
La iconografía religiosa andaluza y su presencia en los espacios de las casas en Santafé de Bogotá, siglos XVI, XVII y XVIII.

MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

mdlopezperezd@unal.edu.co

1. INTRODUCCIÓN

Se han realizado muchos estudios sobre las imágenes religiosas de origen andaluz y su presencia en América, siempre en su relación con espacios de la iglesia o cuando han formado parte de eventos públicos como las procesiones en las fiestas religiosas. Prácticamente no tenemos estudios sobre espacios privados o domésticos y cómo estas imágenes interactuaron con los habitantes en estos lugares.

Ante esta situación y ante la dificultad que se presenta por la escasa información, opté por ir descubriendo en términos cuantitativos la presencia de imágenes religiosas de origen andaluz al interior de las casas privadas en la ciudad de Santafé de Bogotá, esto con el fin de tener un primer acercamiento al tema. No obstante, fue muy difícil no afectarse por la diversidad de aspectos relacionados y lo interesante que estos resultan al sumergirse en asuntos de vida cotidiana. Es por ello que tuve como referente algunos aspectos culturales, que sin ser la estructura del trabajo, contribuyeron en el proceso de investigación y que a continuación expongo¹.

El estudio de las imágenes que ocuparon los recintos domésticos es complejo de abordar pues con ello se plantea la exploración de espacios en donde conviven obras o temas relacionados tanto con el mundo profano como con el mundo religioso, dos aspectos que para la época daban todo sentido al habitar. Evidentemente los temas religiosos tuvieron un mayor desarrollo pero no por ello nos deja de sorprender la existencia de pinturas de retratos, incluyendo a los reyes de España, mitologías y pin-

turas de paisajes, todas reunidas en un mismo hogar. Y si vamos más allá de las expresiones de las bellas artes, las imágenes que forman parte de los objetos de uso nos introducen en campos complejos de representaciones simbólicas, costumbres cotidianas, caprichos y otros motivos. Esto permite plantear una reflexión que se orientará desde los estudios de la vida privada.

Las prácticas de vida al interior de las casas, en relación con los espacios —ya sea en los más íntimos y privados como en aquellos en donde se llevaba a cabo una mayor actividad social— nos hablan de las personas que los habitaron y su inserción en la sociedad urbana. De esta manera, la presencia de muchas imágenes religiosas en los hogares conformados por las familias que habitaron la ciudad de Santafé de Bogotá, propiciaban mantener y generar una mayor devoción, pues de alguna forma, la imagen artística y todo su contenido alimentaba el sentimiento religioso, pero también fueron referentes de identidad a través de las diversas formas de uso.

Encontré que en determinados casos las imágenes están relacionadas con las personas a través de su lugar de origen. Por ejemplo, algunas son del norte de España, otras son sevillanas, otras de Salamanca y otras de Granada. Como consecuencia es fácil reconocer que los conquistadores, los religiosos y las gentes del común que venían de la península Ibérica, trajeron uno que otro lienzo o pequeña escultura de devoción familiar y la instalaron en su nueva casa en Santafé de Bogotá; y si no la traían, la encargaban. En otros casos mandaron crear todo un repertorio iconográfico a través de la pintura mural,

heráldicas y temas emblemáticos, representados en las paredes de las habitaciones, destacando valores con los que se identificaba la familia. Estas imágenes se exponían no sólo para su propio uso sino también para parientes y visitantes como elementos de reconocimiento social.

Otro aspecto que se puede destacar es que durante el proceso de consolidación de La Contrarreforma, la experiencia religiosa se hizo vivencial con el fin de afectar fuertemente el espíritu de los devotos, de manera que la práctica visual se acompañaba de la palabra, de la música, de gestualidades y aromas. Fueron las imágenes relacionadas con el libro sagrado de la Biblia, principalmente aquellas que hacen referencia al Nuevo Testamento, las que describían y explicaban con sentido pedagógico la doctrina cristiana católica y las que a partir de 1600 tuvieron una gran presencia en las casas privadas. De igual manera, muchas se recrearon con apoyo de otros textos religiosos e imágenes que con habilidad artística interpretaron los profesionales por medio de la pintura, la escultura o la estampa, aludiendo a los textos sobre historias sagradas, el Calvario de Cristo, las diversas representaciones de la Virgen María y los santos y santas con sus particularidades y atributos. Las formas y colores, la composición y los gestos, además de otros códigos visuales, lograban conquistar la atención y mantener una permanente comunicación visual con las personas en sus casas de habitación.

Otro hecho que vale la pena resaltar en la sociedad santafereña es que la imagen es algo vivo y ocupa un lugar real en los diferentes recintos de habitación. Las personas usualmente hablaban con las imágenes dirigiéndole sus oraciones, pero también se les contaban las penas, se hacían los agradecimientos, se las vestía, se las sacaba en procesiones, se les hacían los reclamos, se les daba la mano, se abrazaban y besaban, se solicitaban como compañía para mitigar la soledad, y a veces era tan familiar la relación, que se les pedía su compañía en el entierro pues fueron ejemplos de vida para los creyentes y referentes de fortaleza y virtud.

Como ejemplo resalto que en la ciudad de Santafé de Bogotá, no existió una casa que no tuviera un crucifijo ya sea pintado, tallado o en estampa. Estos se realizaron en bulto para mesa o nicho, en su cajón para procesión, pequeñito para utilizarlo como joya devocional y para ubicarlo en la pared. Imagen que aludía a la muerte y a la resurrección pero también

representaba la bendición de los hogares con la cual se tenía un permanente y cercano contacto. Igualmente importante es la presencia de la Virgen María en muchísimas de sus advocaciones. Los apóstoles, cuya cercanía con Jesucristo, la predicación y defensa que hacen de la Fe Católica, les valió un espacio en las casas. Y por último, las imágenes de los santos y santas que brindaban protección, amparo y consuelo ante las enfermedades y calamidades, hicieron parte de la vida de las familias.

Es así que algunas de las imágenes provenientes de Andalucía, que tienen un fuerte arraigo de veneración en su tierra de origen, llegaron como parte del proceso de conquista y evangelización a los nuevos territorios al igual que como testimonios de fe de muchos hombres. Algunas de ellas acompañaron a los conquistadores en la fundación de ciudades, ubicando la gran mayoría de ellas, en los espacios de la catedral y de las iglesias, en capillas de congregaciones y de particulares, y muchas menos en los oratorios y otros cuartos de los hogares de las casas.

Contamos con alguna información que me ha permitido entender cómo las imágenes se fueron introduciendo en el ámbito doméstico y qué presencia en términos cuantitativos y cualitativos tuvieron con relación a imágenes de otro origen no andaluz. Aunque sí es claro que algunas de las imágenes que no se pudieron traer se encargaron y fueron realizadas por pintores y escultores, que en cada localidad, trataron de hacer un trabajo lo más fiel al modelo original, conservando su valioso significado religioso. Estos indicios están en los testamentos, en la correspondencia de la época, en las obras pías, en historia civil, cabildos y en general, en aquellos documentos que dan noticia sobre la práctica religiosa local de una población no vinculada profesionalmente a la religión.

También hay que decir que la Iglesia buscó mantener un control, no sólo sobre las imágenes, sino también sobre su correcta factura y buena representación de los temas religiosos, ya que procuró que no se realizara “*nada falso, nada incierto, nada supersticioso y nada insólito*”, manteniendo este control inclusive sobre las acciones y rituales cotidianos en los espacios domésticos, según recomendaciones promulgadas en diferentes Concilios, Sínodos y en libros especializados de la Iglesia.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, desde mediados del siglo XVI, no sólo en Santafé de Bogotá sino en todas las recién fundadas

ciudades del Nuevo Reino de Granada, las estampas, pinturas e imágenes de bulto se dispusieron en los cuartos de las casas ya fueran familias de pobres, comerciantes o aquellos que pertenecían a grupos de élite. Y si algo les unía es el hecho de compartir casi las mismas devociones. Devociones que no sólo se establecen por tradición familiar —puesto que existen otras dinámicas de la religiosidad en una población— ya que también existieron otras formas de apropiación e intercambio de imágenes. Es el caso de la conformación de pequeñas comunidades a través de asociaciones como las cofradías, más afectadas por las devociones propias de las órdenes religiosas.

Así las casas fueron receptáculos donde los hombres varones dejaron su impronta al fundar uno de estos edificios con imágenes visibles cargadas de atributos y valores que en la mayoría de los casos son escudos, emblemas, alegorías y temas de repertorio clásico. También las mujeres de la sociedad santafereña asumieron un activo papel en la vida de la casa, ya fuera desde su ámbito de reclusión en ella o realizando un trabajo práctico vinculado con la iglesia, colaborando con las fiestas religiosas, elaborando ornamentos o asistiendo a actos caritativos, entre otros. Ha sido a la mujer a la que se la ha responsabilizado del buen decoro de los espacios privados del hogar ya que su papel en el desempeño de la vida espiritual de la familia fue apoyado por la Iglesia, institución que reglamentó y controló de cerca las prácticas tradicionales de la vida cotidiana. De hecho sabemos que a partir de la Contrarreforma surgieron muchas congregaciones y fundaciones religiosas femeninas, repercutiendo esto en los ámbitos domésticos favoreciendo el acompañamiento en la vida de las familias acorde con los acontecimientos que se llevaban a cabo en las iglesias, en los conventos y en general en la ciudad. Las mujeres fueron la base fundamental para el desarrollo de su propio hogar, las que transmitieron a sus hijos los buenos principios establecidos por la sociedad y las que conservaron la memoria de sus antepasados familiares al valorar y enseñar, entre lecturas y labores, la finalidad y el sentido que tenían las imágenes.

