglesia y sacristía*, Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá, f. 48r.

11 En la primera mitad del siglo XVIII se inició la fabricación de un nuevo retablo, que no se concluyó a raíz de la expulsión de los jesuitas en 1767. Las diferentes partes fueron adjudicadas a las religiosas de la enseñanza, quienes las habían solicitado para ubicarlas en su monasterio (AGN, Sección Colonia, Fondo *Miscelánea*, Bogotá, número de orden 17, número de índice 873, ff. 288-306).

tercia cada una guarnecidas de filigrana de plata, y quince vidrios azules y naranjados con siete campanitas de plata con galón de lo mismo, y en el sagrario pequeño una lámina de Nuestra Señora de una tercia de alto con su cristal. En el segundo cuerpo, hay cinco estatuas de san Luis Gonzaga, san Francisco de Borja: san Ignacio, san Francisco Javier, y san Estanislao de Cosca [sic] y en el cuerpo tercero, una estatua de Nuestra Señora de la Concepción en medio, y dos dichas a los lados de santa Catarina, y santa Bárbara.¹²

A las dos esculturas de jesuitas se agregaron tres más, que completan el grupo de cinco santos jesuitas ubicados en el segundo cuerpo del retablo. En la calle tercera, la central, se encontraban las imágenes principales, el sagrario, san Ignacio de Loyola y la devoción especial de la Compañía: la Inmaculada Concepción (plano 3.1., p. 101).

En el segundo cuerpo se ubicaron los cinco jesuitas más importantes, proclamados todos como santos cuando todavía no habían sido canonizados por el papa. San Ignacio y san Francisco fueron canonizados en 1622 —eran los únicos en ese estado— y recordemos que en 1619 ya los calificaban de santos, aunque no hubieran sido proclamados como tal. San Francisco de Borja fue canonizado en 1671, mientras que lo propio sucedió con san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka en 1726 (tabla 3.1.).

3.1.3. *Los cambios y el proceso*

El que el retablo mayor fuera lugar de representación de la producción de santos de los jesuitas (modelos para los devotos cristianos de Santafé) fue un proceso que se dio a la par con el desarrollo y crecimiento de la Compañía desde el siglo XVII (1619) hasta finales del siglo XIX. Las modificaciones al retablo se produjeron debido a la aparición de la devoción al Sagrado Corazón y la canonización de cuatro nuevos santos, cuyas imágenes fueron dispuestas allí.

¹² “Testimonio del inventario”, AGN, Bogotá, ff. 210v y 211r.

		Monograma María	N. S. de la Concepción	Monograma María		
		S. Catalina		S. Bárbara		
S. Luis Gonzaga	S. Francisco de Borja		S. Ignacio de Loyola	S. Francisco Javier		S. Estanislao de Kotska
S. Juan Evangelista	S. Pedro	“Sagrario Nuestra Señora: en medio un sagrario con una luna de cristal de una vara de alto. Marco de cristal. Al pie de un pedestal con tres lunas de una tercia cada una, guarnecidas de filigrana de plata, y quince vidrios azules y naranjados con siete campanitas de plata con galón de lo mismo, y en el sagrario pequeño una lámina de Nuestra Señora, de una tercia de alto, con su cristal”.			S. Pablo	S. Juan Bautista
Virgen						Arcángel S. Miguel

Nichos eliminados aproximadamente en 1820

Imágenes cambiadas

Plano 3.1. Composición del retablo mayor. Iglesia de San Ignacio, 1767.

Elaboración propia a partir de la descripción documentada en “Testimonio del inventario”, ff. 210v y 211r.

Los cambios en el retablo fueron estructurales: se eliminaron los dos nichos centrales del primer cuerpo donde estaban dos esculturas, el tabernáculo y el sagrario, y se trasladó allí la escultura del Salvador, que representaba ahora al Sagrado Corazón de Jesús, imagen que pertenecía al altar del mismo nombre¹³, ubicado en la

¹³ Libro quinto de la iglesia y sacristía del colegio de la Compañía de Jesús de Santa Fe hecho por orden del muy reverendo padre Pedro Calderón Provincial de ella en esta provincia (1701), Archivo Histórico, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

nave oriental de la iglesia. Se le agregó, además, el monograma de Jesús, lo que subraya la iconografía con la disposición en el centro del remate del retablo: un corazón atravesado por tres clavos, rodeado de seis querubines y rayos de luz¹⁴.



Plano 3.2. Composición del retablo mayor en 2007: imágenes agregadas.
Elaboración propia a partir de observación in situ.

¹⁴ Al respecto véase Ana María Logreira, "Propuesta metodológica para el estudio de los retablos mayores coloniales. Estudio de caso: retablo mayor de la iglesia de San Ignacio de Bogotá (tesis de grado para optar al título de restaurador de bienes muebles, Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio, 2003), 98-99

Las esculturas de santa Catalina y santa Bárbara se trasladaron a las esquinas del remate del retablo de san Francisco Javier, donde las podemos observar hoy. Se agregaron, además, cuatro esculturas de bulto de nuevos santos canonizados durante el siglo XIX: san Francisco Jerónimo (en 1839), san Alonso Rodríguez¹⁵, san Pedro Claver y san Juan Berchmans¹⁶ (en 1888). De igual manera se modificaron los espacios de ubicación de las imágenes. En esta nueva disposición los santos jesuitas ocuparon dos cuerpos del retablo donde no figuraban (plano 3.2.).

3.1.4. Una cruz simbólica

El desplazamiento visual por el retablo está guiado por su composición, el emplazamiento de las imágenes y su percusividad en los espacios. En el retablo del altar se establecieron dos direcciones principales de recorrido que conforman una cruz, símbolo del cristianismo. Consideradas las imágenes como el concepto, nos muestran las principales devociones jesuitas, que son el sustento discursivo de la Compañía. En el primer retablo no tenemos la disposición de las imágenes, pero vemos cómo estaba el Cristo crucificado y cómo estaban enunciados los que aún no eran santos (Ignacio de Loyola y Francisco Javier), además, observamos la advocación jesuita de la Virgen, Nuestra Señora de Loreto. En el retablo la cruz simbólica se materializa de abajo hacia arriba con el cordero; san Ignacio de Loyola como la figura más importante en todo el centro del retablo, y en la parte superior, la Inmaculada Concepción (imagen 3.1.).

En el sentido horizontal los principales santos jesuitas son san Luis Gonzaga y san Francisco de Borja; en el centro están san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y san Estanislao de Kostka.

15 Superior maestro de novicios, escritor (1538-1616). Escribió *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, citado en *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, tomo III, 3394.

16 Juan Berchmans (1599-1621) se distinguió por la realización de un voto firmado con su sangre para defender siempre la Inmaculada Concepción de la Virgen María (en 1620). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, tomo I, 412.

Las esculturas, a partir de la similitud con cada santo y la gestualidad corporal de reverencia, sustentan cada una su insignia distintiva. Entre la milicia celestial dispuesta en el retablo mayor de la iglesia jesuita, san Ignacio de Loyola, su figura central, se constituyó en el mayor ejemplo y modelo de vida cristiana. Los jesuitas lo propondrían como guía en las revelaciones místicas que podría tener un devoto-espectador que consiguiera conformarse como un cuerpo mortificado, a quien le mostrarían también los obsequios de Dios, un premio en vida a diferencia de la promesa de un jardín del Paraíso después de la muerte. El premio era la experiencia de una visión mística, para la cual se construyó un teatro en el interior de la iglesia, al lado izquierdo del altar mayor: la Capilla del Rapto, visión que tuvo el fundador de la Compañía de Jesús.

3.2. Composición emblemática de una experiencia mística

3.2.1. *El rapto de san Ignacio*

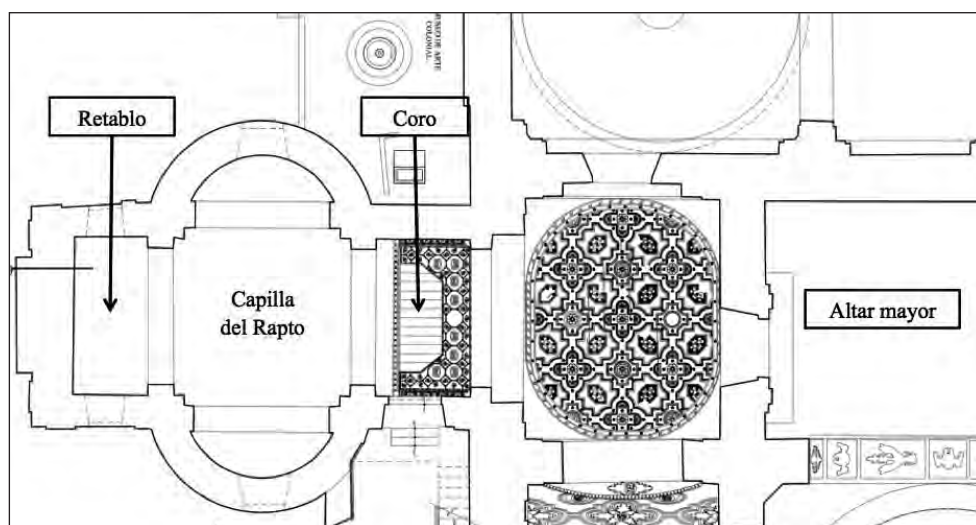
El rapto como experiencia mística fue puesto en escena en la iglesia de la Compañía en un retablo firmado por Pedro Laboria¹⁷ en 1749. El conjunto ubicado en una capilla construida especialmente para el retablo contiguo al altar mayor de la iglesia de San Ignacio, al lado del evangelio, el espacio más digno de la iglesia, es de las mejores obras hechas por el escultor en Santafé. Al igual que para el conjunto de san Francisco moribundo, realizado diez años antes (1739), recurrió al uso tanto de la pintura como de la escultura para lograr un montaje escenográfico que involucrara al devoto-

¹⁷ Pedro Laboria, escultor de origen genovés, nació en la provincia de Andalucía, en el pueblo de San Lucar de Barrameda, en la primera década del siglo XVIII. En Santafé, en el Nuevo Reino de Granada, desarrolló gran parte de su trabajo escultórico para diferentes órdenes religiosos, principalmente para la Compañía de Jesús. Se conocen veintidós obras, la mayoría atribuidas, solo seis están firmadas. Véase María del Pilar Álvarez Gil y Lina María Rozo Ocampo, "Estudio tecnológico de la obra del escultor Pedro Laboria" (trabajo de grado para optar al título de conservador y restaurador de bienes muebles, Universidad Externado de Colombia, Convenio Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000).

observador y lo hiciera participar en la escena configurada en el espacio de la hornacina (imagen 3.2.).

Allí san Ignacio de Loyola fue propuesto como un modelo para los que ingresaran a la orden de la Compañía de Jesús y se constituyó en guía del devoto para que a través del carácter empático del retablo como artificio retórico obtuviera la experiencia de la visión, la manifestación divina de lo que sería la Compañía jesuita. Solamente siguiendo el modelo de vida del fundador de la orden se obtendría la gracia infusa de una visión.

La composición del conjunto escultórico dentro del espacio, como foco central, presenta diferentes perfiles y volúmenes dispuestos de tal manera que hacen que el observador tenga la posibilidad de un sinnúmero de recorridos alrededor del conjunto y que la vista se pose en diferentes puntos, incluida la realización de desplazamientos a diferentes partes para la observación y recorrido visual del retablo, lo que se puede hacer tanto desde el frente de este como desde el coro construido para esa capilla (plano 3.3.).



Plano 3.3. Planta-capilla del rapto.
Instituto Carlos Camacho Arbeláez. Pontificia Universidad Javeriana.

La escena central del conjunto del retablo pretende “hacer visible un fenómeno de visión interior”¹⁸ y mostrarle al observador el rapto de san Ignacio, ocurrido mientras estaba en Manresa, es decir, una experiencia mística entre el santo y lo sagrado. La narración del acontecimiento se encuentra en los libros escritos acerca de la vida del santo:

Aconteció que un día de un sábado, a la hora de completas, quedó tan enajenado de todos sus sentidos, que hallándose así, algunos hombres devotos y mujeres, le tuvieron por muerto. Y sin duda le metieran como difunto en la sepultura, si uno de ellos no cayera en mirarle el pulso y tocarle el corazón, que todavía, aunque muy flacamente, le latía. Duró en este arrobamiento o éxtasis hasta el sábado de la otra semana; en el cual a la misma hora de completas, estando muchos que tenían cuenta con él presentes, como quien de un sueño dulce y sabroso despierta, abrió los ojos, diciendo con voz suave y amorosa: ¡“Ay Jesús!”¹⁹

El conjunto escultórico de formato rectangular vertical está conformado por varios planos, que a su vez incluyen lo que los artistas de la Contrarreforma debían hacer para representar una experiencia de visión, esto es, ubicar la diferencia sagrada en la parte superior y en la inferior al personaje introductor, en este caso san Ignacio; solo que aquí las dos partes se encuentran superpuestas, en intersección²⁰.

3.2.2. Emblemática jesuita

¿Cómo hizo visible el artífice la visión interior de san Ignacio de Loyola? ¿Qué tipo de visión materializó? Articulado dentro de la retórica de la paradoja, de la contradicción, en la que es necesario comunicar a través de una representación lo invisible, lo incierto,

18 Hay veintiuna tesis sobre la representación de la experiencia visionaria propuestas por Víctor Stoichita en su libro *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, 183-184.

19 Pedro de Ribadeneira, S. I., *Historias de la Contrarreforma. Vida de los padres Ignacio de Loyola, Diego Laínez, Alfonso Salmerón y Francisco de Borja. Historia del cisma de Inglaterra. Exhortación a los capitanes y soldados de la invencible* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1945), 65.

20 Stoichita, *El ojo místico*, 153.

lo irrepresentable, se escogieron para la invención ocho emblemas jesuitas impresos en el libro que publicó la Compañía de Jesús en 1640. El impreso publicado cien años después de fundada esta, titulado *Imāgo primī saeculī*²¹, y que contiene 123 grabados, celebra la creación, el crecimiento y la expansión de la espiritualidad ignaciana²² (grabado 3.1.).



Ensemble: Antwerp/Conditores: Balthasar...

Grabado 3.1.

Portada Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*.
En: Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640.



Grabado 3.2.

Partes de un emblema:
inscriptiō (título),
pictūra (imagen simbólica)
y *subscriptiō* (declaración).

En: Tollenaer,
Imāgo primī saeculī, Anteurpiae,
Ex officina plantiniana,
1640, p.49.

21 Jean de Tollenaer, *Imāgo Primī Saeculī Societātis Iesū a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repraesentata.../ par Ioannes de Tollenaer* (Antuerpiae: Ex Officina Plantiniana, Balthasar Moreti, 1640).

22 Juan Carlos Coupeau, S. J., "Arte y espiritualidad ignaciana. Liberados para crear", *Ignaziana, Rivista di Ricerca Teologica* 3 (2007): 5.

Considerados los principales difusores del lenguaje simbólico desde el siglo XVI, los jesuitas le otorgaron gran importancia a la emblemática en su sistema educativo dentro del contexto de la Contrarreforma, con una considerable producción de obras teóricas acerca de emblemas y empresas²³. Los primeros aluden a lo que constituía la *Societas Iesū* (Compañía de Jesús) en el contexto religioso de la época. En el impreso están distribuidos en los seis apartados en los que está dividido el libro. Son emblemas *triplex*, constituidos por la *inscriptiō*, que le da el título al emblema, la *pictūra* o imagen simbólica, y la *subscriptiō*, declaración o epigrama, que le sirve de pie a la imagen (grabado 3.2.).

El emblema, constituido por imagen y palabra, se inscribe como una de las técnicas del arte de la memoria²⁴ que, consideradas como cuerpo y alma del mismo, exigen para su interpretación el nivel de la imagen (la *rēs picta*) y el del significado (la *rēs significāns*), pues el observador-lector contempla y lee la acción sincrónica de la palabra y la imagen, en cuya articulación reside su armonía interior.

El principio de meditación contenido en una imagen emblemática es puesto en acción por el receptor con un sentido y dirección determinados por su lectura, de arriba hacia abajo (vertical²⁵), esto es, título, imagen simbólica y declaración, pero al pasarlo a una representación de la visión de san Ignacio se configuró como un conjunto.






Para realizar la composición Laboria trabajó de distintas maneras los emblemas: utilizó todas las imágenes simbólicas de los ocho escogidos, empleando, en cambio, solo algunos de los títulos y las declaraciones (tabla 3.2., p. 109). La operación efectuada para la disposición estuvo gobernada por el efecto que iba a causar en el devoto-espectador y por el tipo de representación, esto es, el documento visual del relato de una experiencia inefable como lo es la visión mística (en este caso la de san Ignacio de Loyola, límite de figuración)²⁶.




23 G. Richard Dimler, "Emblemas y símbolos de la Compañía de Jesús", en *Studiolum*, consultado en septiembre de 2006, en <http://www.studiolum.com/es/cd05.htm>

24 Yates, *El arte de la memoria*, 152.

25 Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (Madrid: Alianza, 1995), 164.

26 Stoichita, *El ojo místico*, 183.

Tabla 3.2. EMBLEMAS UTILIZADOS PARA LA INVENCIÓN: TÍTULO, IMAGEN SIMBÓLICA Y DECLARACIÓN			
	TÍTULO	IMAGEN SIMBÓLICA	DECLARACIÓN
1	<i>Societātis missiōnēs Indicae</i>	 <p style="font-size: small;">128 HIASO PRIMI SACVLE ANO. 1540. Societas Missiōis Indicae. Vnus oris sufficit orbis.</p>	<i>Ūnus nōn sūfficit orbis</i>
2	<i>Societās Iesū tōtō orbe diffusā implet prophētiam Malachiae</i>	 <p style="font-size: small;">118 HIASO PRIMI SACVLE ANO. 1540. Societas Iesv tōtō orbe diffusā implet prophētiam Malachiae. Ab ortu solis vsque ad occasum magnum est nōmen meum in gentibus: et in omni locō sacrificatur et offertur nōmīnī meō oblatiō munda. Malach. 1.</p>	<i>Ab ortū solis vsque ad occāsum magnum est nōmen meum in gentibus: et in omni locō sacrificatur et offertur nōmīnī meō oblatiō munda. Malach. 1.</i>
3	<i>Societās fidem tōtō orbe divulgat</i>	 <p style="font-size: small;">132 HIASO PRIMI SACVLE ANO. 1540. Societas Fidem tōtō orbe divulgat. In omnem terram exiit sonus eorum. Psal. 18.</p>	<i>In omnem tērram exiit sonus eorum. Psal. 18.</i>
4	<i>Societātis Iesū prōpagatiō</i>	 <p style="font-size: small;">118 HIASO PRIMI SACVLE ANO. 1540. Societas Iesv prōpagatiō. Vt semel accensa est, simul implet luminis orbem.</p>	<i>Ut sēmel accēnsa est, sīmul implet lūminis orbem.</i>
5	<i>Societātis Iesū sigillum</i>	 <p style="font-size: small;">130 HIASO PRIMI SACVLE ANO. 1540. Societas Iesv sigillum. Sub cruce tātā lātet</p>	<i>Sub cruce tātā lātet</i>

	TÍTULO	IMAGEN SIMBÓLICA	DECLARACIÓN
6	<i>Mārtyrēs Societātis Iesū</i>		<i>Caesa triumphat</i>
7	<i>Societās Iesū</i>		<i>Nōn est qui se abscondat a calore eius</i>
8	<i>Societātis Iesū symbolum. Ad maiōrem Dei glōriam</i>		<i>Votōrum hic scōpus est</i>

Fuente: elaboración propia a partir del libro *Imāgo Primī Saeculi*, Anteurpiae: Ex officina plantiniana, 1640

3.2.3. El efecto de lo real

El rapto ocurrió en el coro de la capilla del hospital de Santa Lucía en Manresa. La representación del lugar la dispuso Laboria en tres paneles situados en la parte posterior de la hornacina. En el primero ubicó, a la izquierda, el hospital donde san Ignacio servía a los enfermos (imagen 3.3.); en el segundo, a la derecha, un paisaje de los alrededores con la iglesia de san Bartolomé, el convento de los capuchinos y el río Cardoner, donde había una cueva a la que iba el santo a hacer oración (imagen 3.4.). En el centro dispuso el tercer panel, que corresponde al interior de la iglesia, escenario del rapto, donde se establece una relación espacial continua con el sitio en el cual se encuentra tendido san Ignacio (imagen 3.5.). La representación

de este espacio corresponde precisamente al coro de la iglesia, lugar desde donde se observaba su altar tras la baranda²⁷.

En este caso la representación del lugar donde se encuentra san Ignacio se prolonga hacia el espectador, por la inclinación del plano hacia él y por tener la calidad de igualdad; así mismo, es un efecto real la prolongación del espacio, esto se produce al observar el retablo desde la baranda del coro de la capilla. Desde allí el espectador, al contrario de lo que sucede con san Ignacio, está observando la visión, él es quien ve ver, es testigo y además protagonista.

Según los textos de la vida de san Ignacio, la visión del santo en esa ocasión fue la inspiración para la conformación de la Compañía de Jesús: “y entendamos que todos los rayos y resplandores que vemos en las obras que hizo, salieron de estas luces y visitaciones divinas”²⁸. Precisamente eso fue lo que se representó como la visión en el retablo de la Capilla del Rapto.

3.3. Puesta en escena de una visión para los devotos santafereños

Realizadas en madera tallada y policromada y articuladas en el retablo, las diferentes partes de los emblemas escogidos le exponen al observador la misión y labor predicadora de la *Societas Iesū* para nuevos mundos. En la zona donde se superponen el mundo real (el coro de la iglesia) con la diferencia sagrada (detrás de san Ignacio y del ángel que lo sostiene) un arcángel con alas de varios colores hace parte de la primera imagen simbólica que es a su vez común a dos emblemas y que corresponde precisamente a la representación del mundo dividido en dos hemisferios: el de América y

27 Leonardo Ramírez Uribe, S. J., “El retablo del rapto de la iglesia de San Ignacio (Bogotá)”, *Apuntes* 16 (1980): 44.

28 Ribadeneira, *Historias de la Contrarreforma*, 66.

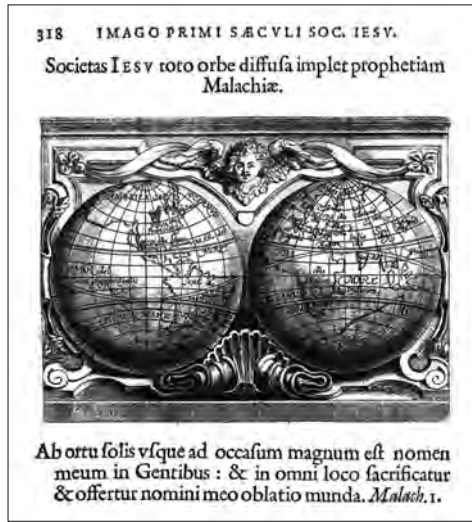
el de Asia, donde se llevaba a cabo la misión evangelizadora de la Compañía.

El primer emblema, cuyo título es *Misiones de la Compañía en la India* (grabado 3.3.), utilizó además de la imagen simbólica su declaración: “*Ūnus nōn sūfficit orbis*” (no es suficiente un mundo). El título y la declaración del segundo emblema, aunque no se utilizaron, se refieren a la misión de la Compañía “*Societās Iesū tōtō orbe diffusā implet prophētiam Malachiae*”²⁹ (la Compañía de Jesús difundida por todo el mundo cumple la profecía de Malaquías), y la declaración es la profecía: “desde la salida del sol hasta el ocaso es grande mi nombre entre las gentes, en todo lugar se sacrifica y se ofrece una oblación pura a mi nombre. Malaquías I, 11” (grabado 3.4., p. 113).



Grabado 3.3. Título emblema: *Societatis missionēs Indicae* (misiones de la Compañía en la India). Declaración: *Ūnus nōn sūfficit orbis* (no es suficiente un mundo). En: Tollenaer, *Imāgo primi saeculi*, Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, p. 326.

29 Tollenaer, *Imāgo primi saeculi*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 318.



Grabado 3.4. Título emblema: *Societās Iesū tōtō orbe
diffusā implet prophētiam Malachiae*

(la Compañía de Jesús difundida por todo el mundo cumple la profecía de Malaquías).
En: Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*, Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, p.318.

El ángel de la imagen simbólica del emblema está ubicado, al igual que el de la escultura, en medio de los dos hemisferios del mundo; solo que el de la escultura se encuentra adelantado respecto a estos. Sobre una filacteria roja escrita con letras doradas se lee la inscripción de la declaración del emblema: “*Ūnus nōn sūfficit orbis*”, “no es suficiente un mundo”, que integra las imágenes del ángel y del mundo, que componen el emblema (imagen 3.6.).

El ángel, a su vez, sostiene sobre el brazo derecho un libro abierto hacia el observador con la inscripción “*gladius spiritūs quod est verbum Deī*” (la espada del espíritu es la palabra de Dios [Hebreos 4, 12,13]), repartida en los dos folios. Entre tanto, la mano izquierda empuña lo que seguramente en otra época fue una espada. Con iniciales doradas sobre la lorica que viste el ángel aparece la imagen simbólica de otro emblema, esta vez el del sello de la Compañía de Jesús (JHS). La pierna derecha está apoyada sobre dos libros cerrados, dispuestos uno sobre el otro, y en el lomo del libro superior aparece

inscrito “*Haeresis Lutherana*” (herejía luterana) y en el inferior “*Haeresis Calviniana*” (herejía calviniana), como símbolo del triunfo sobre las herejías (imagen 3.6).

Siguiendo el sentido ascensional por el conjunto, en el lado izquierdo y de forma paralela aparecen las imágenes simbólicas de tres emblemas más. Se observa un grupo de pequeños ángeles, uno de ellos sostiene en la mano izquierda una vela encendida que despide rayos de luz dirigidos hacia el ángel central. Esta corresponde a la imagen simbólica del emblema de la propagación de la Compañía de Jesús (grabado 3.5.).



Grabado 3.5. Emblema *Societatis Iesû prôpagatiô*
(propagación de la Compañía de Jesús).

En: Tollenaer, *Imâgo primî saeculî*, Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 317.

El mismo angelito sostiene en la mano derecha una filacteria que lleva una inscripción en letras doradas: “*illūmināre hīs quī in tenēbrīs et in ūmbrā sēdent*” (imagen 3.7.), correspondiente a una parte del versículo 79 del primer capítulo de Lucas, relacionado con la profecía de la llegada de Jesucristo como una gran luz para iluminar a los que están en tinieblas y en la sombra de la muerte.

Aquí el título del emblema relaciona la luz, la imagen simbólica, con la función de la Compañía de Jesús en la propagación del Evangelio. Sobre este ángel otros dos sostienen las imágenes de dos emblemas. El primero, ubicado sobre los hombros, es el sello de la Compañía que dice, a su vez, *Societātis Iesū sigillum* (sello de la Compañía de Jesús) (imagen 3.8. y grabado 3.6.), y el segundo, entre las manos, es la corona de laurel, imagen simbólica del emblema de los mártires (grabado 3.7.).



Grabado 3.6. Emblema *Societātis Iesū sigillum* (sello de la Compañía de Jesús).
En: Tollenauer, *Imāgo primī saeculī*. Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 45.



Grabado 3.7. Emblema *Mārtyrēs Societātis Iesū* (mártires de la Compañía de Jesús).
Caesa triūmphant. En: Tollenauer, *Imāgo primī saeculī*. Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 725.

Siguiendo el sentido ascendente, en el centro, sobre los emblemas del mundo, se dispuso la imagen simbólica del siguiente emblema: unas trompetas entre nubes alrededor de las cuales se entrelaza una filacteria blanca con la inscripción de la declaración en letras negras: “*In omnem tērram exiuit sonus eōrum. Psal. 18.*” (en toda la tierra se escuchó su sonido [Salmo 18]) (grabado 3.8.). Detrás de las trompetas aparece el título del emblema dispuesto en una filacteria azul con letras doradas: “*Societās fidem tōtō orbe divulgat*” (La Compañía de Jesús divulga la fe por todo el mundo), que señala de nuevo la misión predicadora y evangelizadora jesuita.



Grabado 3.8. Emblema *Societās fidem tōtō orbe divulgat*.

Declaración: *In omnem tērram exiuit sonus eōrum.*

Psal. 18.; (la Compañía de Jesús divulga la fe por todo el mundo. En toda la tierra se escuchó su sonido, Salmo 18). En: Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*. Anteurpiae, Ex officina plantiniana. 1640, 320.

Aquí, muy ingeniosamente, Laboria ubicó el emblema justo donde inicia la diferencia sagrada: la nube como límite con lo visible, instrumento de revelación que, como objeto figurativo, es el que mejor encarna la poética y la retórica de lo aproximativo³⁰.

³⁰ Stoichita, *El ojo místico*, 81.

Rematando todo el conjunto en la zona de la diferencia sagrada, entre un semicírculo de nubes con cabezas de angelitos están los rayos de un gran sol, dentro del cual se inscribió el nombre de Dios en el interior de un triángulo con un texto en lengua sagrada hebrea. Allí se superponen dos emblemas: el *Societas Iesū* (Compañía de Jesús) y el emblema que sería el lema de la misma *Ad maiōrem Deī glōriam* (a mayor gloria de Dios) (imagen 3.9., grabados 3.9. y 3.10.).



Grabado 3.9. Emblema *Societas Iesū*. *Nōn est qui se abscondat a calore eius* (No hay quien se oculte de su calor).

En: Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*. Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 43.



