

Boletín Museo del Oro

54 enero/diciembre de 2006

<http://www.banrep.org/museo>



BANCO DE LA REPÚBLICA
MUSEO DEL ORO – BOGOTÁ D. C.



Boletín Museo del Oro 54

enero-diciembre de 2006

ISSN 0120-7296

Editado en noviembre de 2007

¿Cómo hacer hablar a los objetos de cultura material del pasado? La transformación del Museo del Oro al iniciarse el siglo XXI y la renovación del guión de sus exhibiciones han implicado, junto con un esfuerzo sostenido por la restauración y conservación de las colecciones arqueológicas, un énfasis en la investigación sobre los objetos y sobre el contexto donde en el pasado se produjeron. Los restauradores y conservadores, al igual que los paleobotánicos y los metalurgos, trascienden el estudio de los materiales con enfoques de investigación que aportan al conocimiento del pasado prehispánico de Colombia.

El Boletín Museo del Oro fomenta la investigación en arqueología y antropología de Colombia y es un canal de divulgación de la investigación científica que contextualiza y ayuda a entender, en sentido amplio, las piezas conservadas en las colecciones arqueológicas del Museo, y a las personas, sociedades y culturas que las realizaron. Como una publicación electrónica, gratuita e interactiva en Internet, se dirige tanto a los especialistas como a aquellos visitantes del Museo o del sitio web en quienes las exposiciones despiertan un interés por ampliar y profundizar el conocimiento sobre el patrimonio cultural colombiano.

Carátula: Colgante en forma de pez elaborado en oro y platino. Tumaco Inguapí, 500 a.C. a 250 d.C. Hallado en el corregimiento de Rosario, municipio de Tumaco, Nariño. 8 x 2,7 x 1,3 cm. Número O33606 de la Colección Museo del Oro del Banco de la República.

COMITÉ EDITORIAL

Angela María Pérez Mejía
Subgerente Cultural
Banco de la República

Clara Isabel Botero Cuervo
Directora Museo del Oro

Roberto Pineda Camacho
Universidad Nacional de Colombia

Neyla Castillo Espitia
Universidad de Antioquia

Cristóbal Gnecco Valencia
Universidad del Cauca

Roberto Lleras Pérez
Subdirector Técnico Museo del Oro

Eduardo Londoño Laverde
Jefe de Divulgación Museo del Oro

DIRECTORES

Angela María Pérez Mejía
Clara Isabel Botero Cuervo

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Eduardo Londoño Laverde
wmuseo@banrep.gov.co



José Darío Uribe Escobar
Gerente General

JUNTA DIRECTIVA

Alberto Carrasquilla Barrera
Ministro de Hacienda y Crédito Público

Carlos Gustavo Cano Sanz
Juan José Echavarría Soto
Juan Mario Laserna Jaramillo
Fernando Tenjo Galarza
Leonardo Villar Gómez

Gerardo Hernández Correa
Secretario Junta Directiva

Gerardo Hernández Correa
Gerente Ejecutivo

Hernando Vargas Herrera
Gerente Técnico

SUBGERENCIAS

Joaquín Bernal Ramírez
Operación Bancaria

Luis Fernando Restrepo Valencia
Seguridad

Angela María Pérez Mejía
Cultural

Néstor Plazas Bonilla
Industrial y de Tesorería

Rocío Villegas Trujillo
Administrativa

Luis Francisco Rivas Dueñas
Informática

José Tolosa Buitrago
Monetaria y de reservas

Jorge Hernán Toro Córdoba
Estudios Económicos

.....

Luis José Orjuela Rodríguez
Auditor General

DIAGRAMACIÓN

G. Dimitrov
gdimit@epigrafe.com

Contenido

- 1** Conservación y restauración de material arqueológico:
una mirada desde la experiencia en el Museo del Oro
Mario Andrés Rodríguez

- 26** Tecnología del platino en la fabricación de piezas de orfebrería precolombina
Nohora Bustamante Salazar
Lisette Garzón Bonilla
Armando Bernal Romero
Carlos Hernández Rodríguez

- 46** Tumbas y plantas antiguas del suroccidente colombiano
Gaspar Morcote-Ríos

- 72** Conservación y restauración de textiles arqueológicos:
dos estudios de caso en el Museo del Oro
Andrea Martínez
Catalina Bateman

- 87** Pliegue: materia de lo erótico
Rosita Andrea Pantoja Barco

Conservación y restauración de material arqueológico: una mirada desde la experiencia en el Museo del Oro

Mario Andrés Rodríguez
Restaurador de Bienes Culturales Muebles
Coordinador del Grupo de Investigación en Conservación
de Material Arqueológico Facultad de Restauración,
Universidad Externado de Colombia.

Abstract: The Gold Museum of the Banco de la República serves as a case study to examine the connection between the preservation and the investigation of archaeology in Colombia. It was possible to identify the perspectives, achievements, difficulties and challenges arising from an interdisciplinary perspective between preservation and archaeology to protect the archaeological heritage.

Resumen: Para examinar la relación que han tenido la conservación y la investigación arqueológica en Colombia se toma como caso de estudio el Museo del Oro del Banco de la República. Se identifican las perspectivas, los logros, las dificultades y los retos de implicarían una aproximación interdisciplinaria entre la conservación y la arqueología en materia de protección del patrimonio arqueológico.

Las colecciones arqueológicas del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia son un espacio ideal para trabajar desde una perspectiva interdisciplinaria la intervención, conservación y restauración del patrimonio arqueológico de la nación.

La ampliación de la planta física y de las áreas de exhibición del Museo, proyectada hasta el año 2008, ha propiciado un replanteamiento de las necesidades que se derivan de la exhibición del material arqueológico, su investigación, mantenimiento, manejo y proyección. Así, la conservación de las colecciones ha tomado un lugar prioritario. En los últimos años se puede destacar la restauración de más de trescientas piezas de cerámica y unas cincuenta piezas entre textiles, maderas, conchas, óseos, líticos prehispánicos y cuerpos momificados, materiales que integran la exhibición en las nuevas salas. En 2007 en la base de datos de gestión de colecciones Archemuse aparecen con comentarios de tratamiento 624 cerámicas, 1146 piezas orfebres y 201 de las otras colecciones.

Este hecho sitúa al Museo del Oro como una de las instituciones que mayor atención está prestando a la recuperación y divulgación del patrimonio arqueológico nacional y



Alcarraza antropomorfa Terradentro Medio (150 a 900 d.C.) procedente de Riochiquito, Belalcázar, antes de la intervención del restaurador. Diámetro 13,6 cm. C06290.

Se eliminó el asa agregada por una intervención anterior a su ingreso a la colección del Museo.



como un óptimo espacio de desarrollo para una disciplina que hasta hace muy poco tiempo veía limitado su campo de acción. De esta manera se pone en consideración la importancia de sobrepasar la labor técnica del cuidado del patrimonio arqueológico y la necesidad de plantear la conservación como una disciplina constructora de un campo de visión más amplio, sustentada en la posibilidad que tiene la conservación del patrimonio arqueológico de contribuir a un conocimiento antropológico.

Abordar la relación entre la conservación y la arqueología en el ámbito colombiano supone una tarea compleja y ambiciosa. Primordialmente porque es un área sobre la cual no existe una definición teórica compartida y porque su desarrollo histórico ha estado ligado a unas experiencias profesionales más o menos accidentadas, tanto para la arqueología como para la misma conservación. Tal vez aquellos que estén familiarizados con el tema en el país lo relacionen con las escasas experiencias de intervención de materiales prehispánicos en los principales museos, o tal vez con la participación de algún conservador-restaurador en algunos proyectos de excavación arqueológica. Sin embargo, estos no dejan de ser eventos aislados y sin un desarrollo continuo. Menos frecuentes son los debates o productos de investigación que se generan de estas experiencias.

En esta reflexión no se espera dar respuesta a una problemática que aún no se ha terminado de plantear, dado que la conservación arqueológica en el país supone la confluencia de múltiples miradas. En este artículo se presenta una aproximación al problema desde la perspectiva de la experiencia de la conservación de las colecciones en el Museo del Oro y se proponen algunos elementos que podrían ser los que estructuren más adelante este conocimiento. Con la recopilación de estos planteamientos se pretende abrir una discusión en torno a los mismos, tanto en el contexto académico como en el institucional. En primer lugar se expondrán algunos elementos teóricos que le permitan al lector contextualizarse en el campo de estudio de la conservación, posteriormente se realizará un rápido repaso por lo que ha sido este trabajo a través del tiempo en el Museo del Oro, para

luego analizar la situación actual en cuanto a los problemas, logros, perspectivas y los retos que se definen hacia el futuro.

Algunos puntos de acuerdo

Conservación y restauración

Una definición reciente y aceptada en el ámbito gremial en Colombia sobre la conservación, es la consignada en el *Código de Ética del Restaurador* (SCR, 1999): “(...) profesión encaminada a conservar los Bienes Culturales Muebles, preservando íntegra la capacidad de comunicación propia de éstos, con el fin de que mantengan su vigencia en el tiempo (...). Tiene como punto de partida el reconocimiento de la materialidad como vehículo de transmisión de valores socioculturales contruidos en el tiempo” (SCR, 1999: 5). Aunque esta definición se restringe a los bienes muebles, no estamos muy lejos de aplicarla a otro tipo de bienes en el universo del patrimonio cultural.

Es importante destacar que esta posición teórica se fundamenta en el sentido legal que tienen los bienes culturales o patrimonio cultural, definido en la Constitución Nacional como “(...) todos los bienes y valores culturales que son expresión de la nacionalidad colombiana” (Ley general de cultura, 397 de 1997: 8).