En este proceso de reflexión y al centrarme sólo en los espacios privados de las casas de habitación de la ciudad de Santafé de Bogotá, en cada uno de los cuartos se destacan unas imágenes que en la mayoría de casos es difícil conocer su origen específico. Una de ellas es la Virgen del Rosario, imagen que

formó parte de la ciudad desde el mismo momento de su fundación acompañando los actos religiosos más importantes, a la vez que se fomentaba el rezo del rosario en la población cuya finalidad era comprender y afianzar los misterios de la vida, muerte y gloria de Jesucristo y de la Virgen María su madre².

Los actos de devoción a la Virgen María, en cualquiera de sus advocaciones, ocupó gran parte del tiempo del día a día de los vecinos en la ciudad. El primer testamento que se expidió en la ciudad de Santafé de Bogotá fue el de Catalina Gómez, realizado el 8 de agosto de 1558³. Para la época, el testamento viene a ser parte del proceso de salvación para cualquier persona vecindada y se torna como un documento casi obligatorio. Es así como la señora Catalina, esposa de Pedro Vizcaino, pide por la salvación de su alma y el descargo de su conciencia ante el hecho natural de la muerte. Es de destacar que desde este primer documento, se nombra a la Virgen María como intercesora ante Jesucristo y Dios Padre. Inclusive al nombrarla se hace con cierto grado de familiaridad. Por ejemplo en los diversos testamentos se la cita de diversas maneras como: *la Gloriosa Virgen Santísima, Virgen María Madre de Dios, Nuestra Señora Sacratísima para que ruegue por la salvación de las almas a su hijo, nuestro amo o Señor Jesucristo*⁴.

En otros documentos que a diario se realizaban, como fueron los contratos o condiciones para el remate de alguna obra, en los encabezamientos, siempre se nombró a la Virgen: *En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, E hijo y Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, e de la gloriosa Virgen Santa María Madre*⁵. Estos ejemplos nos indican los fuertes vínculos de la sociedad con la Virgen María.

Así, no es de extrañar que en toda casa de la ciudad, por lo menos existió una imagen de la Virgen María o de la Virgen del Rosario, inclusive se tiene noticias que esta devoción formó parte del repertorio de obras religiosas que poseyeron algunas familias de indígenas. Pero, al no ser detallada la información en la fuente documental, es imposible saber si es: la Virgen del Rosario y el Purgatorio; la Virgen del Rosario de la Cofradía; la Virgen del Rosario en el Rosal; la Virgen del Rosario con la Santísima Trinidad y santos; la Virgen del Rosario con manto como protectora o de misericordia⁶; la Virgen del Rosario Cristológica; o, por último, la antigua imagen gaditana con los brazos desplegados en los

cuales se dispuso el niño y el rosario⁷. Tampoco es posible deducir de donde proviene la iconografía, pues con las escasas anotaciones y mínimas descripciones que encontré, no puedo afirmar si alguna de las tantas vírgenes del rosario reseñadas sea de origen andaluz. Haciendo la aclaración y siendo consciente de la importancia que tuvo la Virgen María, fueron las anteriores circunstancias las que me llevaron a considerar la imagen de la Virgen del Rosario siempre en el marco de sus valores universales y tenerla en cuenta en las muestras gráficas relacionadas con las imágenes andaluzas en los espacios domésticos en Santafé de Bogotá, como un referente de análisis, excluyendo una advocación local como es la Virgen del Rosario de Chiquinquirá.⁸

Otro caso parecido tiene que ver con la Virgen de los Dolores cuya devoción fue en incremento hasta la primera mitad del siglo XIX. Vemos que durante el Virreinato de la Nueva Granada y en casi todas las casas se encontraba una imagen, pero en las fuentes documentales no se especifica qué advocación es y tampoco hay referencias específicas sobre la Virgen de los Dolores de los Servitas de Cádiz. Aunque son casos similares a lo ya expuesto sobre la Virgen del Rosario, en el Nuevo Reino de Granada el culto a la Virgen de los Dolores tuvo mucho devotos, sin reconocer un origen específico y particular. Mas bien, pareciera que esta imagen representó valores universales asociados al momento del tránsito de la Virgen que va desde la muerte de su hijo Jesucristo hasta su resurrección. Y digo esto porque en los documentos de inventarios se registra indistintamente a la Virgen con dos advocaciones: *la Virgen de la Soledad o la Dolorosa*, como si importara más la significación de la Virgen que las variaciones iconográficas en las formas de representación. Destacando además que en Andalucía el culto a estas vírgenes de la Soledad, de los Dolores y de las Angustias, tuvo mucha fuerza, hecho que se trasladó a América. Por estos motivos consideré importante incorporar los datos asociados a estas vírgenes a la muestra gráfica, aún sin identificarla como andaluza.

En todo caso y teniendo en cuenta las anteriores reflexiones, sí logré identificar imágenes religiosas de origen andaluz en las casas privadas en Santafé de Bogotá. Algunas corresponden a devociones populares como la Divina Pastora de Sevilla y la Virgen de la Antigua de Sevilla. También encontré imágenes históricas como San Juan de Dios de Granada, San Diego de Alcalá de Sevilla y San Francisco

Solano de Montilla, Córdoba. Por último, localicé otras imágenes como la Virgen de la Consolación⁹, la Virgen de la Victoria y la Virgen de las Aguas con una interpretación local muy particular. Todas se ubicaban en diferentes cuartos con variaciones de acuerdo a la estructura de la casa que los diferentes grupos sociales hicieron de sus hogares de habitación.

2. GRUPOS SOCIALES: INDÍGENAS, ARTESANOS Y FAMILIAS DE LA ÉLITE

2.1. Grupo social de los indígenas

El indígena urbano fue una población fundamental en todo el proceso de desarrollo de la ciudad. El trabajo que ellos desarrollaron, en el marco de la *mita urbana*, fue esencial para los servicios públicos, el desarrollo de los talleres, el mantenimiento y funcionamiento de las casas, y en general, para todo aquello que se requiriera en la ciudad¹⁰.

Es difícil entender lo que pasaba en los espacios privados que ocuparon las familias de indígenas de la ciudad de Santafé de Bogotá. Primero, porque al formar parte de la sociedad urbana regulada por los españoles, las nuevas disposiciones que la regían alteraron la vida comunitaria tradicional indígena, así como su estructura familiar y las relaciones de parentesco. Pero también cambió la arquitectura que habitaron —similar a lo que conocemos como bohío— y en particular su inserción en el ámbito urbano y las relaciones que desde ella se generaba con el entorno físico y social. El hecho de tener un bohío incorporado en un solar urbano, cercado y conectado con la ciudad a través de calles y plazas fue generando cambios en los comportamientos de las nuevas generaciones de este grupo social.

Una revisión de más de 118 testamentos de indígenas registrados entre los años 1567 y 1700¹¹ nos brinda valiosa información de este grupo humano. Se observa su importante participación en las cofradías de la ciudad, las estrechas relaciones con su parroquia, el tipo de arquitectura que habitó y algunos de los objetos de uso que utilizó, entre ellos las imágenes religiosas. Aunque no todos los testamentos permiten descubrir los detalles de los espacios de las casas o las prácticas devocionales en la intimidad, sin duda son referentes que abren un campo de exploración interesante.

Llama la atención que en la mayoría de los testamentos no se relacionan las imágenes religiosas, y de las pocas que se registraron y formaron parte de las casas de indígenas, la mayoría corresponden a estampas. Por otra parte, hay que destacar sobre las imágenes relacionadas que no son de papel, sobresalen las esculturas de pequeña talla y pinturas sobre lienzo y sobre tabla, de mediano y pequeño formato. Es significativo observar que varias de estas imágenes tuvieron marcos de plata, con valiosas incrustaciones de conchas, perlas y otros materiales. Igualmente es relevante encontrar referencias a encargos que realizaron los indígenas a reconocidos pintores de la época, una práctica que al parecer fue normal. Igualmente hay que subrayar, que hasta lo revisado, no existen imágenes andaluzas en casas de indígenas.

Revisando los testamentos en muchísimos casos no se registran las imágenes que poseen los indios. A veces, simplemente no se nombran, en otras ocasiones se generaliza “*tantos cuadros*” o “*varias estampas*” sin precisar el nombre de la imagen, como es el caso del indio Francisco Tejar quien hace testamento en Santafé en el año de 1633, en el que declara que sea enterrado en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Tiene un cuadro de San Francisco algo grande y dos estampas de papel guarnecidas en madera¹².

Otro ejemplo lo encontramos en el testamento de Juana del Valle, india de Santafé, realizado en el año de 1633. Ella pide ser sepultada en la Iglesia del Convento de San Francisco al lado de la pila bautismal. Tiene un Cristo de bulto en su cruz, un lienzo de Nuestra Señora y cinco cuadritos de papel guarnecidos de madera, entre los cuales está uno de Santo Domingo, sobre los otros cuatro no conocemos a qué imágenes se refiere¹³.