Grabado 3.10. Emblema *Societatis Iesū symbolum*. *Ad maiōrem Deī glōriam* (símbolo de la Compañía de Jesús. A mayor gloria de Dios).

En: Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*. Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 44.

Como elementos que complementan el discurso, alrededor de la figuración de la visión se ubicaron otros personajes celestiales; en este caso dos ángeles que portan, uno la palma del martirio, y el otro, una corona de laurel, otorgadas ambas a la Compañía por su labor. Hay un tercer ángel que sostiene un libro abierto en el que se lee el lema jesuita, además, aparecen un par de serafines, uno a cada lado, como símbolo de la contemplación propia de la acción de la Compañía³¹.

Ubicados más cerca del plano real (en sus límites), a la derecha, aparecen dos ángeles, uno sobre nubes adelanta un paso y ofrece a quien lo reciba el hábito de los religiosos de la Compañía, y otro, más adelante, sobre el plano terrenal, oculta la capa y el capelo cardenalicio (imagen 3.10.) como alejamiento y rechazo de las dignidades eclesiásticas, característica común de los religiosos de la Compañía³².

3.4. La contemplación del retablo

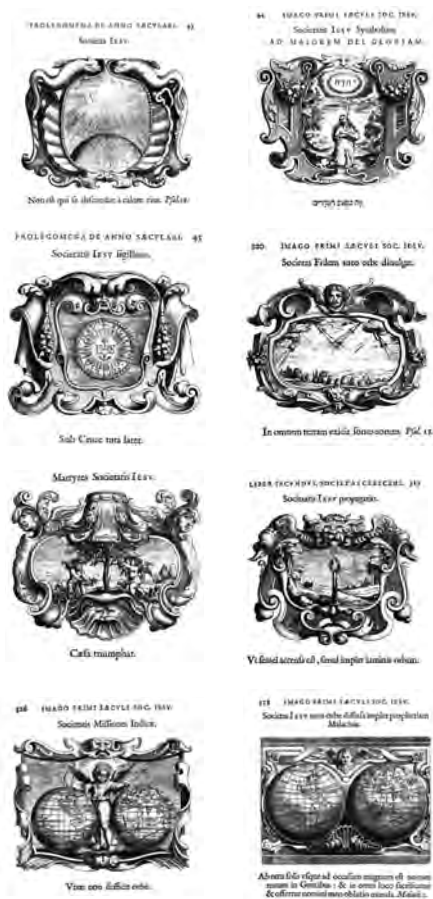
El recorrido visual del retablo está determinado por un desplazamiento ascensional desde san Ignacio de Loyola, en el plano real, hasta el espacio de la diferencia sagrada. Este sentido se remarca de igual manera por la distancia a la que está dispuesta la escultura del santo, directamente a la altura visual del espectador, lo que hace que la vista inicie su recorrido desde allí de manera fácil y natural. La función retórica de la mirada del santo y su cuerpo en éxtasis, subrayada por la figura de mediación en que se constituye el ángel, es el dispositivo que dirige y desplaza la mirada hacia el plano celestial, que conduce al observador a la “experiencia visual” de la *Ūniō mystica* (unión mística).

31 Ramírez Uribe, “El retablo”, 45.

32 En uno de los capítulos de la vida de san Francisco de Borja se narra precisamente su declinación a altos cargos, lo que se representó en el altar dedicado al santo en la iglesia de la Compañía, en el que se le observa pisando el capelo y la mitra cardenalicios.

Aquí la emblemática se encuentra inscrita dentro de las artes de la memoria por la configuración espacial de sus componentes, pues la imagen simbólica y la sentencia verbal están dirigidas al ojo y al oído. En la tabla 3.3. se puede observar cómo Laboria dispuso los ocho emblemas escogidos para la construcción visual del relato de la experiencia mística de san Ignacio de Loyola.

Tabla 3.3. **DISPOSICIÓN DE LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS, TÍTULOS Y DECLARACIONES DE LOS EMBLEMAS**



Fuente: elaboración propia a partir del libro *Imāgo primi saeculi*, Antuerpiae: Ex officina plantiniana, 1640.

En esta configuración la imagen simbólica tiene un valor mne-motécnico que fija “la sentencia verbal, intento de recordar una intención espiritual mediante una similitud”³³. Pues bien, las imágenes simbólicas de la mayoría de emblemas escogidos por Laboria —a excepción de su sello y símbolo— son re-representaciones fundadas en la categoría de lo visible; tienen una relación analógica con un objeto del mundo real³⁴. Laboria tuvo especial cuidado en la disposición de la configuración espacial de las partes de los diferentes emblemas donde la imagen simbólica fija la sentencia inscrita esta vez dentro de filacterias cercanas a la imagen simbólica.

Los emblemas dispuestos en línea recta ascendente desde el plano real ocupado por el personaje-introductor a la diferencia sagrada, de acuerdo con su significado, también se desplazan de la misma manera: desde los relacionados con el plano real hasta el relacionado con la diferencia sagrada, considerados aquí espacios donde se dispusieron los diferentes emblemas. El recorrido visual sigue en línea ascensional y pasa por el sello de la Compañía, dispuesto en la parte central de la hornacina, hasta llegar al arco de medio punto, límite de esta.

El desplazamiento visual se realiza también de manera alterna con una especie de zigzag por la hornacina, fijado por la disposición de las esculturas de los ángeles ubicados a los lados. Las columnas salomónicas del retablo conforman una especie de marco que logra una direccionalidad hacia el interior de la hornacina.

3.5. Obsequio a la santidad y a la mortificación de los sentidos

La disposición de los diferentes emblemas se realizó en el espacio de la representación de una visión, denominado diferencia sagrada o plano celestial. En este caso no está tan diferenciada porque

33 Yates, *El arte de la memoria*, 152.

34 Louis Marin, *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen* (Madrid: Comunicación, 1978), 151.

la intensidad de la visión está subrayada precisamente por la intersección o superposición del espacio de esta como tal sobre el terrenal, que pertenece al personaje introductor, san Ignacio de Loyola. Esto señala e incluye al coro como escenario para que el devoto obtenga una visión.

En primer plano observamos a san Ignacio en brazos de un ángel que lo sostiene y se encuentra arrodillado detrás de él. Con la cabeza del santo hacia atrás, los ojos entrecerrados, que miran hacia arriba, tienen la función retórica de la representación de una visión (imagen 3.11.). La línea visual que marca se dirige hacia la parte superior de la hornacina, donde, por la composición estructural misma del conjunto, se encuentran las imágenes simbólicas de dos emblemas, una de ellas la central, el lema principal de la *Societas Iesū* (Compañía de Jesús). Están rodeadas de un círculo de querubines entre nubes.

Se configura claramente la visión como tal. Allí ocurre la unión mística, conexión entre los dos planos, y es a la vez el espacio más importante y puntual, escogido precisamente para disponer el *Ad maiōrem Deī glōriam*, imagen simbólica, título y declaración de un emblema-objeto de los votos de la Compañía y que a la vez es su distintivo (imagen 3.12.). El ángel que sostiene al santo subraya la comunicación, pues su gesto y dirección de la mirada son iguales a los del santo, como figura de mediación dirigida al espectador.

La gestualidad corporal del santo nos ofrece nuevamente la propuesta de la mortificación de los sentidos³⁵. Para mostrarlo, la sotana está abierta hasta la cintura, se marcan los huesos bajo la piel, lleva puestos cilicios que, ajustados sobre el pecho, lo hacen

35 El jesuita Pedro de Rybadeneyra describe cómo se mortificaba san Ignacio: "Pedía limosna cada día, pero ni comía carne ni bebía vino; solamente se sustentaba con pan y agua; y aun esto, con tal abstinencia, que si no eran los domingos, todos los demás días ayunaba, tenía el suelo por cama, pasando la mayor parte de la noche en vela. Confesábase todos los domingos y recibía el santísimo sacramento del altar. Tenía tanta cuenta con irse a la mano, y tomaba tan a pecho el sojuzgar su carne, y traerla a la obediencia, y servicio del espíritu, que se privaba y huía de todo lo que a su cuerpo pudiese dar algún deleite o regalo" (Ribadeneyra, *Historias de la Contrarreforma*, 56).

sangrar. La postura de san Ignacio, su cuerpo tendido en el suelo completamente suelto, que a la vista parece sin sentido, es una forma, entre otras, de devoción. Es el cuerpo de un santo que se ganó la merced y el favor de Dios, una revelación divina (imagen 3.11.).

Las representaciones de los actos de visión buscaban la participación empática del espectador, que este obtuviera a su vez una visión. Esta participación tenía varias modalidades: una era que mediante la contemplación de un cuadro se obtuviera una visión. En la Capilla del Rapto la participación empática del devoto-observador se configuró introduciéndolo en su totalidad en el espacio, no solo a través de la contemplación del conjunto cuando se ubicaba frente a este y lo recorría visualmente, sino de una manera dramática y percusiva, al construir un artificio espacial similar al que ocupaba Ignacio de Loyola cuando le sucedió el éxtasis. Al parecer, el espacio de la capilla fue construido con este objetivo a partir de las referencias que se tenían del suceso y en las que se narraba cómo había sucedido el rapto.

Aquí san Ignacio de Loyola guía al espectador devoto a la manifestación divina de lo que constituía la Compañía de Jesús. Pero esta especie de guía empática lo era no solo por la configuración del espacio, sino por la condición de santo-modelo, a quien el devoto-observador debía seguir su ejemplo y con quien tenía que identificarse mediante la mortificación del cuerpo, como se ve claramente en la escultura del santo, con cilicios atados al cuerpo y la delgadez, producto de la mortificación y el ayuno continuo. Solo así, bajo estas condiciones, los religiosos jesuitas podrían obtener la gracia infusa del santo, ver la visión, bajo la guía y compañía de san Ignacio, dentro del escenario preparado especialmente para ello (imagen 3.12.).

Frente a la persuasión para convertirse en un devoto mártir neogranadino, en el altar de san Francisco Javier estaban sugeridos, a su vez, los modelos de la Compañía de Jesús que se debían imitar.

Capítulo 4

Un mártir moderno: una imagen taumaturga para Santafé

El retablo de san Francisco Javier fue concebido dentro de la campaña que en todo el mundo había emprendido la Compañía de Jesús para promover a uno de sus religiosos principales. La imagen principal del retablo, una pintura del santo, cumplió dos funciones dentro del contexto de la vida devota de los santafereños de los siglos XVII y XVIII. La primera, la taumaturga, al estar al servicio de los devotos, y la segunda, como modelo ejemplar, al presentar la vida del santo y determinar, alrededor suyo, prácticas para modelar cuerpos cristianos.

La *Predicación de san Francisco Javier*, título con que se conoce la pintura del santo, realizada en 1689 por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), pintor neogranadino, hace parte desde el siglo XVII del retablo dedicado al santo jesuita en el presbiterio de la iglesia. Se encuentra dispuesta en el único cuerpo del retablo, el cual, por sus medidas (8 × 5,35 × 1,76 m) y ubicación, es junto con el retablo de Nuestra Señora de los Dolores uno de los de mayores dimensiones dentro del templo de san Ignacio, después del retablo mayor (imagen 4.1.).

La pintura fue concebida y fabricada como una imagen a la que los devotos santafereños de cualquier edad y condición podían pedirle favores para aliviar sus necesidades, principalmente las corporales, relacionadas con la curación de enfermedades mediante

la promesa de realizar ofrendas ante ella. Este era el medio para dirigir las prácticas de los devotos alrededor del altar.

En ocho pequeñas tablas ubicadas en el frontal de la mesa del altar del retablo, en medio de tallas de hojas en madera doradas, se narró la vida del santo con ejemplos de pasajes representativos de su labor apostólica. Su muerte también se representó dentro del lugar en un conjunto escultórico que muestra la agonía de los últimos momentos de su vida, titulado precisamente *San Francisco Javier moribundo*, talla en madera realizada por Pedro Laboria, escultor español. Enmarcado todo el retablo con seis columnas salomónicas con hojas y frutos de vid enrolladas en el fuste y con figuras de atlantes¹ en su basa, la coronación de Francisco Javier como santo y mártir se representó en la parte superior en el remate con dos ángeles que sostienen la corona, acontecimiento anunciado por el arcángel san Miguel acompañado por un par de ángeles a cada lado.

4.1. La *inventiō* de una imagen milagrosa

Los comienzos de la iconografía de san Francisco Javier se ubican en 1609, año de su beatificación por el papa Paulo V². Desde esta fecha hasta 1622, año de su canonización, se produjeron algunas obras, que aumentaron después de esta. Es una de las representaciones más reproducidas de los santos jesuitas, más que la del mismo san Ignacio, y corresponde a la campaña de propaganda emprendida por la Compañía cuando murió el santo. Esta se dirigió principalmente a

¹ A san Francisco lo llamaron el Peregrino Atlante. En el *Diccionario de autoridades* ese término aparece como: “voz muy usada de los poetas, y algunas veces en la prosa, para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso; como cuando para elogiar la sabiduría de un ministro, o la valentía de un general se dice que es un atlante de la monarquía” (tomo I, 470). “En la arquitectura se llaman tres estatuas de hombres que, en lugar de columnas, se ponen en el orden, que por esta razón se llama atlántico, y sustentan sobre sus hombros o cabeza los arquiteabes de las obras” (tomo I, 470).

² Fernando García Gutiérrez, *San Francisco Javier: en el arte de España y Japón* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones; Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia, 1998), 27.

la labor misionera que cumplió Francisco Javier en nuevos mundos, lo que le valió el título de apóstol de nuevas gentes, cuya difusión inició el propio santo a través de sus cartas.

El proceso de invención dentro de la retórica se definía, según Cicerón, como el descubrimiento de las cosas verdaderas que hagan probable la causa. El precepto, trasladado a la teoría pictórica vigente en el siglo XVII, se definía como la primera parte del proceso de realización de una pintura en la que el pintor elige entre muchos motivos y los modifica para lograr la obra final: “La invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro en las figuras”³.

El haber visto mucho era lo que conformaba el caudal visual que el artista había adquirido durante la práctica de la pintura, en especial durante la fase de aprendizaje. Allí la estampa tenía un papel principal, pues era de esta de donde el pintor sacaba sus ideas. La calidad del mismo dependía de la capacidad que tenía de modificar y transformar modelos ajenos.

Vicente Carducho identifica como el primer paso en el aprendizaje del pintor la “copia de estampas para alimentar la invención”, a lo que denomina pintura práctica operativa regular, a diferencia de la operativa regular y científica. En esta última clase es donde se ubica el pintor inventor, pues posee un caudal propio conseguido a través del estudio y del trabajo a partir del cual produce sus pinturas. El artista aprovechado, según Palomino, es el que utiliza la estampa de la manera más libre para hacer composiciones trabajadas y estudiadas.

En la producción de estampas alusivas a la vida de san Francisco Javier encontramos dos que presentan bastante semejanza con

3 Pacheco, *El arte de la pintura*, 281.

la pintura. La primera es el sexto de una serie de siete grabados realizados en 1622 en los Talleres de Guasp y localizado en las islas de Mallorca⁴. Se titula *San Francisco Javier predicando* (grabado 4.1.); la segunda, inspirada en una pintura de Cor H. Sourley, proviene del grabado de Geert Edelinck, publicado por primera vez en un libro dedicado a la vida del santo y escrito por el jesuita Dominique Bouhours (grabado 4.2.). Una copia de alguno de estos grabados⁵ seguramente le fue entregada a Gregorio Vásquez cuando los jesuitas le pidieron la pintura.



Grabado 4.1. Javier predicando en la India. Grabado 6 de la serie de Guasp, 1622. En: García Gutiérrez, *San Francisco Javier en el arte*, Guadalquivir, 1998.



Grabado 4.2. Grabado de Geert Edelinck. Javier predicando en la India. En: Dominique Bonhours, *Vie de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, Paris, 1683.

4 G. Schurhammer, jesuita estudioso de la vida de san Francisco Javier, presentó los grabados en 1965. Mencionado por García, *San Francisco Javier*, 28-29.

5 Los dos grabados, en términos de composición, son uno mismo; están invertidos uno respecto del otro, lo que ocurre al realizar la copia.

El título de esta y del grabado corresponden al tema de la predicación, particularmente a la forma figurativa del predicador que, según lo propuesto por A. Wartburg, es expresiva corporal y símbolo cultural que se perpetúa en la memoria social, a la que denominó engrama, un gesto con una carga emotiva cuyo vehículo es la memoria⁶.

Dentro del repertorio de imágenes de la religión cristiana es una tradición con un esquema compositivo conformado por el personaje principal en posición de pie y de frente en un nivel más elevado que sus oyentes. El predicador que ejecuta cánones gestuales retóricos hace de intermediario y establece la comunicación entre Dios y el grupo de oyentes que en diferentes posiciones, unos sentados y otros de pie, lo rodean. Todo es dispuesto en una escena al aire libre.

Para lograr la pintura que los jesuitas le solicitaron, es decir, para su invención, Vásquez tomó como motivo alguno de los grabados señalados y realizó cuatro modificaciones importantes respecto al símbolo cultural del engrama del predicador, que se representaba en el tema tradicional de la predicación de san Francisco Javier: le suprimió el crucifijo que sostiene tradicionalmente el santo en la mano derecha; incluyó varias poblaciones en el paisaje costero de 1689, a la vez que eliminó la embarcación (símbolo de sus viajes a nuevos mundos); le introdujo un mayor número de personajes con características variadas, en cuanto a edades y vestimentas, e hizo un cambio fundamental respecto a la gestualidad corporal del santo jesuita (imagen 4.2.). El proceso inventivo realizado por Vásquez con base en las estampas señaladas es uno de los más audaces, según lo califica el tratadista de pintura español Antonio Palomino:

También hay otro modo de tomar, o hurtar, que es casi inventar; y es viendo otra historia bien organizada, tomar solamente aquel concepto del todo: como si en primer término tiene algún grupo de

6 Véase Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica*, 216, 257-259.

figuras teñidas, y contrapuestas, tocado en alguna extremidad de alguna luz fuerte contraponiendo a otro grupo de figuras iluminadas, donde esté el héroe de la historia, o la acción señalada del asunto; siguiéndose después otro término de figuras en media tinta, con algún pedazo de país, o arquitectura, a que contrapongan, y algún rompimiento de gloria en la parte superior con semejante organización de contraposiciones. Y así, en vista de ese tan bien regulado concepto, formará el suyo el pintor, observando solamente en el todo la misma graduación y disposición de términos; arreglando los trajes, y acciones de las figuras, según conviniera a la expresión del asunto, y aprovechándose de alguna de las actitudes, que le parecieren más galantes, y concernientes a la historia, y a la mejor expresión de sus argumentos.⁷

También se podría calificar a Vásquez como pintor aprovechado, según lo que señala otro tratadista de pintura, Francisco Pacheco:

Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, de este la cabeza, de aquel el movimiento, del otro la perspectiva y el edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición que respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes.⁸

En ambas descripciones identificamos los diferentes procedimientos del trabajo de invención realizado por Vásquez para la fabricación de la pintura de san Francisco Javier. Siguiendo la misma composición, tomó por completo el concepto del grabado, tanto

⁷ Antonio Palomino, *Museo pictórico*, 556.

⁸ Pacheco, *El arte de la pintura*, 269.

que a primera vista parece corresponder al tema de la predicación, arregló los trajes de los personajes, que en los grabados aparecen vestidos con atuendos propios de territorios distintos a los del santo para dar la idea de nuevas gentes a las que el misionero predicaba y que en su pintura corresponden a individuos de su entorno social. No obstante las modificaciones, conservó figuras y acciones de las estampas.

Miremos con detalle todo el proceso de la invención de la pintura. En cuanto a los personajes, el grabado tiene seis, que son un compañero jesuita que, arrodillado frente a la sección del tronco donde se ubica san Francisco Javier, observa un libro; una mujer con un niño en los brazos, detrás de ella aparece la cabeza de otro hombre, al lado de esta un hombre sentado de espaldas, y de pie frente al santo, dos hombres con trajes de la región.

Vásquez conservó cinco de los seis personajes del grabado: reemplazó al hombre de espaldas por uno enfermo, semidesnudo, tendido en el suelo, y cambió los vestidos que llevaban los demás. Duplicó la imagen de la mujer con el niño y agregó diecisiete personajes de diferente edad, todos miran al santo, a excepción de dos hombres, un anciano y un adulto, que lo hacen hacia fuera del cuadro, al observador⁹.

Debido a lo logrado por Vásquez en la creación de una pintura destinada a la iglesia de la Compañía de Jesús, con una intención determinada, para cumplir una función, se podría calificar como un pintor aprovechado que realizó una verdadera invención, pues estuvo “precedida del caudal de mirar mucho y hurtar de diferentes

⁹ Entre 1615 y 1617 Rubens realizó una serie de pinturas para la iglesia jesuita de Amberes. Entre ellas, las tituladas *Los milagros de san Ignacio de Loyola* y *Los milagros de san Francisco Javier*, que siguen el mismo esquema compositivo mencionado. Precisamente la última imagen guarda bastantes semejanzas con la realizada por Gregorio Vásquez. En esta encontramos al hombre semidesnudo tendido en el suelo. De acuerdo con esto, Vásquez seguramente tuvo que haber visto un grabado o estampa de esta pintura u otra que lo incluyera. Véase Galvin Alexander Bailey, “Italian Renaissance and Baroque Painting under Jesuits and Its Legacy throughout Catholic Europe, 1565-1773”, en *The Jesuits and the Arts. 1540-1773* (Filadelfia: Saint Joseph’s University Press, c. 2005), 124.

lugares con el fin de acomodarlo felizmente y alzarse con el fruto de la originalidad”¹⁰.

4.2. Un santo intercesor

¿Cuál era la función que debía cumplir la pintura de Vásquez dentro del contexto religioso de la época, según el encargo de la Compañía de Jesús? Lo que hizo nuestro pintor a través del proceso de la invención, con base en las estampas y mediante diferentes modificaciones e inclusiones, fue lograr una pintura en la que, además de ser el personaje principal, la imagen de Francisco Javier fuera milagrosa, intercesora entre Dios y los hombres.

¿Por qué no se considera a san Francisco Javier como predicador en esta imagen? Si bien en las representaciones tradicionales este aparece sosteniendo en una de las manos un crucifijo y en la otra una azucena, en la pintura de Vásquez el santo no lleva ninguna de sus dos insignias principales, que es uno de los cambios mencionados. Allí el santo, de pie, descalzo, de frente sobre la sección de un gran tronco, aparece con la tradicional sotana negra, la sobrepelliz y la estola roja forrada de verde con el gran movimiento causado por la brisa. Orienta la mirada al cielo, extiende la mano derecha hacia el frente y la izquierda la dirige al grupo de personas que se encuentra a sus pies. Descalzo, simbolizando su condición de peregrino, parece flotar.

En la *āctiō*¹¹ escogida para la imagen, los cánones retóricos gestuales están hablando de un papel diferente al de predicador: el de intercesor, pues la comunicación visual se realiza con Dios, no

10 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII, sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 31.

11 Entendida como los gestos que correspondían a la quinta función expresiva corporal, denominada la *āctiō* (gesticulación), completada por la *prōnūntiātiō* (el uso de la voz) en la retórica clásica.

con quienes lo escuchan. Ahora es mediador entre el plano celestial y el terrenal, Dios y los necesitados.

Para lograr una imagen milagrosa, Vásquez trabajó en tres aspectos compositivos de la pintura: en la gestualidad corporal del santo, en la inclusión de figuras de mediación y en la gestualidad de los devotos que lo rodean. La primera consideración se relaciona con los cánones retóricos gestuales empleados. Primero vemos que el santo extiende la mano derecha hacia el cielo, gesto que tiene variadas significaciones, pero que en el contexto significa pedir la protección de Dios¹². El *Prōtegeō*¹³ (grabado 4.3.), como se le denomina a este gesto, es un canon que se relaciona con el de la mano izquierda (segundo), el *rationēs profert*¹⁴ (grabado 4.4.), y que crea una marcada diagonal visual que se dirige a los personajes ubicados a su alrededor y ofrece argumentos para solicitar la intervención divina.



Grabado 4.3. Canon gestual retórico *prōtegeō* (pedir protección).
En: Bulwer, *Chirologia*, Illinois, 1974, p. 115

Finalmente, en el segundo canon el brazo y la mano están extendidos, los dedos miran hacia abajo y se encuentran girados y separados. Es un gesto establecido y una forma acomodada a las intenciones de quienes abiertamente exponen sus razones. La concepción artificial de esta acción parece, por así decirlo, tener la intención de poner de manifiesto algún asunto reservado para darle al argumento expuesto la apariencia de la retórica¹⁵ (grabado 4.4).

12 Bulwer, *Chirologia*, 43 y 44.

13 Bulwer, *Chirologia*, 42-115.

14 Bulwer, *Chirologia*, 177-193.

15 Bulwer, *Chirologia*, 177.



Grabado 4.4.
 Canon gestual retórico *ratiōnēs profert* (exponer razones).
 En: Bulwer, *Chirologia*, Illinois, 1974, 193

El papel que desempeñan las dos figuras de mediación ubicadas en el extremo izquierdo del cuadro y que miran hacia fuera de la pintura, hacia el observador, son una clara invitación a introducirse en el espacio pictórico y en lo que allí ocurre, a hacer parte del grupo que rodea al santo. Aquello se complementa y reitera de manera directa con el hombre que al ingresar a la escena descubre su cabeza ante la imagen del santo y a quien el pintor interpuso entre la figura de mediación y el observador. Se realiza de esta manera la intervención del espacio del observador, desde donde se devuelve nuevamente la mirada a la diagonal establecida por el dispositivo retórico gestual del santo en un desplazamiento circular continuo que atrapa a todo aquel que mire el cuadro.

De otra parte, la gestualidad comunicativa del santo hace que se diluya como predicador, esto porque da la sensación de que estuviera en un plano diferente a aquel en el que se encuentran sus espectadores. Lo anterior es logrado a través de distintas variaciones: primero, al estar en un nivel más alto (característica del predicador) y casi sin tocar la sección del tronco; segundo, porque el santo establece una comunicación visual con el cielo, mientras que en la composición tradicional del predicador el canon gestual retórico, ejecutado con las manos, se dirige a lo celestial y las mirada hacia los que le rodean, como sucede por ejemplo en la pintura de Rubens *Los milagros de san Francisco Javier*. En aquella obra el santo utiliza el *Prōnus*, es decir, señala al cielo, pero se dirige a los que están a sus pies, y suceden milagros, resurrecciones, expulsiones de demonios y curaciones de enfermos (imagen 4.3.).

De igual manera, la gestualidad del grupo define la imagen. En la obra de Vásquez la disposición de las personas alrededor del santo muestra a dos mujeres arrodilladas, cada una con un niño pequeño, quienes dirigen su mirada suplicante a Francisco Javier; hacia la izquierda, un hombre joven con atuendo elegante, espada al cinto y sombrero en la mano lo observa — como quien acaba de llegar y se descubre ante la imagen del santo —. Detrás está un grupo de cuatro hombres, dos jóvenes y un adulto, que con sus manos unidas a la altura del pecho miran a Francisco Javier, y un anciano que muestra al santo, dirigiendo su mano hacia él y su mirada hacia el espectador. A los pies de estos, un religioso bajo la sombra del personaje central lee, al parecer, un libro envuelto en una tela roja.

Detrás del santo, en primer plano, aparece una mujer anciana con sus manos en actitud de oración. En la parte posterior de esta hay varios hombres: un anciano que la mira; entre ellos dos, otro hombre que mira al santo, y detrás de este grupo, dos jóvenes que lo miran también. En último plano se observa, no muy definida, la cabeza de un anciano con turbante.

Al lado derecho de Francisco Javier, dos hombres (uno de perfil y otro de espalda) conversan, tal vez de los milagros realizados por el santo. Al pie de estos, sentado en el suelo, un hombre semidesnudo que parece enfermo, con un paño sobre la frente, dirige su mirada al santo con la mano sobre el pecho, mientras es sostenido por otro que está arrodillado a su lado izquierdo.

Las miradas de la mayoría del grupo se dirigen al santo. Pueden ubicarse personajes que muestran cánones gestuales retóricos claves en la pintura: unos dirigidos al santo y otros al observador, devoto en este caso, que mira la obra. La mujer anciana al fondo exhibe el *ōrō*, al elevar las manos unidas o extenderlas hacia el cielo. Este canon gestual, en el contexto de la quironomía (significaciones de los gestos), se relaciona con una costumbre que muestra devoción, una manifestación universal y natural de oración

que es practicada por aquellos que se encuentran en adversidad y en desesperante angustia, pero también por los que públicamente manifiestan agradecimiento y alabanzas a lo más alto¹⁶ (grabado 4.5. e imagen 4.4.). El hombre enfermo, tendido en el suelo, coloca la mano izquierda sobre el pecho; aquí el cuerpo juega el papel de lugar de piedad, pero también pide favores para sí (imagen 4.5.). De otro lado están las mujeres que le ofrecen sus hijos al santo con actitud suplicante.



Grabado 4.5. Canon gestual Ōrō
(muestra de devoción).
En: Bulwer, *Chirologia*, Illinois, 1974, 115

4.3. La invitación a participar como devoto del santo para solicitar sus favores

Esta se realizó a través de la inclusión de las figuras de mediación dentro del grupo, como el hombre anciano ubicado detrás del santo, quien en vez de dirigir su mirada hacia este, como hace la mayoría del grupo, mira hacia afuera de la pintura y además exhibe el canon gestual retórico *ratiōnēs profert*¹⁷ (ofrecer razones), que ya vimos empleado en la figura de Francisco Javier (imagen 4.6.). La mirada del hombre se interpreta como una invitación a todo el que observe la pintura a incluirse como uno más de los que se agrupan alrededor del santo, a la vez, ofrece razones desde la experiencia del personaje; esto por la edad con que lo representó Vásquez.

