

ENSAYOS

HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO

29

VOL. XIX

2015

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

DIRECTOR EJECUTIVO

EGBERTO BERMÚDEZ
Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

STÉPHANE DOUAILLER
Universidad Paris VIII, Francia

BEATRIZ GARCÍA MORENO
Universidad Nacional de Colombia

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ
Universidad de Antioquia

IVONNE PINI
Universidad Nacional de Colombia
Profesora Pensionada

RUBÉN SIERRA MEJÍA
Universidad Nacional de Colombia
Profesor Pensionado

AMPARO VEGA ARÉVALO
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

JENNY MARINA GUERRERO
Universidad de los Andes,
Mérida, Venezuela

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bérgamo,
Bérgamo, Italia

JAVIER MARÍN
Universidad de Jaén,
Jaén, España

JUAN FRANCISCO SANS
Universidad Central de Venezuela,
Caracas, Venezuela

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

JULIÁN GÜIZA

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN

UNIBIBLOS
Cra. 30 No. 45-03. Tel.: 316 5290
www.unibiblos.unal.edu.co

UN LA LIBRERÍA

Cll. 20 Cra. 7a. Esquina Tels.: 2812641- 3427382
www.unlibrería.unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-
v. : il.

Semestral

ISSN: 1692-3502

1. Artes - publicaciones seriadas

**ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Vol. XIX, No. 29, julio-diciembre 2015

ISSN 1692-3502

Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

ARTE

- 7 Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)

Marta Fajardo de Rueda

- 21 José Bedía. Una lectura teológica

Carlos Jiménez

MÚSICA

- 43 César A. Ciociano (1899-1951): un músico italiano en Colombia

Humberto Galindo Palma

- 71 La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión

Doris Arbeláez Doncel

- 95 De "Dem Bow" a "El gol": del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)

Andrés Gualdrón

Marta Fajardo de Rueda

mfajardor@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Marta Fajardo de Rueda, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 7-19.

RESUMEN

Uno de los objetos más importantes en la liturgia católica es la custodia, cuyos modelos europeos fueron rápidamente apropiados y enriquecidos por los orfebres coloniales. En la Nueva Granada sobresale la de San Ignacio, trabajada entre 1700 y 1707 por José de Galaz. Tal como sucedía con la pintura y la escultura, para su fabricación su autor usó como modelo un grabado de *Mundus Symbolicus* (Colonia: Hermann Demen, 1681) del autor toscano Filippo Picinelli (c.1604-1679).

PALABRAS CLAVE

Liturgia, custodias, grabado, orfebrería.

TITLE

Origins, significance and creativity in Colonial Goldsmithing: The Monstrance of the Santafé Jesuit Church of San Ignacio (La Lechuga).

ABSTRACT

One of the most important objects in the Catholic liturgy is the monstrance, whose European models were quickly appropriate and enriched by colonial goldsmiths. The San Ignacio monstrance stand out in New Granada, crafted between 1700 and 1707 by José de Galaz. As was the case with painting and sculpture, he used as a model an engraving from *Mundus symbolicus* (Colonia: Hermann Demen, 1681) by Tuscan author Filippo Picinelli (c.1604-1679).

KEY WORDS

Liturgy, monstrance, engravings, goldsmithing

Afiliación institucional

Profesora jubilada

Universidad Nacional de Colombia

Profesora emérita y honoraria de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo el Premio Pensamiento Latinoamericano del Convenio Andrés Bello 81998). Dirigió el Museo de Arte de la Universidad Nacional y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional. Fundó la revista ENSAYOS. Curadora de Exposiciones Nacionales e Internacionales de arte colombiano. Libros: El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico (1999), Jesús María Zamora: discípulo de la naturaleza (2003), Tesoros artísticos de las Carmelitas Descalzas de Santafé de Bogotá (directora y coautora 2005). Oribes y Plateros en la Nueva Granada (2008), Marco Tobón Mejía, escultor colombiano (Santa Rosa de Osos 1876- París 1933).

Recibido abril de 2016

Aceptado mayo de 2016

Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)

Marta Fajardo de Rueda

La Custodia de San Ignacio (apodada La Lechuga por el verde de sus esmeraldas) es una de las más bellas obras de nuestra orfebrería colonial. Fue expuesta en el Museo del Prado con ocasión de la Feria de Arte ARCO que se celebró en Madrid a comienzos del año 2015, en la que Colombia fue el país invitado de honor (Figura 1).