Muy similar es el caso de la india Ana de Castro quien reporta como bienes propios cinco cuadros de papel en madera, tres medianos y dos chicos, además de un Cristo pequeño de bulto y una escultura de Nuestra Señora “*algo chica con su manto de seda y plata y gargantilla de perlas*”¹⁴. Es evidente que muchos de los indígenas invirtieron recursos para mandar hacer imágenes para su uso personal y familiar. No fueron imágenes sencillas elaboradas con materiales pobres, ya que se encuentran en gran parte de los testimonios documentales, descripciones como la información que brinda el testamento del indio Luis Jiménez sobre el cuadro de su propiedad, elaborado en lienzo de Nuestra Señora del

Rosario “*en el que estoy yo y mi mujer retratados, este quiero se ponga por mi devoción en la iglesia de mi parroquia de las Nieves, en el altar de la Señora Santa Bárbara y allí se me ha de enterrar donde está mi madre Catalina*”¹⁵. También es interesante observar las estrechas relaciones y un cierto grado de confianza que se dio entre cierto grupo de indígenas y la iglesia. Aunque gran parte de la población indígena estaba concentrada en el barrio de Las Nieves, Pueblo Viejo, barrio de Santa Bárbara y San Victorino, la mayoría pertenecía a las cofradías de la Catedral entregando muchos de sus recursos. Otra referencia se puede tener a través del testamento realizado en 1630 por la indígena Ana Coro en el manifiesto que quiere ser enterrada en la iglesia parroquial de Santa Bárbara, junto a la peña del Altar de Nuestra Señora del Socorro¹⁶. En un codicilo posterior en el año de 1633, encarga un lienzo a Gaspar de Figueroa sobre la imagen de Nuestra Señora del Socorro “*con guarnición y dorado*” para ser colocada en un altar junto al arco toral de la Iglesia de Santa Bárbara¹⁷.

Es evidente que el vínculo con las imágenes se dio de manera más efectiva y natural a través de instituciones como las cofradías o corporaciones de hermandades y fundaciones religiosas. El caso, ya citado de la india Juana del Valle es un claro ejemplo de esto pues ella pertenecía a varias cofradías, la del Niño Jesús, Santa María la Mayor, San Pedro y Nuestra Señora de la Concepción en la Catedral; y otras como San Francisco, Nuestra Señora del Rosario, la de Jesús Nazareno y Las Ánimas¹⁸.

También la indígena Ana Coro perteneció a muchas cofradías como las de El Niño Jesús, Santa María la Mayor, Santa Lucía, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Gracia, la del Carmen y la de San Crispino y Crispiniano¹⁹. Así mujeres y hombres indígenas ladinos que habitaban y trabajaban en la ciudad de Santafé de Bogotá estaban estrechamente vinculados a las imágenes relacionadas con organizaciones religiosas, ya sea para buscar su protección o por participar de forma colectiva en las fiestas religiosas que se celebraban a lo largo del año, y de esta manera tener un mayor acercamiento con los miembros de la parroquia²⁰.

Así, las relaciones más sólidas se generaban en aquellas actividades reguladas por los tiempos que regían las fiestas religiosas y laicas. Es en este ámbito y no en el privado donde tenemos noticias de imágenes religiosas de origen andaluz, pues encontré en algunos documentos, concretamente en tres, refe-

rencias en las que se nombran imágenes representando o bien cofradías, fundaciones o simplemente templos cuyas imágenes titulares son andaluzas.

Ana de Castro manifiesta en 1633 que se le de sepultura en la iglesia del Señor San Victorino con el hábito de religiosa del Carmen. Ella es hermana de las cofradías de San Victorino, Nuestra Señora del Pilar, San Sebastián, las Ánimas, Santa Lucía, la Vera Cruz, del Carmen, Niño Jesús, Santa María la Mayor, Sacramento en la Compañía de San Agatón y de “*Nuestra Señora de la Consolación la Soledad*”²¹.

Otros dos casos hacen alusión a imágenes de origen andaluz. El primero de ellos lo encontramos en

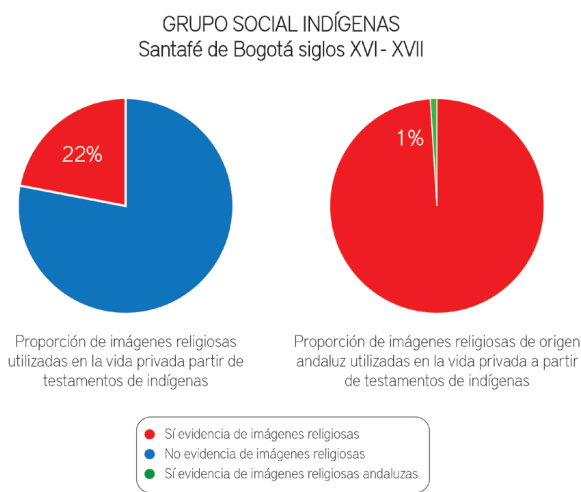


Gráfico 1. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de indígenas, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

el testamento realizado por Juan Tambo, indio de Santafé, quien en 1631, manifiesta que es hermano de la “*Cofradía de Santa Lucía de la Congregación de Nuestra Señora del Pópulo*” en la Compañía de Jesús²². El segundo ejemplo corresponde al testamento realizado en 1668 por la india Pascuala de Cotrina. En él solicita que sea enterrada en el Convento de Nuestra Señora de las Aguas con el hábito de Santo Domingo. Cabe anotar que Juan Cotrina Valero es su albacea junto con el padre Juan Salgado, quienes fueron benefactores del Convento²³.

Aunque no todos los indígenas vivieron en bohíos, seguramente las formas de habitar y las prácticas cotidianas pudieron determinar la no conveniencia o necesidad de tener imágenes religiosas en

los recintos de las casas. Sabemos que las paredes interiores de los bohíos y las de las casas de bahareque y adobe se recubrían con mantas pintadas, costumbre que se mantuvo durante mucho tiempo, también es evidente el escaso mobiliario que utilizaron. En todo caso existen evidencias de muchos procesos de cambio, adaptación y construcción de cultura por la comunidad indígena.

2.2. Grupo social de los artesanos

Toda ciudad tuvo un importante grupo social representado por los artesanos. Fue una comunidad que se autorreguló creando vínculos de cooperación y amistad entre los oficios reforzados por lazos de vecindad.

La casa de las familias de artesanos es difícil de recrear pues la falta de un importante menaje no permite tener pistas claras sobre la configuración de los espacios y las zonas de habitación son muy dependientes del espacio de trabajo o taller.

Por lo general se encuentran dos tipos de viviendas: unas son las tiendas taller con una compacta vivienda, casi siempre en alquiler y las otras corresponden a solares con una construcción al frente y un bohío y corrales hacia atrás. Algunas características de estas últimas es que son sencillas, por lo general de un piso con escasos cuartos, destacándose el solar con sus corrales y otros cuartos traseros que hacen de cocina (bohío), depósito y taller. Se puede deducir que son espacios donde no es posible tener muchas imágenes.

Es así que la gran variedad de artesanos, ya fueran negros, indígenas, españoles o criollos tuvieron muy pocas imágenes religiosas en sus espacios domésticos, aunque hay excepciones como en el caso de algunos pintores, escultores, plateros y aquellos oficios que por épocas generaron riqueza. Se podría decir que, al igual que el indígena, el artesano privilegiaba la vida comunitaria con otras personas y grupos sociales.

El contacto más habitual que tuvieron con las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos y santas fue a través de las cofradías y las parroquias. Hacer las peticiones o agradecer los favores en estas congregaciones implicaba pagar las limosnas y ofrecer algunos presentes, entre los que se encuentran las imágenes o bienes suntuarios para embellecerlas. Es curioso, pero a diferencia de los indígenas ladinos,

los artesanos estuvieron vinculados a una o dos cofradías y no a cinco, seis o siete.

Nuevamente en los registros de inventarios de bienes relacionados con este grupo social, como una característica general, aparecen las imágenes religiosas sin ser especificadas. En el testamento del pintor Gregorio Carvallo de la Parra (1668), las imágenes no se precisan ni detallan. “doce cuadros pequeños de diferentes pinturas” y “nueve cuadritos mas pequeños de diferentes hechuras”²⁴. Estos datos nos permiten reconocer que en muchas casas de artesanos sí existieron imágenes religiosas, aunque por la forma de ser registradas, no es posible identificarlas.

Por otra parte se evidencian casos muy desiguales entre los artesanos pues muchos no tienen imágenes en su casa y otros tienen demasiadas, esto independiente del poder adquisitivo. El ambiente privado del ensamblador del retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, el asturiano Ignacio García de Ascuha, fue sencillo: una casa y solar en el barrio de las Nieves en la que fue muy importante la dotación de su taller y sus libros. A través de su testamento e inventario de bienes revela vivir acomodado aunque evidencia la escasa presencia de imágenes religiosas, “un Ecce Homo”, “una imagen pequeña de bronce de Nuestro Señor Jesucristo”, y como lo expresan los profesores Lázaro Gila Medina y Francisco Herrera García “La pintura que colgaba de las paredes de su residencia bogotana, tampoco era abundante”. Fue mucho más significativo la colección de joyas, libros y armas junto con toda la dotación de su taller, herramientas, materiales, moldes y una gran cantidad de estampas sin especificar, libros de trazas, y “papelitos grandes y chiquitos que parecen ser algunas de tramas deescultores ...”²⁵.