La invitación se subraya con la caracterización tanto del vestuario, que demuestra la presencia de personas de distintos grupos

¹⁶ Bulwer, *Chirologia*, 23.

¹⁷ Bulwer, *Chirologia*, 193.

sociales, como con las diferentes edades representadas en los personajes incluidos en la pintura, es decir, todas las personas podían incluirse dentro del grupo sin importar el grupo social, la edad o el género.

Un mecanismo místico empleado para activar dos espacios, el pictórico y el del observador, es integrar al pintor o al donante dentro del cuadro¹⁸, incluyéndolo como un miembro más del grupo, en su mismo nivel. En efecto, en el cuadro de san Francisco Javier este papel corresponde a la otra figura de mediación, al hombre ubicado a la derecha y del que solo se observa la cabeza y parcialmente el cuerpo, y que mira también al exterior de la pintura. La ilusión de realidad tenía la función de disminuir la separación entre la pintura y su observador —lo que precisamente hace el pintor al incluirse dentro del grupo que rodea al santo—.

Aquí es necesario mencionar la representación *in abisso*, que era la forma en que los donantes se integraban al cuadro, pero de manera separada dentro del espacio pictórico. Aun cuando no estaban pensados como figuras de mediación entre el espectador y la escena sacra, son más bien sus antecedentes. Estos personajes están próximos al observador (porque en muchos casos miran hacia este), pero más en el sentido de invitar a la devoción y a la oración, así cumplen una función de propaganda hacia el santo, esto es, la pintura como la materialización de una promesa a cambio de un favor celestial¹⁹.

Desde la consideración de la función social de la retórica y la conciencia del auditorio al que iba dirigido un discurso, los oradores y los profesores de retórica se encontraban siempre ante la pregunta de cómo lograr la atención de su público oyente. A partir de

18 Victor I. Stoichita, "Imago regis. Teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velásquez", en Svetlana Alpers *et al.*, *Otras Meninas* (Madrid: Siruela, 1995), 187.

19 Mosche Barasch, "Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance", en *Peinture et rhétorique, actes du colloque de l'Académie de France à Rome* [10 y 11 de junio de 1993], bajo la dirección de Olivier Bonfait (París: Réunion de Musées Nationaux, 1994), 21-42.

la relación establecida entre retórica y pintura, la pregunta incluyó a los observadores. Los pintores eran conscientes de la existencia real del observador y de las consecuencias de su mirada sobre la finalidad y la forma misma de la obra pictórica.

Los esfuerzos por encontrar la manera de captar la atención dieron como resultado el establecimiento de principios relacionados directamente con la apertura del discurso, esto es el *Exōrdium*, primera parte de la doctrina clásica de la retórica que fue enseñada durante siglos. La entrada al discurso o exordio tenía la función de llamar la atención de los oyentes de manera directa, es decir, el proemio, y de manera indirecta o mediata, llamada la insinuación o *epiphodos*. En la teoría clásica, la utilización de una o de otra dependía de la naturaleza del sujeto y del carácter del auditorio. Cuando este último estaba atento y receptivo se utilizaba el proemio, de lo contrario se empleaba la insinuación. En esta última es en la que se puede inscribir la figura de mediación en una pintura religiosa como la que analizamos.

Durante el siglo XVII los espacios pictóricos de la imagen y del donante se integraron de dos maneras. La primera fue construir una extensión ilusoria del espacio pictórico al real, y la segunda, la integración en un solo nivel pictórico de la figura del donante que ahora también podía ser el pintor, catalogado como mecanismo místico.

El movimiento retórico propio de la figura de mediación se refleja necesariamente en sus aspectos formales. En la pintura de Vásquez la figura de mediación —entre el mundo secular del espectador neogranadino y el mundo sacro de san Francisco Javier— difiere en cuanto al efecto dramático propuesto por Alberti²⁰. La figura podría corresponder a la autorrepresentación de Vásquez

20 Adquiere una especie de torsión, esto es, que ubicada de frente a la imagen sacra, la figura de mediación se voltea mirando hacia fuera de la pintura, al espectador, al que invita a participar de la escena mientras que señala con el dedo índice la imagen principal. Véase Barasch, "Le spectateur et l'éloquence", en *Peinture et rhétorique* (París, 1994), 26.

—que se superpone a la del donante *in abisso*, ya expuesta²¹—, que está de frente y mira hacia fuera del cuadro. Ello podría considerarse una declaración respecto a su devoción por el santo, que lo configura como parte del grupo (imagen 4.7.). Como elemento de mediación, la imagen de Vásquez, o la del donante, es a su vez reforzada por una segunda, la del hombre mayor que, como ya se vio, señala al santo a la vez que dirige su mirada al espectador.

4.4. Imagen *aequalitas*

En este punto es necesario tener en cuenta las dimensiones del cuadro y la relación que establece con el espectador. En la época de producción del mismo existía un debate entre los teóricos de la pintura alrededor de las dimensiones y la realidad representada con las nociones de imagen, símbolo y similitud²². Vicente Carducho, en los *Diálogos*, define su aplicación y afirma cómo la pintura dice y representa las cosas de tres modos: “o con igualdad precisa y semejanza verdadera, o con desigualdad y semejanza proporcional, o con metáforas”²³.

21 Los rasgos de este tipo de representación durante los siglos XV y XVI fueron asumidos por los pintores durante los siglos XVII y XVIII, como Zurbarán y Velásquez en España.

22 Stoichita, “*Imago regis*”, 183. Carducho es quien precisa de manera definitiva y jerárquica los niveles o modos de aproximación a la realidad a los que el artista se enfrenta, conceptos presentes en la corriente teórica de los siglos XVI y XVII, representados en Danti, Paleotti y Lomazzo. Véase *Diálogos de la pintura 877*. Paleotti es quien remite a san Agustín y luego a santo Tomás en *De diversis quaest*, LXXXIII, 74: “*che altro e imagine, altro e similitudine, altr e equalita, e per usare le parole sue, die egli: Aliud est imago, aliud aequalitas, aliud similitudo. Ubi imago, ubi continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago; ubi similitudo, non continuo imago; ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas*” (una cosa es imagen, otra similitud, otra igualdad [semejanza] y para usar sus palabras donde hay imagen se sigue similitud pero no se sigue igualdad, donde hay igualdad hay similitud pero no se sigue imagen, donde hay similitud no se sigue la imagen y no se sigue la igualdad). Traducción de Paula Mues Orts.

23 Carducho lo explica de la siguiente manera: “Si se pintare un Cristo, crucificado de la grandeza de un hombre, diremos que es igual y semejante a Cristo crucificado; igual porque es de la misma grandeza; semejante, porque está crucificado en el mismo modo y forma que Cristo lo estuvo; y cuando lo pintamos mayor o menor, diremos, que es semejante y proporcional, pero no igual; y de este ejemplo se coligirán [sic] todas las cosas y conceptos” (Carducho, *Diálogos de la pintura*, 347-348).

Las dimensiones de la pintura definían la relación con el espectador, la ilusión de realidad debía eliminar la separación entre este y aquella, con el objetivo de reforzar las experiencias de una visión mística²⁴. Era la manera de persuadir la inclusión dentro de la escena sacra, lo que sucedía cuando la pintura era del tipo *Aequalitās*, en el que se consideraba el tamaño real como igual a la ilustración de un acontecimiento real.

Precisamente las dimensiones de la pintura de Francisco Javier en la iglesia de la Compañía (2,50 × 2 m) incluyen al cuadro dentro de los que contienen igualdad, es decir, allí está representado san Francisco Javier con igualdad precisa y semejanza verdadera. La marcada diagonal visual del cuadro a través de la imagen intercesora de Francisco Javier que tiene como origen y destino a Dios, la figura de mediación que invita al espectador a hacer parte de un grupo de personas que rodean al santo (entre las que podría estar él, dada la variedad de niveles sociales caracterizados) y la cualidad de igualdad definen el carácter intercesor de la imagen para el que fue concebida. El san Francisco Javier de Vásquez no es la representación tradicional de predicador, tantas veces repetida, es particularmente una imagen taumaturga. Lo anterior en cuanto a la fabricación de una pintura de estas características; pero ¿cómo se activaban los poderes milagrosos de la imagen a finales del siglo XVII?

4.5. La milagrosa imagen de Potamo

A finales del siglo XVII Pedro de Mercado se refiere a una pintura de san Francisco Javier cuando escribe el capítulo “Las maravillas de san Ignacio y de san Javier en el colegio de Santafé”, de la siguiente manera:

²⁴ Stoichita, “*Imago regis*”, 186.

*Es mucha la devoción que Santafé tiene al apóstol de la India san Francisco Javier; con más viveza se ha seguido en nuestro colegio de Santafé con ocasión de haberse colocado en una de las capillas de nuestra iglesia, fuera del hermosísimo bulto suyo que está en el retablo del altar mayor un gran cuadro de pincel. Es la figura la de la milagrosa imagen de Potamo, tiene pintadas muchas ciudades y lugares de la Italia, en especial del Reino de Nápoles y ducado de Calabria.*²⁵

Al leer el título del capítulo y el texto transcritos, solamente dos cosas a las que se refiere suscitan la relación con la pintura que hemos estado analizando. La primera, cuando menciona un gran cuadro de pincel, relacionado con sus dimensiones²⁶, y a Vásquez, famoso pintor que la realizó; la segunda se relaciona con la única descripción que hace de la pintura, del fondo de esta, el paisaje: “tiene pintadas muchas ciudades y lugares de Italia [...]” (imagen 4.8.).

Alrededor del texto de Mercado surgen preguntas relacionadas con la denominación que hace de la pintura. Tan solo describe dos componentes de esta: el carácter milagroso de la imagen principal y el paisaje al que remite como lugar geográfico ubicado en Italia, del que en principio no se encontró un referente conocido en la actualidad. Las respuestas las encontraríamos precisamente en uno de los libros impresos para la propaganda del santo:

El apóstol de las Indias y nuevas gentes san Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas y prodigios antiguos y nuevos. Contiénesse lo principal en la bula de su canonización que se pone a la letra, traducida de latín

25 Mercado, *Historia de la provincia*, 98.

26 Se asume que corresponde a la pintura del retablo, porque dentro de la iglesia, según la documentación consultada, no existió otro “gran cuadro de pincel” diferente al que se observa hoy; existen sí otras pinturas del santo en el interior de la iglesia, pero de menores dimensiones. La documentación revisada consiste en cuatro manuscritos: *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá; *Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá. *Libro quinto de la iglesia*, Archivo Histórico, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, y el *Testimonio del inventario*, AGN, Bogotá.

*en romance, y en las epístolas e instrucciones que escribió el mismo santo. Lo demás se resume de varios autores y relaciones auténticas en que se refieren muchos milagros y favores nuevos del apóstol de las Indias y aumento de su culto y patronatos en varias partes de la cristiandad por estos años, singularmente desde 1651 hasta 1660. Dedicase a la excelentísima señora duquesa de Albuquerque, marquesa de Caderyta, etc., en nombre de la congregación de san Francisco Javier que está fundada en la parroquia de Santa Vera Cruz de esta ciudad de México. Por el licenciado don Matías de Peralta Calderón, primicero [sic] de la dicha congregación. Con licencia. Impreso en México. En la imprenta de Agustín de Santistevan y Francisco Lupercio. Año de 1661.*²⁷

El título de la segunda parte del libro mencionado y su contenido nos darían la clave: *División segunda. Beneficios y gracias singulares que el glorioso apóstol de las Indias, San Francisco Javier de la Compañía de Jesús ha concedido a diversas personas que veneraron su imagen de Potamo estos años de 1651 y 1652*. En efecto, al mencionar “la figura de la milagrosa imagen de Potamo”, Mercado se refería a una pintura de san Francisco Javier muy visitada por los peregrinos durante el siglo XVII en la villa de Potamo²⁸, ubicada en el ducado de Calabria, del reino de Nápoles, situado al extremo sur de la bota italiana.

Este lugar geográfico fue mencionado por Mercado cuando escribió: “tiene pintadas muchas ciudades y lugares de la Italia, en especial del Reino de Nápoles y ducado de Calabria”, y que observamos en el fondo de la pintura en un paisaje costero a la izquierda que incluye seis pequeños poblados distribuidos en un lugar montañoso. Ciudades que en efecto, como se dijo, fueron los elementos que agregó Vásquez en el paisaje.

27 Matías Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes, san Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos* (México: Imprenta de Agustín de Santistevan y Francisco Lupercio, 1661), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

28 El nombre de la ciudad es Oppido Lucano, en la provincia de Potenza en la bota italiana.

4.5.1. *Modos de inventar una imagen milagrosa*

El culto a san Francisco Javier se originó debido a la propaganda de las misiones realizadas por el santo y por las que le dieron el nombre de apóstol de las Indias; también debido a su ejemplo, a las instrucciones dejadas a sus discípulos y a los favores que concedía por medio de su culto y devoción, y por los que se construyeron altares en su honor:

De aquí tuvo principio el templo que se le edificó en la ciudad llamada vulgarmente Opido, y de aquí, por no dilatarlos más tuvo origen la milagrosa imagen de Potamo. Porque discurriendo en misión los padres de la Compañía de Jesús por la provincia de Calabria en el reino de Nápoles; y llegando a un pueblo por nombre Dasa, no distante de Potamo, propusieron según su costumbre, por patrón de la misión a san Francisco Javier, cuyo patrocinio abrazaron con tanta devoción y afecto los vecinos; que no solo le imploraban para los ejercicios y frutos de la misión; sino para el remedio de todos sus trabajos.²⁹

Pero ¿cómo se realizaba la propaganda jesuita para entronizar la imagen milagrosa de uno de sus santos?, o mejor, ¿cómo se realizaba la invención de la imagen de un santo milagroso durante las misiones que realizaban los jesuitas en los diferentes territorios? En primer lugar, para el caso de la milagrosa imagen de Potamo se inició promocionando la adopción de san Francisco Javier como el santo patrono de sus habitantes, como ya se vio. Luego, como producto de la gran devoción y solicitud de favores al santo por parte de los habitantes del lugar, especialmente relacionados con diferentes enfermedades, se produce su aparición ante quienes se han encomendado a él. En este caso a dos personas: a un enfermo objeto del milagro de la curación y a quien además el mismo Francisco Javier le solicita una imagen suya, y la segunda, a la madre del enfermo, a quien le hace la misma petición:

29 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá, 30.

*No tardó el santo en darse a conocer, porque luego de aquella noche; se apareció al enfermo; y le dijo que él era cuyo patrocinio encomendaban los padres de la misión, y para buena señal de su visita, le dejó luego sano: y le avisó dijese a su madre, que procurase una imagen suya; levantose a la mañana el enfermo restituido a la salud; y refirió a su madre la visita, y beneficio del santo, pero no hizo mención alguna de la imagen. La noche siguiente se apareció también a la madre el mismo santo Javier; y volvió a encargar lo que había dicho al hijo [...]*³⁰

En segundo lugar, la propuesta del jesuita como santo patrono al cual pedirle favores la completaban los misioneros de la Compañía repartiendo imágenes suyas: “de que procurase que los padres le diesen una imagen suya. Obedeció la mujer en amaneciendo; mas hallando que los padres habían ya repartido todas las imágenes que traían de san Francisco Javier”³¹.

La imagen de Francisco Javier, que fue colocada al principio en el Templo dedicado a santa Tecla y después en la iglesia principal de Potamo, Nuestra Señora de Gracia, había sido obsequiada por la marquesa de Arenas, señora de las villas de Dasa y Potamo, quien conmovida por la aparición del santo a un enfermo y por la petición que la madre de este le hiciera, al no tener los jesuitas más imágenes para repartir: “dio con mucho gusto para que se llevase a Potamo una imagen que tenía, la cual es de pincel en un lienzo de siete cuartas en alto; y cuatro de ancho; en que se representa san Francisco Javier en sobrepelliz; y estola, y un ramo de azucenas en la mano”.

¿Qué pasó en el caso de la imagen ubicada en Santafé, Nuevo Reino de Granada? Esta no coincide con la descripción de la de Potamo, tradicional iconografía del santo. Entonces, ¿por qué Mercado llamó a nuestra pintura “imagen milagrosa de Potamo”? La respuesta la obtenemos en la narración mencionada: porque

30 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá, 30.

31 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá, 31.

igual que la de Potamo, la santaferña era una imagen taumaturga que obraba maravillas. A la italiana se referían como: “esta imagen taumatúrgica (que de este término usa muchas veces la relación auténtica de estos milagros, para significar a san Francisco Javier tan obrador de maravillas en su imagen) [...]”, y Pedro de Mercado se refiere a la santaferña de la siguiente manera: “y muchos enfermos de todo género de enfermedades que a los pies del santo aguardan el movimiento de las aguas de su caridad en la piscina de su poderosa virtud”.

Más adelante muestra un ejemplo de milagro a través de la imagen de Santafé, en el que el santo curó de tabardillo a un negro esclavo a cambio de las promesas de sus dueñas de ofrecer una misa en su altar y encenderle velas delante de su imagen:

Dos señoras de esta ciudad muy estimadoras de la Compañía y que perpetuamente le sirven en lo que se ofrece y pueden, tenían un negrillo esclavo desahuciado de tabardillo. Hallábanse bien afligidas porque además de haber criado al negro les había de hacer gran falta por ser el único moble de su estancia y hacienda. Aunque hicieron cuanto alcanzaron con su extremada caridad de remedios humanos ningunos bastaron. Acudieron a los divinos, por medio de san Francisco Javier prometiéndole mandar decir algunas misas como lo hicieron con efecto y le encendieron unas velas delante su sagrada imagen en nuestra iglesia, y luego fue cobrando el negro mejoría en lo más riguroso del peligro y quedó sano.³²

Lo que Mercado estaba afirmando era la función que tenía la pintura para los fieles de Santafé, cuyo referente era la famosa imagen de Potamo, y con el caso del negro con tabardillo demostraba el poder taumatúrgico de la obra pintada por Gregorio Vásquez.

32 Mercado, *Historia de la provincia*, 97.

4.5.2. *Acogerse a los resplandores de su sombra, a la sombra o luz de sus imágenes*

El ofrecimiento de maravillas y milagros a través de la imagen del santo al que pudiera recurrir la gente para solucionar sus necesidades era la manera de persuadir al devoto para que tomara como ejemplo el modelo de virtud y vida cristiana que era Francisco Javier, ya que para tener el derecho de pedirle el alivio de sus dolores al santo tenía que seguir lo propuesto por la Compañía.

Durante el siglo XVII esta emprendió una campaña de propaganda del santo misionero. El medio: la estampa en libros en los que se relacionaban los milagros realizados después de muerto. Entre las razones presentadas para la impresión de los mismos figuraban las maravillas realizadas por el santo, que persuadieron a los fieles a la experiencia de solicitar sus favores y patrocinio, la asistencia a los necesitados y el alcance de sus maravillas tanto en Oriente como en Occidente (en el primero a través del mausoleo de su cuerpo incorrupto, y en el segundo, de la reliquia del brazo derecho del santo)³³.

Precisamente, dicha extremidad y el dedo son símbolo de su labor como predicador, pues con ellos administró a las gentes de los nuevos mundos el sacramento del bautismo. Entre las reliquias que se conservan en la iglesia de San Ignacio se encuentra la de contacto, sobre la que se habla en el capítulo 5.

Si los libros fueron un vehículo de propaganda, el medio más importante lo constituyeron las imágenes. Por el culto rendido al cuerpo del santo no se había permitido que este se fragmentara para repartirlo como reliquias, entonces se recurría a las imágenes como sustitutas de aquellas para multiplicar los favores a los necesitados:

33 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá, s. p.

y así dispuso se repartieran por el mundo sus sagradas imágenes, copias, y substitutos de sus reliquias, sombras de su incorrupto cuerpo; para que así siempre Javier él mismo; inmortal en impetrar gracias, y beneficios a los mortales, si antes ejercitó el don de hacer milagros, no solo con el contacto de su cuerpo, y con las cosas que le habían participado, sino aun con su sombra (¡raro prodigio de un san Pedro!) que era una cierta imagen natural, y prueba grande de la veneración de las imágenes sagradas, como notaron gravísimos intérpretes; así ahora la esfera amplísima de sus beneficios, y maravillas se estendiese sin tasa a cuantos con viva fe se acogieron a los resplandores de su sombra, a la sombra o luz de sus imágenes.³⁴

De esta manera se puso en marcha toda una fábrica de imágenes para que fueran repartidas durante las misiones apostólicas que hacía la Compañía de Jesús. Uno de los libros que agrupó las maravillas realizadas por las imágenes del san Francisco Javier fue el que se mencionó atrás, publicado por la congregación de san Francisco Javier, fundada en la Casa Profesa de la ciudad de México. La estampa de dicho libro está dedicada “A la excelentísima señora doña Juana Francisca Díez Aux Armendáriz Rivera y Saavedra, duquesa de Albuquerque, marquesa de Cadereyta, etc.”, así como la primera edición en italiano³⁵ de los milagros y beneficios de san Francisco Javier en Potamo estaba dedicada a la Marquesa de Arenas, quien había donado para la iglesia una imagen de su propiedad, como ya se anotó.

En el libro se relacionan los “hechos, virtudes, enseñanzas y prodigios antiguos y nuevos”; un total de 242 milagros sucedidos a gentes vecinas y residentes en la villa de Potamo durante los años de 1651 y 1652. Con la expresión de imagen taumatúrgica, usada varias veces en la relación de los milagros obrados por la intercesión del santo con Dios, se califican los poderes de la imagen, que son

34 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá, s. p.

35 *Delle gratie e miracoli operati. Dall'Apostolo dell'Indie. S. Francesco Saverio. In Podámí Terra di Calabria, Relatione di. D. Fanceso Natoli, Racolta Per Ordine di Mons. Illustriss, Vescovo di Mileto. Alla Illsūt.^{ma} et Excellent.^{ma} Sig.^{na} Principesca di Angri, e Duchessa di Euoli. Seconda editione. Con licenza de Superiori* (Génova: Benedetto Guasco, 1654), Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá.

los del santo, a quien se le menciona como “santo taumaturgo, común médico de cuerpo y alma, abogado de los casos desesperados, santo médico de Potamo, médico celestial, y celestial medicina”³⁶.

Las enfermedades y padecimientos en la relación de milagros incluyen las mismas que se mencionan en la curación obtenida por el uso de reliquias. En el caso de la imagen se prometen diversos votos y ofrendas a cambio de los favores solicitados: misas cantadas ante el altar, cirios del tamaño del enfermo, vestir al enfermo con el hábito del santo y visitar su imagen durante un año, colgar en la iglesia objetos votivos para memoria de los favores recibidos: vestidos, figuras de cera con la forma de la parte del cuerpo (pechos, pies, cabezas, niños, cabellos del enfermo), aceite para encender las lámparas del altar, alhajas para el adorno del altar, medidas de trigo, ir descalzo, besar con la lengua la tierra y confesarse.

El vínculo establecido con el santo a través de su imagen en el relato de Mercado es el mismo que se identifica en la relación de los milagros sucedidos en Potamo. Ante la necesidad de la cura de una enfermedad se le pide al santo su intercesión y se le promete como ofrenda, después de la obtención del favor, una misa y encender velas ante su imagen en la iglesia:

*[...] y alivio de unos pobres devotos del santo apóstol, que se acogieron a su imagen de Potamo: a cuya vista, o invocación apenas hay necesidad, trabajo, aflicción, o mal alguno, que no halle prontísimo remedio, y con tan singular modo, y tan propio de la afabilísima benignidad de san Francisco Javier, que no contento con los rayos, que reverberan en su imagen, él mismo templando lo inaccesible de su gloria con lo suave de su claridad, se deja ver de sus devotos en más de treinta apariciones que se refieren allí; ya en el hábito negro común, y clerical de la Compañía de Jesús; ya en el de ministro público del Evangelio, ya en el de peregrino y caminante.*³⁷

36 Peralta Calderón, “División segunda. Beneficios y gracias singulares que el glorioso Apóstol de las Indias san Francisco Javier de la Compañía de Jesús ha concedido a diversas personas, que veneraron su imagen de Potamo estos años de 1651 y 1652”, *El apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 25-100.

37 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, s. p.

Las apariciones de Francisco Javier también eran parte importante en la construcción de su devoción. En estas se representaba como religioso, predicador o peregrino, caracterizado por la indumentaria que llevara en cada caso. Se determinaba también el tipo de relación que se iba a establecer con el santo: se le podía invocar en momentos de gran necesidad y sufrimiento corporal, ante lo que respondía concediendo el favor solicitado y él mismo también indicaba la manera como se le debía agradecer por los favores concedidos. El agradecimiento consistía en ir a Potamo y ofrecer misas en el altar ante la imagen del santo.

4.6. Ejemplo de martirio sin tirano ni verdugo: nueve días de imitación y mortificación

La propuesta jesuita de san Francisco Javier incluye el modelo de mártir, uno de los principales discursos de la Compañía en el Nuevo Reino de Granada. En la bula de canonización se señalaba que narrar la vida del santo servía para que los fieles de Cristo tuvieran más devoción hacia él:

*Y para que todos los fieles de Cristo se excitasen más prontamente a alabar al omnipotente Dios, según la muchedumbre de su grandeza; y el ardor de la devoción, para con tan grande siervo de Dios se aumentase, explicando, y descubriendo al mundo celestial, y laudable vida que tuvo en la tierra [...]*³⁸

La vida de Francisco Javier, que había seguido el ejemplo de los santos padres antiguos mortificando severísimamente su carne, era la propuesta jesuita que consideraba los sentidos como los instrumentos de pecado a los que había que mortificar para ser mártir sin morir violentamente a manos de un tirano o verdugo y

³⁸ Peralta Calderón, *El apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, p. 5.

para provecho del alma³⁹. Para cada sentido existían actos con los cuales mortificarlos, se pretendía dejar de lado cosas que agrada- ran y mortificarse viendo, escuchando, oliendo, gustando y sintien- do lo que le disgustara⁴⁰.

El santo había mortificado el sentido del gusto privándose de vino, de carne y de pan de trigo, pues solo comía viles y desabri- dos manjares con moderación; pasaba dos y hasta tres días enteros sin comer (estos eran los de Semana Santa); muchas veces bebía el agua con que había lavado llagas asquerosas e incurables. Mortifi- caba el sentido del tacto: “usando brevísimo sueño echado a raya de la tierra, o sobre un lecho de vilísimos aderezos; disciplinándose el cuerpo de tal suerte con cadenas de hierro, que muchas veces era tan grande copia de sangre que derramaba”⁴¹.

El afligir los sentidos tenía consecuencias en el momento de la muerte, que era lo que movía al devoto a castigarse: a mayor morti- ficación, menos culpas para que le perdonaran; el tener los sentidos a raya era no dar motivos para el castigo; el afligirlos y macerarlos tendría méritos aún en lo lícito. El premio dado en la eternidad a cada sentido sería proporcional al disgusto que se le hubiera dado en vida.

Para seguir el modelo de mártir jesuita, los devotos neograna- dinos contaban, además, con todo un catálogo para realizar las mortificaciones corporales dirigidas a los sentidos. Dicho texto fue escrito por otro jesuita, el padre Pedro de Mercado, en su obra *El cristiano virtuoso*⁴², para definir lo que era en el contexto de la época un mortificado corporal. En la tabla 4.1. se clasificaron los actos para mortificarse según los sentidos corporales.

39 Pedro de Mercado, *El cristiano virtuoso con los actos de todas las virtudes que se hallan en santidad* (Madrid: Joseph Fernández de Buen Día a costa de Lorenzo Ibarra, mercader de libros, en la calle de Toledo, 1672), 159-163, Ponticia Universidad Javeriana, *Sala de Libros Valiosos*, Bogotá.

40 Mercado, *El cristiano virtuoso*, 159-163, Pontificia Universidad Javeriana, *Sala de Libros Valiosos*, Bogotá.

41 Peralta Calderón, *El apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 5.

42 Mercado, *El cristiano virtuoso*, 159-163, Pontificia Universidad Javeriana, *Sala de Libros Valiosos*, Bogotá.

Tabla 4.1.