Tanto en el caso académico como en el gubernamental hay un reconocimiento de los objetos y de los valores como estructuras propicias para el desarrollo social, en tanto que constituyen la base para justificar en forma general que el objetivo de la conservación del patrimonio cultural material es principalmente mantener los objetos y los valores relacionados con ellos (Sinning, 1999; Avrami *et al.*, 2000). Otra definición que podemos proponer para situarnos dentro del campo de la conservación de los bienes culturales es considerarla como una disciplina que estudia las manifestaciones materiales de los hombres y mujeres, evidenciadas en las cosas que han fabricado en el transcurso del tiempo, a

través del mantenimiento de la materia físico-química de éstas y de la reflexión frente a la esencia que contiene dicha materia.

Esta posición, aunque puede atraer variadas polémicas que se han depurado por más de medio siglo (Nota 1), propone los ejes fundamentales para explicar el quehacer de la disciplina y la acerca a su relación con el campo antropológico y arqueológico. En primer lugar por el reconocimiento de los aspectos materiales de los objetos; en segundo, por la consideración de que en los objetos subyace una dimensión o esencia que los hace significativos a través del tiempo y, en tercer lugar, por la capacidad que tiene la disciplina para introducirse en las reflexiones y explicaciones de los problemas antropológicos.

La conservación en un sentido técnico ha sido definida dentro de los estudios del deterioro de los objetos culturales. Se puede definir así como todas aquellas acciones que evitan, retardan o solucionan los procesos de alteración de la materia que compone dichos objetos (ICOM, 1984). Existen diferenciaciones a escala operativa que se traducen en especializaciones; por ejemplo, la conservación preventiva y los programas de manejo de sitios culturales. Sin embargo, los objetivos están dirigidos a proteger de la desaparición los objetos que una cultura considera importantes para su desarrollo.

Nota 1.

A mediados del siglo XX el italiano Cesare Brandi, con la publicación de la *Teoría del Restauro* (1966), marca un hito en la conformación de una conceptualización para la disciplina. En el texto el autor pone en consideración el acto de la restauración como el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte bajo la perspectiva de su historia y de su estética. Otros documentos más recientes sobre conservación reemplazaron la acepción “obra de arte” por patrimonio artístico, bien cultural, patrimonio cultural (UNESCO, 1972; ICOM, 1984; ICOMOS/ICAHM, 1990; ICOMOS, 1999). Lo anterior demuestra una perspectiva cambiante hacia lo que es susceptible de ser conservado por parte de los diferentes grupos sociales.

La restauración del Patrimonio Cultural es una práctica cambiante, por lo cual debe ser estudiada con referencia al contexto histórico que le da sentido. Actualmente la responsabilidad de manipular los objetos y su información está ligada a una formación profesional en donde adquieren sentido los principios, los criterios y un actuar técnico que responde a las diferentes necesidades del patrimonio cultural material (Lleras y Rodríguez, 2002).

La materia

Se trata de uno de los elementos más reconocidos cuando se habla de conservación y restauración: es en la materia en donde se hace palpable la labor del mantenimiento

de los objetos, pues constituye el espectro visible del objeto de estudio, que son los bienes culturales (Avrami *et al.*, 2000: 4). El acercamiento inicial o primario sobre cualquier cosa es a través de su materia, la estructura físico-química que evidencian los sentidos y que constituye la percepción más directa que puede captar el ser humano (Miller, 1994: 407).

Podría asegurarse que la herramienta más fuerte de los conservadores es la capacidad que tienen para comprender la materialidad de los objetos; este es un aspecto inherente a su formación tanto en el campo técnico, científico, como sensible. En el trabajo cotidiano hay que tocar, observar, indagar, descubrir e interpretar las evidencias que en la materia se plasman. Es importante determinar la estructura de las cosas, sus elementos constitutivos,

Jarra globular (múcura) muisca
procedente de Turmequé antes de
intervención. Alto 33,8 cm;
diámetro 19 cm. C12665.



La jarra se reforzó y consolidó
y se realizó intervención
cromática.



la técnica y los procesos de elaboración, como fundamento para realizar cualquier intervención sobre la materialidad de las cosas; también reconocer los procesos de degradación de la misma materia, sus alteraciones y deterioros causados natural o accidentalmente o por intervención humana. De esta manera es posible comprender los cambios que se desarrollan en el campo social a partir de las alteraciones que ocurren en los diversos contextos de utilización y abandono de los objetos (Schiffer, 1987; García y Schneider, 1996: 97).

Al manipular de una forma tan íntima la naturaleza de la materia el conservador es consciente de su responsabilidad, todos sus objetivos se vuelcan hacia el mantenimiento de la integridad de los objetos. Ya sea que se tome bajo los parámetros científicos de la materia como aportación del conocimiento humano o como una visión que podría tocar lo metafísico, la materia se convierte en sentido, en representación simbólica, todo aquello que podría sustentar su conservación en la época contemporánea.

Los valores

La noción de los valores es intrínseca a la consideración de bienes culturales (Avrami, 2000; Sinning, 1999: 5). Desde la legislación colombiana se entiende que el patrimonio cultural está constituido tanto por los bienes como por los valores que son expresión de un concepto de nacionalidad. En esta perspectiva, el carácter simbólico del objeto enmarca el sentido especial que tiene el patrimonio; es un referente concreto para encontrar vínculos de identidad, uno de los elementos indispensables en los estados modernos, base de la construcción de una nación solidaria (Sierra, 2002: 28-29).

¿Es posible hablar objetivamente de la valoración de los objetos? Este es un campo donde hay que pisar con cuidado, pues en esta acción intervienen múltiples factores que son cambiantes y no se inscriben en una definición única. La valoración del patrimonio material, como una función social, es una dimensión dinámica y en ello está la complejidad

de su significación y su interpretación (Sinning, 1999: 4). Bien es posible identificar las variables que hacen perceptible el intangible de la materia, como el sistema creado entre las personas, los objetos y el espacio-tiempo, y se puede entender la atribución de sentido como un hecho cultural, por lo que el patrimonio cultural se torna en una conciencia maleable.

En este sentido no podemos eludir que los objetos patrimoniales siempre han respondido a necesidades concretas de reconocimiento cultural, por eso son un aliado del poder político y económico. A través de los siglos los objetos se crean, se usan, se veneran, se desechan, se destruyen, se renuevan, se compran y se venden. En el mundo moderno este reconocimiento se acomoda de acuerdo con la complejidad misma de la época; el patrimonio cultural no es uno solo, es diverso, tanto como lo son las personas, las comunidades y sus necesidades.

Al analizar el tema de los valores en los materiales arqueológicos, las variables se acomodan en un espectro más amplio. ¿Los valores del pasado están vigentes hoy?, es decir, los factores que influyeron en la creación de los objetos, la creación misma, el uso, la cultura, el contexto. ¿Es posible percibir todos esos valores? ¿Cuáles son los mecanismos para valorar el pasado y los objetos que perduran? ¿Existe una valoración diferente con respecto al material arqueológico?

Todas las anteriores son cuestiones que dimensionan el vasto campo de estudio que se vislumbra sobre la valoración del patrimonio arqueológico y es un reto para todas las disciplinas involucradas con éste asumir que en su reconocimiento valorativo está el fundamento para conocerlo, conservarlo y divulgarlo. Y en esto la sociedad en general es el principal componente, pues de nada sirve investigar el patrimonio arqueológico si los resultados no benefician el desarrollo del mismo contexto humano en donde se halla inmerso.

Un repaso por la historia de la conservación en el Museo del Oro

En el Museo del Oro podríamos analizar importantes etapas de desarrollo de la conservación en el campo arqueológico, dada su larga trayectoria histórica y la transformación de los elementos que componen su estructura institucional. Son más de sesenta años en los cuales el Banco de la República se ha encargado de conformar uno de los acervos más importantes de objetos prehispánicos de Colombia. Lo que comenzó con una rica muestra prevista solamente para el conocimiento de unos curiosos privilegiados hoy en día se ha consolidado como uno de los museos más visitados por el público nacional y extranjero.

Es claro que el surgimiento de la colección que hoy compone el Museo se deriva de un hecho histórico sin precedentes en la valoración del patrimonio arqueológico colombiano, pues en el año de 1939 se logró evitar la exportación de una pieza de oro de alta ley que procedía de un entierro prehispánico (Sánchez, 2003). Esta pieza es hoy el símbolo por excelencia de la institución y un referente muy importante para los colombianos. A partir de ese momento el Banco de la República comenzó a adquirir ciertos objetos (inicialmente solo metales) con un claro ánimo de preservación de las hermosas manifestaciones indígenas del territorio colombiano. Es importante destacar en esta época la importancia que generó la investigación arqueológica llevada a cabo por los primeros profesionales que incursionaban en el país: Rivet, Hernández de Alba, Pérez de Barradas conformaron una nueva visión acerca del pasado prehispánico, basados en las premisas del método histórico cultural, en el que fue importante recopilar una gran cantidad de características culturales para explicar los rasgos particulares de las culturas prehispánicas (Sánchez, 2003; Langebaek 2004). El Museo del Oro se convirtió en casa de muchos investigadores de la época que ayudaron a compilar y clasificar una gran cantidad de materiales que constituirían la evidencia para la narrativa del pasado como “historia patria” (Sánchez, 2003: 151).

En este contexto, la arqueología institucionalizada obtuvo el prestigio que necesitaba para su desarrollo. En la medida en que se centraban los intereses en clasificar y describir el mayor número de características culturales de las diferentes sociedades del pasado, el aumento de las colecciones se hizo notable y la importancia que se otorgó a la formalidad de los objetos sentó las bases para el desarrollo de unos criterios restaurativos particulares. Precisamente el hecho de exhibir piezas magníficas, elementos suntuosos, ollas y colgantes, que pudieran mostrar todos los rasgos particulares de una cultura, hacía que se presentaran los objetos sin consideración de sus reconstrucciones.