El testamento del ensamblador Pedro Heredia, registrado en el año 1685, revela que él vive con su familia en una casa y solar en el barrio de las Nieves, al parecer su dotación es modesta pero vive bien. Sin embargo, y a diferencia de Ignacio García de Ascuha, llama la atención que tenga como bienes propios 44 imágenes religiosas entre lienzos y láminas, y ninguna de las que se lograron identificar es de origen andaluz. Sobre los vínculos que tuvo con ámbitos e imágenes religiosas más allá de su espacio doméstico, en el testamento se reconoce su inscripción a dos cofradías: la del Santísimo Sacramento y la de San José²⁶.

A pesar de lo irregular de los contenidos de testamentos e inventarios de bienes sobre este grupo

social, es evidente que en un porcentaje menor — aunque un poco más significativo que el grupo indígena— se identificaron varias imágenes de origen andaluz.

A mediados del siglo XVII el pintor Gaspar de Figueroa, destaca en su inventario una “hechura de un San Francisco Solano, de una cuarta con moldura negra y oro”. En general la imagen del santo, por esas fechas, despertó gran devoción sobre todo en el grupo de élite de la sociedad²⁷. Una imagen que posteriormente hereda su hijo Baltasar de Figueroa, quien fuera a la vez su albacea.

Tenemos también datos del entorno cotidiano de Juan Cotrina Valero, quien fuera pintor de oficio, aunque se destacó como dibujante y grabador. Tuvo en su casa, junto a la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, un cuadro de Nuestra Señora de las Aguas de vara y tres cuartas de alto con marco de madera pintado de negro y oro²⁸. Igualmente registra otro cuadro de la misma virgen con su marco dorado de una tercia de ancho y de largo vara y media²⁹. Por último el testamento también hace referencia a un molde pequeño de Nuestra Señora de las Aguas³⁰.

Otros artesanos cuentan entre sus bienes con imágenes de origen andaluz. El pintor Francisco Usechi, en el inventario de bienes realizado en 1709, figura que tenía en su casa una lámina de Nuestra Señora del Pópulo, un cuadro de Nuestra Señora de la Soledad con moldura y dorado y un cuadro de Nuestra Señora del Rosario, éstos dos últimos sin especificar su origen³¹.

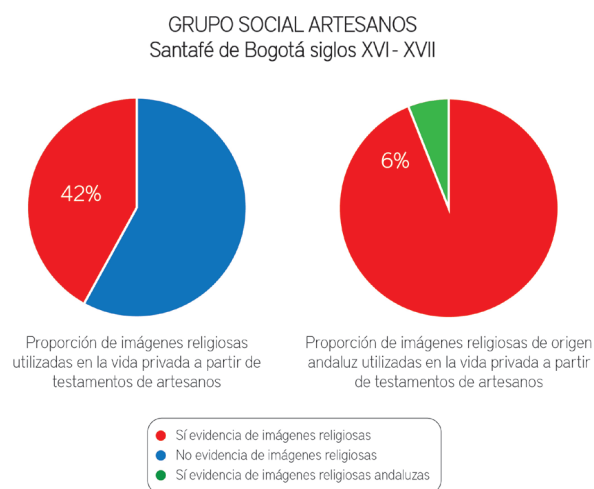


Gráfico 2. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de artesanos, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

2.3. Grupo social de la élite

Es el sector de la sociedad que por lo general está relacionado con los ámbitos del poder, pues fueron las instituciones de gobierno enclaves para estas familias de élite. Este grupo ayudó a constituir un sistema controlado de acceso a los oficios públicos, cargos heredados que posibilitaban asegurar y perpetuar capitales familiares.

A la vez hay que tener en cuenta que era fundamental para este grupo consolidar y fortalecer la familia manteniendo un fuerte vínculo con la iglesia a través de prácticas devocionales y las establecidas contribuciones y donaciones —lo que aseguraba no sólo el patrimonio sino también el buen nombre—. Entre estas prácticas estaba el hacer visible su devoción y fe en lo que las imágenes contribuyeron.

La mayoría de las personas o familias que formaban parte de este grupo social tenían buenas casas, muchas de dos pisos con amplios espacios en donde se dispusieron objetos e imágenes que dieron sentido al lugar al formar parte de los rituales cotidianos.

Por lo general estas casas muestran una serie de elementos formales en sus portadas, patios, escaleras, y una estructura organizativa que responde a la jerarquía social de sus usuarios. Sobre las fachadas se buscaba destacar la portada de ingreso con algún distintivo personal, los balcones eran utilizados como palcos urbanos con sus tejadillos para proteger, en las paredes se colocaban las imágenes en lienzo o tabla las cuales formaban parte de las fiestas. Hacia el interior las dos o tres salas en las que se podría reconocer cuál era para el uso del hombre y cuál para la mujer. En muchos casos se especifica cómo está dotada la habitación detallando cuidadosamente todos los objetos. Es así como, a través del menaje y su distribución, podemos reconocer cuáles son las habitaciones de recibimiento, las de tránsito, cuáles corresponden al hogar y en cuáles se realizan las actividades y cumplidos más importantes de la vida. Es en estas últimas salas donde encontramos relacionadas la mayor cantidad de imágenes, representadas tanto en esculturas, relieves, pinturas y estampas.

El oratorio, lugar donde se realizaba la oración personal y familiar, fue el sitio en el que se dispusieron con un interés muy particular las imágenes de devoción. Fueron espacios donde a través de la oración se manifestó el culto divino del fervor religioso. Es un lugar donde se lograba mayor recogimiento, se interactuaba con las imágenes piadosas y se reali-

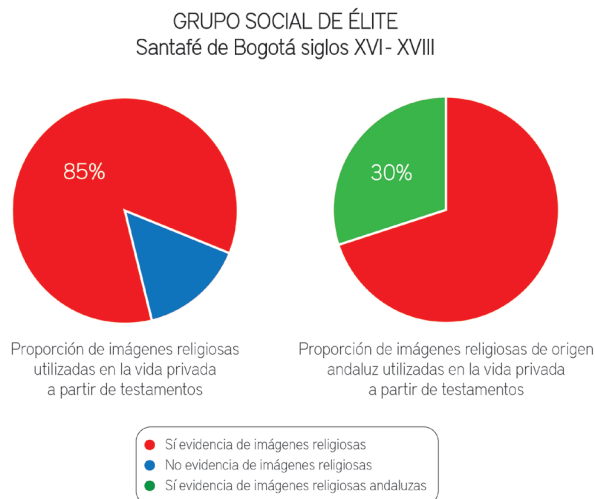


Gráfico 3. Imágenes religiosas utilizadas en los espacios privados - sociedad de élite, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

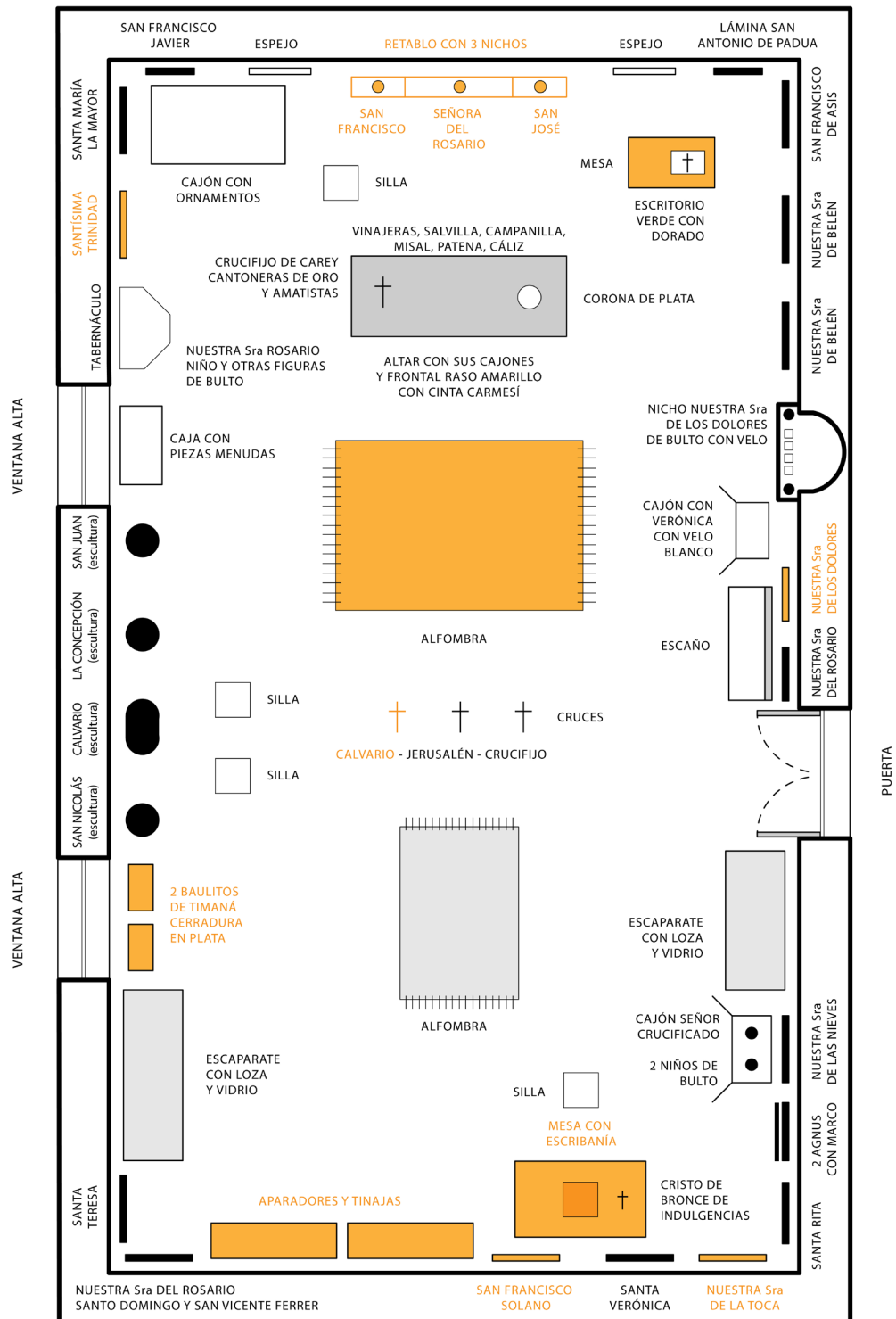
zaban las peticiones y plegarias. También es el lugar donde se cumplían gran parte de las penitencias y se reflexionaba e interiorizaban aspectos relativos a la fe. Uno de los rituales que no podía faltar todos los días es el rezo del rosario en familia.