ACTOS PARA MORTIFICARSE

VISTA	OÍDO	OLFATO	GUSTO	TACTO
Dejar de ver cosas innecesarias e inútiles	Privarse de lo que le gusta oír	No llevar consigo objetos con perfumes	No pedir manjares	Afligir el cuerpo con cilicios y disciplinas
Evitar la curiosidad	Al que habla con maldecir, indiscreción o poco entendimiento, escuchar con sufrimiento para mortificarse	Privar el olfato de oler flores o redomas olorosas cuando hubiere ocasión	Dejar algo que gusta para mortificarse	Adoptar posiciones que produzcan dolor
Privar la vista	Mortificarse en oír cuando hablan mal de sí	Mortificar el olfato con los malos olores de los enfermos	Alegrarse por la comida desabrida	Incomodarse al sentarse
Huir la vista	Mortificarse al oír un ruido, alegrarse porque se mortifica el sentido del oído		Atormentar el gusto comiendo cuando se está enfermo	Quitar comodidades de la cama, no dormir lo necesario
No escudriñar	Escuchar música profana		Tomar brebajes amargos, pero saborearse por la mortificación por amor a Dios	Sufrir con alegría lo que molesta al tacto: calor, frío, dolores, enfermedades
No volver el rostro con curiosidad	No escuchar palabras “sabrosas al oído”, huir de quienes las dicen		Sufrir la sed, abstenerse del agua	Jamás admitir comodidad del cuerpo, sentir que el cuerpo recibe gusto en lo necesario
Identificar las cosas que se sentirá no mirar y dejar de mirarlas	No preguntar acerca de novedades ni rumores			
	No escuchar ni saber lo que otros hablan en secreto			
	Escuchar cosas buenas no por el gusto de oírlas sino por dar gusto a Dios en oírlas			

Fuente: Pedro de Mercado, *El cristiano*, Madrid: 1672

En el libro IX, capítulo 7, que lleva por título precisamente “Del mortificado en lo corporal”, el autor expone para cada uno de los sentidos las acciones con las cuales mortificarlos. Vemos cómo para cada sentido se establecen los comportamientos que un cristiano debería llevar en la vida diaria. Los actos estaban dirigidos en mayor cantidad al oído y a la vista, seguidos del gusto y el tacto, y en último lugar el olfato.

Para mover a los fieles a la imitación del santo y solicitarle favores, nada más efectivo que hacer una novena. En la iglesia de la Compañía de Santafé se acostumbraba a hacer dos novenas al año: la primera, a partir del 4 de marzo, nueve días antes de la fecha conmemorativa de la canonización como santo (el 12 de marzo); la segunda, desde el 24 de noviembre, nueve días antes de su fiesta⁴³, aunque se podía hacer en cualquier época del año.

El altar era el lugar para pedir los favores del santo, para hacer la novena: “hincadas las rodillas delante de algún altar, o imagen de san Francisco Javier”⁴⁴. Se recomendaba hacerla con perfección, siguiendo ocho advertencias todos los días para agradecerle. Eran la manera de dirigir y persuadir a la imitación y devoción: 1) imitar alguna de sus virtudes, 2) hacer obras de misericordia espiritual o corporal, 3) ofrecerle alguna mortificación, como refrenar los sentidos (mártires sin tirano ni verdugo), 4) leer algún capítulo o parte de la vida del santo, 5) meditar en algunas de sus virtudes con el deseo de imitarlas, 6) mover a alguien a la devoción, 7) pedir cada día la intercesión del coro de santos y 8) hacer memoria de san Ignacio de Loyola⁴⁵.

43 *Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Fondo Antiguo*, Bogotá, f. 11.

44 García, *Novena al glorioso S. Francisco Xavier*, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, 4.

45 García, *Novena al glorioso S. Francisco Xavier*, Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, 15 y 16.

En la iglesia de la Compañía se tenía prevista la realización de las novenas a los diferentes santos con gran aparato. Se recordaba la víspera, el día tres, con el repique de las campanas a las 12:00 y en las oraciones. El cuarto día, de inicio de la novena, se repicaban a las 6:45; entre tanto, a las 7:00 se celebraba la misa con la participación de colegiales vestidos con sobrepellices iguales a los que usaba el santo, y se sacaba el incensario y la naveta. Después de la celebración de la misa se decía la novena, acompañada todo el tiempo por música de dos violines. La iglesia se arreglaba especialmente: se alfombraba el altar del santo y se ponían atriles de cristal. En esos días también se hacían pláticas por media hora, para lo cual se componía una cátedra al lado del pilar del arco mayor más cercano al altar del santo y se llamaba a los fieles con la campana⁴⁶.

4.7. La edificación de los fieles

Para lograrla se ubicaron en el frontal del retablo ocho pinturas con escenas⁴⁷ de la vida de Francisco Javier, que incluyen varios milagros. Realizadas al óleo sobre madera y atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, corresponden a narraciones que hacen parte de los libros de la vida del santo que comenzaron a escribirse a finales del siglo XVI, en 1580, como medio de divulgación de sus virtudes y dones⁴⁸. La primera de ellas es la escrita por Manuel Teixeira⁴⁹ en Goa. Igualmente, estos relatos originaron

46 *Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, ff. 11, 12 y 14V.

47 Actualmente solo se encuentran siete de las ocho tablas originales. Están en la sacristía de la iglesia como medida de seguridad después del robo de varias tablas de los retablos de la iglesia en los años setenta.

48 María Cristina Osswald, *Culto e iconografía de San Francisco Javier entre los siglos XVI y XVIII* (Pamplona: s. e., 2006), 5.

49 En Santafé circularon varias vidas del santo durante el siglo XVII: Cristóbal de Berlanga, *El Apóstol de las indias, y nuevas gentes; San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús: epitome de sus apostólicos hechos, virtudes y milagros* (Valencia: Convento de N. S. del Remedio, 1698); Daniello Bartoli, S. J., *De vita et gestis S. Francisci Xaverii e Societate Iesu indiarum apostoli. Libri quatuor* (Lugduni: Sumptibus Adami Demen, 1666); Francesco Natoli, *Delle gratie e miracoli operati dall'apostolo dell' Indie S. Francesco Saviero: in Podámi terra di Calabria*,

numerosas series de grabados que, al igual que el reseñado para la pintura de san Francisco Javier predicando, hacían parte del corpus utilizado por Gregorio Vásquez para la invención de sus pinturas.

Las obras se ubicaron en orden cronológico: *El sueño de la cruz* (1537-1538) (imagen 4.9.); *Partida hacia la India* (1540) (imagen 4.10.); *Catequesis de niños* (1543-1544) (imagen 4.11.); *El milagro del cangrejo* (1546) (imagen 4.12.); *Lacayo de un japonés* (1550-1551) (imagen 4.13.); *La muerte de san Francisco Javier* (imagen 4.14.) y *San Francisco ante la Corte del rey Bungo* (1551), como tabla central y de mayores dimensiones (imagen 4.15.).

Este conjunto de pequeñas pinturas se enmarca dentro de lo relacionado con la narración pintada. Aquí, a diferencia del tratamiento realizado para el altar de las reliquias, se recurrió a pasajes de la vida del santo como *exempla* utilizados durante el sermón por el predicador dentro del contexto discursivo de Francisco Javier como modelo de cristiano. Allí, los devotos-espectadores observaban las pinturas mientras el predicador narraba oralmente los episodios.

2^o ed.; Genova: per Benedetto Guasco, 1654), Biblioteca Nacional, *Libros Raros y Manuscritos*; Horacio Tursellino, *Horatii tursellini e societate iesu de vita Francisci Xaverii. Qui primus e societate Iesu in Indiam et Iaponiam evangelium inuexit: libri sex* (Roma: Tip. Aloysii Zannetti, 1596), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá; S. Francisci Xaverii e Societate Iesu, *indiarum apostoli epistolae. Veteres per quinque, et novae per septem libros distinctae, ipsismet autographis manu; S. Xaverii hispanico vel Lusitanico idiomate conscriptis & à P. Horatio Tursellino & à Petro Possino... latinitate ac luce donatae Coloniae Agripinae: Apud Haeredes Joannis Weidenfeldt, et Joannem Godefridum de Berges* (1692), Biblioteca Nacional de Colombia. *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá; Francisco de la Torre, *El peregrino atlante S. Francisco Xavier, Apóstol del Oriente: epítome histórico, y panegírico de su vida y prodigios* (Madrid: Viuda de Blas de Villanueva, Acosta de Joseph Antonio Pimentel, 1728 y 1731), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá; Francisco García, *Vida y milagros de S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesus, Apóstol de las Indias* (1^a ed., Toledo: por Francisco Calvo, Impresor del Rey N. S., 1673), Biblioteca Nacional de Colombia, *Fondos Especiales*, Bogotá; Dominique Bouhours, *Vita S. Francisci Xaverii Societatis Iesu, indiarum et Japoniae apostoli Monachii* (Sumptibus Joan. Jacobi Remy/Typis Mathiae Riedl, 1712); Juan Eusebio Nieremberg, *Honor del gran patriarca san Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús, en la que se propone su vida, y la de su discípulo el Apóstol de las Indias S. Francisco Xavier: con la milagrosa historia del admirable padre Marcelo Mastrilli, y las noticias de gran multitud de hijos del mismo S. Ignacio* (Madrid: María de Quiñones, 1645), Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Las pinturas se encontraban dispuestas en orden cronológico, la primera de ellas, ubicada en el frontal del altar, correspondía a un sueño que tuvo el santo y en el cual vio muchas cruces en el aire que le eran entregadas por un ángel, como símbolo de las fatigas del apostolado que iniciaría por nuevas tierras⁵⁰. Dichas imágenes señalan el inicio de su misión apostólica, la partida hacia la India y la labor de catequización con los niños de los nuevos mundos, con las nuevas gentes. Se observa al santo con la campana llamando a la catequesis. Una de las narraciones sobre sus viajes y experiencias por Japón, en la que Javier es lacayo de un nativo de ese país, cuenta:

De Amanguchi pasó a Meaco, y este viaje fue más desastroso de todos cuantos había hecho. Era entonces invierno, la tierra naturalmente montuosa y llena de hoyadas, estaba cubierta de nieve. Caminaba el santo a pie descalzo, cayendo y levantando muchas veces, todo embarrado, solo y sin guía alguna. Pasaron casualmente tres mercantes japoneses a caballo, pero idólatras. No sabiendo él el camino, se ofreció a uno de ellos por lacayo. Corrían estos por la posta, y hacían también correr al santo apóstol, sin compasión ni caridad. Llevaba a cuestras la maleta de su amo y la suya con los ornamentos de decir misa. Viose en una ocasión tan fatigado y sin aliento, que se agarró a la cola del caballo de su amo para poder caminar. De esta suerte hizo aquel viaje un nuncio apostólico, un apóstol de tantas gentes, y un descendiente de la más noble sangre de España por su nacimiento. Verdadero imitador de Jesucristo, que siendo Señor de los hombres y de los ángeles, se hizo siervo de los hombres para salvar a los mismos hombres. Estos son los ejemplares que deben imitar los que tuvieron la suerte de ser llamados al ministerio del sacerdocio.⁵¹

50 Acerca de la vida y milagros de san Francisco Javier se pueden consultar varias publicaciones: Ignacio Arellano, *Vida y aventuras san Francisco Javier* (Pamplona: Fundación Diario de Navarra, 2005); Jorge Schurhammer, S. J., *Vida de san Francisco Javier* (Buenos Aires: Difusión, 1940); María Gabriela Torres Olleta, *Milagros y prodigios de San Francisco Javier* (Pamplona: Fundación Diario de Navarra, 2005); María Gabriela Torres Olleta, *Vita thesibus et vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2005).

51 Gaspar Juárez, *Vida iconológica del apóstol de las Indias san Francisco Javier* [Roma: Miguel Pucinelli, 1798], editado por María Gabriela Torres Olleta (Pamplona: Fundación Diario de Navarra / Biblioteca Javeriana, 2004), 33-35.

Estas narraciones señalaban el ejemplo del santo como servidor y poseedor de la virtud de la humildad. Los milagros también están representados: en este caso, uno de los más famosos, sucedidos precisamente en uno de sus viajes, es el del cangrejo que llevó a la playa el crucifijó que se le había caído en el mar a Francisco Javier mientras le suplicaba al cielo con él en medio de una tempestad.

La muerte del santo no podía faltar en la iconografía tradicional utilizada y elaborada en el Nuevo Reino de Granada, tanto en pinturas como en esculturas, que además se representó en el banco del retablo del santo. La pintura central, por su ubicación y tamaño, plasma otro episodio relacionado con uno de sus viajes a Japón. El santo, acompañado por varios portugueses, se presenta ante el rey. En esta ocasión había cambiado su humilde sotana:

[...] llevaba una rica sotana y encima una capa carmesí, colgaba desde el cuello hasta la rodilla una estola de terciopelo verde con un pectoral o joyel de oro como entonces la usaban los sacerdotes. Iba delante el capitán o patrón de navío como mayordomo mayor con un bastón en la mano. Iban con el padre Francisco cinco mancebos muy bien aderezados en forma de pajes. Uno llevaba el breviario en una talega carmesí, otros unos pantuflos de terciopelo, otro un báculo de un junco de la India, con extremos de oro, otro un sombrero, finalmente llevaba el postrero una rica imagen de Nuestra Señora envuelta en una cubierta de damasco carmesí, los demás portugueses iban tras él en dos hileras.⁵²

Se recurrió a este episodio de la vida del santo para hacer referencia a las disputas teológicas que sostuvo Francisco Javier con las gentes de nuevas tierras dentro de su labor de evangelización, en este caso con el rey Bungo.

⁵² Juárez, *Vida iconológica del Apóstol de las Indias*, 198.

4.8. Una preciosa muerte

Durante cincuenta años, el retablo que observaron los asistentes a la iglesia no tenía el conjunto escultórico que se dispuso en el banco en 1739. En el inventario realizado en 1767 se relacionan, además, otros objetos que hacían parte del altar, como espejos, una pintura de la Virgen y otros ornamentos:

[...] su retablo de un cuerpo de madera con seis columnas en cuyo remate en el medio se halla una estatua de arcángel san Miguel y a los lados dos ángeles de a vara y media de alto en la parte principal, se halla una pintura de san Francisco Javier de tres varas de largo y dos de ancho con un velo de raso a los lados dos espejos de cristal con sus marcos y copetes dorados embutidos de dicho cristal de vara y media de alto en la parte inferior sobre el altar [...]

[...] está una urna de madera con perfiles dorados en que se guarda una estatua reclinada del mismo santo, tiene por delante tres cristales grandes con su puerta que pesa una onza, y por remate otra pintura de Nuestra Señora de alto de media vara con cristal y marco embutido de carey, un atril y dos candeleros de madera pintados, y una barandilla que cerca este altar, un frontal de talla dorada y en él pintada la vida de este santo, once cornucopias de bronce doradas, varias jarras, candeleros ramos y macetas pertenecían tres a este altar.⁵³

San Francisco Javier moribundo (1739), firmado por el escultor español Pedro Laboria⁵⁴, es el título del conjunto que se ubicó en el banco del retablo. Está compuesto por tres planos, dos escultóricos (el cuerpo del santo y la vegetación) y uno pictórico (conformado por tres tablones sobre los que se ejecutaron algunas pinturas). Es la representación del instante en el que muere Francisco Javier, cuya composición fue la que tradicionalmente se utilizó para la invención de muchas pinturas y esculturas realizadas

53 *Testimonio de el inventario*, AGN, Bogotá, ff. 237r-238r.

54 Escultor de origen andaluz que llegó a la Nueva Granada en el siglo XVIII. Se han identificado quince esculturas que realizó para diferentes iglesias en Santafé, como la de san Ignacio, san Francisco, el convento de los dominicos, el Santuario de la Peña. Véase Álvarez y Rozo, "Estudio tecnológico".

poco después del fallecimiento del santo. Una de estas imágenes, elaborada por Vásquez, se conserva en el Museo de Arte Colonial (imagen 4.16.).

Si bien Francisco Javier no fue mártir en el sentido completo, sí fue modelo de lo que se proponía como una nueva manera de martirio; por lo tanto, su tipo de vida y muerte se constituyó en un modelo a seguir que hacía desear a los cristianos un destino similar al del santo —el solo deseo era una forma de martirio—, un destino para el que estaban dadas todas las instrucciones para llegar. Una muerte así era el final ideal de una vida llena de mortificaciones y trabajos.

En la Bula de cruzada se relacionan las virtudes del santo al momento de morir: consumado peregrino, “esclarecido en fama de santidad”, lleno de buenas obras, padre de muchas gentes, formador de mártires, nombrado con el gran título de apóstol de las Indias Orientales, en la India, y por todo el orbe cristiano, quien finalmente: “quebrantado de los continuos trabajos, que sobre las fuerzas humanas había tolerado por la gloria de Dios, en una isla junto a China, el segundo día del mes de diciembre del año de 1552, había volado a la gloria celestial a reinar perpetuamente con Dios”⁵⁵.

A diferencia de la pintura, la escultura se apropia del espacio real y no de una ficción de este; recibe y hace jugar a la luz real y no a una ficción de la luz. Impone una evidencia de la consistencia. En este caso el espacio necesita al observador; se dirige a él directamente, le resulta próximo. Es importante, pues en él se mueve quien mira⁵⁶.

¿Cómo se logra esta invasión del territorio del otro a través de un conjunto como este? Por el tratamiento de la forma, unido al del espacio, se define como una obra con numerosos volúmenes y

55 Peralta Calderón, *El Apóstol de las Indias*, Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Antiguo, Bogotá, 15.

56 Henry Focillon, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas* (Madrid: Akal, 1987).

perfiles con varios ejes que producen el movimiento. Aquí tiene un valor preponderante el conocimiento de la anatomía y el manejo del material y las técnicas de acabados de superficie, que reducen los numerosos perfiles creados y determinan un moroso desplazamiento visual sobre toda la extensión de la escultura por parte del espectador, debido a la complejidad formal y riqueza plástica del conjunto escultórico.

En la escultura se nos presenta la agonía del santo, expresión lograda mediante un trabajo de talla cuidadoso⁵⁷. El del rostro no puede ser más realista, se reúne el conocimiento de la anatomía, el manejo del material y el detalle en la realización de la capa pictórica y de los acabados (imagen 4.17.). Particularmente, existe un tratamiento de diferentes matices y veladuras para lograr efectos de volumen en los ojos y para demostrar el estado físico del santo (imagen 4.18.). De igual manera ocurre con el resto del cuerpo, cuya posición sigue exactamente los volúmenes del vestido y marca arrugas en la piel, como sucede con los pies. En las manos y en los pies se trabajaron con gran detalle las venas, a las que se les agregó una veladura azul-verdosa para lograr mayor realismo (imagen 4.19.). Esta misma técnica se aprovechó para mostrar el pecho inflamado del santo, atributo particular de su iconografía, que superpone veladuras de color rosa intenso (imagen 4.20.). Otra de las características del conjunto son las dimensiones, porque con ellas la obra se logra incluir dentro del espacio del espectador, es del tipo de igualdad, tiene de ancho 1,80 metros, es decir, representa al santo como si este estuviera acostado allí.

Y, finalmente, en el remate del retablo⁵⁸ la glorificación del santo en el Cielo: Miguel Arcángel con un escudo con la inscripción “*Quis sicut Deus*” (quién como Dios), con dos ángeles a cada lado

57 Álvarez y Roza, “Estudio tecnológico”, 42-51.

58 En los extremos del remate hoy se observan las esculturas de dos santas, Helena y Lucía, las cuales, según la información que aportan los diferentes inventarios, pertenecían al retablo mayor. Después, con la inclusión de nuevas esculturas, fueron cambiadas y ubicadas en el altar de san Francisco.

que levantan los brazos en señal de alabanza y sobre estos, otros dos ángeles que sostienen una corona, la que le corresponde como santo (imagen 4.21.).

4.9. Un discurso a la vista: merodeo visual

El devoto que asistía a la iglesia pasaba largo rato ante los altares, pues las prácticas estaban diseñadas para que estos fueran los lugares para realizarlas. Las novenas se rezaban ante la imagen, también se decían las misas y se escuchaban las pláticas y sermones. Frente a los retablos la vista se desplazaba por las imágenes una y otra vez, aún más cuando en las pláticas se hacía referencia a las escenas de las pinturas dispuestas en los mismos. Es decir, la mirada estaba dirigida por la construcción y configuración del discurso en el retablo y por la estructura misma, portadora del discurso organizado con diferentes jerarquías espaciales, con factores determinantes como el tamaño de las imágenes y su disposición. Así, el recorrido visual se orientaba, en primer lugar, a la pintura de san Francisco Javier, foco central del retablo; luego se desplazaba a las columnas y al conjunto escultórico de la muerte del santo. Enseguida ascendía al remate del retablo, que se recorre en sentido horizontal. La observación de las pequeñas pinturas ubicadas en el frontal se realizaba de manera tangencial, pues están hechas para puntualizar el discurso del predicador; por eso no poseen mucha profundidad.

En el retablo de san Francisco Javier tenemos imágenes en varios soportes que, como hemos visto, cuentan con diferentes efectos y sentidos dirigidos al espectador (devoto en este caso). El tamaño de las imágenes configuraba la observación y definía su intervención dentro del contexto de las prácticas (su uso). La mirada se detenía en cada una de las pequeñas pinturas al ritmo del predicador cuando se asistía a las pláticas acerca de la vida del santo⁵⁹.

⁵⁹ Las barandillas ubicadas frente al retablo como protección se quitaban para las celebraciones.

El espacio del espectador se intervenía de dos formas: una directamente mediante los artificios empleados (la representación de igualdad y la invitación a participar del grupo que rodea al santo taumaturgo para pedirle milagros cuando se enfrenta con la mirada de las figuras de mediación, una más perturbadora que la otra), con la cual el espectador se introduce dentro de la pintura; la otra es la intervención real del espacio, que se logra con la fabricación de una escultura que entra en contacto directo con el espectador, pues este “ve morir al santo”.

El recorrido visual del retablo lo define inicialmente la gran pintura, que por su tamaño y variedad ofrece mayor espacio para el merodeo visual y que entrapa al observador. Luego el desplazamiento se realiza hacia las columnas ubicadas a los lados. Son seis, doradas, melcochadas, de cinco vueltas con capitel corintio, alrededor de las cuales se enrolla una planta de vid con sus frutos y varios niños alrededor (en el primer tercio del fuste, separado por medio bocel que circunda toda la columna); así mismo, aparece el diseño tallado del torso de una figura masculina sobre la que dos pequeños niños sostienen una corona.

Si bien el uso de las columnas se enmarca dentro del ornato y el vínculo establecido con el observador en la búsqueda de enunciados persuasivos apoyados en su capacidad de deleitar y seducir (como función en la estética barroca⁶⁰), es aprovechado también para ubicar objetos simbólicos: la planta de vid con sus frutos como el símbolo de la pasión de Cristo o la alusión a la coronación del santo, todo dispuesto en columnas que se encuentran desplazadas unas respecto de las otras y que producen movimiento, más los atlantes ubicados en la base de las misma, pues a san Francisco Javier lo llamaron el peregrino atlante.

60 Ricardo González, *Los retablos barrocos y la retórica cristiana* (La Plata: Universidad de La Plata), 2001 578. Consultado en junio de 2006, en <http://www.upo.es/depa/web/dhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/45.f.pdf>

La visual del observador se encuentra ahora dirigida al conjunto escultórico, con su variedad de detalles dispuestos de manera horizontal, que obliga a un recorrido visual determinado tanto por la disposición como por la ejecución de la escultura. Se termina en el remate como fin del discurso acerca de san Francisco y en la coronación como santo y mártir — allí también se dispusieron granadas —, que anuncia el arcángel mensajero san Miguel con una inscripción en una filacteria que sale de su boca: “quién como Dios”.

Hemos visto la continua reiteración del discurso jesuita inscrito en los retablos en lo relacionado con el ideal de un cuerpo cristiano mortificado, para el que dieron todas las instrucciones y del cual se tenía referencias visuales directas: los cuerpos de los mártires, la persuasión hacia el deseo del martirio, el cuerpo de san Francisco Javier en el momento de la muerte, mostrado con tanto detalle y con todo un catálogo corporal de mortificación que ya no incluía los tormentos aplicados a los primeros mártires por un verdugo. Ahora el tirano era el mismo devoto, que guiado por el discurso inscrito en las imágenes y retablos, y reforzado por las prácticas y prédicas, se convertiría en un mártir moderno.

La propuesta jesuita de vida cristiana estuvo siempre dirigida a través de modelos de la misma Compañía. Una muestra de ello la constituye el retablo ubicado en el altar mayor. Ese era el lugar en el que se ubicaban los jesuitas que consideraba santos. La figura central, su fundador, Ignacio de Loyola, se convirtió en una guía para las experiencias místicas de los devotos santafereños que lograban constituirse como cuerpos cristianos mortificados.

Capítulo 5

Modelamiento de cuerpos cristianos

5.1. Fábrica de mártires neogranadinos

Elaborado a finales del siglo XVII para depositar las reliquias que conservaba la Compañía desde comienzos de ese siglo, en el retablo de las reliquias se construyó un discurso cuyos argumentos fueron dispuestos en sus diferentes espacios para persuadir un tipo de comportamiento como propuesta de la Compañía de Jesús para los neogranadinos. El discurso inscrito tiene como tema central los santos mártires y sus reliquias, los santos como ejemplos de vida cristiana, y también de martirio, a seguir. Allí se plantearon acciones cuyas consecuencias eran premios que se podían obtener; así como el sufrimiento del martirio, su práctica y su recompensa, por los que se tendría derecho a un jardín del Paraíso, imagen simbólica de la esperanza, al que se accedería después de sacrificar su vida para ser buen cristiano (imagen 5.1.).

El culto a las reliquias era entendido como veneración a los santos, quienes, apreciados por su contacto con Dios, eran intercesores y protectores del hombre ante la divinidad¹. El santo, además, se asociaba con Cristo por el sufrimiento, la elección de la muerte

1 Gabriela Sánchez Reyes, "Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI a XVIII" (tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Autónoma Nacional de México, México), 22.

y la certeza del triunfo. Fue precisamente el recuerdo de los que sacrificaron su vida por la fe lo que originó el culto a las reliquias. En estas estaba el santo presente, rompían la tensión entre la distancia y la proximidad, su figura era sinecdótica, una parte representaba el todo.

Las reliquias fueron utilizadas en la celebración de la liturgia católica para consagrar las mesas de los altares², en las que se ubicaba un ara o caja cuadrada sobre la que se colocaban el copón y el cáliz. La razón de la presencia de una reliquia en el altar era que la eucaristía debía celebrarse sobre la sangre de los mártires, por la correspondencia establecida entre la pasión de Cristo y el sacrificio de estos. De ese modo, las reliquias se constituyeron en elementos fundamentales para la consagración de las iglesias, lo que se estableció en el Canon VII del Concilio de Nicea. La función y valor que se les otorga en la cristiandad se relaciona, además, con el peregrinaje, con los milagros, con su transferencia (al ser descubiertas, regaladas o robadas) o con las imágenes, joyas y relicarios³.

El hecho de poseer reliquias le otorgaba mayor o menor prestigio a su dueño, ya fuera la iglesia, la comunidad religiosa o la ciudad, es decir, distinguía entre la posesión de cuerpos completos de santos o fragmentos de estos. La importancia de poseer reliquias residía, además, en que constituían un factor de cohesión social alrededor de la fe, como símbolo de permanencia de lo urbano que afectaba los lazos de solidaridad⁴. La reliquia era convocada por el cuerpo social para su cohesión, pues esta conservaba tres cuerpos: el milagroso, el identitario y el urbano, importantes en la dimensión del culto a las reliquias en Santafé.

2 Carlos Borromeo, *Instrucciones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae carola s.r.e. cardenales tituli s. praxedis. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985), 35-36.

3 Jack Goody, *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad* (Barcelona: Paidós-Ibérica, 1999), 93.

4 Jaime Humberto Borja Gómez, "Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Retórica e imagen jesuítica en el Reino de Nueva Granada", en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 5.

Desde la Compañía de Jesús se establecieron tres formas principales de relación con las reliquias: la primera, cercana con la ciudad, debido a que la Compañía tenía allí su lugar de acción dirigido a la reforma de las costumbres, la educación en letras y la evangelización de los indígenas⁵. Con ello se fortalecía la sacralización del territorio urbano y la evangelización en una ciudad que estaba en proceso de asentamiento, lo que ocurrió con la llegada de reliquias a Santafé alrededor de 1604. La segunda, con el discurso dirigido a la formación de un cuerpo social conformado por cristianos mártires, construido con las reliquias en el interior de la iglesia en el retablo destinado para estas. La tercera, con las festividades alrededor de los santos y con los poderes curativos que se le atribuían a las reliquias.

5.2. Las reliquias en la iglesia de la Compañía de Santafé

Entre el conjunto de retablos que se construyeron para la iglesia de la Compañía en Santafé, el llamado altar de las reliquias conserva relicarios traídos por los jesuitas recién llegados estos al Nuevo Reino de Granada. La primera reliquia que llegó a la ciudad fue un obsequio elaborado por el arzobispo Fernando Arias de Ugarte en Lima para el templo. Se trataba de una cabeza de las once mil vírgenes. Luego llegó un conjunto de reliquias traídas por el padre Luis de Santillán, para las cuales se preparó un gran recibimiento, que inició con una procesión por la llamada calle Real y que tomó como punto de partida la iglesia de San Francisco. Finalizó con distintas celebraciones.

Los jesuitas utilizaron las reliquias para la consagración de sus templos cuando se iniciaba la construcción, y el santo al que pertenecían se constituía en su patrón. El cuerpo entero de san Fausto, mártir que habían traído desde Roma, fue señalado como patrono

5 Borja Gómez, "Las reliquias", 5.

del colegio de Popayán por el padre Hernando Cabero, provincial de la Compañía de Jesús en el Nuevo Reino y Quito en 1659⁶. De igual manera sucedió con el colegio de Panamá, al cual se le asignó como patrono a san Martín, por ello se adoptó la reliquia de su cuerpo entero⁷. En el caso de Santafé, su santo patrón era san Fortunato que, al igual que los demás, fue traído de Roma.

La llegada de reliquias a la ciudad se produjo en más de una ocasión durante todo el siglo XVII. Estas eran adquiridas cuando los jesuitas viajaban a Roma, donde eran bendecidas por el papa y entregadas con indulgencias y gracias. Así fue como el padre Cabero solicitó permiso para traer desde aquella ciudad diez cuerpos de santos y otras reliquias insignes en 1658⁸.