Como además de su extraordinaria riqueza formal la custodia pertenece a una tipología diferente a la de la mayor parte de las custodias conocidas, nos referiremos a sus antecedentes centro-europeos. Custodias como estas se distinguen de las tradicionales de sol porque el astil es un arcángel que porta el viril en el cual se coloca la hostia consagrada.

En algunos casos cuentan con la presencia de la Santísima Trinidad figurada, el Padre Eterno en la parte superior, seguido del Espíritu Santo en forma de paloma y el Cordero Místico colocado al borde inferior del halo exterior.

Esta tipología es frecuente en la orfebrería hispanoamericana a partir de los inicios del siglo XVIII. Se encuentran ejemplos en varias ciudades de la Nueva España, hoy México, particularmente en Oaxaca, en donde se destaca la dedicada a San Miguel Arcángel. Se conserva otra en Santiago Chazumba, con el astil representando a Santiago el Mayor, obras de plateros poblanos anónimos¹.

¹ José Andrés de Leo Martínez, “A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de lo histórico y la forma” en AA VV, *Aurea Quersoneso Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, León: Universidad de León, 2014, p.199 y “Nuestro Padre Jesús Nazareno. El retrato de una escultura para la renovada devoción en Santiago Chuzumba, Oaxaca”, *Revista Encrucijada*, (2009) en www//booksgoogle.com.co/books Consultado el 29 de junio de 2015.



FIGURA 1. Custodia de San Ignacio, José de Galaz, 1700-1707. Altura 80 cm, base 20 cm, oro fundido, calado con esmaltes e incrustaciones de perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas. Colección Banco de la República, Bogotá, fotografía Oscar Monsalve.

De igual manera, son numerosas las custodias con este modelo en el Virreinato del Perú: en las ciudades de Lima, Cuzco, Potosí, Alto Perú y Arequipa². En Quito la del Museo de la Concepción y en la Nueva Granada se labraron así la ya mencionada de San Ignacio, para el templo jesuita de Santafé, obra de Joseph de Galaz; la del templo de San Francisco de Popayán a cargo del orfebre Joseph de la Iglesia y otras dos de artistas anónimos. Una de ellas perteneció a las Misiones Jesuitas y se guarda en el Museo de Arte Religioso de Duitama y la otra en la Catedral de Santiago de Tunja³.

Varios de los estudios sobre legados de indios a los templos españoles han detectado la presencia de custodias con el astil arcangelical y muchas de ellas provienen del Virreinato de la Nueva España. Por ese motivo se atribuyó hasta hace muy poco tiempo su creación a los orfebres de Oaxaca. Entre estos ejemplos se encuentran las custodias oaxaqueñas de Barásain, Navarra, y la de Amasa, en el País Vasco.

María del Carmen Heredia encontró la custodia mexicana con arcángel en el astil que donó el navarro Juan José de Fagoaga, natural de Goizueta, en 1756 a su pueblo natal⁴.

María Jesús Sanz Serrano se refiere a la custodia con la figura de S. Miguel en el vástago, enviada desde Antequera de Oaxaca por el capitán Don Juan Gómez Márquez en 1718 a Cumbres Mayores⁵ y Rosa Martín Vaquero, señala la presencia de la Custodia de Manzanos en Álava, con astil de San Juan Bautista niño, que regaló desde Oaxaca Juan Manuel de Viana⁶.

El mundo simbólico de Philippo Picinelli

El arquitecto e historiador mexicano José Andrés de Leo Martínez,⁷ encontró que este modelo para las custodias se originó en el libro de emblemas recogidos por el sacerdote agustino Philippo Picinelli (1604-ca. 1667) titulado *Mundus Symbolicus*, trabajado en la abadía de Wettenhausen y editado en Colonia por primera vez en 1653 en toscano, libro que posterior-

² Cristina Esteras Martín, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI- XIX*, Madrid: Ediciones Tuero, 1993, pp. 102-107 y 142-143.

³ Marta Fajardo de Rueda, *Oribes y Plateros en la Nueva Granada*, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2008, pp.95 y 100.

⁴ María del Carmen Heredia, “Los indios navarros y sus donaciones de plata labrada”, *Ophir en las Indias estudios sobre la plata americana Siglos XVI-XIX*, León: Universidad de León, 2010, p. 457 e “Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, 1991, en fuesp.com/revistas/pag/cai/07333.html, consultado el 18 de mayo de 2014.

⁵ María de Jesús Sanz Serrano, “Platería iberoamericana en Andalucía” Autores Varios *Ophir en las Indias Estudios sobre la plata americana Siglos XVI- XIX*, León: Universidad de León, 2010, p.529.