Una muestra amplia de objetos de oro y tumbaga se aglomeró pronto en suntuosas vitrinas que sólo podían ver los miembros e invitados ilustres de la institución. En 1959 la exhibición fue abierta al público general, cambiando radicalmente los objetivos de adquirir y mantener los objetos de orfebrería y en menor medida otros materiales arqueológicos, como cerámicas y líticos. La adecuación del Museo a estas nuevas necesidades planteó la necesidad de organizar la museología y con ésta, seleccionar y mostrar el material en las condiciones que se consideraban más óptimas (Sánchez, 2003).

En los trabajos actuales de restauración de las colecciones es posible encontrar variados ejemplos que atestiguan de los intentos de adecuación y presentación de los objetos realizados para su exhibición en aquellas primeras épocas del Museo: se encuentran adhesivos empleados para unir fragmentos de cerámica, estructuras acopladas a piezas de metal para mantener su estabilidad, recubrimientos de protección y restituciones formales que se realizaban para completar piezas fragmentadas. Actualmente, en la mayoría de los casos estas intervenciones han sido mejoradas, eliminadas o restituidas, de acuerdo con los nuevos aportes, conocimientos y criterios que se han desarrollado en el campo de la conservación de materiales arqueológicos.

En la década de 1960 se planteó un cambio radical en el Museo del Oro. Se trató de la construcción de un edificio exclusivo para integrar todas las funciones de la institución.

Se puede afirmar que en este punto se dio inicio a la puesta en marcha de un verdadero interés en la conservación especializada de las colecciones, pues ya no se consideraron únicamente los espacios de exhibición (salas y vitrinas), sino que se adecuaron espacios especiales de reserva para los materiales y salas especializadas para la recreación pública. A partir de esta época el Museo asume un continuo crecimiento en cuanto a sus funciones y la cobertura de sus servicios: las exposiciones temporales, las itinerantes, el aumento de las colecciones, las nuevas investigaciones.

Precisamente a partir de la mitad de la década de 1970 a 1980, a propósito de las investigaciones de campo auspiciadas por el mismo Museo del Oro (Sánchez, 2003), surge el trabajo de la restauración de material arqueológico en un espacio adecuado para tal fin (Nota 2). La oficina de restauración se creó para atender los casos de primeros auxilios de la colección y mantener adecuadamente las piezas que conformaban la exhibición. Bajo este principio se inició un tímido desarrollo de técnicas especializadas de restauración, desarrollados a partir de experiencias tomadas de Europa y Estados Unidos. El desarrollo de la investigación arqueológica comenzó a involucrar el análisis especializado de los materiales obtenidos, lo cual generó una inquietud en el desarrollo de la práctica de la conservación de materiales, al punto de hacer necesarios espacios y cargos específicos para la ejecución de este trabajo.

De este período podemos encontrar casos de restauraciones de cerámicas y en especial de metales, en donde se aprecia la introducción de nuevos materiales que servirán para la preservación de delicados objetos y para dar soluciones de presentación estética de los mismos en los espacios de exhibición.

La década de 1980 trajo nuevos cambios en la institución. Se registró un aumento en la adquisición de material proveniente de todo el país, producto de la intensa actividad de excavaciones profanas o g.uaquería y en otros casos proveniente de investigaciones arqueológicas controladas. En la segunda mitad de esa década se creó la oficina de Registro,

Nota 2.
SAENZ OBREGÓN, Juanita. Restauradora del Museo del Oro. Comunicación personal. Agosto 11 de 2003.

encargada del inventario, clasificación, documentación y manejo administrativo de las colecciones del Museo. A partir de entonces se realiza un control más efectivo del material: ya aparecen, por ejemplo, los primeros informes de estado de conservación de algunas piezas. Para la época la conservación también tuvo en Colombia un desarrollo considerable por el trabajo que se consolidó en el Centro Nacional de Restauración, ente estatal a cargo del entonces Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, transformado a partir de la Ley 397 de 1997 en el actual Ministerio de Cultura. Algunos restauradores que comenzaron a especializarse en el área específica de conservación de materiales arqueológicos tuvieron acogida en el Museo.

A lo largo de la última década del siglo veinte el trabajo de conservación se adoptó de acuerdo con las necesidades que surgían de las diferentes actividades del Museo. Por ejemplo, el seguimiento del estado de conservación de las colecciones y la atención a las condiciones en donde éstas se almacenan fue realizado a partir del aumento de las exposiciones itinerantes —nacionales y extranjeras— y por la actualización de ciertos elementos museográficos.

La extensa documentación sobre intervenciones de piezas, especialmente de cerámica, acopiada en los archivos del Museo, permite evidenciar la aplicación de unos criterios que se definían en función de un creciente trabajo interdisciplinario. Los restauradores ya no ejecutaban un trabajo eminentemente técnico y de adopción de metodologías preestablecidas (extranjeras).

La última etapa que se puede considerar en este repaso por la historia de la conservación en el Museo del Oro se puede resumir en dos acontecimientos. El primero de ellos es la ampliación de la planta física del Museo, planteada en el contexto de un ambicioso proyecto que se encuentra en ejecución (Lleras, 2004). El segundo, la apertura de un mercado profesional, constituido por Restauradores de Bienes Muebles egresados de la única facultad que existe hasta ahora en Colombia (Nota 3).

Nota 3.

El programa de pregrado en Restauración y Conservación de Bienes Culturales Muebles, ha sido liderado por la Universidad Externado de Colombia desde 1994. Este se considera una evolución del programa ofrecido por el extinto Centro Nacional de Restauración y se desarrolla en convenio con el Ministerio de Cultura. La carrera con título profesional está estructurada en diez semestres en los cuales se aborda un amplio panorama sobre la conservación, restauración, conservación preventiva e investigación del patrimonio cultural mueble colombiano.

Sumado a lo anterior, es preciso nombrar los alcances que tiene la formulación de decretos y normativas especiales, a nivel nacional, sobre protección del patrimonio arqueológico (Decreto 833 de 2002). Precisamente al ratificarse al Estado como el principal protector del patrimonio de carácter arqueológico, el Museo del Oro se suma a las instituciones que lideran su custodia en el país.

La información científica que puede generarse de bienes culturales de esta categoría aumenta las responsabilidades para propender por su buena conservación y adecuado mantenimiento y de esta manera no afectar su condición. Así, las entidades custodias del patrimonio arqueológico nacional deben ser conscientes de las implicaciones que tiene la socialización de unos elementos que, en parte, han perdido una importante referencia de estudio, como es el caso de las piezas guaqueadas. Sin embargo es posible, como se propone desde la mirada disciplinar de la conservación, encontrar otras vías para establecer nuevas fuentes de información alternativa que aporten al conocimiento antropológico de las sociedades prehispánicas.

Arqueología y conservación

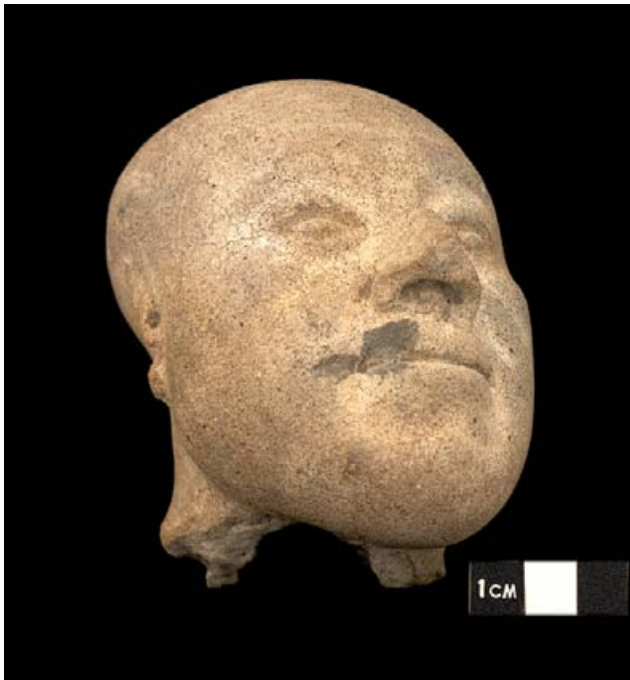
Para entender las posibilidades y retos actuales de la conservación es necesario echar un vistazo al panorama de lo que ha sido en años recientes la experiencia de la profesión con el campo arqueológico, en el ámbito colombiano.

El conservador, cuando ha tenido cabida en los proyectos de arqueología en Colombia, no ha pasado de ser un auxiliar de los trabajos de campo (prospección, excavación, rescate, documentación), en gran parte por graves deficiencias en el desempeño de los propios profesionales de la conservación. Alrededor de la figura del conservador se ha construido un imaginario que lo describe como una persona exageradamente meticulosa, encargada de arreglar el material que presenta deterioros y que en muchos casos obstaculiza y va en contra de la premura de tiempo de los proyectos. Otro aspecto es el costo que implican

los trabajos de conservación de los bienes recuperados tras una investigación arqueológica. Lo anterior evidencia la dificultad que existe en el medio nacional para financiar de forma integral todos los aspectos de un proyecto.

Hoy no podemos ver al conservador como el que pega, consolida y reconstruye las piezas malogradas y, menos aún, debe asumirse el trabajo de campo prioritariamente bajo los parámetros presupuestales. El contexto arqueológico es un evento único e irrepetible, amenazado por diversos factores que conllevan a su destrucción, tales como los fenómenos naturales, la investigación arqueológica y, por supuesto, la negligencia humana.

En el laboratorio no ha sido diferente el trabajo del conservador arqueológico en Colombia, pues se limita casi a las mismas funciones que en campo: pegar, consolidar y reconstruir; en algunos casos se le ha dado la tarea de limpiar el material proveniente de



Cabeza fragmentada de una figura Tumaco Inguapí (500 a.C. a 250 d.C.) de 10, 5 cm de alto. El labio desportillado dificultaba la lectura del objeto por el público. C12762.