Para el caso particular de la ciudad de Santafé, lo anterior quedó reflejado claramente en el impreso de Juan Flórez de Ocáriz, escrito en 1674. El número y la clase de reliquias que poseía la Compañía de Jesús en Santafé le otorgaron prestigio en la época, por la cantidad y porque era la que tenía mayor cantidad de cuerpos completos de santos. Flórez de Ocáriz⁹ describe en el preludio de su obra el tipo de reliquias que poseían las diferentes iglesias, comunidades y parroquias de la ciudad. Menciona, en primer lugar, cinco de la iglesia Metropolitana, veintiocho en el colegio de la Compañía, seis en el Convento de Santo Domingo, una en la Parroquia de Santa Bárbara y otra en la Parroquia de San Victorino.

En la relación se nombraron los santos a quienes pertenecían, el día de su fiesta y cuándo se trataba de un cuerpo completo. Entre las reliquias del colegio de la Compañía se menciona un *Lignum Crucis* — fragmentos de madera pertenecientes a la cruz donde había sido crucificado Jesucristo — y “un gran tesoro de reliquias insignes, y cuerpos de santos”.

6 Archivo de la Provincia Colombiana, mencionado por Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, tomo II, 78.

7 Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, 79.

8 Pacheco, *Los jesuitas en Colombia*, 77.

9 Flórez de Ocáriz, *Libro de las genealogías*, 197-198.

De las veintiocho reliquias anteriormente mencionadas, veinticuatro son insignes y cuatro cuerpos enteros. Tres de los cuerpos fueron entregados por el papa Paulo V a Luis de Santillán: san Dionisio Mártir, san Mauro Mártir y san Fortunato mártir, patrón del colegio jesuita. El cuarto lo había traído Baltasar Mas; se trataba de san Eutimio Mártir. Las reliquias que trajeron los jesuitas no se quedaban solamente en Santafé: en 1658 el padre Hernando Cabero trajo diez cuerpos enteros y destinó uno a cada colegio de la Orden de Santafé y Quito.

Las reliquias eran bastante estimadas por los jesuitas del colegio de Santafé, a juzgar por la detallada relación y descripción que se hace de estas en los diferentes inventarios y documentos revisados. Si se compara su descripción y relación con los otros objetos incluidos en los inventarios, es notoria la diferencia en cuanto al tratamiento tanto de reliquias como de relicarios. En estos casos se menciona a qué santo pertenecen, el relicario y material en el que están depositadas, su forma y el tipo de reliquias que guardan en su interior; al contrario de lo que sucede con las “imágenes de pincel e imágenes de bulto”, de las que solo se menciona el nombre.

Durante los siglos XVII y XVIII eran numerosas las reliquias y relicarios que poseía la Compañía en la iglesia de Santafé. A través de la revisión y confrontación de la documentación¹⁰ hallada se identificó un total de 110 relicarios. Algunos de ellos, por el celo en su cuidado por parte de los jesuitas, hoy se conservan en el altar destinado para su almacenamiento, y las reliquias —en su mayoría bustos de procesión—, reposan en los remates y áticos de diferentes retablos de la iglesia.

A partir de 1619 encontramos referencias de la ubicación de las reliquias en el primer inventario conocido de la iglesia Santa

¹⁰ *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá. *Libro quinto de la iglesia*, Archivo Histórico, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. *Testimonio del inventario*, AGN, Bogotá. Mercado, *Historia de la Provincia*, libro I, capítulos 17 a 24.

María la Mayor, en el retablo mayor: “dos retablos de san Pedro y san Pablo que están así mismo en el altar mayor y sirven de puerta a los cajones de las santas reliquias”¹¹. Siete años después, en 1626, se menciona la fábrica de un tabernáculo para las reliquias. La estructura de este tipo de muebles se estableció luego del Concilio de Trento, por Carlos Borromeo¹², quien aplicó los preceptos tridentinos de la veneración de las imágenes en la arquitectura sacra. En sus instrucciones se establecía cómo las reliquias deberían estar ocultas al público dentro de recipientes especiales y muebles diseñados para ello, pues solo eran expuestas en la fiesta del santo al que correspondían o en las celebraciones especiales.

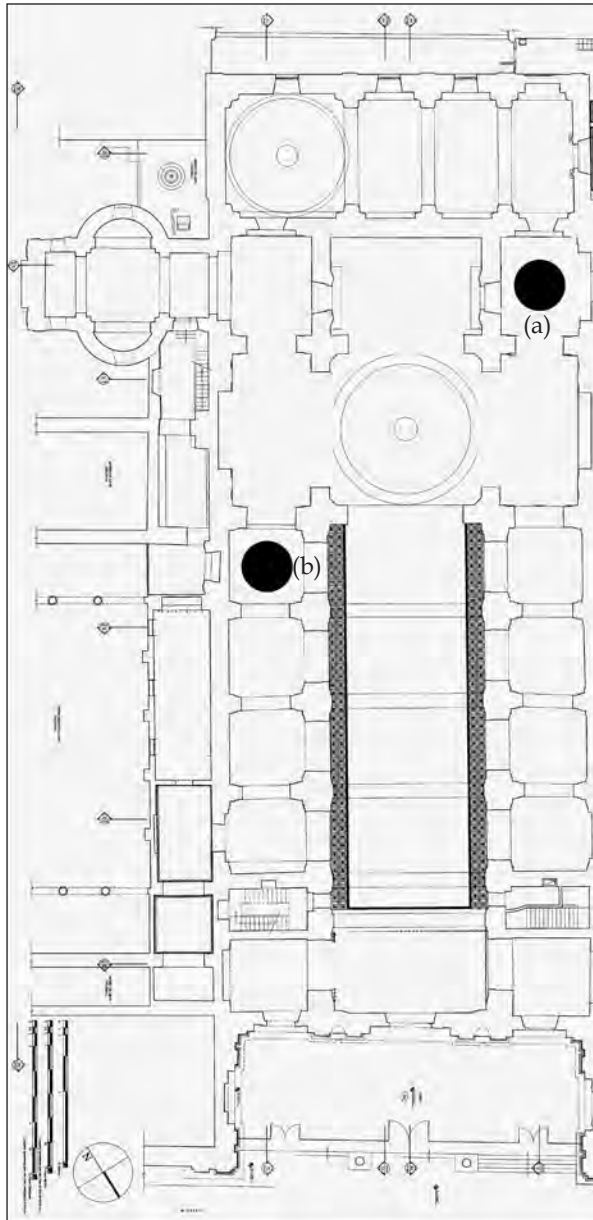
El discurso inscrito en el altar de las reliquias está determinado tanto por el tipo de mueble como por su contenido, es decir, las reliquias depositadas en su interior, y con una relación directa entre el contenido, las funciones que cumplía y la Compañía de Jesús. Aquí es necesario recordar lo ya propuesto acerca de los retablos como lugares portadores de un discurso construido a través de la disposición de imágenes en sus diferentes espacios, concebidas durante el proceso de la invención, la disposición y la elocución dentro del contexto de la retórica clásica. El discurso del retablo apuntaba, particularmente, a la formación del cristiano ejemplar, una de las tres relaciones establecidas entre la Compañía y el cuerpo social neogranadino, ya mencionadas.

Durante la segunda mitad del siglo XVII se construyó el retablo de las reliquias que vemos hoy. El que se ubicó en la antesacristía y que se trasladó durante el siglo XVIII a la nave oriental de la iglesia, a la primera capilla después del altar de Nuestra Señora de los Dolores, donde se encuentra actualmente¹³ (plano 5.1.).

11 *Libro viejo de la iglesia*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 1r.

12 Borromeo, *Instrucciones de la fábrica*, 32-38.

13 Véase anexo 8.5.: plano altar de las reliquias: disposición de las imágenes.



Plano 5.1. Ubicación del altar de las reliquias, siglos XVII (a) y XVIII (b).
Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño.
Instituto "Carlos Arbeláez Camacho" para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano.
Proyecto de restauración de la iglesia de San Ignacio.

El retablo construido corresponde al tipo diseñado específicamente con el fin de guardar las reliquias. Está conformado por un cuerpo, banco, sotabanco, ático y remate, construido con cuatro columnas¹⁴. En el interior del primer y único cuerpo del retablo tiene dispuestas una serie de repisas diseñadas para colocar sobre ellas los relicarios. Un total de dieciocho pinturas y siete bustos de procesión se ubicaron en la parte externa. Las imágenes de diecisiete de las pinturas y dos de los bustos de procesión corresponden a mártires. El resto de los bustos son de sacerdotes principales de la Compañía de Jesús, y una pintura, de la pasión de Jesucristo.

Las repisas están cubiertas por cuatro puertas sobre las cuales se colocaron las pinturas¹⁵ sobre tela de cuatro santos: san Cosme, san Esteban, san Fortunato y san Damián. En el banco, seis pinturas sobre tabla de formato octogonal —que al igual que las del cuerpo son puertas— corresponden al martirio de santos, tanto hombres como mujeres; imágenes que se alternan a lo ancho del banco: santa Apolonia, san Sebastián, santa Úrsula, san Lorenzo, santa Lucía y san Clemente.

En el frontal de la mesa del altar se distribuyeron ocho pinturas de formato octogonal, también sobre tabla, que representan a santos coronados como mártires: san Ignacio, san Eustaquio, santa Tecla, santa Bárbara, santa Inés (desaparecida) y san Francisco Javier. En el centro se encuentra una pintura de mayores dimensiones (desaparecida) con la imagen premonitoria de la Pasión de Jesucristo: el Niño Jesús rodeado de ángeles con los instrumentos de la Pasión. En el sotabanco, a lado y lado de la mesa del altar, aparecen dos tarjas, cada una con una inscripción en latín.

14 Por las dimensiones del espacio al que fue trasladado, al retablo le quitaron dos de las cuatro columnas que poseía.

15 En las *Instrucciones*, Carlos Borromeo determinaba: “reproduzcase religiosa y decorosamente una pintura de los santos cuyas reliquias, sobre todo las más insignes, se guardan ocultas en él” (Borromeo, *Instrucciones de la fábrica*, 38).

Estos mensajes dirigidos al sacerdote¹⁶ cumplen la misma función de la referencia escrita de las lecturas bíblicas que debe realizar en la predicación frente al altar. El número indicado en la cartela de la derecha cuenta con su referente: “*Omnia ossa eōrum. Psal. 33*” (todos sus huesos. Salmo 33) (imagen 5.2.). Así mismo, la de la izquierda hace referencia a la función del altar: “*Cūstōdit Dominus*” (*custodia el Señor*). En este sentido, el tema de las cartelas es la protección de Dios a los que le siguen.

De izquierda a derecha, ubicados en el ático, están los bustos relicario de los cinco jesuitas más importantes de la Compañía: san Francisco de Sales, san Francisco Javier, san Ignacio de Loyola, san Francisco de Borja y san Estanislao de Kostka. En los extremos, otros dos bustos relicario, san Teodoro y san Fulgencio. En el entablamento, entre el cuerpo y el ático, aparecen siete cuadros con una composición de reliquias exiguas.

Por medio del estudio de los diferentes retablos ubicados en la iglesia se propone identificar, a partir de su consideración como dispositivos retóricos (lugares de memoria), su estructura como unidad para determinar el lugar caracterizado dentro de la iglesia. Lo anterior es posible a través del análisis de los diferentes planos discursivos y su estructura según los espacios configurados y el orden en que se disponen las imágenes para identificar el discurso planeado por el inventor para la composición del lugar.

16 Las inscripciones en los retablos pueden adquirir valores según si la palabra se sirve de la imagen o la imagen de la palabra. Dentro del contexto, estos se sirven del lenguaje visual y del lenguaje escrito como posibilidad comunicativa. Los mensajes estaban dirigidos a determinado receptor: unas veces podría ser el sacerdote, en cuyo caso la inscripción se realizaba en latín (este apoyaba los sermones del predicador: el caso del Altar de las Reliquias); otras veces iba dirigido a los fieles. En cuanto a la ubicación del mensaje en la estructura del retablo, dependía de su carácter y motivaciones: si estaba dirigida al predicador y correspondía a la fórmula de consagración, el texto se ubicaba preferentemente en la zona del banco donde pudiera ser leído con facilidad. Concepción de la Peña Velasco, “El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 4 (2002). Consultado en julio de 2006, en <http://www.tonosdigital.com>

5.3. Los santos fundacionales

Lo que en primera instancia llamaba la atención de los devotos asistentes a la iglesia durante el siglo XVII eran las pinturas dispuestas en un único cuerpo del retablo. Con formato rectangular vertical y de iguales dimensiones (152 × 64 cm), sobresalen por su tamaño respecto a las demás imágenes del retablo y despiertan interés por dos razones: la primera, lo que se oculta detrás corresponde a las cuatro puertas de un armario que resguardan los relicarios y reliquias, y la segunda, su significado en la construcción total del discurso del retablo (imagen 5.3).

Las cuatro pinturas, imágenes con contenido *aequalitās* (de igualdad), se escogieron porque todas tienen la categoría de ser de santos fundacionales cuyas reliquias se encuentran dentro del retablo. En el centro están san Esteban, el primer mártir; Fortunato, santo patrón del colegio (sobre sus reliquias se inició la construcción del Templo de San Ignacio), y a los extremos, Cosme y Damián, hermanos médicos, también mártires fundacionales, por cuanto en su día de fiesta, el 27 de septiembre, se creó la Compañía de Jesús.

SS. COSMAS & DAMIANVS confirmatx Soc. Præfites.



Felicibus auspiciis.

Grabado 5.1. Emblema del nacimiento de la Compañía. *Īnscrīptiō* (título): San Cosme y Damián, protectores de la Compañía. *Subscrīptiō* (declaración): Felices auspicios. En: Tollenaer, *Imāgo primī saeculī*, Anteurpiae, Ex officina plantiniana, 1640, 46.

Estos santos tuvieron un gran significado para los jesuitas y fueron conmemorados en varias páginas del *Imāgō primī saeculi Societātis Iesū*¹⁷, en el *Prōlegōmena dē annō saeculāri* bajo el título *Horōscopus Societātis Iesū, nāscentis diē festō s.s. Cosme et Damiannī*, y para ellos, además, se creó un emblema. En la imagen simbólica de este no es gratuito que encontremos el cosmos y los signos del zodiaco como sistema de lugares (grabado 5.1., p. 170).

Las pinturas se inventaron de manera similar, de cuerpo entero, cada santo aparece con sus insignias en las manos y la palma del martirio, vestido ricamente para mostrar su importancia y con su nombre escrito en letras doradas en la parte inferior del lienzo. Es tradición denominar dentro del lenguaje iconográfico como atributos de las imágenes de santos los objetos que los distinguen y que están relacionados con su vida, tal como se observa en el caso de las cuatro pinturas de mártires ubicados en las puertas de las reliquias. Cosme, con una caja para los medicamentos; Esteban, con las piedras con las que fue lapidado; Fortunato, con la palma del martirio y señalando que su reliquia se encuentra en el banco del retablo, y Damián, con el libro de recetas.

En el contexto del discurso construido a través del retablo como dispositivo retórico desde el “arte de la memoria” estos se constituyen en objetos de memoria y corresponden a las *fōrmae, notae, simulācra* (formas, marcas, simulacros)¹⁸, que se proponían como lo que se deseaba recordar y que se debía depositar en los espacios.

5.4. El discurso gestual

Como imágenes similares, las cuatro pinturas establecen una continuidad espacial con el devoto, característica que, sumada al lenguaje corporal, conforma y emite un mensaje al espectador: el lenguaje

17 Tollenaer, *Imāgo primī saeculi*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 29-35.

18 Yates, *El arte de la memoria*, 19.

gestual — particularmente el de las manos — para transmitir un discurso. Como afirma Fernando Rodríguez de la Flor¹⁹, se trata de la geografía corporal como espacio para producir la conjunción de lo legible y lo visible como unión entre lo icónico y lo verbal.

La gestualidad corporal de cada uno de los santos tiene sus particularidades definidas en los cánones gestuales retóricos empleados en el discurso que enuncian con las manos. Ambos — san Cosme, dirigiendo la mirada hacia el espectador, y san Damián — ejecutan el gesto *admirātur*²⁰, que es descrito como: “La palma de la mano (todos los dedos juntos) mirando hacia arriba, y con un movimiento de la muñeca voltear la mano y abrirla [es] una acción apropiada para denotar admiración”. Esto es precisamente lo que demuestran los santos a través del gesto de la mano: señalan la admiración hacia la Compañía de Jesús y sus fundadores, ubicados en el ático del retablo, bajo cuya protección se encuentran (imágenes 5.4. y 5.5., grabado 5.2.).



Grabado 5.2. Canon gestual retórico *admiratur* (es admirado).
En: Bulwer, *Chirologia*, Illinois, 1974, 193

Por otro lado, el hecho de que fueran médicos estrecha aún más la relación; en este caso doble: eran los mejores intercesores para los devotos en casos de enfermedad²¹ y estaban representados en

¹⁹ Rodríguez de la Flor, *Emblemas*, 255.

²⁰ En Bulwer, *Chirologia*, 177.

²¹ En Santafé, en 1650, se fundó la Hermandad de San Cosme y San Damián, en el Monasterio de Santa Clara, patrocinada por los médicos cirujanos boticarios y barberos flebotomianos. A la hermandad podían entrar personas de ambos sexos que tuvieran afecto y devoción a los santos hermanos (AGN, Sección Colonia, Fondo *Conventos*, Bogotá, tomo LXVII, ff. 274r-281v).

la iconografía renacentista²² con capa ribeteada de piel y la cabeza tocada con caperuza o gorro cilíndrico de doctor. San Cosme sostenía la caja de medicinas, a lo que se suma el poder de sus reliquias presentes en el interior del retablo.

San Esteban, protomártir, y san Fortunato, patrón del colegio, dirigen su mirada hacia los fundadores. San Esteban se muestra con la insignia de las piedras con las que fue lapidado, y Fortunato realiza con la mano derecha el *ratiōnēs profert*, que como descripción del canon gestual corresponde a:

*La mano recogida, los dedos mirando hacia abajo, luego girados y separados, es un gesto establecido y una forma acomodada a las intenciones de quienes abiertamente exponen sus razones. La concepción artificial de esta acción es que parece, por así decirlo, tener la intención de poner de manifiesto algún asunto reservado, para darle al argumento expuesto la apariencia de la retórica.*²³

La ejecución de este canon por parte del santo indicaría la existencia de su reliquia dentro del retablo, tenida en gran consideración por ser el patrón de la iglesia de la Compañía (grabado 4.4., imágenes 5.6. y 5.7.).

Este primer nivel conjuga el sentido fundacional del retablo en el vínculo reliquias-Compañía de Jesús: la relación con sus fundadores mártires, la memoria del primer mártir y el santo mártir patrón al cual el colegio fue consagrado. A partir de la identificación de su uso —en pinturas y en esculturas existentes en la iglesia—, los cánones gestuales retóricos se evidencian como parte complementaria e importante en la emisión del discurso formulado a través de las imágenes.

Dentro del proceso que se seguía para la invención de una imagen, necesariamente se contaba con el catálogo que constituían

22 Véase: Temas de Arte Cristiano, "Cosme y Damián". Consultado en julio de 2006, en <http://www.historiarte.net/iconografia/cosme.html>

23 Bulwer, *Chirologia*, canon VIII, 177.

los cánones gestuales retóricos que se escogían de acuerdo con el mensaje que se iba a emitir. Se pretendía que a través de ellos la imagen “hablara” y que conformara un todo con el discurso gestual del resto del cuerpo. Además, servían de apoyo y referencia en el uso que el predicador hacía de la imagen en los sermones. Esto implicaba, así mismo, el establecimiento de una especie de diálogo entre el observador-devoto y la imagen, a la que este le preguntaba por su significación, según el conocimiento de los cánones gestuales dentro del contexto de la época.

5.5. Los modelos a seguir

¿Qué propósito tenía reunir tal cantidad de imágenes de mártires en un solo retablo? ¿Qué significaban los santos mártires dentro del discurso jesuita? Considerando la estructura del retablo y sus espacios como partes de un discurso retórico, la disposición y la escogencia de las imágenes para cada una estuvieron dirigidas a la persuasión. Ya vimos que los santos representados tienen sus reliquias en el interior del retablo, pero se escogieron y trataron de diferente manera las imágenes en cada espacio.

En el nivel discursivo correspondiente al banco del retablo, la dirección de la mirada del observador respecto a la imagen no tiene que desplazarse de manera significativa, porque se encuentra a su altura visual, lo que hace que sea más directa y que permanezca más tiempo allí. Ello está determinado por la construcción misma del discurso. Es distinto el punto de vista que el espectador adopta para observar los diferentes niveles discursivos del retablo, por la misma disposición diseñada. Vemos cómo el espectador tiene que levantar la vista para mirar las pinturas de los santos dispuestas en las puertas, y levantarla aún más para ver las esculturas relicario ubicadas en el remate del retablo; así como tiene que bajar la mirada para observar las ocho tablas octagonales ubicadas en la mesa del frontal. Además de la dirección visual a la que se guía

al espectador, este realiza un desplazamiento o recorrido visual sobre la superficie de las pinturas, determinado, a su vez, tanto por el tamaño como por su composición. Por ello, en el banco se colocaron alternadas las imágenes de santos con el título de mártires, y de santas con los títulos de vírgenes y mártires, que ofrecen modelos tanto para hombres como para mujeres (imagen 5.8.).

Las claves del argumento de cada una de las seis pinturas²⁴ son las representaciones de los diferentes martirios que sufrió cada santo. Estas imágenes tienen su invención en las narraciones de las vidas de los personajes²⁵, en las que se describen de manera detallada las torturas a que eran sometidos y que fueron escogidas para disponerlas en el banco del retablo. Se trata de santa Apolonia (imagen 5.9.), san Sebastián (imagen 5.10.), santa Úrsula (imagen 5.11.), san Lorenzo (imagen 5.12.), santa Lucía (imagen 5.13.) y san Clemente obispo (imagen 5.14.).

Claro está que el discurso de las narraciones está atravesado por la relación opuesta del pecado y de la virtud. Aquí la causa del martirio es la elección de una vida santa y virtuosa que se resiste a caer en el pecado, por la cual se sacrifica y por la que se recibe el premio de la santidad y la palma del martirio.

En el contexto de los siglos XVII y XVIII, las imágenes eran consideradas “tapices que nos hablan y como árboles que nos dan fruta de santos y saludables ejemplos”²⁶, de las cuales se debía creer lo determinado por el Concilio de Trento. Esto era honrarlas y reverenciarlas, no porque estuviera allí la divinidad, sino porque estaba en ellas representada. Tenían todo un sentido dentro de la conformación de la devoción, explícito en consideraciones a través

24 Las pinturas están atribuidas, al igual que las dispuestas en las puertas y frontal del altar, a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

25 La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine, el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra.

26 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 25.

de las cuales se señalaban la importancia y las consecuencias de mirarlas:

[...] mirándolas se detienen nuestra memoria y entendimiento, para que no se derrame y distraiga en vanos y inútiles pensamientos. Porque ser esto tan necesario en los ejemplos, y más mientras se dice y oye la misa, se ponen allí las santas imágenes, que solo el mirarlas atentamente es como un freno que tiene los pensamientos para que no anden vagueando en la oración, ni en la misa.

[...] el segundo fruto, y muy grande que nos viene de las imágenes, es que ellas nos enseñan muchas cosas que no sabemos y a veces nos mueven harto mejor y más eficazmente que si las leyésemos en los libros.

[...] nos sirven de hacer crecer la devoción y caridad con Dios y con los santos. Porque cosa cierta es que cuando uno ama a otro, si no le puede ver con los ojos, huelga de tener un retrato suyo, y mirándole muchas veces, más le ama y se le aficiona, como cada día lo vemos por experiencia.

[...] mirando las imágenes se mueven los ánimos a querer mirar las pisadas y virtudes de aquellos santos cuyas ellas son. Porque si el ver un retrato poco honesto suele mover a deshonestidad, como lo afirma el poeta Terencio, y lo vemos cada día, y se debería llorar y quitar del mundo: más razón es que las imágenes de los santos muevan a santidad.

[...] nos hacen tener memoria, y acordarnos de Cristo Nuestro Señor y de sus santos: y juntamente nos dan consuelo en los trabajos, confiando que nos favorecerían y ayudaran, llamándolos de corazón.

[...] con ellas honramos a Dios y a sus santos pues es cierto que ni aun entre gente profana se suele hacerse tratos, sino de aquellas personas que son tenidas por honradas, y afamadas y dignas de loa.

[...] como por ser tantos y tan grandes los bienes que nos viene de tener y mirar las imágenes con reverencia y respeto, se comenzaron a usar ellas en tiempo de Jesucristo y de sus apóstoles. Porque él mismo sacó su propia imagen en un lienzo, poniéndole en su rostro sacratísimo [...] la cual obró después Dios muchos milagros.²⁷

27 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá, 26-29.

Dado el poder de la imagen y los efectos que producía al mirarla, se tenían muy bien identificados los grandes bienes y provechos que se lograban: servía para fijar la atención cuando se asistía a oír los ejemplos y la misa, enseñaba y “movía” mejor que los libros, hacía crecer la caridad con Dios, y con los santos “movía” los ánimos a imitar las virtudes, hacía recordar a Dios y a estos como intercesores, y con ella se honraba a Dios.

Esto se constituía en una experiencia común a los devotos que asistían a la iglesia: el amar y aficionarse a un santo como producto de mirar muchas veces su imagen. Ello se señalaba precisamente respecto a las imágenes de los mártires. Estas efectivamente movían a devoción, lo que en el contexto de la época significaba:

[...] metafóricamente vale dar motivo para alguna cosa, persuadir, inducir o incitar a ella. Y por extensión se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa. Mover: significa así mismo causar u ocasionar. En este sentido se usa con la particular a: como mover a dolor, a piedad, a lágrimas. Mover vale también excitar o dar principio a alguna cosa en lo físico o en lo moral: mover a guerra, mover discordia. Mover vale también por inspirar.²⁸

El mover a devoción se lograba a través de tres modos de representación pictórica codificada de los sentidos, que eran una de las tres modalidades metonímicas utilizadas durante la Edad Media. En las otras dos los sentidos eran sustituidos o por animales con agudeza sensorial o por el órgano donde se sitúa el sentido²⁹. La utilizada en el retablo de las reliquias remite a los sentidos por medio de tipos humanos, que es el caso de las seis pinturas de martirio en las que la referencia al tacto es explícita y que hacen que se active el mecanismo sinestésico en el espectador, por la proyección de experiencias sensoriales existentes en su memoria sobre lo representado. En el caso de los martirios se alude a los

28 *Diccionario de autoridades*, tomo 2, 618.

29 Véase Carrere y Saborit, *Retórica de la pintura*, 360-361.

sentidos concretamente por el contacto táctil del cuerpo con los instrumentos para infringirlos y el dolor que se asocia a estos.

Si mirar las imágenes de santos movía a su imitación, lo que se lograba era el deseo del martirio y de sufrirlo al igual que el mártir. La persuasión estaba dirigida a modelar el comportamiento del devoto, era la propuesta de un cuerpo para los neogranadinos. Estos debían tener las mismas virtudes de los mártires, ser capaces de soportar toda clase de martirios uno tras otro, sin queja y sin expresar el dolor; desear ser como ellos mediante la práctica del martirio como ideal jesuita que estableció dos modelos de comportamiento individual para construir el cuerpo social: el cuerpo aislado y el modelo central del cuerpo del mártir, predominante en todas las narraciones de la Compañía³⁰.

¿Qué era mover a devoción? ¿Cómo se manifestaba en el alma y cuerpo del devoto mirar muchas veces la imagen de un martirio? Verla hacía compungirse y deshacerse en lágrimas, afligirse con dolor y contrición de los pecados, espantarse de tan grande ánimo y paciencia deseando imitarla, enternecerse, temblar, acordarse del banquete de la eterna gloria, convertirse a Dios de todo corazón, que se rompieran las propias entrañas con gemidos y dolor de sus pecados, procurar llegar al puerto espiritual de la buena conciencia, levantar las manos a Dios dándole gracias, desear padecer por su amor, desear tener a los mártires por abogados, encomendarse a ellos para que le ayudaran y favorecieran y ser muy constante y firme en la virtud³¹.

Para obtener esos efectos sobre los devotos, moverlos a devoción, veamos en la tabla 5.1. la relación entre las imágenes ubicadas en el banco del retablo de las reliquias (la invención del tema, es decir, la narración del martirio de los santos representados) y la descripción del efecto que esto causaba en el fiel³².

30 Borja Gómez, "Las reliquias", 13.

31 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 25-59.

32 Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, 27r y 27v.

Tabla 5.1.