⁶ Rosa Martín Vaquero, “Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava) Legado de don Juan Miguel de Viana” en *Estudios de platería San Eloy 2003* p. 345 en <http://booksgoogle.com.co/books> consultado el 29 de junio 2015.

⁷ Leo Martínez, “A propósito de la platería Oaxaqueña”, pp. 193-204.

mente fue traducido al latín y publicado en varias oportunidades a partir de 1678. De esta manera quedó corregida la atribución de este modelo de custodias a los plateros de Oaxaca y se estableció su origen claramente centro-europeo.

Philippo Picinelli nació en Milán en el año de 1604 y fue bautizado como Carlo Francesco Picinelli. Más tarde, por razones religiosas, cambiaría su nombre por el de Philippo. Y aprendió las *bonae litterae* en la escuela de Arcimboldi y luego asistió al Curso de Lógica con los Jesuítas. A los 18 años ingresó a la orden de los Canónigos Regulares de San Agustín, estudió Filosofía en Cremona y Teología en Piacenza y posteriormente se dedicó a la predicación. Escribió más de 28 libros, entre ellos el mencionado *Mundus Symbolicus*, el cual alcanzó a tener 15 ediciones y cuya traducción al neo-latín estuvo a cargo del sacerdote agustino Agustín Earth, quien además reestructuró y enriqueció el texto, al cual en casos como el presente, adjuntó el grabado⁸.

Esta obra de Picinelli es una especie de enciclopedia del saber a través de emblemas. Para Santiago Sebastián, siguiendo a Alciato, el emblema es una figura simbólica, que tiene un título y va seguida de un epigrama, con el fin de enseñar o moralizar. Este lenguaje inventado se creyó que tenía la facultad de transmitir verdades de un modo más directo que el lenguaje hablado, y ellas por el efecto visual se grababan de forma indeleble. Por la estructura que dio Alciato a este lenguaje se llama “emblema triplex”, pues consta de un cuerpo, que es la figura (pictura, icon, imago o symbolon), de un título (inscriptio, titulus, motto, lemma), que es una máxima o algo calificativo de la imagen y de un texto (subscriptio, declaratio, epigrama), que constituye el alma del emblema⁹.

Los libros de emblemas se produjeron en Europa a partir del siglo XVI y se difundieron tanto allí como en Iberoamérica entre los siglos XVII, XVIII y aún en el XIX, logrando una poderosa influencia en el pensamiento, que se vio registrada en las artes, la política, la arquitectura y las letras.

El *Mundo Simbólico* de Picinelli sigue un orden enciclopédico que comprende una enorme cantidad de temas, entre los que figuran los cuerpos celestes, dioses, héroes y hombres. Toda clase de animales: cuadrúpedos, serpientes e insectos; a más de árboles, frutos, hierbas y flores. De igual manera las gemas y piedras preciosas, los metales y los instrumentos, los cuales ordena como eclesiásticos, mecánicos, del juego, navales, matemáticos, musicales y agrícolas. Dedicó además unos emblemas a las letras del alfabeto.

⁸ Bárbara Skinfill Nogal, “Picinelli por Picinelli” en www.colmich.edu.me/relaciones25/files/revista/119/pdf/documento/pdf consultado el 3 de noviembre de 2015.

La doctora Bárbara Skinfill pertenece al grupo de profesores del Colegio de Michoacán, México, que desarrolla un trabajo multidisciplinario sobre El Mundo Simbólico de Philippo Picinelli.

⁹ Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *Juegos de Ingenio y Agudeza La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México: Turner Libros, 1994, p.57

El emblema: Maximus in Magno

El libro décimocuarto de la obra de Picinelli en la traducción latina está dedicado a la *Instrumenta Ecclesiastica*. En su tercera página aparece un emblema con título *CALIX*, pues se inicia con la explicación de esta pieza religiosa destinada a contener la sagrada hostia. Seguidamente viene la simbología del Cáliz, pero ilustrado con una Custodia, porque en su parte inicial el autor explica su importancia, pues también contiene el Cuerpo de Cristo, y continúa con una exposición sobre el significado de la Custodia. Su epigrama es: *Maximus in Magno*, Lo Máximo en lo Grande, con el cual se refiere a la omnipotencia divina, al misterio de la transubstanciación del Cuerpo de Cristo en la Hostia consagrada. La imagen es una custodia de sol con astil de caríátide a la cual le sigue la explicación teológica, basada en textos de los Padres de la Iglesia, acordes con los postulados contrarreformistas. El alma humana se compara con la plata y el oro con lo incorruptible, la Divinidad. La aleación de los dos metales preciosos recrea la idea del Verbo Encarnado. *Maximus in Magno* significa cómo se contiene el Cuerpo del Señor, que es lo Máximo, en lo Magno, lo más grande; es decir, en la rica custodia de oro y plata, enriquecida además con esmaltes, perlas y piedras preciosas que simbolizan la majestad de Dios¹⁰ (Figura 2). Estos recursos retóricos fueron fielmente comprendidos e interpretados por los orfebres.