La restauración integró el labio con pasta mexicana y realizó intervención cromática con acuarela.



yacimientos arqueológicos, dado el cuidado y habilidad que tiene para no arruinar los materiales, por ejemplo los débiles engobes de las cerámicas. En ocasiones más afortunadas se le ha permitido analizar el material, pues se ha reconocido que por la metodología de su trabajo podría advertir o explicar algún detalle o dato que los demás no pueden señalar.

En los museos colombianos, el trabajo del conservador se ha desarrollado de forma intuitiva y desarticulada. Aunque existe la creciente necesidad de asumir la preservación adecuada de los objetos dentro del edificio que conforma un museo, apenas ahora se asume la necesidad de la participación de profesionales que se han formado para tal objetivo. La restauración ha tenido un desarrollo más o menos similar, pero su función dentro de los museos puede remontarse a experiencias muy tempranas, especialmente en la práctica del mantenimiento de las piezas o en la solución de problemas ocasionados por la alteración de los materiales y la implicación que tiene esto en la exhibición.

Sin despremiar estos alcances en el trabajo realizado hasta ahora, es comprensible que haya imperado una desarticulación entre las disciplinas involucradas en el proceso de investigación. En nuestro medio no existen aún acuerdos ni metodologías y son escasos los espacios para exponer, analizar y desarrollar esta problemática con sus consecuentes soluciones.

En resumen se pueden considerar algunas de las causas que han llevado a que el campo especializado de la conservación arqueológica tenga un alcance restringido en nuestro medio:

1. En los proyectos de arqueología no se proyecta el trabajo de conservación de los materiales que se espera encontrar e investigar, y por consiguiente no se presupuesta la participación profesional del conservador o la necesidad de estas labores. En muchas ocasiones los proyectos se definen entre el tiempo y el dinero para su ejecución, por lo que agilizar y reducir son las constantes que

a veces no son compatibles con la responsabilidad de recuperar y preservar adecuadamente toda la información que es susceptible de extraer de un contexto arqueológico. Toda esta situación se refleja también en las contrataciones públicas, pues no se define claramente en los términos de referencia la obligación de involucrar estos aspectos.

2. Durante los trabajos de investigación arqueológica todavía es muy común la pérdida de material o sus huellas, es decir que en la excavación o rescate arqueológico se presenta un momento de riesgo de alteración o desaparición de información. Esta problemática pone en evidencia un delicado aspecto que debe considerarse con más cuidado: el estudio profundo del complejo sistema que conforma un contexto arqueológico y sus perspectivas de interpretación por parte de los múltiples actores que pueden intervenirlo. Esta situación se amplía en laboratorio, cuando los materiales ofrecen múltiples perspectivas que pueden ser igualmente analizadas desde diferentes objetivos y que en muchos casos se pierden por desconocimiento e incluso por negligencia.
3. Desconocimiento del campo disciplinario de la conservación arqueológica, reflejado en una escasa participación de profesionales en proyectos e instituciones. Este aspecto es en gran parte responsabilidad de los mismos conservadores, pues aunque el tema como reflexión es nuevo y la formación en el área es reciente, ha faltado mayor divulgación de las investigaciones realizadas y, más importante aún, dar continuidad a las ya iniciadas y plantear unas nuevas. En Colombia el desarrollo de proyectos de este tipo ha surgido por iniciativas particulares, aún no se perfila una necesidad a largo plazo por parte de instituciones para el fomentar el estudio de la conservación del patrimonio arqueológico; es desde la academia donde este afán ha venido en incremento y se ha logrado el desarrollo de investigaciones, especialmente en el contexto de tesis de grado (ver Tabla 1).

4. En los proyectos y en las instituciones es común encontrar espacios físicos improvisados para la ejecución de los trabajos técnicos de conservación y de restauración. Es casi generalizada la falta de instalaciones especializadas que garanticen la buena ejecución de las labores y la seguridad, tanto para el patrimonio arqueológico como para los conservadores.

La conservación en el Museo del Oro actual

En la actualidad en el Museo del Oro se concentra un significativo número de profesionales de la conservación, desempeñándose en diferentes áreas de especialización. Como se anotó al comienzo de este artículo, no es una situación común en nuestro contexto la participación de un grupo que, como en el Museo, haya encontrado un espacio propicio para su especialización profesional. En los últimos años se han vinculado al museo más de veinte conservadores quienes se han desempeñado en labores en las diferentes áreas de la institución, ya sea por trabajos de investigación, monitoreo y control medioambiental, intervención de las colecciones, manejo y manipulación de las mismas, diseño de unidades para almacenamiento y transporte o trabajos especiales. Debe destacarse, en particular, la presencia desde 2005 de una profesional dedicada a mediciones, evaluaciones y acciones de conservación preventiva (sin funciones de restauración) y la contratación permanente de otra profesional para el área de manejo y cuidado de las colecciones, además de dos restauradores de planta.

Las siguientes son algunas de las principales y más recientes experiencias que se han desarrollado en el Museo del Oro, en relación con el trabajo de conservadores:

- Creación de un taller especializado en sistemas de montaje museográfico para las piezas que conformarán la exhibición en las nuevas salas del Museo (Obando, 2004).

- Apoyo en la adecuación de los espacios de reservas de colecciones bajo criterios de conservación.
- Traslado de colecciones al nuevo edificio y reservas, al culminar la primera etapa del proceso de ampliación. (Gómez del Corral *et al.*, 2004)
- Restauración de metales: investigaciones relacionadas a la técnica de elaboración de piezas prehispánicas, tratamientos y estudio de deterioros.
- Restauración de textiles: diseño y elaboración de sistemas de manipulación y embalajes especializados, estudio de técnicas de elaboración de piezas textiles.
- Restauración de cerámicas: investigaciones relacionadas con deterioros y tratamientos, estudio de técnicas de elaboración de las piezas.
- Restauración de maderas, líticos, conchas y huesos arqueológicos; estudio de deterioros de materiales arqueológicos de palma.
- Conservación y restauración de la colección de cuerpos momificados. Empaques diseñados especialmente para su preservación en depósitos (Becerra *et al.*, 2004).
- Realización de talleres de conservación preventiva para el personal interno.
- Diseño y elaboración de sistemas de depósito adecuados para la conservación de maderas arqueológicas y material etnográfico.
- Organización y actualización de los archivos de documentación en el área de restauración.
- Creación de herramientas unificadas de documentación sobre la restauración de las colecciones.
- Evaluación de las necesidades en conservación en museos regionales del Banco de la República.

- Restauración y montaje de las colecciones del Museo del Oro de Armenia.
- Restauración y montaje de las colecciones del Museo del Oro de Cartagena.
- Monitoreo y control permanente de las condiciones medioambientales en las áreas donde se encuentran colecciones: exhibición, reserva y museos regionales de Armenia, Cali, Cartagena, Pasto y Santa Marta desde el 2005.
- Proyecto de estudio de manchas rojas en orfebrería y manchas azules en cerámica.

Posibilidades y perspectivas de la conservación

Como se percibe, el conservador tiene un amplio y diverso campo de trabajo dentro del Museo: es notable la evolución que ha tenido dicho campo a partir de las necesidades que surgen en las actividades cotidianas en la institución y por la búsqueda de especialización que han realizado los profesionales.

El conservador, como profesional, posee los medios técnicos y científicos para asumir los diferentes problemas que se pueden presentar en el proceso de la investigación arqueológica; por supuesto, siempre en constante comunicación con los demás investigadores. En los museos arqueológicos tiene todo el potencial para confrontar la diversidad de problemas que se generan en el mantenimiento de un museo en relación con los materiales que contiene, el medio ambiente, los sistemas de depósito, exhibición, manejo y las políticas administrativas que hacen posible el direccionamiento de todas las acciones de conservación. También en el contexto museográfico la conservación adquiere una importante dimensión, al ser este el medio ambiente en donde se desarrolla la comunicación entre el público y los bienes culturales; así su responsabilidad frente a lo que se debe hacerse evidente de los objetos media entre las perspectivas de la sociedad y los propósitos de la institución.

El trabajo técnico de la conservación y la restauración necesita una infraestructura especializada. En campo, dentro de los proyectos arqueológicos, deben considerarse medidas y técnicas especiales de rescate, tratamiento, embalaje y transporte; en el laboratorio o en el taller (por ejemplo en los museos) es necesario adecuar espacios físicos para realizar tratamientos especializados, considerarse medidas de seguridad, tanto para los objetos arqueológicos como para los mismos restauradores que ejecutan los trabajos, etc.

Como actor dentro de los procesos de investigación antropológica, el conservador debe reflexionar acerca de la apropiación temporal que hace del trabajo arqueológico (García y Schneider, 1996: 76). De alguna forma, éste se enfrenta a un nuevo paradigma, no al simple hecho de reconocer su papel al lado de otros profesionales. Con relación a



Figura antropomorfa zenú (200 a.C. a 1600 d.C.) procedente de Betancí, Córdoba. C12860.

La cabeza pertenecía a otro objeto y había sido agregada por una intervención anterior a su ingreso al Museo. Se reforzó, consolidó e integró el objeto original.



esto, se plantea la construcción de un nuevo objetivo que asume integralmente el estudio de los bienes arqueológicos y la conservación como una disciplina que es capaz de plantear sus propias directrices teóricas y metodológicas frente a los problemas del patrimonio arqueológico. Podría abordarse la conservación como una conciencia, un conocimiento que debe manejarse dentro de las actividades de la investigación arqueológica (con todos los involucrados) y que el conservador, como profesional en la disciplina puede articular para que el resultado sea eficaz. En otras palabras, para que el objeto arqueológico junto con el dato trasciendan (García, 1999).