Como ya se conoce³², en la ciudad funcionaron muchos oratorios en casas particulares, la gran mayoría con los debidos permisos para officiar misa. Este espacio no fue determinante para que las personas ubicaran en él ciertas imágenes religiosas y mucho menos que éstas tuvieran alguna relación con su lugar de origen. En general la afinidad de un individuo con la imagen surge de su contexto cultural a partir de múltiples factores que muchas veces son inexplicables.

Don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes constituyeron una de las familias más conservadoras y tradicionales que vivieron en Santafé de Bogotá. El oratorio que tenían en el segundo piso de su casa en la Plaza de San Francisco fue de los mejores dotados de su época. Seis esculturas de bulto, un retablo de tres cuerpos, dos cajones de imagen, seis cruces elaboradas con buenos materiales, casi veinte pinturas, un arca que contiene todos los ornamentos para la liturgia, altar, espejos, aparadores, escritorios y escaparates, todos elementos necesarios para montar correctamente un oratorio. Es aquí donde se destaca un “*nicho*” con la escultura de Nuestra Señora de los Dolores. El “*nicho*” totalmente dorado se destaca por dos columnas ubicadas al frente y una cornisa. La imagen de la Dolorosa de

EL ORATORIO (PLANTA ALTA)

Casa alta y baja, barrio de Las Nieves - Plazuela de San Francisco
 Familia de don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes



1. Recreación ideal del oratorio de la casa de don Manuel de Porras y doña Beatriz de León y Cervantes, donde se encuentran las imágenes de: una pintura de San Francisco Solano, Nuestra Señora de los Dolores de bulto con velo, Una pintura de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora del Rosario de bulto. Mediados del siglo XVIII. María del Pilar López Pérez. 2017.

vara y media de alto portaba su diadema de plata, velo de raso y nácar y una cinta azul. Un frontalito de angaripola, que corresponde a un lienzo ordinario estampado, estaba colocado al frente del “*nicho*”. También tenía mantel de breña con una cinta dorada y otra de nácar. Además, colocados delante de la imagen, se dispusieron cuatro candeleros de madera dorados —realmente por la descripción es un elemento del oratorio muy elaborado, al que seguramente contribuyó doña Beatriz y sus hijas con su labor de costura—. Otras de las pinturas de este mismo espacio corresponden a otra imagen de Nuestra Señora de los Dolores, un San Francisco Solano y varios cuadros de la Virgen del Rosario, seguramente todas con los accesorios necesarios para embellecerlas, hacerlas lucir y mantenerlas vitales.

Es evidente la devoción que tenía doña Beatriz hacia la Virgen de los Dolores pues trató no sólo darle un espacio especial a la imagen de bulto, sino que dispuso otras imágenes en lienzo en cuartos principales de la casa. Una más en el oratorio y otro lienzo en “*La Sala Principal*” o “*Sala Principal de Estrado*”. Por ésta época en una buena casa se podrían encontrar tres o cuatro imágenes de Nuestra Señora de los Dolores o una combinación de vírgenes de devoción representando los diversos momentos que se sucedieron, después de la muerte de Jesucristo, como son la Virgen de los Dolores, la Virgen de las Angustias, la Virgen de la Soledad e inclusive, aunque un poco más rara, la Virgen de la Quinta Angustia.

La Virgen de los Dolores se presenta en las casas de muy diversas maneras, siempre adornada con guarniciones de materiales nobles. Nicolás Dávila Maldonado y su esposa doña Cecilia de Caicedo viven en la Plaza de San Francisco, en el barrio de Las Nieves, en una casa de dos pisos. Tienen un cajoncito en plata, claveteado y en su interior una lámina de Nuestra Señora de los Dolores con “*sobrepuestos de plata*”³³. O doña Gertrudiz de Acuña y Abreu, quien declara tener una lámina de Nuestra Señora de los Dolores con cerco de plata en la cabeza y su vidriera. Imagen que ha recibido como parte de la herencia de sus padres³⁴.

También en la segunda mitad del siglo XVIII, estas personas, más allá de poseer imágenes, tenían textos que fortalecían, por otros medios, los vínculos devocionales. El caso de la benefactora doña María Francisca Caicedo y Flórez, quien vivía en la calle del refugio en su casa con altos, bajos y accesorios,

en su testamento e inventario de bienes resalta la importancia del rezo de la novena de “*los Dolores de María Santísima*”³⁵.

Hacia finales del siglo XVIII, la imagen de Nuestra Señora de los Dolores se encuentra en joyas devocionales, relicarios y diversos soportes apreciados por su rareza o riqueza del material. Francisco Baraya y LaCampa coronel del ejército, residente en el Barrio de la Catedral, tenía una imagen de Nuestra Señora de los Dolores la cual estaba pintada en un caracol³⁶.

Podríamos nombrar muchísimos más ejemplos de hombres y mujeres devotos de Nuestra Señora de los Dolores, los casos de: doña Gertrudis Delgado y Manuela Delgado³⁷, don José Luis de Azuola tesorero de la Santa Cruzada y su esposa María Ana Lozano y Caycedo, hermana de Jorge Miguel Lozano de Peralta³⁸, el prócer de la independencia Luis Eduardo Azuola y de la Rocha y su esposa doña Micaela de la Rocha³⁹, entre otros vecinos de la ciudad.

También quisiera precisar con algunos ejemplos el porqué incorporé la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, a pesar de que no tiene un origen andaluz. Como ya lo expresé al comienzo, un aspecto importante a tener en cuenta es que en varios de los documentos consultados, como la relación de bienes de Agustín Cogollos arcediano de la Catedral Metropolitana, un escrito que se realiza ante el abogado y Alcalde Ordinario de Santafé Francisco Camacho, a una virgen se le asignan dos nombres “*Nuestra Señora de la Soledad o de los Dolores*”, como si indistintamente cualquier nominación pudiera aludir al dolor que sintió María, sin considerar los rasgos o atributos característicos de cada una de ellas⁴⁰.

Otro ejemplo lo encontramos en la casa de don Francisco Joaquín de Licht y su esposa Bárbara Grajales. Ellos viven en el barrio de San Jorge en una casa baja de teja y tapia en la calle de San Antonio. Entre los cuadros que poseen, se encuentra una imagen de “*Nuestra Señora del Topo o de los Dolores*”, además de muchísimas estampas. Nuevamente no se hace referencia a particularidades iconográficas cuando se hace alusión a la Virgen en su estado de desconsuelo por la muerte de su hijo Jesucristo⁴¹.

El otro aspecto que se puede resaltar, es la apropiación de la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, por parte, no sólo del arte español, sino en particular del arte andaluz. Como lo expresa el presbítero Manuel Trens en su estudio sobre la iconografía

de la Virgen en el arte español, los artistas andaluces en la configuración de la Virgen de la Soledad, especialmente en el trabajo de escultura, crearon una imagen que además de estar inmersa en su propio ser, potencia el dolor con gestos y posturas expresivas y vitales, manejando de manera muy original los drapeados en talla, los colores, las telas de los vestidos, bordados, encajes, postizos y joyas. Iconografías logradas por artistas como Pedro de Mena, Alonso Cano y José de Mora, entre otros. Estas influencias llegaron al Nuevo Reino de Granada donde el naturalismo de la imagen fue referencia para artistas y tuvo aceptación por parte de los devotos.