Los elementos de este modelo de custodia son los siguientes: sobre una peana decorada con vegetación se yergue la figura de un arcángel vestido con túnica y manto; calzado con borceguíes. Sus alas extendidas y sus brazos le permiten sostener sobre la cabeza una flor que se abre para que allí se pose el Cordero Místico, símbolo de Cristo. En orden ascendente sigue el viril, en forma de corazón, rodeado primero por un halo y luego de una ráfaga compuesta por pámpanos. Dentro del corazón se encuentra un calvario: Cristo crucificado acompañado de la Virgen María y de San Juan. El corazón está coronado y sobre este se ve, entre ráfagas, la imagen de Dios Padre, quien lleva en su mano derecha una cruz. Sobre su figura, la Paloma del Espíritu Santo en actitud de emprender el vuelo. El remate de la custodia lo conforma una Cruz con rayos, colocada sobre una corona. Es de advertir que a toda la obra la rodean vides con uvas y ramitas de trigo. A lado y lado del viril se encuentran dos querubines y dos serafines, quienes portan los símbolos de la pasión.

Esta composición dio lugar a muchísimas interpretaciones, adiciones o sustituciones. Como ocurre en la Nueva Granada con las citadas custodias de las Misiones Jesuitas y la del templo de San Francisco de Popayán. (Figuras 3, 4 y 5) Pero quizás la más interesante es la de San Ignacio, tema del presente artículo, la cual se enriqueció notablemente con los aportes de la joyería.

¹⁰ Leo Martínez, p.203.



FIGURA 2. Grabado del Emblema 'Maximus in Magno' Filippo Picinelli (1604-1667), *Mundus Symbolicus*, Colonia, 1694, Servicios de la Biblioteca Nacional de Colombia.



FIGURA 3. Custodia Anónimo Plata con aplicaciones fundidas. Perteneció a las Misiones. Colección Iglesia Catedral de Santiago de Tunja, fotografía Gustavo Mateus



FIGURA 4. Custodia Anónimo Oro, esmeraldas, amatistas y perlas 1.05 x 35 x 30 cm. Colección Iglesia Catedral de Santiago de Tunja, fotografía Gustavo Mateus



FIGURA 5. Custodia José de la Iglesia Sol de oro fundido y ensamblado. Base de plata dorada, fundida y martillada 87 X 32 cm (Sol elaborado en 1740; Base reconstruida en 1868). Museo de Arte Arquidiocesano de Popayán, fotografía *Figuras de éxtasis. Arte Barroco en Colombia*, Eds. Camilo Racana, Marta Fajardo de Rueda, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura/Presidencia de la República, 1997.

José Andrés de Leo encontró además que en la Schatzkammer Residenz de Múnich (1600) y en el Museo de Santa Cruz de Toledo (1678-1679), esta última de origen italiano, había dos custodias con astil arcangelical y aún más: que la primera de ellas tenía el viril dentado, como la del grabado de Picinelli. Luego estableció que el modelo se repite en las custodias de las iglesias católicas de San Nicolás de Markdorf en Westafalia y en la de la Asunción en Mülln ya en el siglo XVIII, en dos versiones verdaderamente espléndidas.

Según este autor, es probable que la mencionada custodia de Múnich haya dado lugar al grabado que se difundió a partir de la edición latina del libro de Picinelli, pues como lo hemos anotado, en la versión original toscana no había ninguna ilustración para este emblema. Precisamente esta segunda versión grabada fue la que se conoció en las colonias hispanoamericanas y se difundió rápidamente a través del grabado, pues muchos de los ejemplares provienen de los primeros años del siglo XVIII.