Los conservadores deben involucrarse más en las problemáticas del patrimonio cultural, es su campo de juego. En lo que preocupa aquí, el desarrollo de una teoría que tenga en cuenta la historia de la práctica en Colombia, sus relaciones con la evolución de la arqueología, los retos frente a las legislaciones y al cambiante sistema que se crea entre la sociedad y su apropiación con el patrimonio arqueológico. Debe existir una constante revisión y evaluación de los desarrollos investigativos, plantear los temas y los problemas que deben ser resueltos, proyectar su propia labor. En esa medida, la especialización es necesaria. Abarcar globalmente las preguntas que se plantean, pues los actuales medios de comunicación permiten reconocer rápidamente los avances en cualquier rincón del planeta. Se deben crear lazos de cooperación profesional, espacios de debate y, en gran medida, es necesario producir reflexiones escritas como base para una rápida divulgación y discusión de las ideas.

Los museos, como espacios de exaltación del patrimonio cultural material, deben reconocer el sinnúmero de información que poseen, la variedad de miradas a las que se expone esa información y no deben impedir nunca que los objetos trunquen esa posibilidad. Con un buen manejo de las políticas de conservación de las colecciones, un trabajo analítico de la restauración y del conocimiento o uso que tengan de los objetos los especialistas o visitantes de cada museo, será posible garantizar la preservación y aprovechamiento del patrimonio cultural. De aquí en adelante el Museo del Oro, con la

apertura de las nuevas instalaciones, debe continuar su apertura a las nuevas responsabilidades y posibilidades frente a la conservación del patrimonio que resguarda.

Tabla 1. Investigaciones recientes realizadas en Colombia relacionadas con el campo de la conservación arqueológica*.

Título	Autores	Año
Conservación del material óseo del patrimonio arqueológico	Marcela I. Rodríguez Vera	1996
Elaboración teórica en torno a la restauración de textiles precolombinos	Consuelo C. Millán	1997
Integración de faltantes en discos giratorios Nariño	Pablo F. Obando Arango	1999
Estudio de materiales, técnica de elaboración y estado de conservación de las esculturas policromadas del Purutal, San Agustín, Huila	María Paula Álvarez Echeverri	1999
Estudio de la técnica de manufactura de cerámica Guayupe	Johana Moreno Romero	1999
Estudio de la cerámica producida en la primera Fábrica de Loza Fina en Santafé de Bogotá	María C. Lamo Mejía	2000
Caracterización de deterioros en los objetos arqueológicos de madera en las colecciones del Museo del Oro y del Museo Nacional de Colombia en Bogotá	Ana C. Becerra y Adriana M. Parra Peña	2000
Técnica de la elaboración de las pictografías ubicadas en el área del curso del río Farfacá, Tunja, Boyacá	Catalina Bateman Varga y Andrea P. Martínez Moreno	2001
Deterioros y reparaciones tempranas en la cerámica precolombina colombiana	Lina M. García Lozan y Mario A. Rodríguez Larrota	2001
Metodología de diagnóstico e identificación de restos óseos humanos arqueológicos	María Asunción Estela y Catalina Hernández	2003
Propuesta de manejo integral para las momias del Museo Arqueológico de Sogamoso	Catalina Azuero Bautista	2003
Diagnóstico del Hipogeo S12 del Parque Arqueológico de Tierradentro, como una propuesta para la documentación y el diagnóstico de los hipogeos de Tierradentro	Norma Juliana Jiménez	2003
Acercamiento al estudio de las huellas de uso en cerámica prehispánica arqueológica	Andrea Strauch González y Alberto Restrepo Giudice	2003
Métodos de desinfección para material cerámico arqueológico	Mariana Carulla Arreaza	2004
Evaluación de adhesivos para la unión de fragmentos cerámicos	Juana Segura Escobar	2004
Reconocimiento de valores en el Parque Arqueológico de Monquirá –El Infiernito– Villa de Leiva, Boyacá, Colombia, como una herramienta de conservación	Adriana Páez Cure	2004

* Las investigaciones referenciadas en la Tabla 1 se remiten exclusivamente a trabajos de tesis presentados en la facultad de Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia.

Agradecimientos

Agradezco los comentarios y la discusión que me brindaron los siguientes colegas: Juanita Sáenz Obregón y Pablo Obando, restauradores en el Museo del Oro. Fernando S. Barandica, Catalina Bateman, David Cohen, Mónica Clavijo, Andrea Martínez y Adriana Páez, restauradores de Bienes Culturales Muebles. Jimena Lobo-Guerrero, arqueóloga en el Museo del Oro.

Bibliografía

AVRAMI, Erica. 2000. “Values and Heritage Conservation”. En: *The Getty Conservation Institute Newsletter* 15(2): 19-21. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

AVRAMI, Erica; Randall MASON y Marta de la TORRE. 2000. “Report on research”. En: *Values and Heritage Conservation*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

BECERRA, Carolina; Catalina HERNÁNDEZ; Juan Nicolás SÁNCHEZ; Luz Estela VILLALBA; Andrés PATIÑO y Javier URIBE. 2004. *Proyecto integral de conservación de la colección de momias del Museo del Oro*. Documento inédito. Bogotá: FIAN.

BRANDI, Cesare. [1963] 1999. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.

GARCÍA VIERNA, Valeria A. 1999. “¿Pegar lo roto, consolidar lo frágil y dar unidad formal?”. *Revista Filigrana* 1: 18-22. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

GARCÍA VIERNA, Valeria A. y Renata SCHNEIDER GLANTZ. 1996. *El proceso de rescate, conservación, restauración y análisis como una fuente primaria de investigación antropológica: El caso de la Tumba I de la Estructura XV de Calakmul, Campeche*. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología “Manuel del Castillo Negrete”. Tesis inédita.

GÓMEZ del CORRAL, Luz Alba; Juanita SÁENZ OBREGÓN y Francisco VEGA BARRANTES. 2004. La gestión de las colecciones, un trabajo interdisciplinario: Su organización, traslado y almacenamiento. *Boletín Museo del Oro*, N.º 52. Bogotá: Banco de la República.

ICOM, INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. 1984. *Comité de Conservación. El Conservador-Restaurador: Una definición de la profesión*. Copenhague.

ICOMOS. 1999. “Carta de Burra 1979; carta del ICOMOS Australia para sitios de significación cultural”. En: *International Charters for Conservation and Restoration*. Michael Petzet (Introducción). Serie Monuments and Sites I. http://www.international.icomos.org/burra1999_spa.pdf

ICOMOS / ICAHM. (International Council of Monuments and Sites / International Committee on Archaeological Heritage Management). 1990. *Carta para la protección y la gestión del patrimonio arqueológico*. http://www.icomos.org/docs/archaeology_es.html

LANGEBAEK, Carl. 2004. *Arqueología colombiana. Ciencia, pasado y exclusión*. Bogotá: COLCIENCIAS.

LLERAS, Roberto. 2004. La creación del guión científico de la remodelación del Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro*, N.º 52. Bogotá: Banco de la República.

LLERAS, Roberto y Mario RODRÍGUEZ. 2002. “Diálogo entre la arqueología y la restauración”. *Revista Filigrana* 3: 21-29. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

MILLER, Daniel. 1994. “Artefacts and the meaning of things”. En: Tim INGOLD (Ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge. pp. 396-419.

OBANDO, Pablo. 2004. Una nueva tecnología de montaje de colecciones: Soportes de acero para objetos arqueológicos. *Boletín Museo del Oro*, N.º 52. Bogotá: Banco de la República.

SÁNCHEZ CABRA, Efraín. 2003. El Museo del Oro. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N.º 64: 2-48. Bogotá: Banco de la República.

SCHIFFER, Michael. 1987. *Formation Processes of the Archaeological Record*. Salt Lake City: University of Utah.

SCR, SOCIEDAD COLOMBIANA DE RESTAURADORES DE BIENES MUEBLES. 1999. *Código de ética del restaurador*. Bogotá: Archivo General de la Nación.

SIERRA LEÓN, Yolanda. 2002. “Restauración, instrumento para construir nación”. *Revista Filigrana* 3: 21-29. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

SINNING TÉLLEZ, Luz Guillermina. 1999. “La valoración del patrimonio cultural material: una mirada desde la contemporaneidad”. *Revista Filigrana* 1: 4-10. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

UNESCO. 1972. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París: Conferencia General, 17 de octubre al 21 de noviembre. http://whc.unesco.org/world_es.htm#debut

Cómo citar este artículo

RODRÍGUEZ, Mario Andrés. 2006. “Conservación y restauración de material arqueológico: Una mirada desde la experiencia en el Museo del Oro”. *Boletín Museo del Oro*, 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha cambiada por el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>

Tecnología del platino en la fabricación de piezas de orfebrería precolombina

Nohora Bustamante Salazar

Lisette Garzón Bonilla

Armando Bernal Romero

Carlos Hernández Rodríguez

Departamento Técnico Industrial - Banco de la República, Bogotá

Abstract: We are still overwhelmed by the technologic knowledge of the pre-Columbian craftsmen. The Pre-Hispanic metallurgic tradition of the South-West of Colombia includes white metal objects manufactured in a gold-platinum alloy. A colour and composition analysis of some of the these objects from the archaeological collection of the Gold Museum of the Banco de la República, leads us to believe they were intentionally looking for a specific colour. Through experimental tests with gold-platinum alloys and a comparative study of their microstructures against the ones collected from some pre-Hispanic pieces, it was possible to determine the techniques used by the pre-Columbian craftsmen.

Resumen: Los conocimientos tecnológicos de los orfebres de la América precolombina nunca dejarán de sorprendernos. Dentro de la tradición metalúrgica prehispánica del suroccidente colombiano se encuentran objetos metálicos blancos elaborados con aleación oro-platino. Un análisis de color y composición de algunos de estos objetos, de la colección arqueológica del Museo del Oro del Banco de la República, nos permite establecer relaciones que asociamos a la búsqueda intencional de un color. Mediante ensayos experimentales con aleaciones oro-platino y el estudio comparativo de sus microestructuras con las obtenidas para algunas piezas prehispánicas se establecieron las técnicas empleadas por los orfebres precolombinos para su elaboración.