Como ejemplo de lo dicho, desde muy temprano, a comienzos del siglo XVII hasta entrado el siglo XVIII, en las casas privadas como la de María Arias de Ugarte (1664)⁴² existe una devoción hacia la Virgen de la Soledad. En el oratorio que tenía en su casa, ubicada en la Calle Mayor hacia el costado norte de la catedral, se encontraba: “*una Soledad en vitela con guarnición de cuero dorado*” y “*otro cuadro de Nuestra Señora de la Soledad con un Cristo descendido de la Cruz, con guarnición negra*”. Más adelante, en la segunda mitad del siglo XVIII son muy pocas las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad que se encuentran en espacios privados. Sin embargo se dan algunos casos como el de la familia de don Nicolás de La Lastra y su esposa Margarita de León quienes en su casa del Barrio de la Catedral tenían un cuadro “*muy grande*” de la Virgen de la Soledad, con marco dorado y además otro “*pequeño*”⁴³.

Otra imagen relevante en las casas de finales del siglo XVIII y que formó parte del imaginario de las gentes de Santafé de Bogotá fue la Divina Pastora. Un aparte del “*Diario de la Independencia*” escrito por José María Caballero, revela como los santafereños, a raíz del terremoto de 1785, tenían muy presente a la Virgen como parte de su devoción, y como él dice las exclamaciones y ruegos dirigidas a diferentes santos, entre ellos a la Divina Pastora, fue común lo que indica el arraigo de la imagen en los hogares santafereños⁴⁴.

Así no es extraño encontrar esta imagen en las casas de particulares principalmente después de la década del setenta del siglo XVIII y comienzos del XIX. Aunque la Divina Pastora llegó al recién creado virreinato de la Nueva Granada durante la primera mitad del siglo XVIII, su difusión en el medio santafereño se dio a partir de la impresión de la estampa realizada por el segundo tallador de la

Casa de Moneda, Francisco Benito de Miranda en el año de 1782. Una obra que en lo esencial mantiene una iconografía y una composición tradicional con unos mínimos cambios, versión artística propia de su contexto cultural. Según se puede leer en la inscripción inferior de la estampa, ésta fue dedicada al “... *Excelentísimo Don Antonio Caballero y Góngora, Virrei, y Arzobispo del Nuevo Reino de Granada. Quien concede 80 días de Yndulgencia a quien le rezare una salve*”⁴⁵. Seguramente con la difusión de esta imagen se contribuyó a fortalecer la devoción en las casas de familia.

Aunque no siempre fue así, los cuartos destinados para el uso del hombre es donde más se encuentra la Divina Pastora. Por ejemplo, don Jorge Lozano de Peralta tenía en su “*estudio*” de la casa, esquina nor-occidental de la Plaza Mayor, un cuadro de La Divina Pastora con marco de madera pintado de dorado⁴⁶.

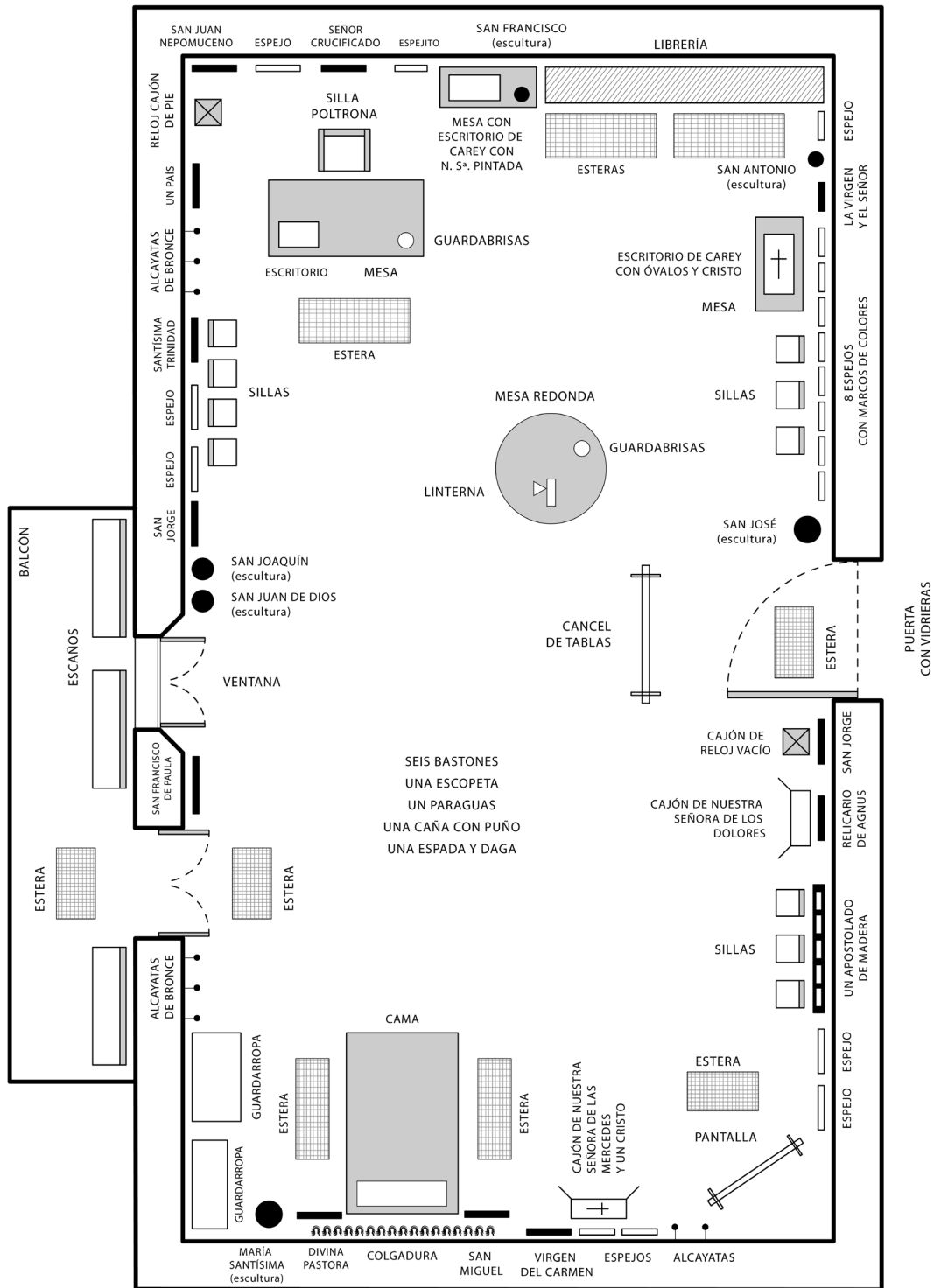
3. DESDE LO FAMILIAR Y LO PERSONAL EN EL GRUPO DE ÉLITE: PROYECCIÓN DE PRÁCTICAS DOMÉSTICAS MÁS ALLÁ DEL ÁMBITO DE LA CASA

Existieron estrechos vínculos entre el espacio sagrado de la Iglesia y las personas y familias que habitaban las casas particulares. Muchas de estas capillas o la dotación de algunas de ellas fueron resultado de acciones de obras pías, siguiendo la costumbre y practicando el requerido sentimiento piadoso al buscar las correspondientes indulgencias para la salvación del alma. Así, muchas capillas y altares de iglesias parroquiales y conventuales, e inclusive las de la misma catedral de la ciudad, se hicieron con los aportes de la sociedad civil, obteniendo en algunos casos el derecho a ser enterrados en el lugar.

Por otra parte estar vinculado a una cofradía y acatar las tradiciones de la vida comunitaria, más allá de una sincera devoción, facilitaba que se materializaran ciertos deseos espirituales.

Buscando la salvación espiritual toda persona que fuera vecino de una ciudad, deseaba un entierro digno, un lugar especial donde el cuerpo estuviera protegido, y ese lugar era el interior de la misma iglesia. Un ejemplo es el de don Francisco Domínguez de la Picara y su esposa María Rosa del Castillo y León, con residencia en el Barrio del Príncipe. Tenían en la Calle Real una casa muy bien dotada con

EL ESTUDIO Casa de don Jorge Miguel Lozano de Peralta y doña María Thadea Gonzales Manrique



2. Recreación ideal del cuarto de estudio de la casa de don Jorge Miguel Lozano de Peralta y doña María Thadea Gonzales Manrique, donde se encuentran las imágenes de: una imagen de Nuestra Señora de los Dolores en su cajón, la escultura de San Juan de Dios y la Divina Pastora. Segunda mitad del siglo XVIII.
María del Pilar López Pérez. 2017.

mobiliario y objetos religiosos, donde se encontraba una pintura de Nuestra Señora de los Dolores⁴⁷, algo pequeña, con vidriera y marco dorado. Tan devotos eran de la Virgen en su estado de aflicción que piden en su testamento se les entierre con el hábito de San Francisco de Asís en la *capilla de Nuestra Señora de la Soledad*, de donde eran feligreses y tenían sepultados a dos de sus hijos menores. Esta capilla se encuentra aún ubicada en la cabecera de la nave del Evangelio de la Santa Iglesia Catedral en Santafé de Bogotá⁴⁸. Prácticamente en casi todas las capillas laterales de las iglesias existen enterramientos de familias enteras, cuya devoción ayudó al mantenimiento del lugar a través de donaciones.

Otro caso más detallado se encuentra registrado en las “*mandas testamentarias*” de doña Beatriz de León y Cervantes, documento que revela el espacio doméstico y el ambiente donde se realizó la velación al esposo don Manuel de Porras. Igualmente se destaca el vínculo que existió con el espacio religioso de la iglesia de San Francisco.