Con este novedoso modelo, tanto los comitentes como los artistas sustituyeron algunas veces a los arcángeles por imágenes de la virgen o de algunos santos. Así, se encuentran custodias cuyo astil es una imagen de la Inmaculada o de santos muy venerados. Por ejemplo, se trabajó una con la imagen de Santa Teresa; otra con la de San Vicente Ferrer, conocida como Custodia de Sodupe, probablemente encargada por religiosos que difundieron las ideas de Joaquín de Fiore en la Nueva España, la cual fue descrita así por María del Carmen Heredia Moreno:

...San Vicente Ferrer se muestra como un joven alado vestido con hábito dominico, rosario ceñido al cinto, cruz en la mano izquierda y penacho de plumas sobre su cabeza. De estos atributos las alas le corresponden como “ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores”, la cruz ha sustituido al más usual del libro y el rosario es un símbolo de la Orden de Predicadores ya que su fundador, Santo Domingo de Guzmán, promovió su devoción. En cambio, el penacho de plumas creemos se debe a una deformación local de la llama que el santo puede portar como atributo sobre la frente... que, en México, se asimila y confunde con los ricos tocados de plumas de las figuras angélicas reproducidas tanto en platería como en pintura en el Barroco hispanoamericano a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹¹.

La imaginación de los plateros transformó ingeniosamente las hojas y frutos de la vid y las espigas en nubes, como es el caso de algunas custodias quiteñas o destacándolas con rayos luminosos, como en la custodia de San Ignacio, los cuales se rematan con estrellitas de esmeraldas alternadas con rayos terminados en perlas.

¹¹ Heredia, “Iconografía...”, www.fues.com/revistas/pag/cai_07333.html Consultado el 18 de mayo de 2014.

El modelo de Westfalia y su presencia en las custodias neogranadinas

La adopción temprana del modelo de Picinelli para la custodia de San Ignacio, 1700- 1707, y más adelante para la que Joseph de la Iglesia hizo para el templo de San Francisco de Popayán, como las de los templos tunjanos, se debe probablemente a la presencia del libro mencionado en las bibliotecas conventuales. La Biblioteca Nacional de Colombia se formó en gran parte con aquellos legados. Allí se conservan tres ediciones diferentes de la obra de Picinelli en latín: una de 1694, otra de 1715 y otra de 1729, por lo que este modelo debió circular y ser conocido tanto por los religiosos como por los plateros, quienes se inspiraron en él a través del siglo XVIII. Uno de los volúmenes que hemos consultado perteneció a la orden de los Agustinos, como lo revela la inscripción de la primera página, que dice a la letra: “*Ex Libraria Cvento St.- P.H. Aug ni Sta. Fidei*”. También las bibliotecas del Instituto Caro y Cuervo y de la Universidad Javeriana (vol.1 de 1715 y vol.2 de 1729) conservan ejemplares de esta obra¹². Es importante señalar que todas estas versiones de las bibliotecas colombianas están en latín con la ilustración del grabado en el emblema.

La Custodia de San Ignacio

Esta obra sigue en términos generales el modelo referido de Picinelli porque su astil lo conforma la figura de un arcángel que sostiene el viril. Fue trabajada en Santafé entre los años 1700 y 1707 por el platero de oro José de Galaz y tres ayudantes. De este platero no se conocen hasta la fecha más datos.

A su gran riqueza ornamental y simbólica, representada en 1485 esmeraldas, un zafiro, 13 rubíes, 28 diamantes, 168 amatistas más 62 perlas, se suma su extraordinaria factura propia del trabajo de un joyero. Se afirma que el maestro Galaz la trabajó con sus ayudantes por espacio de siete años. Esto es muy probable, pues la elección de las piedras preciosas, el trabajo de los engastes, las labores de los fundidos y repujados y de los esmaltes son muy cuidadosas y debieron requerir mucho tiempo y dedicación. Unos esmaltes son traslúcidos y otros opacos. Los colores se encuentran delicadamente repartidos en la obra en perfecta armonía con las piedras preciosas. El traje del arcángel es verde esmeralda y las mangas van forradas en esmalte blanco. Su capa es azul, como también lo son las alas, en las que se alternan pinceladas verdes, amarillas y rojas. Lleva un cinturón con una piedra en cabujón a manera de broche. La capa o toga que lo recubre está esmaltada en blanco en la parte posterior con pinceladas de varios colores y se

¹² Información personal que agradezco a María Custodia Ríos de Ardila, a Yury Gómez y a Hugo Ramírez.

ciñe con un gran lazo azul celeste y otra piedra engastada y de allí descienden pinceladas azules. Calza coturnos, también esmaltados.