**IMÁGENES DE MARTIRIO Y SU EFECTO
EN EL DEVOTO DURANTE EL SIGLO XVII**

IMÁGENES DE MARTIRIO Y QUIEN VIERE LA IMAGEN DEL OTRO	EFECTO EN EL DEVOTO CÓMO
[...] echado a los leones, y molido como grano de trigo entre sus dientes	¿No se acordará del banquete de la eterna gloria?
[...] que le levantan en la garrucha, y le dejan descoyunturado, y a la postre muere degollado	¿No se convertirá a Dios de todo corazón?
[...] que atado o enclavado en un madero, le hacen salir las entrañas a poder de azotes	¿No se le romperán las suyas con gemidos y dolor de sus pecados?
[...] que cortada la cabeza la echan a la mar, y sale seguro a la ribera, aunque más duro sea	¿No procurar llegarse al puerto espiritual de la buena conciencia?
[...] que le meten cañas por entre las uñas, y que le echan en una caldera de pez hirviendo y finalmente le quitan la vida	¿No levantar las manos a Dios dándole gracias y desear padecer por su amor?
[...] que ya le echan en estanques helados cuando hace mayor frío, ya le desmenuzan los huesos, ya le quemán, y echan sus reliquias en el río	¿No deseará tenerlos por abogados, y encomendarse a ellos para que le ayuden y favorezcan?
[...] de tantas doncellas y niños que con tanta constancia sufrieron muy crueles tormentos	¿No será muy constante y firme en la virtud?
[...] por no decir una mala palabra, se deja abrir las espaldas y sus costados con azotes	¿No se enternecerá?

Fuente: Francisco Antonio, *Consideraciones sobre los misterios del altísimo sacrificio de la misa*, 1598. Biblioteca Nacional de Colombia. *Libros Raros y Curiosos*

Mirar muchas veces las imágenes de los mártires producía variados efectos, todos relacionados con la vida devota, la salvación y el más allá. Por ejemplo, convertirse, arrepentirse de los pecados cometidos, desear el martirio, mantenerse en la virtud, enternecerse. Estas imágenes usadas por el predicador durante sus sermones como ejemplos se complementaban con la narración que el observador-devoto escuchaba, a la vez que desplazaba la mirada

por la pintura. En la vida de los santos el martirio de santa Apolonia (imagen 5.9.) se describía de la siguiente manera:

[...] quisieron persuadirla, que negase la fe de Cristo; y sacrificase a los dioses: y como la santa estuviese constante, y firme, le dieron muchos golpes, y le quebrantaron las mejillas, y con gran violencia y furor le arrancaron todos los dientes; y habiendo hecho una grande hoguera, la amenazaron, que la quemarían viva, si no blasfemaba a Cristo. Entonces la santa se detuvo un poco, y recogió su alma, e hizo oración al Señor, y encendida de su amor, y de aquel fuego divino, con que estaban abrasadas sus entrañas, con particular instinto, e impulso de Dios (sin el cual lícitamente no se pudiera hacer) corriendo se arrojó en el fuego, del cual fue consumida, quedando espantados los gentiles, por ver, que la santa había sido más pronta en tomar la muerte, que ellos en querérsela dar.³³

Y el efecto que se producía: “Pues quien viere la imagen de un martir rodeado de azotes, burlarse del fuego, y arrojarse en él dando el alma a Dios, ¿cómo no se compungirá, y se deshacerá [sic] en lágrimas?”. En el caso de san Lorenzo, la narración del *Flos Sanctorum* es detallada en cuanto a los instrumentos utilizados para los diferentes martirios a los que lo sometieron (imagen 5.12.):

[...] y el furor con el que mandó luego desnudar al santo Levita, y rasgar sus carnes con escorpiones; y para más espantarlo, hizo traer todos los instrumentos con que atormentaban a los mártires para que entendiese, que por todos ellos había de pasar, si no se rendía a su voluntad. Azotáronle crudamente con varas: colgáronle en el aire, y quemáronle los costados con planchas de hierro encendidas; y el bendito mártir por una parte reía del tirano y por otra hacía gracias a Dios [...]³⁴

33 Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, escrito por el padre Pedro de Rybadeneira de la Compañía de Jesús, natural de Toledo: aumentado de muchas por los PP. Eusebio Nieremberg y Francisco García de la misma Compañía de Jesús. Añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo P. Andrés López Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Observancia, de la Provincia de Castilla (Barcelona: Imprenta de los Consortes Sierra, Olivér y Martí, 1790), tomo I, 358. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

34 Ribadeneira, *Flos Sanctorum*, tomo 2, 462-463, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Y el efecto que producía: “Y quien viere la imagen de otro que es cruelísimamente atormentado, ¿cómo no se afligirá con dolor y contrición de sus pecados?”.

5.6. Géneros de martirio

Como para esta época ya no se tenían ni tiranos ni verdugos que ejecutaran un martirio, se proponía que se podía ser mártir sin morir violentamente, para lo que también se ofrecían y daban instrucciones. Los géneros de martirio eran varios: 1) el mismo deseo de martirio, 2) el mortificarse, 3) en las tribulaciones, en las enfermedades y en las penas que se asumían enviadas por Dios se pedía hacerse mártir de él; 4) si se era religioso, al observar los votos se labraba como mártir; 5) exponer la vida atendiendo enfermos de peste; 6) considerar como tiranos y verdugos los dolores y accidentes de la muerte y 7) pretender ser mártir realizando actos de fe católica aunque no hubiera tirano.

Los días de los mártires establecidos en el martirologio eran ocasión para la persuasión al martirio. Se proponían ejercicios para realizar, pues con ellos, de alguna manera, se adquiría la muerte de aquellos personajes. Si Dios le concedía al devoto la gracia del martirio, este debía cultivar la virtud de la fortaleza que quitaba todo temor, para perder así la vida por la confesión de la fe católica, por agradar a Dios, para mostrar el amor que se le tenía y en defensa de la castidad y la pureza, para el caso de las vírgenes.

5.7. Los premios que se podía obtener

¿Cuál era la recompensa por tal sacrificio? ¿Qué ganaría el devoto que se hiciera mártir? El argumento para persuadir al martirio estaba en el siguiente nivel discursivo del retablo, el frontal de la mesa del altar. Allí también se tenían que ubicar mártires, claro

está, pero para su invención se tomaron algunos que eran santos, porque habían pasado por los terribles martirios y habían sido premiados por ello³⁵. Se trata de san Ignacio mártir (imagen 5.15.), santa Tecla mártir (imagen 5.16.), santa Bárbara mártir (imagen 5.17.), santa Águeda mártir (imagen 5.18.), san Vicente mártir (imagen 5.19.), san Eustaquio mártir (imagen 5.20.), santa Inés mártir, san Francisco Javier mártir³⁶ (imagen 5.21.) y la prefiguración de la pasión de Cristo (hoy perdida). Los santos están sentados en una gestualidad corporal diferente; ahora es de reposo, algunos exhiben el instrumento de su martirio.

Como vimos, para la invención se recurrió a las vidas de los santos y para la disposición de las pinturas se empleó la narración pintada, categoría de la antigua retórica utilizada en la época medieval, que está vinculada, así mismo, con la persuasión, la fe y las creencias. Se utilizó para crear conjuntos de imágenes a los cuales se les asignaba una función narrativa que reemplazaba o interpretaba la palabra sagrada³⁷. La narración por medios pictóricos se realizó en los campos continuos que ofrecía la arquitectura para disponer las historias, cuya función ilustrativa o exegética la interpretaba, aclaraba y ordenaba.

Estos conjuntos de imágenes se crearon para diferentes retablos de la iglesia de la Compañía, además del altar de las reliquias están presentes en el de Nuestra Señora de Loreto, el de Nuestra Señora de los Dolores y el de san Francisco Javier. Todos pensados de igual manera en cuanto a su ubicación: el frontal de la mesa del altar, con el mismo formato y las mismas dimensiones (imagen 5.22.).

35 La palma del martirio “[...] se toma también por la insignia del triunfo y la victoria, porque los romanos coronaban con palma a los victoriosos; y figuradamente se toma por el mismo triunfo, y se extiende a otras materias, y así se dice la palma del martirio, y se pone por insignia de la perpetua virginidad” (*Diccionario de autoridades*, tomo 3, 93).

36 Dos de las nueve pinturas fueron sustraídas del altar.

37 Morales, *Estilo, pintura y palabra*, 61-84.

En los frontales de los cuatro retablos mencionados se utilizó la antigua manera de glosar una imagen principal³⁸ que no tenía una función narrativa como tal y que necesitaba una explicación. De este modo se disponían en la predela una serie de imágenes relacionadas de tamaño reducido, utilizadas en los retablos en el siglo XIV. Tres de los cuatro retablos mencionados muestran escenas de la vida de sus protagonistas. En el de Nuestra Señora de Loreto, de la vida de la Virgen; en el de san Francisco Javier, momentos y milagros durante su vida apostólica, y en el de Nuestra Señora de los Dolores, de la pasión de Jesucristo³⁹.

En el frontal del altar de las reliquias, las imágenes que corresponden a los santos cuyas reliquias están al interior del retablo, la disposición del cuerpo, la elocución con su lenguaje gestual y los cánones retóricos escogidos para la invención se utilizaron como apoyo para puntualizar el sermón que se les daba a los fieles frente al altar cuando asistían a la iglesia. El que sean pequeñas imágenes dispuestas en hileras está relacionado con la asociación entre la narrativa continua y el *sermō*⁴⁰ (sermón) en la oratoria cristiana y busca que los argumentos tengan la continuidad para persuadir.

La tabla de santa Bárbara la muestra sentada en primer plano y detrás de esta, a su derecha, la torre donde fue encerrada, como uno de sus atributos. Durante el siglo XVII el canon gestual que ejecuta con la mano derecha (*neotericis ōrditur*) se describía de la siguiente manera (imagen 5.17.): “Extender la mano hacia delante es la forma y recurso secreto con que cuenta el orador para pedir y ganar un momento preparatorio, previo a una disertación.

38 Sucede cuando ya no se está ante una narración continua dispuesta en un espacio arquitectónico.

39 Véase el anexo 8.3.: narración pintada: disposición de las pinturas en los frontales de las mesas de los altares de los retablos de san Francisco Javier, Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de los Dolores y el altar de las reliquias.

40 Desde la Antigüedad se entendía relacionado con el *serō*, es decir, se refería a enlazar en hileras de donde se derivaban *seriēs*. Era el hilo narrativo en que se disponían las pinturas durante la Edad Media para que los argumentos tuvieran la necesaria continuidad para persuadir (véase Morales, *Estilo, pintura y palabra*).

Igualmente de presentar con dignidad una excusa o discurso a un auditorio⁴¹.

La anterior descripción nos proporciona la clave para identificar la función y relación con el sermón al que seguramente la imagen servía de apoyo. El gesto de extender la mano hacia adelante era una ayuda que preparaba al predicador para hablarle a un auditorio (grabado 5.3.).



Grabado 5.3. Canon gestual retórico *neoteris oritur* (empieza por hechos recientes). En: Bulwer, *Chirologia*, Illinois, 1974, p. 193

El discurso de este conjunto de imágenes estaría encaminado a persuadir al devoto neogranadino a realizar el martirio del cuerpo y a mostrar el premio que se logra con las variadas y terribles torturas que este ya ha observado en las pinturas ubicadas en el banco del retablo. La imagen de san Eustaquio y el milagro del ciervo sirve para dar a entender cómo todo hombre “de buenos respetos, moralmente virtuoso, modesto, benigno y amigo de hacer bien⁴² es merecedor de la salvación ofrecida por Dios. Con la imagen de san Vicente en un lecho de flores se comunica la creencia en la compañía divina en los momentos difíciles. Con santa Bárbara y santa Águeda, quienes muestran la amputación de sus pechos, se explica el premio recibido por la “determinación por conservar la virginidad y la castidad”.

41 El uso de este canon gestual en diferentes medios se confirma en el libro de Bulwer: “En los memoriales de otras épocas, en los textos de los antiguos anales, en las pinturas y estatuas antiguas, encontraremos esta postura preparatoria en las manos de los famosos oradores” (véase Bulwer, *Chirologia*, 173-174).

42 Rybadeneira, *Flos Sanctorum*, tomo III, 75.

En algunas de las representaciones de los santos estos se encuentran en reposo luego de la muerte, a la espera de la resurrección. Pueden considerarse del tipo llamado *in somnō pācis* (el sueño eterno, como metáfora de la muerte), imagen simbólica de la buena muerte del justo que después de morir por Cristo tiene la seguridad de la resurrección⁴³. Aunque el frontal del altar de las reliquias no se constituye como un hilo narrativo, sus imágenes sí son una serie de argumentos para mostrarle al devoto lo que se obtiene a través de la imitación de la vida de los santos y que estos ofrecen para ello *exempla*, tanto para mujeres como para hombres.

5.8. El interior del retablo de las reliquias: un jardín del Paraíso, los santos en el Cielo

Al abrir las puertas del cuerpo y banco del retablo y observar de frente el interior de estos se observa que los tablones del fondo y las repisas de las tres secciones en las que está dividido están pintados de dos colores: verde y rojo. Para su ornamentación se ubicaron tallas doradas de pequeños ángeles que sostienen racimos de flores y frutos — particularmente la granada en la parte superior de la repisa —, motivos que continúan con tallas fitomorfas en las superficies de los bordes de las tablas que conforman las repisas. Es necesario señalar el diseño de las puertas del retablo en su interior, pues al abrirlas se deja ver el cielo con estrellas. La simbología de los colores es simple: el rojo remite a la sangre vertida por los mártires y el verde prolonga en el espacio imaginario el jardín del Paraíso con el follaje dorado, la luz divina celestial, que representa también al mismo tiempo los tres preceptos: fe, esperanza y caridad, virtudes a imitar (imagen 5.23.).

⁴³ José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 417-440.

El uso intencional de estos colores y motivos corresponde a una simbología particular que hace parte de la tradición artística designada con la expresión jardín de las reliquias⁴⁴. Sobre un fondo verde se ubica la repisa sobre la cual está colocada la cruz que contiene diversas reliquias; el verde indica el cuadro de la acción, el calvario del Gólgota; los motivos fitomorfos, flores y frutos remiten a la liberación del pecado original que se produjo con la muerte de Cristo en la cruz y abrió la vía al Paraíso, jardín del Edén, vía que estaba cerrada después del pecado original cometido por Adán y Eva, por lo que fueron condenados al eterno Infierno y se les prohibió el retorno al Paraíso, viaje que solo podrían realizar los justos el día del Juicio Final.

En la concepción de la muerte en la Edad Media el santo mártir se encontraba en dos lugares al mismo tiempo, pues sus restos estaban en la tumba y habitaban el Paraíso de los bienaventurados que podían ver a Dios, por su vida y martirio, mientras esperaban el día de la resurrección.

En el interior del altar de las reliquias está representado el misterio de la muerte y resurrección. Aparece el árbol del jardín del Paraíso con sus frutos y los santos son flores. Esta es la razón por la cual se adornaba con ramitos la iglesia de la Compañía el día de la fiesta del santo del cual se tuviera una reliquia:

*Día 15 es san Fortunato patrón de este colegio ponese la reliquia sobre la tablita del trono sin abrirla. Adornase con unos ramitos y cuatro velas que arden desde la misa de seis hasta acabarse la misa cuarta, después de la misa de diez se baja la reliquia velas y ramos a la mesa de altar, donde a su hora se le dice la letanía con seis luces, acabada la letanía, el capillero toma la reliquia, y la sube a la capilla donde se dice su octavario de misas encendiéndole seis velas en los tiempos de misa y letanía.*⁴⁵

44 Yves de Fur, *La mort n'en saura rien. Reliquas d'Europe et d'Océanie. Catalogue de exposition* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1999), 241-243.

45 *Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 32v.

El lenguaje emblemático se utilizó al escoger las esculturas doradas de pequeños ángeles que sostienen racimos de flores y frutos (imagen 5.24.). La granada tiene un significado particular para los jesuitas, relacionado con los mártires, como lo demuestra el emblema grabado en el libro *Imāgō primī*, titulado *Plūrimī ē Societāte mārtyrēs, ad amplificāndum Christi rēgnum, sanguinem sūdērunt* (Muchos de los mártires de la Compañía, ampliando el reino de Cristo, sudaron sangre) (grabado 5.4.). Tomada la granada para la invención y la disposición en el interior del retablo, también el marco del emblema como tal se tomó para realizar una composición que se incluye en los racimos de uvas y hojas de acanto, como las observadas en el retablo.



Grabado 5.4. Emblema. Inscripción e imagen simbólica.
*Plūrimī ē Societāte mārtyrēs, ad amplificāndum
 Christi rēgnum, sanguinem sūdērunt*
 (Muchos de los mártires de la Compañía, ampliando
 el reino de Cristo, sudaron sangre). En: Tollenaer,
Imāgō primī saeculi, Anteurpiae, Ex officina plantiniana,
 1640, 578

Los ángeles, ubicados en la parte superior, descuelgan con cintas los racimos de granadas, unas abiertas y otras cerradas (imagen 5.25.). Las uvas aluden a la sangre, la pasión de Cristo. No es gratuito que precisamente allí, cerca en los estantes superiores, estén ubicados dos relicarios con redomas que contienen sangre de dos mártires. Al abrir las puertas queda enmarcado el jardín del Paraíso por su frontera natural, el cielo azul con estrellas doradas.

5.8.1. Los usos de las reliquias y los relicarios

Estos se activaban y cobraban sentido pleno en dos ocasiones en las cuales se les exponía: en la fiesta particular del santo, determinada

por el santoral, y en la de todos los santos. Un manuscrito de la iglesia, que data de 1701, incluye un calendario con los días de fiesta de los santos con reliquias, se trata del *Kalendārium s̄anctōrum, dē quibus recitātur officiō duplici in hōc Collēgiō S̄anctae Fidei Societātis Iesū. Ob īsignēs eōrum reliquiās quae seroantur in eius ecclēsiā. Quae omnēs reliquiae approbatae sunt ab ordinariō et ab ipsō ordinariō assignati fuerunt diēs infrā scripti in quibus dē illis recitētur* (Calendario de los santos, de los cuales se reza oficio doble en este Colegio de Santafé de la Compañía de Jesús. Frente a las insignes reliquias de ellos que se veneran en su iglesia. Todas las cuales reliquias fueron aprobadas por el ordinario y por el mismo ordinario fueron asignados los días infrascritos en los cuales se reza por ellas)⁴⁶.

El manuscrito especifica, además del mes y del día de la fiesta del santo, el tipo de reliquia, el relicario y el altar donde se encuentra. El relicario en el que estaba depositada la reliquia correspondiente al santo era el que se sacaba para la festividad⁴⁷. El 1º de noviembre, día de la fiesta de todos los santos, se tenía por costumbre abrir el retablo e iluminarlo disponiendo en diferentes sitios del altar velas que se encendían, unas desde las seis de la mañana hasta la misa de diez, otras desde las seis hasta que se cerraba la iglesia, y otras para rezar la letanía. Al acabarse, se apagaban y se quitaban las velas, se cerraba el altar y se guardaba todo⁴⁸.

Si era la fiesta de algún santo o santa en particular, como en el caso de san Fortunato, patrón del colegio cuya cabeza estaba tras las puertas del banco del altar, solo se sacaba el relicario correspondiente, no se abría, se adornaba con ramitas y velas que ardían

46 *Libro quinto de la iglesia*, Archivo Histórico, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, f. 90v.

47 Véase anexo 8.6.: calendario de fiestas de santos mártires, Iglesia de la Compañía de Jesús, 1701.

48 Así se describe la forma en que se disponía el altar: "Pónense cuatro bujías en cuatro candeleros de a [...] sobre la tabla que está sobre las cuatro cabezas, pónense en la mesa altar cuatro candeleros con cuatro velas, todas las dichas luces se encienden a la misa de seis, las catorce bujías arden hasta la misa de diez atendiendo queden cabos para la letanía, las cuatro velas de la mesa de altar arden hasta que se cierra la iglesia. Pónese en dicho altar de las reliquias buen frontal, mantel, y palia; para la letanía se enciende la cera, acabada la letanía se apaga y quitan las palmatorias ciérrase el altar y guarda todo" (*Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá, f. 33r).

desde la misa de seis hasta la de diez. Después se bajaba⁴⁹ la reliquia, al parecer, al altar mayor para rezarle la letanía con seis velas, luego de lo cual se regresaba al altar y se le rezaba un octavario prendiéndole luces a la hora de la misa y de la letanía⁵⁰.

5.8.2. La simbología de los relicarios

La creación de imágenes artísticas contenedoras de reliquias concebidas responde a la conformación del culto a estas con la intención particular de desviar la atención y el impacto visual que producen los restos físicos. De esta manera, los poderes atribuidos en cuanto a curaciones y milagros a las reliquias se relacionan con las imágenes en las que se resguardan⁵¹.

Al abrir el retablo de las reliquias de la iglesia de San Ignacio se cuentan veinticuatro relicarios de diferentes formas, tamaños y variado contenido. La clasificación formal en el tratamiento de las reliquias y relicarios ha sido establecida a partir del tipo de las primeras y de las formas de los segundos. En el primer caso, en los inventarios de la iglesia se relacionan con variedad de formas: cabezas, bustos, castillos, torreones, urnas, cruces, árboles de olivo, realizados en materiales como la plata sobredorada, el ébano, el marfil, la madera dorada y el cristal. Los bustos relicarios y cabezas, clasificados dentro de esculturas relicarios, han sido uno de los más populares desde el siglo X. Otra denominación que tienen los bustos está relacionada directamente con un uso particular, como es el de la procesión, por lo cual se les denomina bustos de procesión. Estas esculturas llevan en el pecho una ventana denominada teca, donde se guardan fragmentos de huesos cubiertos con un cristal. Precisamente de estos últimos existen aproximadamente

49 Al parecer, para 1755 el retablo estaba en un espacio en un nivel superior, por lo que dice el inventario: "después de la misa de diez se baja la reliquia velas y ramos a la mesa de altar" (*Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Fondo Antiguo*, Bogotá, f. 32v).

50 *Usos y costumbres*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Fondo Antiguo*, Bogotá, f. 32 v.

51 Sánchez Reyes, "Relicarios novohispanos", 219-220.

diez bustos ubicados en los diferentes retablos de la iglesia, algunos de los cuales fueron utilizados en la procesión de las reliquias, ya mencionada, con un sentido particular de sacralización y de protección (imágenes 5.26. y 5.27.).

Existen otros relicarios que se relacionan con la parte del cuerpo a la que pertenecen (brazos y cabeza) y son llamados imágenes figuradas o parlantes, tipología frecuente en las iglesias europeas. Dentro del conjunto de reliquias de la iglesia se menciona un brazo que hoy no existe, el que seguramente estaba realizado en madera dorada y provisto de una teca en la que se depositaron las reliquias.

Como caso particular, dentro del conjunto de este tipo de relicarios encontramos el de la cabeza de san Mauro mártir, clasificado dentro de las formas del cuerpo, ya que en su interior tiene una reliquia del santo que indica la parte del cuerpo de donde proviene. La cabeza tiene un corte transversal que al levantarse deja ver la reliquia adornada con flores y con sellos de seguridad (imágenes 5.28., 5.29. y 5.30.).

En urnas-relicario⁵² de diferentes formas y tamaños se depositaron reliquias de tipo *insigne* y cuerpos enteros (imagen 5.31.). La denominación *insigne*⁵³ se refiere a huesos completos del santo, como la cabeza o parte de una extremidad, brazo o canilla, manera en la que se encuentra referida la reliquia en el calendario para los santos mártires (imagen 5.32.). La forma piramidal también se encuentra en el interior del altar; se trata de dos objetos, hechos en madera de ébano y marfil, que contienen varios niveles en los que se guardaron reliquias insignes y que en los lados tienen vidrios a través de los cuales se pueden observar (imagen 5.33.).

52 El término urnas-relicario lo propone Reyes Sánchez para varios tipos de relicarios. Se basa en la palabra francesa *châsse*, que designa "un cofre donde se guardan las reliquias de un santo" y que era utilizada como sinónimo de relicario. En español, como no hay un término equivalente, se propone el de urna, que se define como una "caja de cristales planos a propósito para tener dentro visibles y resguardados de polvo efigies u otros objetos preciosos. Con este término se pueden denominar relicarios con diferentes formas o tamaños" (véase Sánchez Reyes, "Relicarios novohispanos").

53 *Diccionario de autoridades*, tomo III, 561.

Como símbolo⁵⁴, el uso de esta figura como contenedor de reliquias podría relacionarse con su significado, que remite a la representación de la tierra en su base cuadrada, y el vértice de la misma, que se considera como la llegada al centro místico.

En el calendario de fiestas de los mártires se relacionan dos pirámides: una contiene las reliquias de santa Catalina mártir, santa Victoria mártir, san Vencio mártir, san Fortunato mártir, san Marcos, san Constancio, san Antonio mártir, san Modesto y san Luciano. La segunda, las reliquias de santa Iluminata mártir, san Vicente mártir y santa Constancia (véase anexo 8.6.).

Los relicarios con formas arquitectónicas, constituyen otro tipo de los que se encuentran en el interior del retablo. Uno se menciona de dos maneras: torreón o castillo, y el otro, como una iglesia pequeña. De aquellos objetos se encuentran dos de cada uno. En uno de los denominados iglesia pequeña están las reliquias de santa Cándida mártir, san Bonifacio mártir, san Donato mártir y san Valentín presbítero y mártir (imagen 5.34.). En el caso del torreón, las reliquias de san Lorenzo, san Claro, san Celestino, san Basilio, san Donato, san Timoteo y san Marcelino (imagen 5.35.).

El torreón y el castillo remiten a un simbolismo ascensional, con significado de escala entre la tierra y el Cielo, de acuerdo con el contexto en el que se inscribe. Como relicarios tienen sentido debido a la trascendencia del alma del santo mártir, un todo que se remite a una fuerza espiritual armada y en vigilancia y a una puerta de acceso al otro mundo. Así se entiende cuando se relacionan las andas de la procesión en la que fueron dispuestos: “Décimas andas: un torreón de bronce de excelente hechura y de maravilloso artificio del cual pendía todo género de armas contra el Infierno, pues estaban en él las reliquias de los santos mártires”⁵⁵.

54 Jean Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Labor, 1991), 365.

55 Mercado, *Historia de la provincia*, tomo I, 72.

Otro tipo de relicario es el ostensorio. En este se encuentran pequeños fragmentos de huesos asegurados con una tira de papel en la que se encuentra inscrito el nombre del santo a quien pertenecen. En cuanto a la clasificación por contenido, hay dos cofres de madera con láminas de vidrio, dos redomas⁵⁶, con sangre de san Sabino la una, y con sangre de san Fulgencio (imagen 5.36.) la otra. También está presente un objeto alusivo a la pasión de Cristo, un árbol de olivo tallado en madera, entre cuyas ramas se ubicaron varias reliquias, así como en la peana (imagen 5.37.).

Dentro del conjunto de reliquias existe una muy particular: un grabado realizado sobre una tela que al parecer es seda. Se trata del dibujo de la reliquia de san Francisco Javier: su brazo derecho. Esta es de contacto, llamada también brandea. En este caso la tela fue tocada con la reliquia mencionada y el dibujo corresponde a ella, así se evidencia en detalles como los anillos que lleva puestos en los dedos. La tela, con formato rectangular vertical, tiene dos inscripciones en italiano, una en la parte superior que dice: “*Misura del braccio destro di S. Francesco Xavierio*” (muestra del brazo derecho de Francisco Javier) y otra en la parte inferior: “*Ha toccato le braccio del detto santo*” (retocada en el brazo de dicho santo) (imagen 5.38.).

Un relicario importante que ocupa un lugar central en el interior del retablo es una cruz que contiene el *Santo Lignum Crucis*, fragmento de la cruz en la que murió Jesucristo, una reliquia de gran valor y significado en la cristiandad (imagen 5.39.). La cruz cuenta, además, con las reliquias de 33 santos, y participó en la procesión sobre las vigésimas andas, que era utilizada durante las ceremonias de la Semana Santa:

56 Encontramos en el *Diccionario de autoridades* la definición de una redoma: “[...] vasija gruesa de vidrio, de varios tamaños, la cual es ancha de abajo, y va estrechándose y angostándose hacia la boca. Cobra dice que se llamó redoma, porque además de ser doblada en el grueso del vidrio, se mete en el fuego, se doma y cuece dos veces” (*Diccionario de autoridades*, tomo 3, 531).

Vigésimas andas

Aquí por último campeaba un buen pedazo de Lignum Crucis en una hermosa cruz de ébano con cristales y con guarniciones doradas y con las reliquias de los santos siguientes: san Pedro y san Bartolomé apóstoles; santa Ana madre de la Virgen; santa María Magdalena; san Joan Crisóstomo; san Gregorio Papa; san Hilario obispo; san Benito; los santos abades Benito, Policarpo, Plácido, Antonio; los mártires san Esteban, san Sebastián, san Eusebio, san Lorenzo, san Bonifacio, san Vicente, san Enero, san Valerio, los santos obispos y mártires, san Calixto; san Aniceto, san Dionisio Areopagita, san Victorino; las santas mártires y juntamente vírgenes Catalina, Lucía, Inés, Águeda, Cristina; nuestros padres san Ignacio y san Javier y también los dos hermanos Cosme y Damián, en cuyo día se confirmó nuestra sagrada religión con autoridad de la cabeza de la Iglesia.⁵⁷

Dentro de la iglesia se encontraban distribuidos otros relicarios. Los que están sobre los entablamentos de los últimos cuerpos de los retablos son generalmente bustos de procesión, como sucede en el altar de las reliquias. Hoy se observan dos de ellos. En la iglesia de la Compañía se guardaron alrededor de 110 relicarios que contenían 188 reliquias pertenecientes a 192 santos.

5.9. Uso corporal y espiritual de las reliquias: los sentidos y las reliquias (besar, ver y tocar)

Asociadas con poderes curativos, las reliquias se utilizaban como un medio para obtener el alivio a las enfermedades y necesidades. En varios impresos del siglo XVII que circularon en Santafé se persuadía a usarlas narrando diversos tipos de milagros clasificados según las necesidades. Uno de esos textos, el del jesuita Francisco Antonio⁵⁸, es un inventario de los sufrimientos corporales y

⁵⁷ Mercado, *Historia de la provincia*, tomo I, 75.