La primera referencia sobre el uso de una aleación oro-platino por parte de los orfebres precolombinos data de 1937, cuando Bergsöe, en un ensayo denominado «Metalurgia y tecnología del oro y platino entre los indios precolombinos» (1937), publicó los resultados de sus experiencias con un modelo de “sinterizado” para unir el oro y el platino. En 1980, D. Scott y W. Bray retomaron el tema y lo complementaron con resultados de análisis obtenidos por métodos modernos como la metalografía, con los cuales se conocieron las primeras microestructuras de estas aleaciones. En trabajos posteriores, Scott (1982: 236-275 y 1992) ratificó el método de elaboración de las piezas y aportó la evidencia de tres piezas elaboradas a partir de trozos de platino aluvial.

Como parte de los estudios encaminados a conocer la tecnología empleada para la elaboración de piezas de orfebrería, el Departamento Técnico Industrial del Banco de la República realizó análisis a un lote de 30 de estas, conservadas en las colecciones arqueológicas del Museo del Oro, buscando establecer las relaciones entre color, composición y tecnología. Los análisis incluyeron determinaciones semicuantitativas de composición por fluorescencia de Rayos X, inspección visual de las características y análisis de algunas micro-estructuras.

El conjunto de piezas blancas se agrupó según los matices que presentaban en el color entre blanco, blanco-amarillo y blanco-rosado: se seleccionaron siete del primer grupo para determinar la técnica de su elaboración a partir del análisis de sus microestructuras y no se incluyeron las piezas amarillas y rosadas por tener bajo contenido de platino. Con las relaciones de composición, elementos blancos a coloreados, se midió la intencionalidad en busca del color.

Las microestructuras estudiadas fueron interpretadas sobre una hipótesis diseñada a partir de una variación del modelo planteado en los estudios anteriores, como fruto de un desarrollo experimental.

Color y composición

La presencia de platino en las piezas de orfebrería se explica recordando que este elemento se encuentra en forma nativa en depósitos aluviales, solo o acompañado del oro, por lo que su proporción es variable.

En los análisis semicuantitativos de las piezas de la región Tumaco se encontró que la proporción de platino variaba desde cantidades menores al 1%, consideradas como presencia incidental, hasta mezclas de alrededor del 50%, consideradas deliberadas y que obedecen a un propósito específico.

En las piezas estudiadas se encontraron dos elementos con color: el oro y el cobre; y dos elementos blancos: la plata y el platino. Siendo el color el aspecto a resaltar en estas piezas buscamos respuesta a la “intencionalidad” de su búsqueda comparando el contenido de los elementos mencionados mediante la relación $(\text{plata} + \text{platino}) / (\text{oro} + \text{cobre})$ con el color observado.

Como se mencionó, el estudio se centró en las piezas en las que predominaba el blanco; a partir de ellas se organizaron subgrupos según tres matices visualmente distinguibles: blanco, amarillo y rosado. A continuación se presenta en detalle el estudio de los grupos seleccionados por color:

Piezas blancas

Esta categoría está formada por dos piezas, la O22765 mostrada en la figura 2, que corresponde a una nariguera bicolor, mitad amarilla y mitad blanca, y la nariguera anular maciza O02114, de 1,3 cm de diámetro, mostrada en la figura 3. Esta última fue pulida y bruñida en sus caras externas, en tanto que la cara de su anillo interior no tiene pulimento y se observan en ella pequeñas fisuras y granos en forma de escamas superpuestas.

Los resultados de composición superficial presentados en la tabla 1 muestran como elementos mayores el platino y el oro; en la pieza O22765 se detectó cobre, adicionado intencionalmente. Las relaciones (platino+plata)/(oro+cobre) indican contenidos altos de elementos que aportan color blanco a la aleación.



Figura 2. O22765. Nariguera bicolor.



Figura 3. O02114. Nariguera anular maciza.

Tabla 1. Composición química piezas blancas.

Número de identificación de las piezas	Composición semicuantitativa (%) FRX											
	Au	Ag	Pt	Pt+Ag/Au+ Cu	Pt/Au	Au / Ag+Au	Cu	Fe	Ir	Rh	Pd	Os
O22765*	45	1	45	0,92	1	0,98	5	3	1	n.d.	n.d.	n.d
O02114	39	2	47	1,3	1,2	0,95	<1	8	3	<1	n.d.	<1

Los contenidos de hierro y platinoides encontrados se atribuyen a su presencia en el platino aluvial.

Piezas blanco-amarillas

Este grupo formado por 24 piezas con diferentes matices de amarillos comprende la mayor población de la muestra analizada. 22 de ellas son narigueras macizas de forma anular y de variados tamaños, semejantes a las mostradas en la figura 3. Muchas tienen

* Corresponde al análisis de la parte blanca de la pieza.

superficies en las que predomina un alto grado de pulido y bruñido, algunas de ellas con pequeñas fisuras y descascaramientos de metal; en otras las superficies son mates y una de sus caras, la del anillo interno, menos pulida o sin pulimento, muestra granos característicos del platino sinterizado. Las dos piezas restantes que hacen parte de este grupo son una tapa de orejera bicolor y un ornamento semiesférico.

Los datos de composición superficial, presentados en la tabla 2, muestran que las piezas fueron hechas a partir de aleaciones de oro y platino aluviales. En las piezas O05142, O19460, O29090, O21840 y O02290 se encontró además cobre entre el 1 y el 4%, proporción que indica una adición intencional. Las relaciones platino/oro oscilaron entre 0,2 y 0,8, siendo los valores inferiores a 1 indicativos de la tendencia de la coloración hacia el amarillo.

Es de mencionar que el matiz blanco amarillo y blanco es difícil de distinguir en ocasiones debido a las diferencias de pulido, dado que en superficies mate el contraste es más acentuado que cuando se comparan superficies brillantes.

A este grupo pertenecen también las piezas O29253 y la O32841. La primera es una tapa de orejera bicolor que posee una cabeza de ave con pico de color blanco-amarillo (figura 4); las características visuales del pico indican que fue conformado en lámina y recubierto con platino. La segunda es un pequeño ornamento semiesférico mostrado en la figura 5.



Figura 4. O29253 Tapa de orejera bicolor.

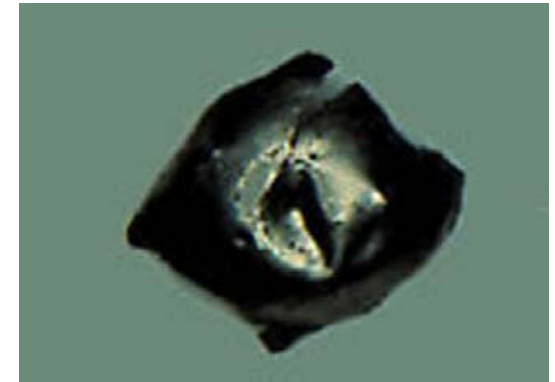


Figura 5. O32841. Ornamento semiesférico.

Tabla 2. Composición química piezas blanco-amarillas.

Número de identificación de las piezas	Composición semicuantitativa (%) FRX											
	Au	Ag	Pt	Pt+Ag/Au+ Cu	Pt/Au	Au / Ag+Au	Cu	Fe	Ir	Rh	Pd	Os
O05142	70	9	17	0,4	0,2	0,89	1	1	1	<1	n.d.	n.d.
O05141	66	10	20	0,5	0,3	0,87	<1	2	1	<1	n.d.	n.d.
O20696	69	3	22	0,4	0,3	0,96	<1	4	1	<1	<1	<1
O19460	62	10	22	0,5	0,3	0,86	1	3	1	<1	n.d.	n.d.
O29090	58	11	23	0,6	0,4	0,84	4	2	1	<1	<1	n.d.
Colección Particular	57	17	23	0,7	0,4	0,77	<1	1	<1	<1	n.d.	n.d.
O18619	57	14	24	0,7	0,4	0,80	<1	2	1	<1	<1	n.d.
O02111	64	4	25	0,5	0,4	0,94	<1	6	2	<1	<1	<1
Pieza SN	63	7	25	0,5	0,4	0,90	<1	3	2	<1	<1	<1
O04725	55	14	26	0,7	0,5	0,80	<1	2	1	<1	<1	n.d.
O04291	55	13	27	0,7	0,5	0,81	<1	2	1	<1	<1	n.d.
O33387	60	3	28	0,5	0,5	0,95	<1	8	1	<1	<1	<1
O09515	61	7	28	0,6	0,5	0,90	<1	2	1	<1	n.d.	n.d.
O32841	52	7	30	0,7	0,6	0,88	<1	5	<1	5	<1	<1
O13719	55	9	30	0,7	0,5	0,86	<1	2	2	<1	n.d.	n.d.
O07021	59	3	31	0,6	0,5	0,95	<1	5	2	<1	<1	<1
O04729	59	3	31	0,6	0,5	0,95	<1	6	1	<1	<1	<1
O15788	51	12	31	0,8	0,6	0,81	<1	2	2	<1	<1	n.d.
O18618	46	12	34	1,0	0,7	0,79	<1	3	2	<1	<1	n.d.
O21840	40	7	35	0,9	0,9	0,85	4	5	n.d.	<1	<1	4
O25152	41	14	37	1,2	0,9	0,74	<1	2	2	<1	<1	n.d.
O33447	49	6	37	0,9	0,8	0,89	n.d.	4	2	n.d.	n.d.	n.d.
O02290	45	12	38	1,1	0,8	0,79	1	2	1	<1	<1	n.d.
O29253	Sí	Sí	Sí	-	-	-	Sí	Sí	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.

Piezas blanco-rosadas

La composición superficial de las seis piezas del grupo se relaciona en la tabla 3. Las relaciones (platino+plata)/(oro+cobre) entre 0,1 y 0,3 indican bajo contenido de metales

inductores de blancura, mientras que los contenidos de cobre entre el 12 y el 31% imparten los tintes rosados. La composición de la pieza O33679 muestra contenidos de hierro bajos y ausencia de platinoides por encontrarnos por debajo de los límites de detección de la técnica.