Los cuartos principales en las casas de Santafé de Bogotá se utilizaron para muchas funciones. La “*sala principal del estrado*” era el cuarto en donde los esposos gozaban de su requerida intimidad, donde seguramente nacieron los hijos, donde se atendió las enfermedades, donde se impartió enseñanza y se compartieron lecturas e historias y se llevaron a cabo los velorios.

Estos cuartos además de contar con una buena cama como mueble principal, en este caso dorada con colgaduras de grana, flecos de seda amarilla y alamares, también contaron con un estrado dotado de alfombra, cojines, taburetes y un escritorio de carey con su bufetico, lo que nos revela un lugar muy digno dotado de objetos elaborados con costosos materiales. Otro mueble importante articulado a estos dos ámbitos es el biombo pintado, seguramente para buscar una cierta intimidad, bien hacia la cama o bien hacia el estrado. En la otra parte del cuarto habían dos escritorios colocados sobre sus respectivos bufetes, varias sillas, cuadros, espejos, dos esculturas del Niño Jesús y un dosel que contenía la imagen en bulto del Santo Cristo con pilita de plata colocado cerca a la cama para realizar la oración de la mañana y la noche.

Aunque el cuarto más importante para el jefe de familia de esta casa al parecer fue su propio estudio, ello no difiere que don Manuel utilizara la “*sala principal del estrado*” para convivir con su esposa.

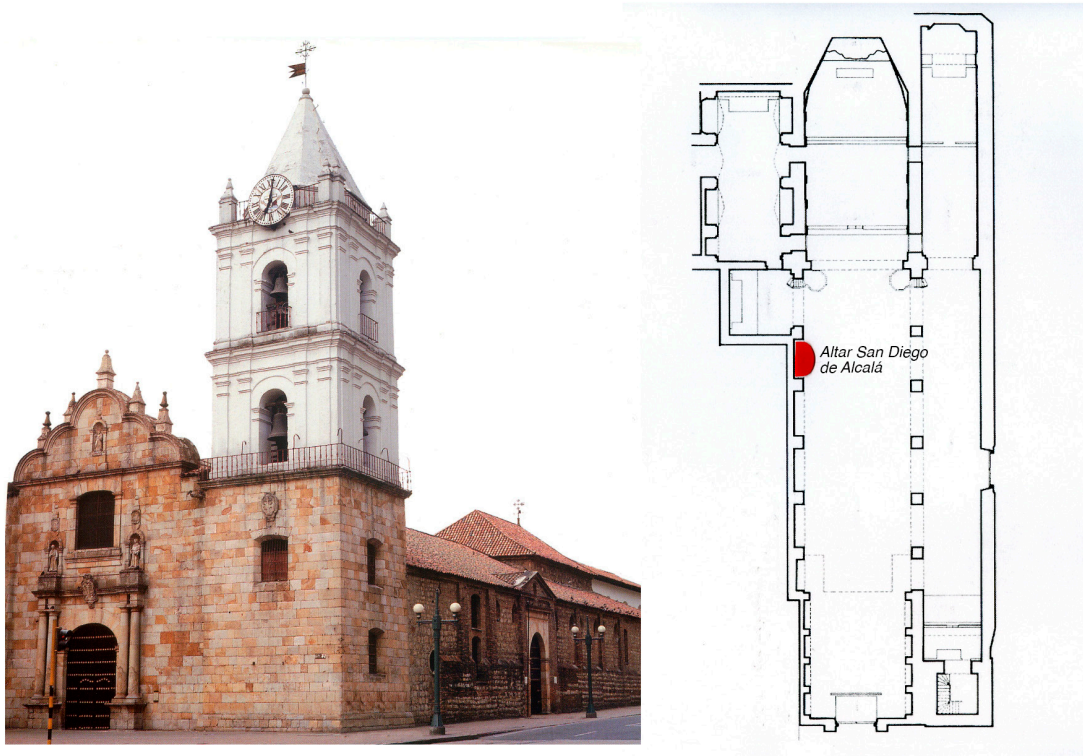
Cuando en el año de 1756 fallece don Manuel, en esta habitación se llevó a cabo la preparación del cuerpo con el requerido amortajamiento. Posteriormente se realizaron las honras fúnebres y el velorio. Era costumbre transformar la casa, no sólo para disponer de un espacio apropiado, donde se colocaba la mesa que soportaba el cuerpo amortajado, también se incrementaba la iluminación con candeleros y faroles, se cambiaban algunas cortinas y manteles y se cubrían algunos objetos, todo apropiado para el acto fúnebre.

Un aparte del expediente, que trata sobre el proceso de herencia de los bienes, destaca el acto de verificación del fallecimiento por las correspondientes autoridades de la ciudad de la siguiente manera:

“Yo el escribano público de esta ciudad pasé a la casa de la morada de Manuel de Porras y habiendo entrado en ella hallé en la “pieza principal” de la “sala de adentro” un cuerpo tendido encima de unas mesas, amortajado con el hábito de San Francisco y en un ataúd con unas luces de cera puestas en unos candeleros de plata a los lados, y habiéndome dicho ser el cuerpo de don Manuel de Porras, le llamé por tres veces, diciéndole: don Manuel de Porras, don Manuel de Porras, don Manuel de Porras, y no hizo demostración alguna por lo que reconocí estar muerto, todo lo cual pereció el día diez y nueve de el corriente como a las nueve y media de el día según los relojes, y para que conste en virtud de lo mandado pongo la presente y firmo, Joaquín Sánchez” 49.

Seguramente este cuarto corresponde a la “sala principal de estrado” pues fue común en las familias que la esposa realizara el ritual funerario en este importante espacio. Ella es la encargada de los velorios, del esposo, de los hijos y demás familiares. Después de la velación, doña Beatriz debía invitar a los allegados y parientes para realizar el duelo con los acostumbrados rezos como el novenario, para lo cual debía ser preciso enviar la notificación con el tiempo señalado. En los días siguientes, los del novenario y como parte del duelo, se invita a tomar refresco o chocolate y así acompañar a la viuda y a la familia. Toda esta actividad sucedía en el mismo cuarto.

Posteriormente se lleva a cabo uno de los más importantes deseos del difunto, el derecho a ser sepultado con digno entierro. Como acto libre y personal, don Manuel de Porras manifiesta en su testamento que se le entierre en la iglesia del Convento de San Francisco “*al pie de la grada del altar del Señor San Diego de Alcalá*”, la misma petición la realizará seis años después doña Beatriz su esposa, para ser enterrada en el mismo lugar, pues según dice “*la sepultura es propia pues fue de mis padres*”⁵⁰. Con este



4. Iglesia de San Francisco en Bogotá con la ubicación del altar de San Diego de Alcalá. (Fotografía de fachada tomada de El templo de San Francisco, edición especial conmemoración 400 años, Comunidad Franciscana, 2010). María del Pilar López Pérez. 2017.



5. Altar de San Diego de Alcalá, iglesia de San Francisco en Bogotá. Siglo XVII. Fotografías de María del Pilar López Pérez. 2017.

fin destinaron a la iglesia una parte de sus bienes en favor y socorro de sus almas.

De esta manera, una vez realizada la velación, familiares y vecinos salen de la casa hacia la iglesia del Convento de San Francisco ubicado en el extremo occidental de la plaza. Según se deduce, el cortejo va cargando el cajón con el difunto y para esta ocasión se alquiló un grupo de mujeres para que con su llanto acentuaran el momento de dolor, tanto en la velación como en el entierro, una

costumbre al parecer corriente que tiene sus raíces en España. Finalmente se puede entender que los sepultureros abrieron la sepultura al pie del altar de San Diego de Alcalá, depositando el ataúd y posteriormente la cerraron en medio de las oraciones.

Este es uno de los tantos casos donde las personas buscaban ser enterradas junto a sus familiares y al pie de imágenes religiosas de origen andaluz, las cuales también tuvieron una gran presencia en altares y capillas.