La custodia se trabajó toda en oro. Sobre una peana polilobulada, cuyos extremos rematan en ocho querubines, está totalmente decorada con vides repujadas y caminos de esmeraldas. El astil se inicia con nudo cuadrangular que asciende luego en forma de pera al cual le sigue un cuerpo bulboso sobre el que se posa la figura de un arcángel que sostiene con sus brazos el viril que a su vez está apoyado en una piedra preciosa tallada en cabujón. La caja del viril está recamada en perlas y el sol exterior trabajado con esmeraldas y esmaltes. Los rayos del viril se alternan entre lisos, terminados en flor de esmeraldas y flameados, rematados con perlas. En la base de los rayos van entrelazados pámpanos de vid, destacados por esmaltes muy verdes y con uvas trabajadas en amatistas.

Se corona con una cruz, colocada sobre una gran esmeralda tallada en cabujón, engastada en pétalos de oro a manera de flor, sobre la que se posa otra esmeralda de menor tamaño que sostiene la cruz, la cual está conformada por siete esmeraldas talladas en tabla, cuyos brazos terminan en otras pequeñas esmeraldas con crestería de oro.

La Custodia de Sol

Sobre el origen de la custodia de sol hay varias opiniones. Unos autores afirman que se desarrolla a partir del siglo XVI y otros opinan que del XVII en adelante. Es posible que haya pasado por una gradual evolución, en la que se entremezclan los modelos de ostensorios y relicarios y, finalmente, se haya dado lugar a la creación de las custodias mencionadas. Lo que es bastante seguro es que la custodia de sol es contemporánea a la época de la colonización de América. Resulta oportuno señalar que el Concilio de Trento hasta la Sesión XIII, en el año de 1551, sancionó la difícil doctrina de la Transubstanciación, declarando como anatema a quienes cuestionaran la presencia divina de Cristo en el Sacramento, mediante la conversión de las especies del pan y del vino en el cuerpo y la sangre, el alma y la divinidad de Jesucristo. Incluso, la decisión del dogma se efectuó hasta la Sesión XXI de 1562. Como es sabido, en la Edad Media y en el Renacimiento se usaron las grandes custodias de forma arquitectónica, de las que hay numerosos ejemplos en la platería española. Este tipo de custodias no se conoció ni se usó nunca en América.

Según los historiadores, la razón principal de su evolución se debió a la necesidad de llevar al Santísimo por todos los poblados en las procesiones de la fiesta del Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante que se celebraba tanto en España como en sus colonias. Se hizo necesaria más tarde para la exposición de la Hostia consagrada en el Tabernáculo. En su estudio iconográfico sobre el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla Antonio Joaquín Santos Márquez demuestra cómo el período de la Contrarreforma corresponde, según sus propias palabras, al más brillante y creativo del arte religioso español, pues con el propósito de exaltar el dogma del Sacramento de la Eucaristía se procedió a trabajar no sólo cálices, custo-

dias y sagrarios, sino también monumentales retablos y variadas imágenes sagradas utilizadas de manera permanente algunas y otras para ceremonias efímeras.¹³

María del Carmen Heredia opina que:

...El ostensorio o custodia de sol tiene su origen en la segunda mitad del siglo XVI pero adquiere progresiva importancia a lo largo de los siglos XVII y XVIII porque su traza y tamaño lo hacen más funcional y menos costosa que las grandes custodias procesionales. Estructuralmente, el ostensorio es una pieza de astil concebida como soporte de un disco radiado que alberga la Sagrada Forma, el cual, partiendo de unos esquemas bastante sobrios, llega a convertirse en una gloria o apoteosis triunfal semejante a las de los retablos y transparentes contemporáneos¹⁴.

Por su parte, Pilar Nieva y Reyes de Marcos refiriéndose a la obra del platero Antonio Faraz (1512 /14-c. 1575) señalan que “... Mayor importancia tiene otra de sus obras, la custodia portátil de Balconete Guadalajara... por ser la primera de sol conocida de la platería hispánica”¹⁵.

Resulta interesante observar que las custodias de templete se seguían haciendo junto con las de sol, como parece demostrarlo la información que se ha recogido sobre los numerosos encargos a los plateros madrileños a partir de la época en que los reyes y su corte se establecen en Madrid en 1606. Se menciona entre estos notables artistas a Pedro Buitrago, quien trabajó para el Conde Duque de Olivares y elaboró en 1636 la custodia de Astudillo en Palencia, que sigue la tradición de las de templete, en tanto que para la Villa del Prado, hecha por el mismo platero, sigue el tipo de sol aunque lleva nudo de templete¹⁶.