Tabla 3. Composición química de piezas blanco-rosadas.

Número de identificación de las piezas	Composición semicuantitativa (%) FRX											
	Au	Ag	Pt	Pt+Ag/Au+ Cu	Pt/Au	Au / Ag+Au	Cu	Fe	Ir	Rh	Pd	Os
O17552	52	11	2	0,3	<0,1	0,82	26	8	<1	<1	<1	<1
O16438	57	2	2	0,1	<0,1	0,97	31	5	2	n.d.	<1	<1
O33679	62	6	6	0,2	0,1	0,91	25	<1	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.
O16435	48	7	8	0,3	0,2	0,87	31	3	<1	<1	n.d.	<1
O25153	56	12	17	0,5	0,3	0,82	12	2	<1	<1	<1	n.d.
O33606	Sí	Sí	Sí	-	-	-	Sí	-	-	-	-	-

Las narigueras O17552, O16438, O16435 y O25153 son macizas, con superficie pulida, brillante y sin huellas de herramienta. El colgante en forma de pez O33606 está elaborado en una lámina cóncava de tonalidad mate y con adornos repujados. La aguja O33679 es la más rosada de todas: es opaca, con huellas de trabajo mecánico y pulido.

Tecnología: hipótesis sobre el método de elaboración

Al tratar de explicar a partir de los modelos de Bergsöe y Scott la forma de elaboración de las siete piezas seleccionadas para este estudio, se encontró que algunas de sus características como porosidad, forma, orientación y difusión de los granos de platino en sus microestructuras presentaban variaciones que no se ajustaban a la hipótesis.

Ante las dificultades de aplicación del modelo de Bergsöe y Scott surgieron preguntas como: ¿piezas similares fueron elaboradas con la misma técnica? ¿cuánto trabajo mecánico se utilizó para formar la pieza? ¿en qué condiciones se hizo el trabajo mecánico? ¿existió

un preformado del metal en un molde antes de iniciar el calentamiento?, interrogantes que fueron resueltos a través de un experimento diseñado para este propósito.

Para la elaboración de las pruebas se usaron oro (Nota 1) y platino (Nota 2) aluviales colombianos. Se escogieron como variables del estudio el tiempo de calentamiento, la cantidad de trabajo mecánico aplicado, diferentes proporciones relativas oro/platino en la aleación (Nota 3) y el uso de un molde de preformado. Sobre muestras de la aleación obtenida se hicieron análisis metalográficos de fragmentos pulidos y atacados con agua regia para establecer sus características.

Efecto del tiempo de calentamiento

Se hicieron tres aleaciones de oro y platino, en proporción 1:1 (p/p). Una de ellas se calentó durante diez minutos después de la fusión del oro y las otras dos durante 2 y 13 horas, respectivamente.

En el primer caso, el producto fue una masa de consistencia frágil y color no uniforme, en donde el oro fundido envolvía los granos de platino sin fundir, como se ve en la figura 6. En las otras dos se obtuvo un botón de color amarillo pálido, con características de fundición, tales como rechupes de fusión y superficies porosas, mostrados en la figura 7.

Nota1.
Composición 81% de oro y 17% de plata.

Nota 2.
Composición estimada para el platino aluvial: 85% Platino, 8% de hierro, platinoídes.

Nota 3.
La mezcla de oro y platino se calentó en un horno eléctrico dentro de un pequeño crisol de grafito hasta alcanzar una temperatura de 1.100°C. Después de sacar el material del horno los botones se dejaron enfriar hasta temperatura ambiente.

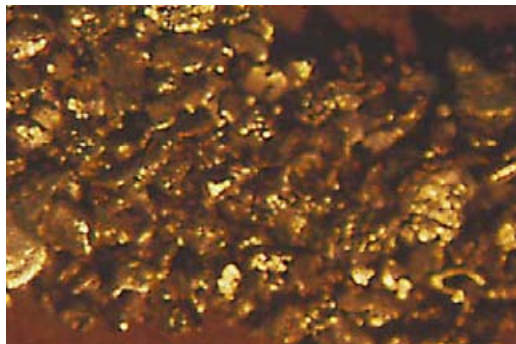


Figura 6. X5. Muestra calentada 10 minutos.

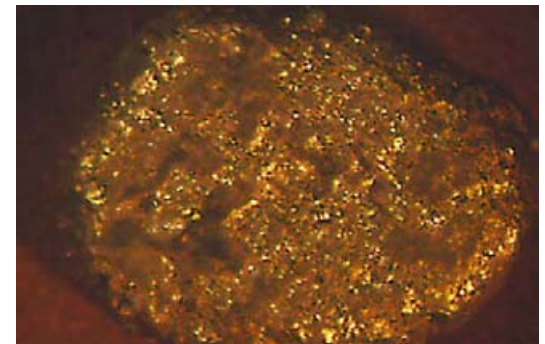


Figura 7. X5. Muestra calentada dos horas.

El efecto del tiempo de calentamiento sobre las microestructuras se muestra en las figuras 8 y 9, donde se observan dos fases, una amarilla homogénea que es la matriz y otra blanca correspondiente a las inclusiones de platino en forma de granos grandes con fracturas y porosidad extensiva. De lo anterior se resaltan dos hechos: el calentamiento fractura las partículas de platino (figura 8); una vez rotos comienza una disgregación desde la superficie de contacto del grano de platino hacia la matriz, en forma de pequeños glóbulos que se difunden dentro de la aleación de oro (figura 9).

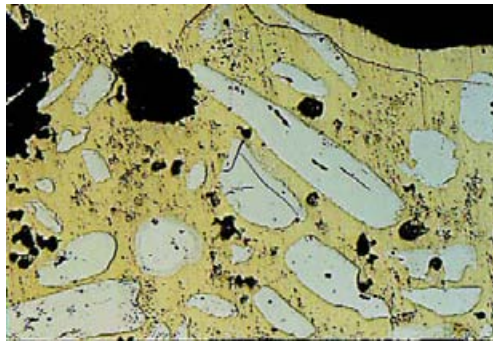


Figura 8. X40. Detalle de la microestructura de la muestra calentada 10 minutos.

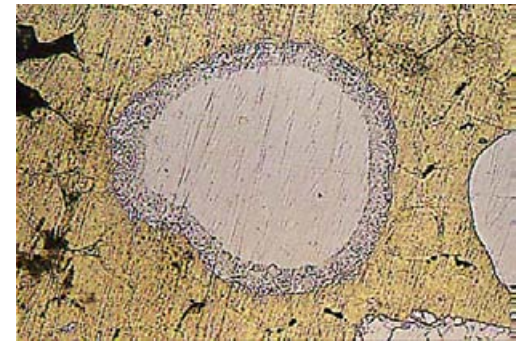


Figura 9. X400. Detalle que muestra la disgregación en los bordes de un grano de platino. Fragmento calentado 10 minutos.

Las microestructuras de las aleaciones calentadas a 1.100°C durante dos y trece horas muestran comportamientos semejantes: grandes poros y la matriz con inclusiones de glóbulos pequeños de platino disgregados.

Se observa que por efecto de la temperatura hay cambios en la porosidad; a mayores tiempos de calentamiento disminuye la cantidad de poros pequeños, los cuales se unen formando poros grandes.

A continuación se ilustra el efecto de los diferentes grados de calentamiento sobre los granos de platino en algunas microestructuras de piezas pertenecientes a la colección del Museo del Oro.

Pieza O04729

Se trata de una nariguera de sección circular, con extremos en forma de remache y poros diminutos en la superficie. La muestra para análisis metalográfico se tomó de uno de sus extremos y al revelarla descubrió características propias del sinterizado de oro y platino, como se ve en las figuras 10 y 11. Como aspecto a resaltar se menciona que no se aprecian granos grandes de platino; los glóbulos indican la dirección de flujo del metal debido al trabajo a que fue sometida la pieza en esa zona. La ausencia de granos grandes sugiere que el calentamiento para su elaboración fue prolongado.

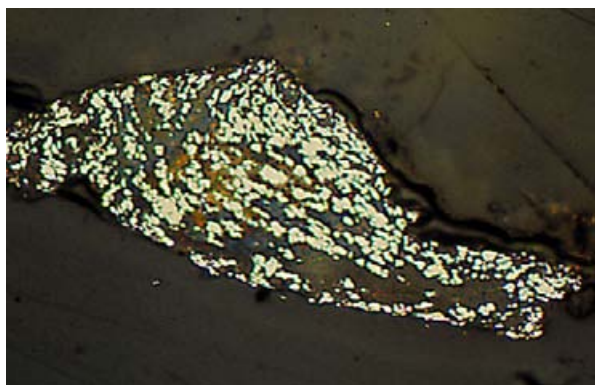


Figura 10. Muestra de la nariguera O04729. X40. Fragmento después de atacado.

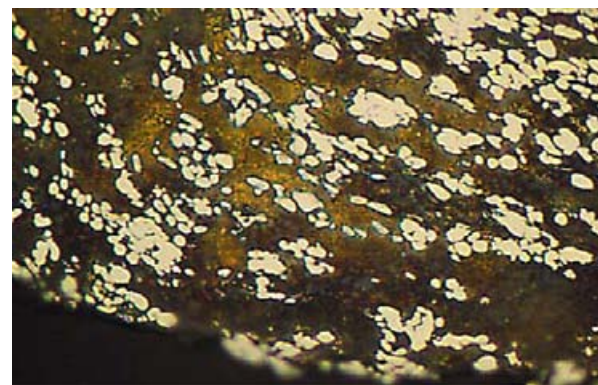


Figura 11. X100. Detalle a mayor aumento de la forma en que se distribuye el platino en la matriz, al interior de la nariguera O04729.