PRESENCIA DE IMÁGENES RELIGIOSAS DE ORIGEN ANDALUZ EN LOS ESPACIOS PRIVADOS Santafé de Bogotá

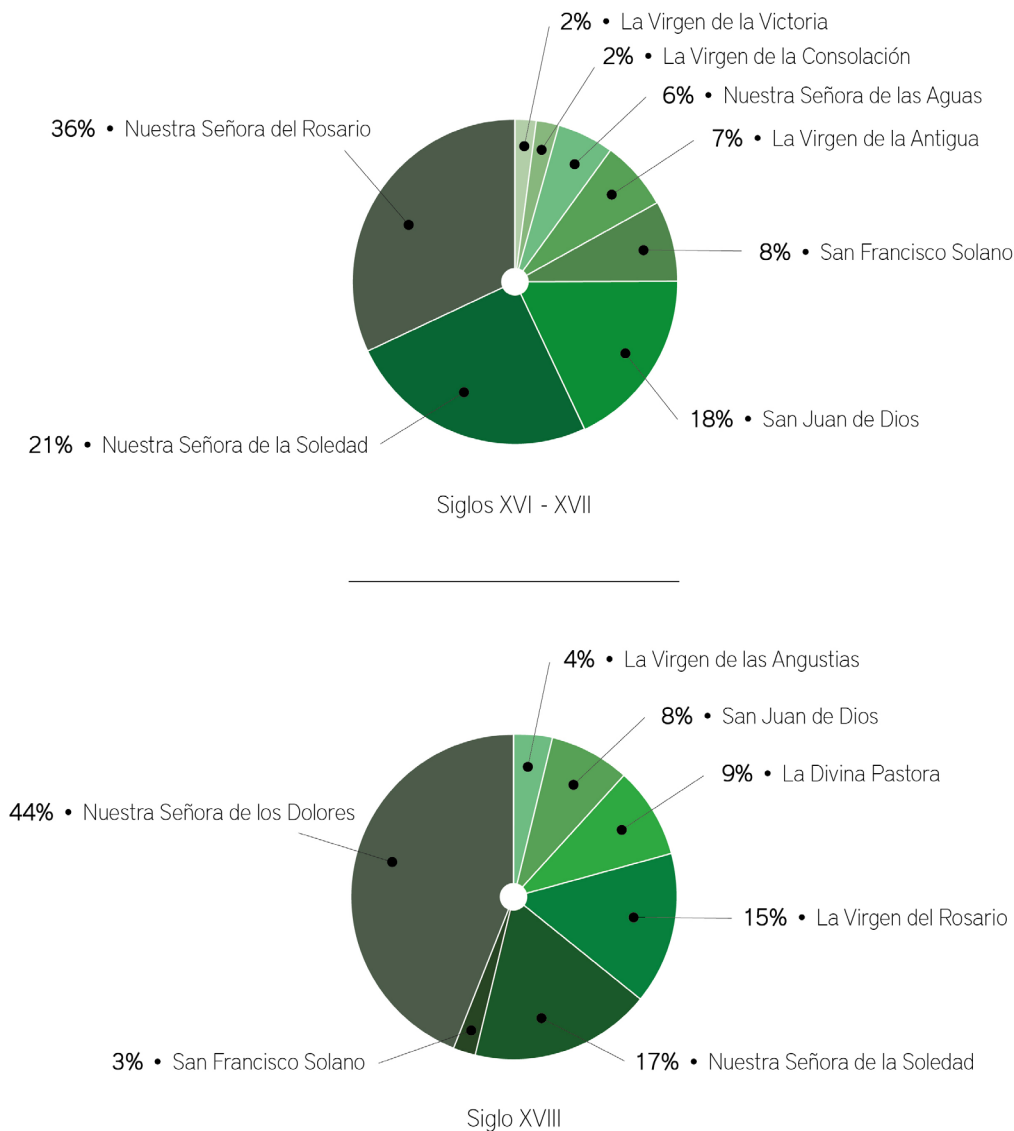


Gráfico 4. Imágenes religiosas de origen andaluz utilizadas en los espacios privados, Santafé de Bogotá. María del Pilar López Pérez. 2017.

4. REFLEXIONES FINALES

Habiendo revisado alrededor de trescientos documentos, ciento diez y ocho correspondientes al grupo social indígena, setenta y cinco al grupo social de artesanos y unos ciento treinta representativos de la clase social de la élite, creo que no es difícil considerar a partir de las evidencias que en los espacios

domésticos en Santafé de Bogotá tuvieron presencia muy pocas imágenes religiosas de origen andaluz. Si nos atenemos a la verificación científica esto sería una condición definitiva, pero si valoramos las fuentes documentales a partir de probabilidades u otras consideraciones no exactas, se nos presenta un mundo complejo e interesante para reflexionar y este primer trabajo va orientado en ese sentido.

NOTAS

1. Quiero agradecer la colaboración que he tenido de parte del profesor Rafael López Guzmán, quien me facilitó el repertorio de imágenes religiosas de origen andaluz, lo que me sirvió como punto de partida para mi reflexión.

2. El rosario se venía rezando desde el siglo XIII, y en el siglo XVI el Papa Gregorio XIII con la Bula *Monet Apostolus* de 1573 establece la fiesta litúrgica de Nuestra Señora del Rosario, “destacando la importancia del rezo como un modo de orar *piadosísimo* y de gran *eficacia* para aplacar la ira de Dios e implorar la intercesión de la Santísima Virgen María a favor propio y de la humanidad”. Ver: MELERO NAVARRO, José. *El rosario de cristal de Zaragoza*. Zaragoza: Real Cofradía del Santísimo Rosario de Nuestra Señora del Pilar, 1998.

3. AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 1-2. Año 1556. Folio 206.

4. Ver los estudios sobre testamentos y documentos notariales de ARAUJO, Angelina y GARCÍA SALAZAR, María Clemencia.

5. AGN. Colonia. Fábrica de Iglesias. Tomo 2. Folio 356r.

6. TRENS, Manuel Pbro. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus Ultra. 1946, págs. 282-328.

7. LÓPEZ GUZMÁN Rafael y MONTES GONZÁLEZ, Francisco (Coords). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Universidad de Granada, 2017, págs. 40-41.

8. Quisiera destacar que durante todo el periodo colonial y en casi todos los hogares existió una imagen de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, independientemente de la presencia de otras vírgenes del Rosario.

9. También como devoción con valores universales.

10. Ver: RUIZ RIVERA, Julián. *Encomienda y mita en Nueva Granada en el siglo XVII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla. 1975, y PÉREZ, T. Aquiles. *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Biblioteca de Autores Ecuatorianos. 1987.
11. Gran parte de la muestra corresponde a 91 documentos fueron publicados por RODRÍGUEZ, Pablo en su libro: *Testamentos Indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI y XVII*. Bogotá. Alcaldía Mayor - Instituto Distrital de Cultura y Turismo. 2002.
12. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo. *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002, pág. 243.
13. *Ibidem*, pág. 265.
14. *Ibid.*, pág. 211.
15. *Ibid.*, págs. 230-231.
16. *Ibid.*, pág. 179.
17. *Ibid.*, pág. 235.
18. *Ibid.*, pág. 265.
19. AGN. Colonia. Notaría 3, vol. 37, año 1633, folios 66r-68r.
20. SOTOMAYOR, María Lucía. *Cofradías, caciques y mayordomos, reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios del siglo XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004. También ver: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Ana Luz. *Cofradías, capellanías, epidemias y funerales. Una mirada al tejido social de la independencia*. Bogotá: Banco de la República / El Áncora Editores, 1999.
21. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo. *Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá, siglos XVI-XVII*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002, pág. 211.
22. *Ibidem*, pág. 198.
23. *Ibid.*, pág. 305.
24. AGN. Colonia. Notaría 1. Volumen 71. Año 1667-1668. Folio 225r.
25. MEDINA, Lázaro Gila y HERRERA GARCÍA, Francisco. "Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra". *Anales del Museo de América* (Madrid). 19 (2011), págs. 68-100. También: AGN, Colonia, Notaría 3, vol. 24 (1629), fol. 377r.
26. AGN. Notaría 3. Vol. 56, fol. 228 v. – 231v. Año 1643-1688.
27. AGN. Notaría 1, vol. 59, año 1659, folio 58r.
28. AGN. Colonia, Notaría 1. Tomo 68, vol. 90. Año 1680. Folio 160v.
29. *Ibidem*, folio 163v.
30. *Ibid.*, folio 171r.
31. VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del Pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552- 1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, págs. 239-240.
32. LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar. "El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santafé durante los siglos XVII y XVIII". *Revista Ensayos* (Bogotá), 8 (2003), págs. 157-276.
33. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 28. Año 1761-1762. Folio 1024r.
34. AGN. Colonia. Notaría 3. Tomo 350. Año 1810. Folio 50r.
35. BLAA. Fondo Libros Especiales. Mss 161. Testamentaria y Fundaciones de doña María Francisca Caicedo y Flórez vecina de Santafé. Año 1791. Folios 1r.- 47v.
36. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 36. Año 1796. Folios 233 – 306.
37. AGN. Colonia. Notaría 3. Tomo 199. Año 1755. Folio 35r.
38. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 7. Año 1754. Folio 570v.
39. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 3. Año 1791. Folio 339r.
40. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 12. Año 1779. Folios 961v.
41. AGN. Colonia. Testamentaria de Cundinamarca. Tomo 39. Año 1793. Folio 224v.
42. AGN. Notaría 1. Volumen 65. Caja número 1. Año 1664. Folios 382v. – 435r.
43. AGN. Colonia. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo 19. Año 1793. Fols. 931v.
44. CABALLERO, José María. *Diario de la independencia*. Bogotá. Banco Popular. 1974. Es un texto que se encuentra en la parte primera, cuando da a conocer las noticias anteriores a 1810, "sacadas de papeles y cuadernos antiguos".
45. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). *Andalucía y América Cultura Artística*. Granada: Editorial Atrio, 2009, págs. 99-135.
46. AGN. Colonia. Temporalidades. Tomo 28. Año 1787. Folio 387r.
47. AGN. Colonia. Notaría 3. Vol. 329. Año 1800. Folio 292v.
48. AGN. Colonia. Notaría 3. Vol. 329. Año 1800. Folios 263r. – 326r.
49. AGN. Notaría 2. 1757. Volumen 118. Folio 289 v.
50. AGN. Testamentarias de Cundinamarca. Tomo V. Año 1762. Folio 8r.