De igual forma se hicieron las custodias llamadas ‘de asiento’, como la de la catedral de Tortosa en Valencia, ejecutada entre 1626 y 1638, que es una suntuosa construcción arquitectónica, pero que dentro lleva una custodia de sol. De manera que, como se puede observar, el estilo evoluciona en España y finalmente se traslada a Iberoamérica la custodia portátil, que es la de sol.

La historiadora de la plata de Guatemala, Josefina Alonso de Rodríguez dice que las custodias de sol se trabajaron en su región a partir del siglo XVII y advierte que “No deben

¹³ Antonio Joaquín Santos Márquez, “Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 22, (2012) pp. 89-111.

¹⁴ Juan Antonio Sánchez López, Juan Antonio, “Sol Iustitiae Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la Catedral de Almería”, *Revista Imafronte. Revista de Historia del Arte*, 19 y 20, (2008), p. 368.

¹⁵ Heredia, pp.223-330.

¹⁶ Pilar Nieva y Reyes de Marcos Sánchez, *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, Barcelona: Editorial Planeta Agostini, 1989, p. 48.

confundirse con algunos escudos de cofradía que adoptan la forma de custodia por lo que hoy, impropriamente se les da este nombre”.

La custodia también es un atributo en las imágenes de algunos santos: San Ramón Nonato, por haber recibido la comunión de manos de un ángel a la hora de su muerte, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Francisco de Borja, San Jacinto, San Pascual Bailón, Santo Tomás de Aquino, Santa Bárbara, Santa Clara ¹⁷.

Probablemente el contrato más antiguo por la elaboración de una custodia santafereña es el que se realizó en 1553 entre el *maestro batiojas, dorador y platero de oro* Pedro Méndez con el Licenciado Juan Montaña, quien le pagó por ello cuatrocientos pesos de oro. Pronto se firmaron otros contratos relacionados con custodias: para el Convento de San Francisco en 1568 y para la Catedral de Santafé entre el Arzobispo don Bartolomé Loboguerrero y el platero Juan Beltrán de Ibarborou, el día 17 de agosto de 1599 para la procesión del Corpus Christi, como lo describe el documento:

...viendo la grande necesidad que esta dicha iglesia ya tenia y tiene de una Custodia de plata en que se sacase y llevase puesto el santissimo sacramento los dias del Corpus...abian acordado i mandado que se hiziese a costa de los bienes e hazienda de la dicha Fabrica pues los tenia para ello avian llamado al dicho Juan Beltran y madazle hacer un modelo e traerles en un papel de como habia de ser la dicha custodia que esta firmado de Alonso Cortes notario y que la dicha Custodia tuviere duzientos e cinquenta maravedies de plata poco mas o menos i que se le abia de dar al dicho Juan Beltran quinientos pesos de oro de a veynte quilates para un principio de paga de la dicha Custodia i que dentro de dos años la avia de dar acabada dandole el oro que fuese necesario para comprar la dicha plata i que no por falta del cesase la dicha obra¹⁸.

No se precisa cuál era el modelo que debía seguir el platero, pero lo más seguro es que se tratara de una custodia de sol.

A través de los siglos XVII y XVIII se elaboraron numerosas piezas de Iglesia para todas las regiones del Nuevo Reino, entre las que sobresalen por su excepcional riqueza y creatividad las custodias. La de San Ignacio resulta ser una obra ampliamente representativa de nuestra cultura, pues posee significados simbólicos muy profundos y diversos. Fueron muchísimas las personas, hombres y mujeres que contribuyeron a darle su esplendor. No sólo los artistas que trabajaron los metales y las piedras preciosas, sino quienes los obtuvieron, muchas veces afrontando enormes dificultades. Así el oro se extrajo tanto de los depósitos aluviales como de las vetas y placeres; las esmeraldas de las montañas de Muzo, las perlas de los conchales de

¹⁷ Josefina Alonso de Rodríguez, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Tomo 1, Glosario, Guatemala: Delgado Impresos 1977, p. 65.

¹⁸ Fajardo de Rueda, pp.18 y 19.

nuestros mares. Otras piedras preciosas probablemente vinieron de oriente por el mar en las naves españolas procedentes de las Filipinas.