⁵⁸ Antonio, *Consideraciones sobre los misterios*, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá, ff. 251-265.

espirituales de la época: bienes temporales, tempestades, fuegos y animales, parir, cautivos, dientes, cuartanas y tercianas⁵⁹, locura, quebrados y piedra, llagas, flujos de sangre, gota coral⁶⁰, hidropesía, mancos, cojos, paralíticos, lepra, sordos y mudos, ciegos, contra la peste, endemoniados y resucitar.

¿Cómo funcionaba el poder sanador de las reliquias? Para curarse, los enfermos tenían que entrar en contacto con estas a través de los sentidos corporales (vista, tacto y gusto), mediante diversas acciones que realizaban cuando llegaban ante ellas: las tocaban; hacían oración delante de las mismas; levantaban al cielo las reliquias que llevaban al cuello; tocaban el paño o el algodón que las cubría; prendían velas en el sitio donde estaban; se ponían el bonete, un cilicio o un cordón que hubiera pertenecido a algún santo; las tocaban con la parte enferma del cuerpo; se acostaban en el lecho donde había dormido un santo; tomaban con mucha reverencia y devoción con un lienzo algunas yerbas de la sepultura de un santo; se ubicaban en la puerta del lugar donde se encuentran las reliquias; abrazaban las andas en las cuales se trasladaban estos objetos; dormían sobre la sepultura del santo; daban a beber agua con la que lavaban el santo; en el lugar del martirio del santo se bañaban con su sangre; se untaban con el aceite de la lámpara que ardía delante de las reliquias; calzaban los zapatos que el santo llevaba cuando había sido enterrado; se lavaban con la mezcla hecha de agua con tierra del sepulcro del santo; veían las reliquias; ponían el pecho sobre la cabeza del santo; se colocaban flores tocadas con reliquias sobre los ojos; encendían velas ante dichos artefactos; tocaban el hábito que había pertenecido al santo, su sepulcro o los hilos del paño sobre el que estaban las reliquias.

59 ¿Qué eran las cuartanas y tercianas?: “especie de calentura, que entra como frío de cuatro en cuatro días, de donde parece tomó el nombre. Llámense dobles cuando repite dos días con uno de hueco. Tercianas maliciosas: especie de calentura intermitente, que repite al tercero día, de donde tomó el nombre, y cuando repite todos los días se llama doble” (*Diccionario de autoridades*, tomo 2, 453; tomo 3, 252).

60 La gota coral era una enfermedad que se explicaba como “[...] una convulsión de todo el cuerpo, y un recogimiento o tracción de los nervios, con lesión del entendimiento y de los sentidos, que hace que el doliente caiga de repente. Llámase también epilepsia” (*Diccionario de autoridades*, tomo II, 64).

Lo anterior se hacía corporalmente. El padre Pedro de Mercado habla “del espíritu con que se ha de venerar las reliquias de los santos” y comienza señalando la

[...] costumbre religiosa de este Colegio de Santafé en el Nuevo Reino de Granada, es de celebrar en sus propios días a los santos, cuyas reliquias tiene, sacándolas a la luz, poniéndoles luces, rezando la letanía en su presencia con toda la comunidad de religiosos, y dándoles a venerar y besar la reliquia.⁶¹

Lo que proponía al señalar la costumbre era que no se hiciera solo corporalmente, sino con espíritu y con alma a través de la memoria, el entendimiento y el pensamiento, pues el hacerlo solo con el cuerpo era de poca utilidad. Para ello recomendaba, primero, imitar y adorar las reliquias de los santos con la primera potencia del alma (la memoria); ante la vista de las reliquias, recordar al mártir y “carcomerse, podrirse con tristeza, aniquilarse con humildad”. Segundo, con entendimiento, al ver los huesos de las reliquias, hacer actos de fe, creer que los santos gozan de Dios en premio de sus virtudes y que sus cuerpos serán inmortales después de la resurrección. Y, tercero, hacer correspondencia de las reliquias con otras, las del pensamiento, que son actos de voluntad. Lo anterior era realizar una fiesta a Dios y a los santos, por lo que se obtenía el favorecimiento a la hora de la muerte y se concedía el vivir a lo santo con mortificaciones corporales.

5.10. La vista del retablo

La participación del devoto-espectador, en cuanto realizador, en la producción del discurso ante el altar de las reliquias estaba

⁶¹ Pedro de Mercado, *Obras espirituales, que contienen los cuatro tratados siguientes. Tratado primero, Numerales meritorios de gracias. Tratado segundo, Metamorfosis provechoso a las almas. Tratado tercero, Galateo espiritual, cortesano a lo virtuoso, y vida de Damiana Bartola. Tratado cuarto, Dechado para mujeres, sacado de la historia de Rut* (Ámsterdam: s. e., 1699), tratado III, 313-315, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

configurada por la estructura del retablo, por el recorrido visual implícito a partir de diferentes pautas dadas por las características de las imágenes, y por el orden de los espacios formulados en la invención, elocución y disposición.

Los santos fundacionales ubicados en el cuerpo del retablo son las primeras imágenes hacia las cuales se dirige la atención, debido a la importancia subrayada en su tamaño y riqueza compositiva; luego, sus cánones gestuales señalan y dirigen la vista del observador a la parte superior del retablo, a los nichos donde se ubicaron los santos de mayor jerarquía de la Compañía de Jesús. Inmediatamente el recorrido visual se desplaza hacia las imágenes ubicadas en el banco, las que tienen representaciones de martirios. Allí la mirada se desplaza de manera más lenta, pues aumenta el número de pinturas. Enseguida la vista se dirige a las imágenes ubicadas en el frontal del altar, dispuestas allí para puntualizar el discurso del predicador. Estas exigen un desplazamiento visual tangencial por la superficie de las pinturas, guiado por el discurso oral. Posteriormente, se dirige a las columnas y a los bustos de procesión ubicados sobre estas.

El retablo, lugar donde se encuentran las imágenes, se emplea también para disponer todo un lenguaje simbólico. En el caso del altar de las reliquias, las columnas melcochadas de siete vueltas con talla de uvas, hojas y colibríes chupando los frutos, como símbolo de la pasión de Cristo, tienen su referente en la emblemática. En el libro de emblemas de Alciato⁶², el número 160, cuyo lema es “La amistad que dura aun después de la muerte”, “*Amicitia etiam post mortem durans*”⁶³ (grabado 5.5.), tiene asociada como imagen simbólica un árbol con una planta de vid enrollada alrededor de su tallo seco.

62 Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato* (Lyon: Rouillé, 1549). Traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigidos al Ilustre, S. Iuan, Vázquez de Molina (Lyon: Gviliel Morovillio, 1549. Con licencia y privilegio). Consultado en julio de 2006, en <http://www.studiolum.com/es/alciato/001.htm>

63 El epigrama del emblema es el siguiente: “Al olmo viejo, seco y sin verdura / la parra fresca y verde entretejida / es encubierto ejemplo en tal figura / que a la amistad durable nos convida / pues no es perfecto amor el que no dura / al menos hasta el ir de aquesta vida / bueno será buscar amigos tales / que quedos siempre / estén a nuestros males” (Alciato, *Los emblemas de Alciato*)



Grabado 5.5. *Amicitia etiam post mortem durāns*
(la amistad que dura aun después de la muerte).
Emblema 160. Alciato, *Los emblemas de Alciato*, 1549

El desplazamiento sigue luego hacia las cartelas ubicadas en el sotabanco y, posteriormente, hacia las pinturas que están en el banco, puestas en este lugar para permitir una cómoda, detallada y continua observación por parte del devoto. Por la ubicación del banco a la altura de los ojos del observador, este sitio se constituye en la parte más importante en la lectura del retablo y respecto del cual podemos decir que es el más enfático en cuanto al mensaje emitido.

6. Conclusiones

La construcción discursiva realizada en los retablos de la iglesia de San Ignacio por la Compañía de Jesús fue diseñada para los diferentes cuerpos sociales que coexistían en Santafé, capital del Nuevo Reino de Granada. Estos conformaron un microcosmos en el que cada uno tenía un lugar dentro de la iglesia, que fue habitada por los devotos a través de la realización de diferentes prácticas, de las celebraciones propias de la religión cristiana y, de manera particular, de las establecidas por la Compañía de Jesús.

En los diversos discursos inscritos en los retablos de la iglesia se reflejó la ideología jesuita en cuanto a las concepciones del cuerpo cristiano. Configurados como artificios retóricos, los discursos realizados con las imágenes depositadas en los *loci* de los retablos utilizaron varias modalidades para su producción, determinadas por el discurso mismo que a su vez condicionaba el efecto que se buscaba producir en el espectador. Este último estaba enfocado en una producción de sentido por parte del devoto.

A los retablos se les puede considerar como artificios retóricos, materializaciones del clásico arte de la memoria, porque allí se ejecutaron todas las leyes establecidas para la construcción de un discurso y sus partes desde la preceptiva retórica clásica, pero con imágenes. Fueron fabricados para imprimir en la memoria del devoto-espectador las diferentes concepciones de cristiano, con características particulares logradas a través de la visita frecuente a los altares y de la contemplación por largo tiempo del conjunto

de imágenes. Esta última práctica, a su vez, estaba determinada por el tipo de pinturas y su disposición en los diferentes niveles discursivos, los cuales estuvieron articulados con las prédicas de los religiosos jesuitas.

Así mismo, las visitas a los altares estuvieron siempre ligadas a las diferentes prácticas ordenadas en las reglamentaciones establecidas para cada congregación. Esto aseguraba la participación dirigida como observador-devoto. Las prácticas estuvieron enfocadas en mayor proporción al cuerpo individual, seguidas por las prácticas de grupo, es decir, la congregación y sus congregantes. En general se establecieron las mismas para todos los grupos.

El cuerpo mortificado fue una propuesta que estuvo presente en toda la producción discursiva de los retablos. Se conformó una especie de manual para convertirse en un mártir neogranadino moderno, en el que las figuras del tirano y verdugo eran el mismo devoto guiado por las prédicas y prácticas que se iban a realizar ante las imágenes. A la par, se ofrecieron los modelos y ejemplos de santidad cercanos, de su propia época: los santos jesuitas que estuvieron siempre acompañando a los devotos. Su vida era la guía en el camino para ser un buen cristiano. Las prácticas modelaron los cuerpos con el ritmo y frecuencias temporales determinadas en ellas, con el ofrecimiento de librarse de las dolencias de cuerpo y alma, de las llamas del Purgatorio y alcanzar la curación milagrosa de sus males físicos.

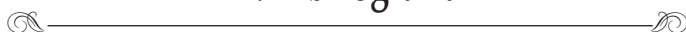
El acercamiento al tipo de observador-devoto mediante la configuración de los retablos desde el discurso jesuita estuvo siempre dirigido por los artificios de la imagen y determinado por la aplicación de las leyes del arte de la memoria. El observador-simulacro neogranadino se configuró a través de la construcción de un discurso en el que el mismo devoto era el que producía su sentido. Aquel estaba dirigido por la utilización de la preceptiva retórica establecida para las imágenes, era confirmado por las prédicas y llevado a cabo por las prácticas alrededor de los altares. Allí las partes del discurso y su argumentación fueron dispuestas a través

de la prefiguración realizada en la *inventiō*, en la que la imagen estuvo determinada por su lugar dentro del orden discursivo y, a la inversa, el orden y tipo de argumento necesario para el discurso determinaba la imagen.

El uso de imágenes dramáticas y activas, en cuanto a la gestualidad corporal que se utilizó de manera particular por el conocimiento que se tenía de su significado y uso, estableció una comunicación directa con el devoto. Las tratadas con el principio de similitud (en su mayoría) se constituyeron en las más percusivas, que interpelaban directamente al espectador mediante la inclusión de todo un lenguaje gestual realizado a través de cánones retóricos para las manos y los dedos, mediante los cuales se completaba el discurso. A ello se sumaba su intervención en el espacio físico del espectador. La *nārrātiō picta* tuvo su lugar para el acompañamiento del predicador y su discurso ante el altar, a través del cual guiaba la atención y la vista de los devotos con la disposición de imágenes en un continuo sobre los frontales de la mesa del altar.

El discurso jesuita inscrito en los retablos de la iglesia de la Compañía se constituyó en un programa creador de cuerpos mortificados bajo la configuración de varios instrumentos de mutua determinación: los retablos y sus imágenes como dispositivos retóricos, las prédicas de los religiosos jesuitas alrededor de estos, y las prácticas devocionales instituidas para los diferentes cuerpos sociales de la ciudad.

7. Bibliografía



FUENTES PRIMARIAS

Manuscritos

“Cofradía del Niño Jesús” (1613-1614), Archivo General de la Nación (AGN), *Archivo Histórico Colegio Mayor de San Bartolomé (AHCMSB)*, Bogotá.

“Libro de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto que por autoridad apostólica está fundada en este colegio y casa de la Compañía de Jesús de esta ciudad de Santa Fe de Bogotá donde se escriben las elecciones de prefecto y demás ministros de ella, y los que han entrado en la dicha congregación desde primero día del mes de julio del año de mil y seiscientos y treinta y tres, siendo padre de la dicha congregación el padre Hernando Cabero ministro de este dicho colegio, año de 1631-1672”, Archivo General de la Nación (AGN), Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá.

“Libro quinto de la iglesia y sacristía del colegio de la Compañía de Jesús de Santa Fe hecho por orden del muy reverendo padre Pedro Calderón Provincial de ella en esta provincia” (1701), Archivo Histórico, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

- “Libro viejo de la iglesia y sacristía del colegio de Compañía de Jesús de Santafé, 1619-1662. Inventarios y memorias de los ornamentos, objetos y alhajas”, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- “Reglas de la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús. Actas. Santa Fe de Bogotá, 1607-1636”, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- “Solicitud del Colegio de la Enseñanza, para el traslado del tabernáculo de la iglesia de los jesuitas, para el altar mayor de su iglesia” (1785), Archivo General de la Nación (AGN), Sección Colonia, Fondo *Miscelánea*, Bogotá.
- “Solicitud de los curas rectores de la catedral, para que las obras pías instituidas en la iglesia de San Carlos continúen después de la salida de los jesuitas por la devoción y donación de los fieles a fiestas de las imágenes que allí reposan” (1783-1785), Archivo General de la Nación (AGN), Sección Colonia, Fondo *Miscelánea*, Bogotá.
- “Testimonio del cuaderno de inventario del dinero y alhajas pertenecientes a la Universidad de San Javier que estaba a cargo de este Colegio Máximo de Santa Fe, 1767” (1801), Archivo General de la Nación (AGN), Sección Colonia, Fondo *Colegios*, 2 t., ff. 975-992, Bogotá.
- “Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la translación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos” (1767), Archivo General de la Nación (AGN), Sección Colonia, Fondo *Curas y Obispos*, Bogotá.
- “Usos y costumbres de esta sacristía de este colegio máximo, 10 de enero de 1755. (contiene índice de las fiestas, usos y costumbres. Ceremonial)”, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

FUENTES IMPRESAS

- Alciato, Andrea. *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra. Dirigidos al Ilustre, S. Iuan, Vázquez de Molina. Lyon: Rouillé, por Gviliel Morovillio, 1549. Con licencia y privilegio. Consultado en julio de 2006 en <http://www.studiolum.com/es/alciato/001.htm>*
- Antonio, Francisco, S. J. *Consideraciones sobre los misterios del altísimo sacrificio de la misa: repartidos en quatro libros, en los cuales también se ponen muchos frutos y milagros de la misa, y del santísimo sacramento, y del agua bendita, y de las imágenes y reliquias de los santos, y de la señal de la cruz, y del Agnus Dei.* [Madrid: Casa de Pedro Madrigal, a costa de Miguel Martínez 1598]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- Bartoli, Daniello. S. J. “*De vita et gestis S. Francisci Xaverii e Societate Iesu indiarum apostoli. Libri quatuor*”. [Lugduni: Sumptibus Adami Demen 1666]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- Berlanga, Cristóbal de. *El apóstol de las Indias, y nuevas gentes; San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús: epítome de sus apostólicos hechos, virtudes y milagros.* [Valencia: Convento de N. S. del Remedio 1698]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- Bouhours, Dominique. *Vita S. Francisci Xaverii Societatis Iesu, indiarum et Japoniae apostoli Monachi.* [Sumptibus Joan, Jacobi Remy/Typis Mathiae Riedl 1712]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.
- Garzía, Bernardo Joseph. *Novena en honra de María Santísima, en su advocación del Socorro.* [Santa Fe de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús 1741]. Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá.

García, Francisco, S. J. *Novena al glorioso S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, apóstol de las Indias y devoción de los viernes al mismo prodigioso santo*. [Madrid: s. e., 1699]. Biblioteca Luis Ángel Arango, Libros Raros y Manuscritos, Bogotá.

García, Francisco. *Vida y milagros de S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesús, Apóstol de las Indias*. [1ª. ed. Toledo: por Francisco Calvo, Impresor del Rey N. S. 1673]. Biblioteca Nacional de Colombia, Fondos Especiales, Bogotá.

Gutiérrez de los Ríos, Gaspar. *Noticia general parra la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados. Por el L. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor de ambos derechos y letras humanas, natural de la ciudad de Salamanca. Dirigido a don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma & C. Con Privilegio*. [Madrid: por Pedro Madrigal 1600]. Biblioteca General Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Recurso electrónico.

Mercado, Pedro de. *El cristiano virtuoso con los actos de todas las virtudes que se hallan en santidad. Por el padre Pedro de Mercado, de la Compañía de Jesús, rector del Colegio de Tunja, que lo dedica a su fundador y patrón, el señor licenciado D. Sebastián Mereban de Velasco, y Mosalve, cura beneficiado de Oicatá. Con Privilegio*. [Madrid: Joseph Fernández de Buen Día a costa de Lorenzo Ibarra, mercader de libros, en la calle de Toledo 1672]. Pontificia Universidad Javeriana, Sala de Libros Valiosos, Bogotá.

Mercado, Pedro de. *Historia de la provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. [c. 1680]. Tomo I, Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, ABC, 1957.

Mercado, Pedro de. *Obras espirituales, que contienen los cuatro tratados siguientes. Tratado primero, Numerales meritorios de gracias. Tratado segundo, Metamorfosis provechoso a las almas. Tratado*

tercero, *Galateo espiritual, cortesano a lo virtuoso, y vida de Damiana Bartola. Tratado cuarto, dechado para mujeres, sacado de la historia de Rut*. [Ámsterdam: s. e. 1699]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Natoli, Francesco. *Delle gratie e miracoli operati dall'apostolo dell' Indie S. Francesco Saviero: in Podami Terra di Calabria*. [2a. ed. Genova: Benedetto Guasco 1654]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Nieremberg, Juan Eusebio. *Honor del gran patriarca san Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús, en la que se propone su vida, y la de su discípulo el Apóstol de las Indias S. Francisco Xavier: con la milagrosa historia del admirable padre Marcelo Mastrilli, y las noticias de gran multitud de hijos del mismo S. Ignacio*. [Madrid: María de Quiñones 1645]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Novena del Corazón de Jesús sacada de las prácticas de un librito intitulado Tesoro escondido en el Corazón de Jesús por un devoto del mismo Corazón. [Santa Fe de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús 1738]. Biblioteca Luis Ángel Arango, *Colección de Incunables Colombianos*, Bogotá.

Novena en honra de María Santísima, en su advocación del Socorro. [Santa Fe de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús 1741]. Biblioteca Luis Ángel Arango, *Libros Raros y Manuscritos*, Bogotá.

Peralta Calderón, Matías. *El apóstol de las Indias y nuevas gentes, san Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos, virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*. [México: Imprenta de Agustín de Santistevan y Francisco Lupercio 1661]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Rybadeneira, Pedro de. *Flos Sanctorum de las vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Rybadeneira de la Compañía de Jesús, natural de Toledo: aumentado de muchas por los PP. Eusebio*

Nieremberg y Francisco García de la misma Compañía de Jesús. Añadido nuevamente las correspondientes para todos los días del año, vacantes a las antecedentes impresiones, por el muy reverendo P. Andrés López Guerrero, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la Observancia, de la Provincia de Castilla. [Barcelona: Imprenta de los Consortes Sierra, Oliver y Martí 1790]. Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

S. Francisci Xaverii e Societate Jesu, indiarum apostoli epistolae. Veteres per quinque, et novae per septem libros distinctae, ipsismet autographis manu; S. Xaverii hispanico vel Lusitanico idiomate conscriptis & à P. Horatio Tursellino & à Petro Possino... latinitate ac luce donatae. [Coloniae Agripinae: Apud Haeredes Joannis Weidenfeldt, et Joannem Godefridum de Berges 1692]. Biblioteca Nacional de Colombia. *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Tollenaer, Jean de. Imāgī primī saeculi Societātis Iesū a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repraesentata... / par Ioannes de Tollenare. [Antuerpiae: Ex Oficina Plantiniana, Balthasar Moreti 1640]. Biblioteca Nacional, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Torre, Francisco de la. El peregrino atlante S. Francisco Xavier, Apóstol del Oriente: epítome histórico, y panegírico de su vida y prodigios. [Madrid: Viuda de Blas de Villanueva, Acosta de Joseph Antonio Pimentel 1728 y 1731]. Biblioteca Nacional de Colombia. *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Tursellino, Horacio. Horatii tursellini e societate iesu de vita Francisci Xaverii. Qui primus e societate Iesu in Indiam et Iaponiam evangelium invexit: libri sex. [Roma: Tip. Aloysii Zannetti 1596]. Nacional de Colombia. *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

Tursellino, Horacio. Historia Lavretana en que se cuentan las traslaciones, milagros, y sucesso de la santa casa de N. Señora de Loreto. Compuesta en lengua latina por el padre Horacio Tursellino de la Compañía de Iesus: traducida en castellano por el padre Juan de Rojas, de

la misma compañía. Dirigida al ilustrísimo y reverendísimo señor don Bernardo de Rojas y Sandoval, cardenal y arzobispo de Toledo, primado de las Españas. [Madrid: Casa de P. Madrigal 1603]. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, México.

Vergara y Azcárate, Fernando de, S. J. *Breve noticia de la Congregación de Nuestra Señora del Socorro: erigida en la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Santa Fe del Nuevo Reino de Granada.* [Madrid: Por Joachim Ibarra 1760]. Biblioteca Nacional de Colombia, Libros Raros y Curiosos, Bogotá.

FUENTES SECUNDARIAS

Álvarez Gil, María del Pilar y Lina Roza Ocampo. “Estudio tecnológico de la obra de Pedro Laboria”, tesis de grado para optar al título de restauradora de bienes muebles, Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2001.

Arellano, Ignacio. *Vida y aventuras de san Francisco Javier.* Pamplona: Fundación Diario de Navarra, 2005.

Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imagen en el siglo XVII.* México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Bailey, Galvin Alexander. “Italian Renaissance and Baroque Painting Under Jesuits and its Legacy Throughout Catholic Europe, 1565-1773”. En *The Jesuits and the Arts. 1540-1773.* Filadelfia: Saint Joseph’s University Press, c. 2005. 123-198.

Barasch, Mosche. “Le spectateur et l’éloquence de la peinture à la Renaissance”. En *Peinture et Rhétorique*, dirigido por Olivier Bonfait. Actes du colloque de l’Académie de France à Rome: Reunion de Musées Nationaux, 10-11 de junio de 1993. París, 21-42.

Bazarte Martínez, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869).* México: Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1989.

- Borja Gómez, Jaime Humberto, “Cuerpos barrocos y vidas ejemplares”, en *Fronteras de la Historia*, vol. 2, 2002.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *El cuerpo y la mística*. Bogotá: Museo de Arte Colonial / Pontificia Universidad Javeriana / AECI, 2003.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *El cuerpo y la mística. Las representaciones del cuerpo barroco neogranadino en el siglo XVII*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino”, *Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis 2: Cuerpos y goces contemporáneos* (2002): 168-181.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Retórica e imagen jesuítica en el Reino de Nueva Granada”. En *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, editado por Perla Chinchilla. México: Universidad Iberoamericana, 2009, 105-144.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Las visiones de Jerónima. Encarnadas de amor místico*. Catálogo de exposición. Bogotá: Museo de Arte Colonial / Museo Iglesia Santa Clara, 2003.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Santidad y criollismo”. *Revista Javeriana* 142 (726) (2006): 18-29.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae carola s.r.e. cardenales tituli s. praxedis. Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Bulwer, John. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand. And Chironomia: Or the Art Manual Rethoric*. S. I.: Southern Illinois University Press, 1974.

- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2001.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias*. Madrid: Turner, c. 1979.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 1993.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires : Manantial, 1996.
- Chastel, André. *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela, 2004.
- Chinchilla, Perla. *De la Compositio Loci a la república de las letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- Cirlot, Jean. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Labor, 1991.
- Coupeau, Juan Carlos, S. J. “Arte y espiritualidad ignaciana. Liberados para crear”. *Ignaziana, Rivista di Ricerca Teologica* 3 (2007): 81-97.
- De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*, 2 tomos. Madrid: Alianza, 1994.
- Dimler, G. Richard. “Emblemas y símbolos de la Compañía de Jesús”. *Studiolum*, consultado en septiembre de 2006, en <http://www.studiolum.com/es/cd05.htm>
- Dominique Bouhours, *Vie de Saint François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, París, 1683.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era / UNAM, 1998.

- Egido, Aurora. *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, embleática, mnemotecnia y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José de Olañeta, 2004.
- Etchegaray Correa, Leonor. *Construcción retórica de la realidad. La Compañía de Jesús*. México: Universidad Iberoamericana / Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, 2006.
- Euguía Ruiz, Constancio. *Reliquias de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier: su recorrido triunfal por España*. Madrid: Núñez de Balboa, 1924.
- Fajardo de Rueda, Marta, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.
- Fernández, Martha, ed. *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.
- Flórez de Ocariz, Juan. *Libro de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*, 3 vols. Edición facsimilar de la Imprenta de Madrid, 1676. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990.
- Focillon, Henry. *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid: Akal, 1987.
- Fredberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la repuesta*. Madrid: Cátedra, c. 1992.
- Fur, Yves de. *La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie*. Catálogo de exposición. París: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- García Gutierrez, Fernando, *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*. Sevilla: Guadalquivir, 1998.
- García Hidalgo, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura, 2006.

- Gelis, Jaques. "Reliquias y cuerpos miraculados". En *Historia del cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Santillana, 2005, 83-105.
- González, Ricardo. *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*. La Plata: Universidad de La Plata, s. f., consultado en junio de 2006, en <http://upo.es/depa/cuebdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos45.f.pdf>
- Goody, Jack. *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, c 1999.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Juárez, Gaspar. *Vida iconológica del apóstol de las Indias san Francisco Javier*. Roma: Miguel Pucinelli, 1798, editado por María Gabriela Torres Olleta. Pamplona: Fundación Diario de Navarra / Biblioteca Javeriana, 2004.
- Le Goff, Jaques y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poiesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Logreira, Ana María. "Propuesta metodológica para el estudio de los retablos mayores coloniales. Estudio de caso: retablo mayor de la iglesia de San Ignacio de Bogotá", tesis de grado para optar al título de restauradora de bienes muebles, Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio, Bogotá, 2003.
- Marin, Louis. *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*. Madrid: Comunicación, 1978.
- Martínez, Jusepe. *Los discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2006.

- Morales, José Ricardo. *Estilo, pintura y palabra*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Mues Orts, Paula. Estudio introductorio y notas. *El arte maestra. Una traducción novohispana de un tratado pictórico italiano. Estudio introductorio y notas*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en Torno al Arte, 2006.
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. *Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura*. Bogotá: Villegas, 1985.
- Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII, sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- O'Malley, John W., ed. *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2005.
- O'Neill, Charles E., S. J., dir. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, 4 vols., Roma: Institutum Historicum, 2001.
- Osswald, María Cristina. *Culto e iconografía de san Francisco Javier entre los siglos XVI y XVIII*. Pamplona: s. e., 2006.
- Pacheco, Juan Manuel, S. J. *Los jesuitas en Colombia*. Bogotá: San Juan Eudes, 1959.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Pachón Acero, Yolanda. *Informe proyecto de restauración para la iglesia de San Ignacio*. Bogotá: Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico Urbano / Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana.
- Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Pastor, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras / Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Peña Velasco, Concepción de la. "El valor de la palabra en el retablo español. De finales del Gótico a comienzos del Neoclasicismo".

- Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 4 (2002), consultado en julio de 2006, en <http://www.tonosdigital.com>
- Ramírez Uribe, Leonardo, S. J. “El retablo de la iglesia de San Ignacio (Bogotá)”. *Apuntes* 16 (1980): 43-47.
- Ramírez Uribe, Leonardo, S. J. *Guía turística de la iglesia colonial de San Ignacio*. Bogotá: Movifoto, 1982.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1969.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, 5 tomos. Barcelona: Serbal, 1996.
- Rentería Salazar, Patricia. *Arquitectura en la iglesia de San Ignacio de Bogotá: modelos, influjos, artífices*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001.
- Ribadeneyra, Pedro de, S. J. *Historias de la Contrarreforma. Vida de los padres Ignacio de Loyola, Diego Lainez, Alfonso Salmerón y Francisco de Borja. Historia del cisma de Inglaterra. Exhortación a los capitanes y soldados de la invencible*. Madrid: BAC, 1945.
- Ricci de Guevara, Juan Andrés. *La pintura sabia*. Madrid: Antonio Pareja / Fundación Lázaro Galdiano / Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla, La Mancha, 2002.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. S. l.: Junta de Castilla y León / Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- Rodríguez García, Julio. “Directorio de vecinos y residentes de Santa Fe de Bogotá 1538-1672. A partir de las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, de don Juan Flórez de Ocáriz Olariaga”, tesis para optar al título de historiador, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

- Sánchez Reyes, Gabriela. "Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI a XVII", tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Schumm, Petra, ed. *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Schurhammer, Jorge, S. J. *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*, 4 vols. Pamplona: Gobierno de Navarra / Compañía de Jesús Arzobispado de Pamplona, 1992.
- Schurhammer, Jorge, S. J. *Vida de san Francisco Javier*. Buenos Aires: Difusión, 1940.
- Soto, Myrna. *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México: UNAM, 2005.
- Stoichita, Víctor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Stoichita, Víctor I. "Imago regis. Teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velásquez". *Otras Meninas*, editado por Svetlana Alpers et ál. Madrid: Siruela, 1995. 181-203.
- Taylor, René. *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*. Madrid: Swan, 1987.
- Temas de Arte Cristiano, "Cosme y Damián". Consultado en julio de 2006, en <http://www.historiarte.net/iconografia/cosme.html>
- Toquica, María Constanza. *Barroco neogranadino*. Catálogo de exposición. Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2004.
- Torres Olleta, María Gabriela. *Milagros y prodigios de san Francisco Javier*. Pamplona: Fundación Diario de Navarra, 2005.
- Torres Olleta, María Gabriela. *Vita thesibus et vita iconibus. Dos certámenes sobre san Francisco Javier*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.

Vargas Jurado, J. A. *La Patria Boba. Tiempos coloniales*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1902.

Vigarello, Georges. "Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau". *Historia y Grafía* 9 (1997): 11-17.

Villalobos Acosta, María Constanza. "La construcción discursiva de la Compañía de Jesús en la iglesia de San Ignacio. *Inventiō* de un teatro de devoción para Santafé, siglos XVII y XVIII". Tesis de Maestría en Historia. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

8. Anexos

8.1. Reglas de la congregación de Nuestra Señora de Loreto¹

1ª Todos los hermanos de esta congregación han de tomar a Nuestra Señora por su particular patrona y abogada y le han de tener particular devoción. Y aunque han de procurar celebrarle todas sus fiestas pero mucho más las de la Natividad que será la vocación de esta congregación en la cual confesaron y comulgaron todos los de ella asistiendo a la misa y sermón que había en nuestra iglesia.

2ª Todos se han de juntar los domingos por la tarde en nuestra casa a oír un ejemplo, plática o vida de algún santo y cuando alguno no pudiere acudir por algún justo impedimento avisará al padre o al prefecto o algunos de los oficiales para que así le tengan por excusado.

3ª Todos tendrán obligación a confesar y comulgar por lo menos seis veces al año es a saber cada dos meses.

4ª Cada día irán a misa, rezarán su Rosario a las noches examen de sus conciencias con el cuidado y devoción posible.

5ª Todos se acostumbrarán a oír sermones los días que los hubiere y procuren que los oigan los amigos que pudieren.

¹ *Reglas de la Congregación*, manuscrito, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

6ª Tendrán particular cuidado en que los de su casa y gente de servicio aprendan la doctrina cristiana haciéndoles rezar cada noche antes que se acuesten y procurarán que oigan misa y sermón los días de fiesta y que se confiesen entre año.

7ª Cuando alguno de la congregación estuviere enfermo avisará al prefecto para que haga que algunos de ella le vayan a visitar y consolar y si le llevaren el santísimo sacramento todos de ella le irán acompañando.

8ª Cada domingo señalará el prefecto dos hermanos que vayan al hospital a visitar a los enfermos y llevarles algún regalo y otros dos a las cárceles a consolar los presos, los cuales se informarán de sus necesidades y avisarán de ellas al prefecto y al padre procurador procuren remediar las que pudieren.

9ª Cuando muriere alguno de la congregación todos los de ella acompañarán su entierro y le rezarán un Rosario entero de 150 Ave Marías y quince Pater Noster y los que pudieren le harán decir una misa y sino pudieren solos lo harán entre dos o tres y el día siguiente después del entierro vendrán y asistirán todos a la misa que dirá el padre de la congregación por el difunto.

8.2. Sumario de las gracias e indulgencias concedidas a los hermanos de la congregación de Nuestra Señora de Loreto de la Compañía de Jesús por la santidad de Gregorio XIII de gloriosa memoria. Año de 1584 confirmadas y añadidas por la santidad de Sixto V año de 1587¹

1ª Primeramente el día que fueren admitidos los hermanos de la congregación habiendo confesado y comulgdo ganan indulgencia plenaria y remisión de todos sus pecados.

2ª Segunda en el artículo de la muerte ganan indulgencia plenaria y remisión de todos sus pecados.

3ª Los hermanos de la congregación que confesados y comulgados visitaren la capilla de la congregación la Iglesia de la Compañía de Jesús rezando cada uno lo que su voluntad fuere por el aumento de la religión cristiana y extirpación de las herejías paz entre los príncipes cristianos y prosperidad del sumo pontífice. Desde las primeras vísperas hasta puesto el sol de los días siguientes gana indulgencia plenaria y remisión de sus pecados. Conviene a saber el día del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo el día de su gloriosa ascensión el día de la concepción de Nuestra Señora de su natividad anunciación y asunción.

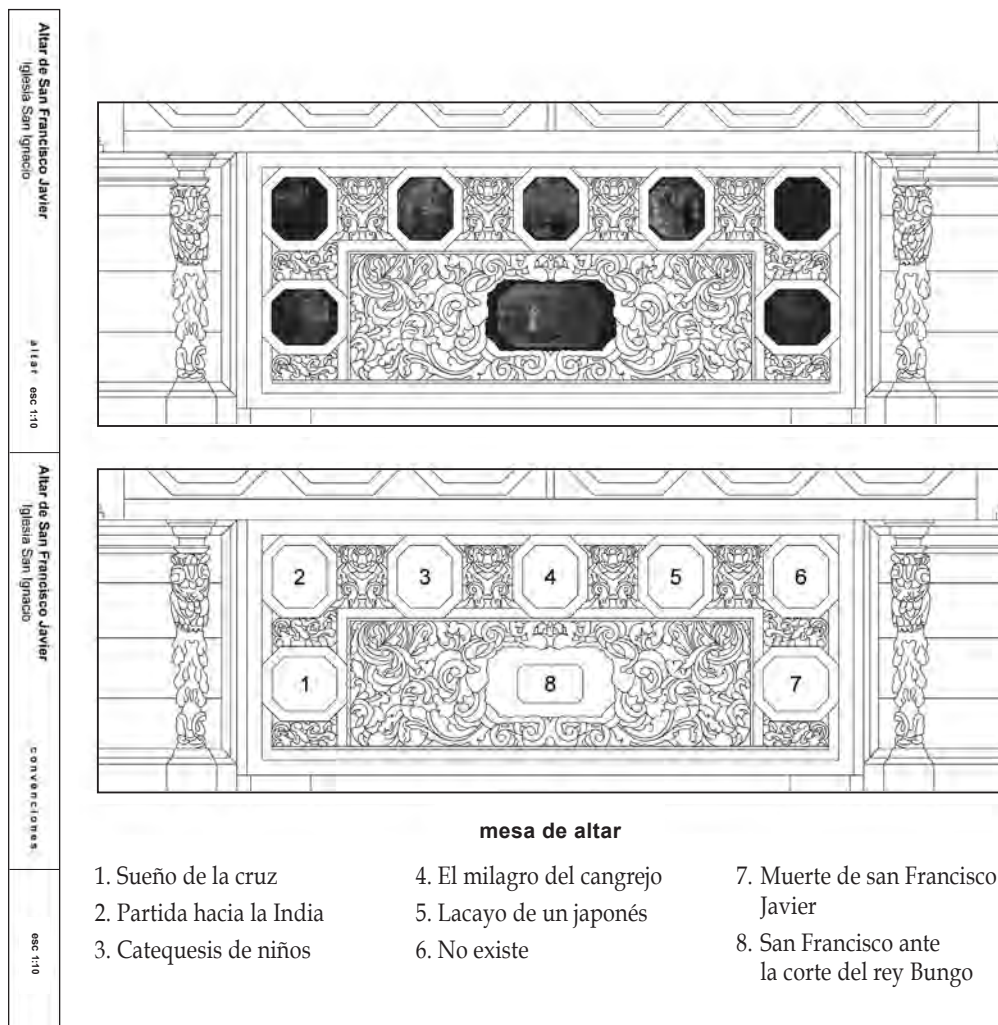
4ª Todos los hermanos que acompañaren el cuerpo de algún difunto estando legítimamente impedidos rezaren un Pater Noster y Ave María por el difunto los que se hallaren presentes a las juntas o congregaciones los que asistieren a las pláticas. Los que en vísperas y otros pios ejercicios los que oyen misa entre semana. Los que no hacen examen de su conciencia. Los que visitaren los enfermos así del hospital como otros. Los que visitaren las cárceles. Los que hiciesen paces entre discordes todos los que lo hicieren ganan un año de indulgencia.

1 *Reglas de la Congregación*, manuscrito, Biblioteca Nacional de Colombia, *Libros Raros y Curiosos*, Bogotá.

5ª Así mismo se les concede que puedan ganar en cualquier tipo del año las gracias e indulgencias que ganarían si personalmente visitaran las estaciones de Roma donde quiera que estuvieren visitando la capilla de la congregación o iglesia de la Compañía de Jesús y fiesta no hubiere cualquiera otra rezando siete veces el Pater Noster y Ave María por las cuales rezando lo mismo cada día gana indulgencia plenaria y en rezando siete veces el Padre Nuestro y Ave María todos miércoles del año. El martes después del primer domingo de Cuaresma el sábado antes del 3º domingo de Cuaresma el sábado antes del Domingo de Ramos. El sábado siguiente el miércoles después de Pascua de Resurrección jueves de Pascua de Espíritu Santo sacan un ánima de Purgatorio.

8.3. Narración pintada: disposición de las pinturas en los frontales de las mesas de los altares de los retablos de san Francisco Javier, Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de los Dolores y en el altar de las reliquias

IMAGEN 1. SAN FRANCISCO JAVIER



Fuente: reconstrucción realizada a partir de la información de los inventarios consultados y las pinturas conservadas en la sacristía de la iglesia de San Ignacio.
(Ángela María Rueda L.) Elaborado para esta investigación.

IMAGEN 2. NUESTRA SEÑORA DE LORETO

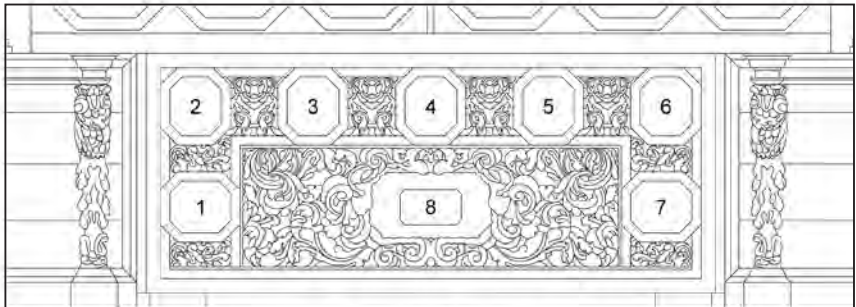
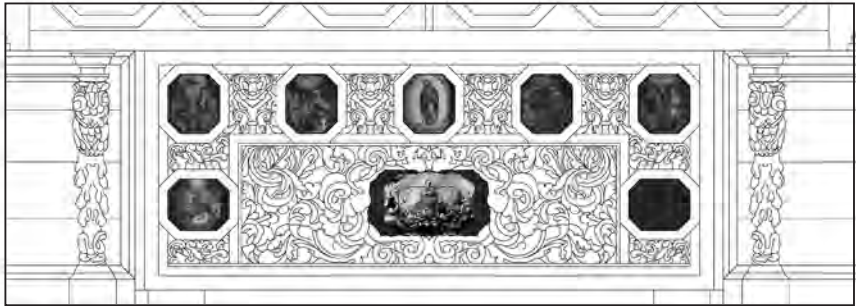
Altar de Nuestra Señora de Loreto
Iglesia San Ignacio

altar

Altar de Nuestra Señora de Loreto
Iglesia San Ignacio

CONVENCIONES

FIG. 110



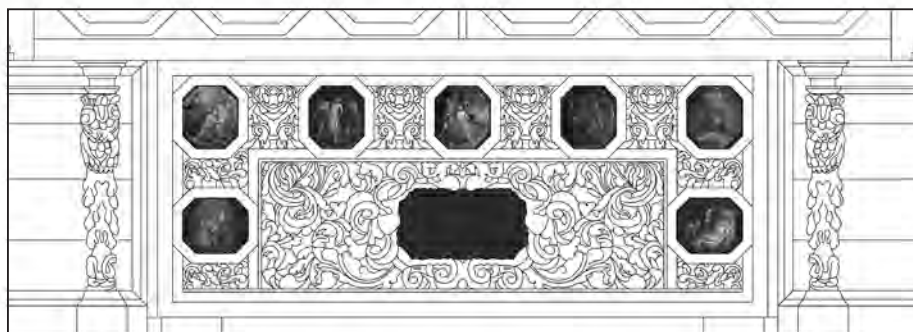
mesa de altar

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------------|--|
| 1. Nacimiento de la Virgen | 4. Nuestra Señora de Guadalupe | 6. Desposorios de la Virgen |
| 2. San Joaquín, la Virgen y Santa Ana | 5. La anunciación | 7. Desconocido |
| 3. Santa Ana y la Virgen | | 8. Traslado de la Santa Casa de Loreto |

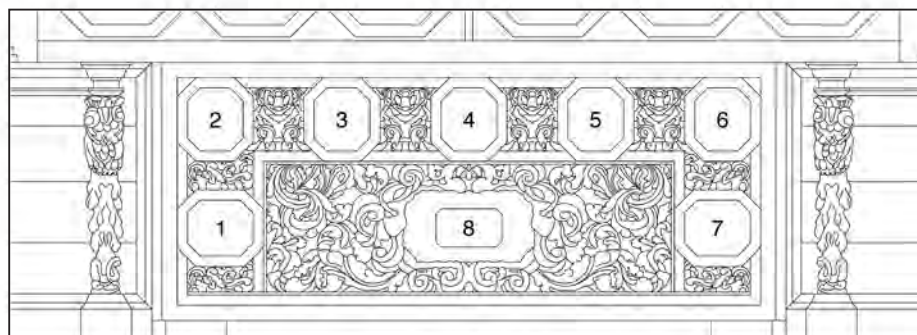
Fuente: reconstrucción realizada a partir de la información de los inventarios consultados y las pinturas conservadas en la sacristía de la iglesia de San Ignacio. (Angela María Rueda L.) Elaborado para esta investigación.

IMAGEN 3. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Altar de Nuestra Señora de los Dolores
Iglesia San Ignacio
altar
pág. 110



Altar de Nuestra Señora de los Dolores
Iglesia San Ignacio
conversaciones
pág. 110



mesa de altar

- | | | |
|-----------------------------|--------------------------|--------------------|
| 1. La Virgen y un apostol | 4. Martirio de Jesús | 7. Descendimiento |
| 2. Jesús en el huerto | 5. Caída de Jesús | 8. Sin información |
| 3. Jesús atado a la columna | 6. <i>Mater dolorosa</i> | |

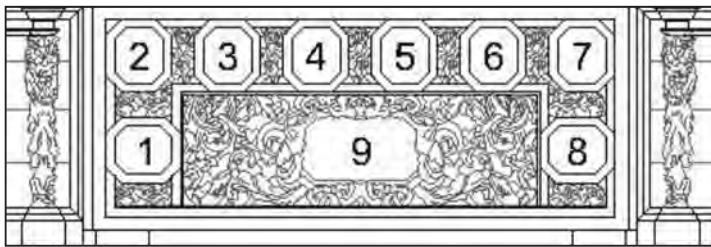
Fuente: reconstrucción realizada a partir de la información de los inventarios consultados y las pinturas conservadas en la sacristía de la iglesia de San Ignacio. (Ángela María Rueda L.) Elaborado para esta investigación.

IMAGEN 4. ALTAR DE LAS RELIQUIAS

Altar de las reliquias
Iglesia San Ignacio
ALTA
SIGLO XVIII



Altar de las reliquias
Iglesia San Ignacio
CONSERVACIONES
SIGLO XVIII



mesa de altar

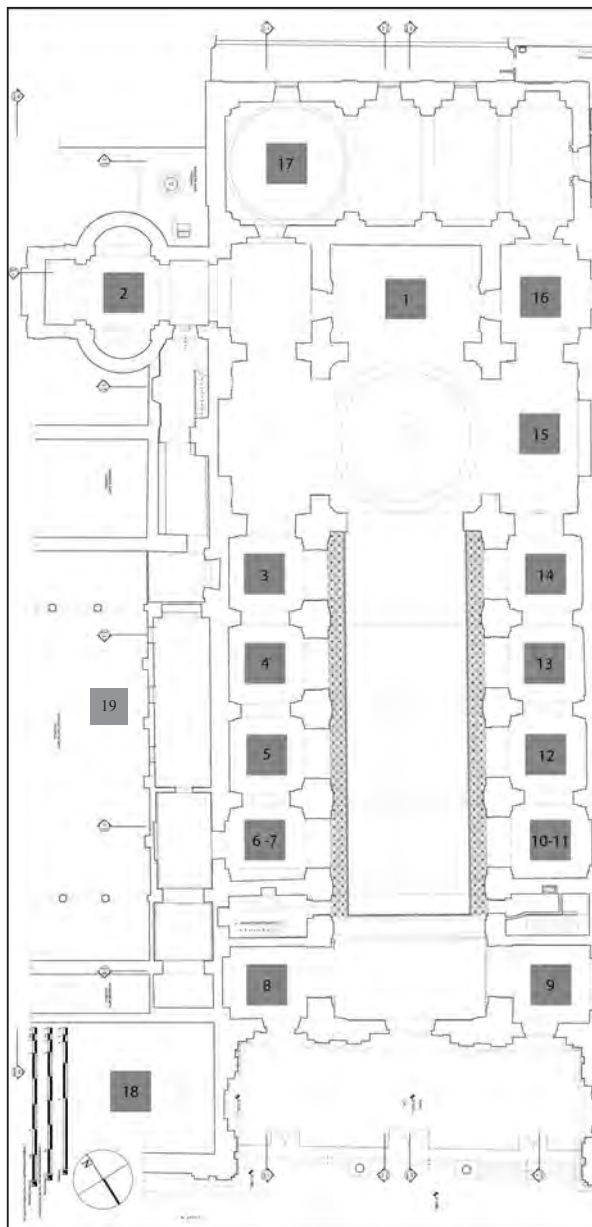
- | | | |
|-----------------------|-------------------------|-----------------------|
| 1. San Ignacio Mártir | 4. Santa Bárbara | 7. San Vicente |
| 2. San Eustaquio | 5. Santa Inés | 8. Santa Agueda |
| 3. Santa Tecla | 6. San Francisco Javier | 9. Adoración del Niño |

Fuente: reconstrucción realizada a partir de la información de los inventarios consultados y las pinturas conservadas en la sacristía de la iglesia de San Ignacio.
(Ángela María Rueda L.) Elaborado para esta investigación.

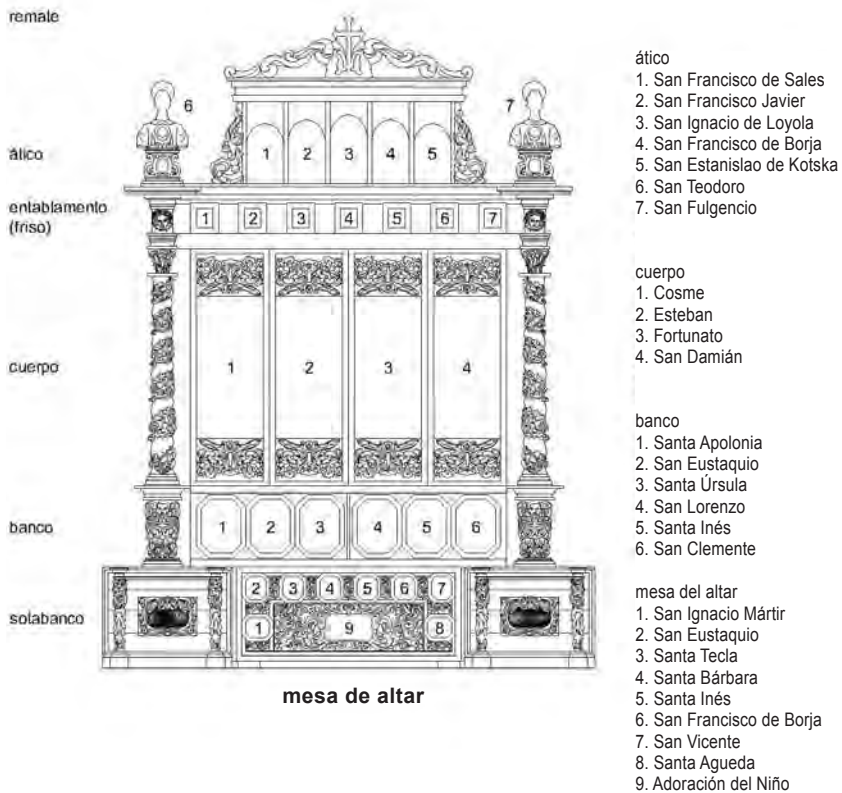
8.4. Altares en la iglesia de San Ignacio (1619-1776)

1. Altar mayor
2. Rapto de san Ignacio
3. Nuestra Señora de los Dolores
4. Santa Catalina y san Juan Nepomuceno
5. Nuestra Señora del Socorro
6. San José
7. El Salvador
8. Capilla de los Príncipes
9. San Joaquín
10. Señor Caído
11. Virgen de Guadalupe
12. Santa María Magdalena
13. Nuestra Señora de Loreto
14. San Francisco de Borja
15. San Francisco Javier
16. Altar de las reliquias
17. San Ignacio de Loyola
18. Nuestra Señora de la Luz
19. Nuestra Señora de la Asunción

Fuente: reconstrucción realizada a partir de las fuentes consultadas. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño. Instituto "Carlos Arbeláez Camacho" para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Proyecto de restauración de la iglesia de San Ignacio.



8.5. Plano del altar de las reliquias: disposición de las imágenes



Altar de las reliquias
Iglesia San Ignacio

convenciones

esc. 1 : 50

Fuente: reconstrucción realizada por Ángela María Rueda para esta investigación a partir de la observación in situ en la iglesia de San Ignacio. Pontificia Universidad Jaegeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño. Instituto "Carlos Arbeláez Camacho" para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Proyecto de restauración de la iglesia de San Ignacio.

8.6. Calendario de fiestas de santos mártires¹

Kalendārium s̄anctōrum, dē quibus recitātur officiō duplici in hōc Collēgiō S̄anctae Fidei Societātis Iesū. Ob insignēs eōrum reliquiās quae servāntur in eius ecclēsiā. Quae omnēs reliquiae approbātae sunt ab ordinariō et ab ipsō ordinariō assignatī fuērunt diēs infrā scripti in quibus dē illis recitētur.

Calendario de los santos, de los cuales se reza oficio doble en este Colegio de Santafé de la Compañía de Jesús. Frente a las insignes reliquias de ellos que se veneran en su iglesia. Todas las cuales reliquias fueron aprobadas por el ordinario y por el mismo ordinario fueron asignados los días infrascriptos en los cuales se reza por ellas.

DÍA	SANTO	RELICARIO
FEBRERO		
A 3	San Ignacio mártir	Medio cuerpo, altar de san Joseph
A 11	San Fulgencio mártir	Medio cuerpo, altar de las reliquias
A 14	San Valentín presbítero y mártir	Medio cuerpo está en la iglesia pequeña
A 23	Santa Illuminatia mártir	Pirámide 2
A 25	Santa Victoria mártir	Pirámide 1
A 26	San Conf ---ilio mártir	Canilla que está en el baúl verde 4
A 27	Santa Catalina mártir	Costilla, está en la pirámide 1
A 28	San Vicente mártir	Canilla está en la pirámide 2
MARZO		
A 1	San Vencio mártir	Envoltorio. Está en la pirámide 1
A 5	San Fortunato mártir	Está en la pirámide 1
A 6	San Severo	Canilla. Está en el pie de los olivos
A 11	Santa Cándida mártir	Canilla. Está en la iglesia pequeña
A 15	San Donato mártir	Está en la tapa de la urna
A 17	San Teodoro mártir	Está en una pirámide de bronce dorado en una piedra
A 23	San Fidel mártir	Es un relicario negro
A 26	San Marcos mártir	Está en la pirámide 1

DÍA	SANTO	RELICARIO
A 30	Santa Inocencia mártir	Está en la urna
A 27	San Lázaro mártir	Está en el altar de nuestro S. P.
A 28	San Constancio mártir	Está en la pirámide 1
A 29	San Sassiatio mártir	Está en la pirámide
A 31	Santa Constancia mártir	Está en la urna en la tapa de encima
ABRIL		
A 19	San Dionisio mártir	Es un baulito ---
A 26	San Antonino mártir	Está en la pirámide 1
A 14	San Redemptor mártir	En un cofre de carey
A 17	San Caztulo mártir	En el mismo cofre
MAYO		
A 11	S. Antymom	Es un cuerpo en un baúl colorado
A 13	San Modesto mártir	Está en la pirámide 1
A 14	San Bonifacio mártir	Medio cuerpo está en la iglesia pequeña
A 19	Santa Cyriaca	Medio cuerpo está en el altar de N. S. Pe
A 28	San Luciano mártir	Está en la pirámide 1
JUNIO		
A 9	San Feliciano mártir	Está en la congregación
JULIO		
A 7	San Victorino mártir	Está en una pirámide de bronce
A 9	Un compañero de San Zenón mártir	Relicario de plata blanco
A 11	Santa Máxima Virgen y mártir	Está en el pie de las olivas
A 24	San Vicente mártir	Pirámide 2
A 27	Santa Valentina mártir	Medio cuerpo está en el altar san Joseph
AGOSTO		
A 11	San Veriano mártir	Medio cuerpo está en la capilla interior
A 20	Santa Rosa et Santa Ma---	Es medio cuerpo está en dicha capilla

DÍA	SANTO	RELICARIO
FOLIO 92 V		
A 31	San Fantino mártir	Es medio cuerpo, está en el altar de N. S. P.
SEPTIEMBRE		
A 22	Reliquias de las once mil vírgenes	Es una cabeza entera. Está en un relicario dorado
A 26	San Fortunato mártir	Está en una de las pirámides de marfil y ébano
OCTUBRE		
A 9	San Plácido mártir	está en un relicario negro con pie de bronce, es una quijada y dos canillas
A 10	La reliquia de san Borja	De medio cuerpo pequeño está en el altar de N. S. P.
A 11	San Anastasio mártir	Es un cuerpo está en un envoltorio en un baúl colorado.
A 15	San Fortunato mártir	Patrón de este colegio una cabeza. Está en un relicario de plata dorado
A 21	Reliquias de las once mil vírgenes	Relicario blanco
A 24	San Anselmo mártir	Está en una pirámide negra
A 4	San Carlos Borromeo	Confesor está en el pie de los olivos
A 10	San Claro confesor	Medio cuerpo está en el altar de san Joseph
	San Estanislao de Kostka	Medio cuerpo pequeño está en el altar de N. S. P.
DICIEMBRE		
A 5	San Mauro mártir	Es una cabeza de pasta con diadema de plata
A 12	San Constancio mártir	Está en una de las pirámides de marfil y ébano
A 16	San Teodoro mártir	Es medio cuerpo está en el altar de las reliquias
A 17	San Benigno mártir	Cuerpo entero está en la urna de cristal
A 20	San Liberato mártir	Está en la pirámide de ébano
A 21 A 23	San Donato	Está en la iglesia pequeña

Fuente: Información extraída del Libro quinto de la iglesia y sacristía del colegio de la Compañía de Jesús de Santa Fe hecho por el muy reverendo padre Pedro Calderón provincial della en esta provincia año de 1701, folios 90-100.

La iglesia de San Ignacio, nombre con el que la conocemos hoy, es uno de los pocos templos bogotanos cuyos retablos —la mayoría de los siglos XVII y XVIII— se conservan aún. En el contexto de la época colonial era considerada como un palacio celestial y, como tal, allí se encontrarían las imágenes de quienes habitaban el Cielo: Cristo, la Virgen y los santos, que dispuestas y ordenadas configuraban artificios, *māchinae*, como metáforas de la fantasía o traza que se ideaba para su representación.

La presencia de fragmentos de cuerpos de santos depositados en relicarios y resguardados detrás de unas puertas, que a su vez son pinturas, hace que la pregunta por la representación del cuerpo en las imágenes surja de manera obvia y en primer lugar. Para responder dicho interrogante, la autora se apoyó en la consulta de varios archivos históricos y en el análisis de los retablos, pinturas, esculturas y relicarios que se encuentran en la iglesia objeto de esta investigación.



ARTIFICIOS EN UN PALACIO CELESTIAL

Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio

SANTAFÉ DE BOGOTÁ, SIGLOS XVII Y XVIII

Colección Cuadernos Coloniales

MARÍA CONSTANZA VILLALOBOS ACOSTA

Instituto Colombiano de Antropología e Historia