La deslumbrante riqueza en oro, plata, perlas y esmeraldas que encontraron los españoles a su llegada a nuestro país les hizo creer que se encontraban en Ophir, la legendaria ciudad de oro mencionada varias veces en la Biblia. La realidad era otra: sin duda que esta era una de las zonas más ricas en oro del sur de América y estaba poblada por los orífices más hábiles del continente, quienes rendían tributo a sus dioses a través de ídolos y objetos de oro desde tiempo inmemorial, pero no era Ophir, ni se encontró tampoco al fantástico Eldorado. De tal manera que en un comienzo y por largo tiempo, a través de la profanación y saqueo de templos y tumbas los conquistadores obtuvieron el deseado metal. Luego se dedicaron a su explotación sistemática, valiéndose en la mayor parte de los casos del trabajo de los esclavos. Muy pronto llegaron de España y de sus reinos orfebres y plateros que se establecieron en las recién fundadas ciudades y se dedicaron a ejercer y enseñar el oficio a los pobladores. Aunque la legislación real prohibió en un principio la vinculación de indios a los obradores de los plateros, la documentación nos demuestra que muchos niños indígenas aprendieron y ejercieron la orfebrería, aunque no se les mencione en la ejecución de las grandes obras. Su inteligencia y habilidad manual se puso al servicio de un nuevo mundo en el que se les impuso un nuevo rey, una nueva religión, una nueva lengua y un universo de creencias y representaciones.

Del mismo modo se impusieron los modelos para las custodias, pero los artistas los modificaron y adaptaron según su espíritu y talento. En obras como la custodia de San Ignacio de Santafé, los orfebres recrearon y enriquecieron el modelo al combinar el brillo de los esmaltes y del oro con la luz que irradian las piedras preciosas con el propósito de magnificar el sacramento por excelencia, el sacramento de la Eucaristía, para lo cual se consideraba que nada era demasiado grandioso. Son estas las razones por las que la custodia de San Ignacio ha sido reconocida como una verdadera joya de valor universal.

Carlos Jiménez

uem@uem.es

Ens.hist.teor.arte

Carlos Jiménez Moreno, "José Bedia. Una lectura teológica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 21-40.

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis detallado de la obra del artista cubano José Bedia que pone de manifiesto sus relaciones con las religiones afrocubanas, el multiculturalismo y las tendencias del arte contemporáneo. Asimismo, demuestra la importancia del concepto de metamorfosis en el conjunto de la obra de este artista.

PALABRAS CLAVE

Jose Bedia, Arte cubano, Religiones afrocubanas, Multiculturalismo, Arte contemporáneo siglo XXI.

TITLE

José Bedia: A theological reading.

ABSTRACT

This article is a detailed analysis of the work of Cuban artist José Bedia showing its relationships with Afro-Cuban religions, multiculturalism and contemporary art trends. It also shows the importance that the concept of metamorphosis has in Bedia's corpus of art works.

KEY WORDS

Jose Bedia, Cuban art, Afro-Cuban religions, Multiculturalism, XXI Century art.

Afiliación institucional

Profesor jubilado, Universidad Europea de Madrid, Madrid, España.

Arquitecto de la Universidad del Valle y Master en Teoría e historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Profesor jubilado del Departamento de Arte de la Universidad Europea de Madrid y actualmente director artístico de Saida. Artcontemporain. Entre sus obras se cuentan: *Extraños en el Paraíso*, *Ojeadas al arte de los 80*, *Los rostros de Medusa*, *Estudios sobre la retórica fotográfica*, *Retratos de memoria*, *La escena sin fin: El arte en la era de su big bang y de Expuestos al mundo: Artistas latinoamericanos en la globalización*. Ha dictado conferencias sobre temas de arte contemporáneo en Bogotá, Cali, Ciudad de México, La Habana, Madrid, Barcelona, Génova, Milán, Ginebra, Dusseldorf y Praga entre otras.

Recibido diciembre de 2015

Aceptado febrero de 2016

Gracias por leer nuestros libros.
Esperamos que haya disfrutado de
este extracto de esta publicación.

Si desea adquirir la versión completa
u otras publicaciones de la Facultad
de Artes de la Universidad Nacional
de Colombia, le invitamos a
conocer los canales de distribución
que tenemos disponibles.

Tienda de Artes

Ciudad Universitaria
Carrera 30 # 45 - 03,
Edificio SINDU
Bogotá, Colombia

Librerías UN

Sede Campus

Ciudad Universitaria
Carrera 30 # 45 - 03,
Auditorio León de Greiff
Bogotá, Colombia

Sede Las Nieves

Calle 20 # 7 - 15
Bogotá, Colombia

Librería virtual de la Editorial UN

uneditorial.com

Librerías de Siglo del Hombre Editores

libreriasiglo.com