Pieza O21840

Se trata de una nariguera con caras aplanadas; su microestructura, que observamos en las figuras 12 y 13, presenta, además de las dos fases propias del sinterizado, la forma en que se rompen los granos de platino dejando pequeños glóbulos que migran dentro de la matriz, lo que indica un tiempo de calentamiento prolongado. Es de señalar que en la aleación se encontró adición intencional de cobre.

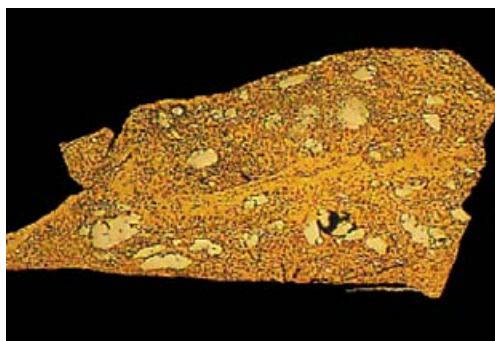


Figura 12. O21840.X40. Fragmento después de atacado.



Figura 13. O21840. X100. El mismo fragmento anterior a mayor aumento.

Nariguera SN

Esta es una nariguera maciza con superficie muy pulida, con manchas oscuras dentro de pequeños pliegues en su parte interna. Para el análisis metalográfico se tomó un fragmento de la parte media interna de la pieza; la microestructura, mostrada en las figuras 14 y 15, muestra áreas blancas homogéneamente repartidas dentro de la matriz. Se observa orientación en los granos, posiblemente inducida por un intenso trabajo de bruñido de la pieza. Por la disgregación homogénea de los glóbulos de platino dentro de la matriz, se deduce que fue sometida a tiempo largo de calentamiento.



Figura 14. Pieza SN. X40. Fragmento después de atacado.



Figura 15. Pieza SN. X100. Detalle a mayor magnificación.

Efecto de la variación de la proporción relativa platino/oro

Se hicieron mezclas platino-oro aluvial de 70 y 80% (p/p) que se calentaron durante dos horas después de su fusión para comparar características de color, dureza y compactación, con las presentadas por la aleación de proporción 50% (p/p). Cuando la razón era del 50% se logró un botón de apariencia fundida, color homogéneo y con poca porosidad relativa en la superficie; en los otros dos casos se obtuvieron superficies irregulares con algunas partículas de platino sin recubrir. La muestra con el 80% de platino era muy frágil y se deshacía fácilmente.

En las piezas de la colección analizadas, el máximo contenido de platino encontrado fue de alrededor del 47% para una pieza blanca, lo que nos induce a pensar que los orfebres precolombinos conocían el efecto de la variación de la proporción relativa platino/oro en la facilidad de efectuar trabajo mecánico y manejaban estas proporciones.

Efecto de la cantidad de trabajo en frío sobre la aleación

El botón obtenido después de calentar dos horas la aleación fundida se martilló y deformó reduciendo su espesor en aproximadamente el 30, 50 y 70%, alternando procesos de martillado y recocido a 800°C.

Al comparar la facilidad de deformación se observó que cuando se modificaba hasta el 30%, el trabajo mecánico era absorbido por la matriz formando bandas de flujo de glóbulos de platino, observables en la figura 16. A medida que avanzaba el trabajo, las partículas de platino de tamaño más grande se orientaban y luego se aplanaban como se ve en la figura 17.

Para las muestras con deformación del 50 y 70%, la cantidad de trabajo mecánico en frío sobre la aleación aumenta la fragilidad y la dureza, de donde se deduce que, bajo estas condiciones, el trabajo mecánico admitido por este tipo de aleaciones es muy poco.

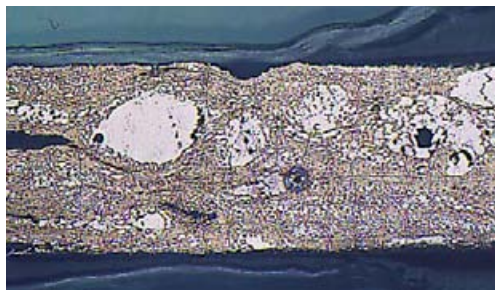


Figura 16. X40. Microestructura de la muestra después de una reducción del 30% de espesor.



Figura 17. X80 Microestructura de la muestra después de una reducción del 50% de espesor.

Las siguientes microestructuras de piezas de la colección muestran esta condición.

Pieza O32841

La pieza O32841, que vemos en la figura 5, es un pequeño ornamento semiesférico elaborado con una lámina blanco-amarilla en una de sus caras y amarilla por la otra. La microestructura, detallada en las figuras 18 y 19, muestra las dos zonas del platino y de la matriz; el platino se encuentra en forma de bandas y pequeños glóbulos y no se aprecia porosidad. Por sus características se deduce que esta pieza recibió una gran cantidad de trabajo mecánico de martillado y recocido.

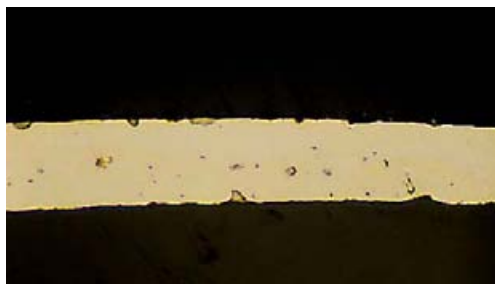


Figura 18. O32841. X40. Fragmento pulido y sin ataque.



Figura 19. O32841.X80. Fragmento después del ataque.

Pieza O33606

Para el análisis metalográfico se tomó un fragmento de la pieza O33606, un pez hecho con una lámina martillada y repujada (figura 20); su microestructura se presenta en la figura 21. En ella se observan dos fases, una matriz que en este caso corresponde a la aleación de “tumbaga” y, dentro de ella, pequeñas bandas blancas de platino. Los granos de platino muestran una deformación fuerte y una marcada orientación que indica la dirección en la que fluyó el metal.



Figura 20. O33606. Vista de la pieza.



Figura 21. O33606. Fragmento después de atacado.

La cantidad de platino presente, su distribución homogénea y la ausencia de porosidad, indican que esta pieza se elaboró fundiendo la aleación, trabajándola para darle forma de lámina y repujándola para imprimir los detalles de su decoración.

Posibilidad del uso de preformados

Se hizo un ensayo usando un molde de grafito con la mezcla platino-oro del 50%, introduciéndola en frío y presionándola para obtener la mayor compactación posible, antes del calentamiento. Todo el sistema se llevó luego hasta una temperatura de 1.100°C, en donde se mantuvo durante una hora. El resultado fue un botón con la forma del molde, mostrado en las figuras 22 y 23.

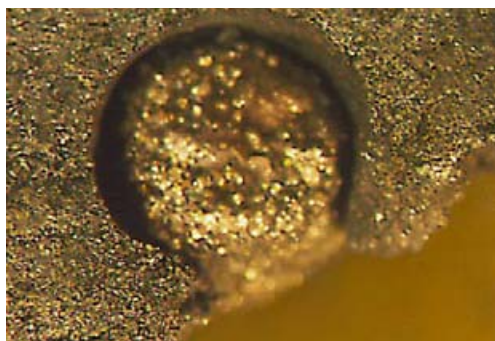


Figura 22. Vista superior. Modelo en el que se usó una preforma.

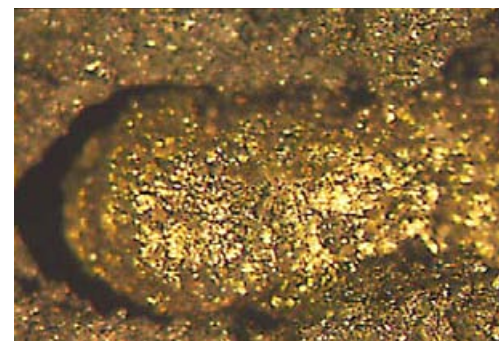


Figura 23. Vista lateral del modelo.

La microestructura de esta aleación presentó dos fases, porosidad y dispersión de pequeños glóbulos de platino, sin deformar, dentro de la matriz, sin ninguna orientación.

Dentro de las piezas analizadas resaltamos los siguientes casos que ilustran esta posibilidad:

Pieza O33447

El fragmento para análisis de esta nariguera, tomado de la cara interna, reveló las dos fases usuales del sinterizado. Dentro de la matriz se ven grandes granos con rupturas, gran cantidad de pequeños glóbulos repartidos homogéneamente y alta porosidad. La forma de los poros y de los huecos indica que no hubo trabajo mecánico; la distribución



Figura 24. O33447. X40. Fragmento después de atacado.

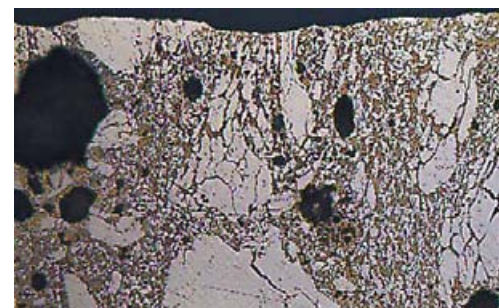


Figura 25. O33447. X100. Detalle ampliado del fragmento anterior.

de los glóbulos de platino es atribuida a la disgregación de los granos grandes durante el calentamiento. La forma de la pieza y la ausencia de señales de trabajo mecánico sugieren el empleo de un molde para su elaboración.

Pieza O02114

El análisis metalográfico de la pieza O02114 se hizo sobre un fragmento tomado de uno de sus extremos. Las figuras 26 y 27 corresponden a la muestra pulida, antes y después de ser atacada con agua regia.

La microestructura muestra dos zonas: una clara y una oscura. La primera está formada por granos grandes de platino, sin deformación ni orientación, que indican poco o ningún trabajo mecánico. La ausencia de pequeños glóbulos del metal disgregado dentro de la matriz sugiere tiempo de calentamiento corto, lo cual se confirma con la porosidad de poros pequeños que presenta, e insinúa el uso de un molde de preformado.

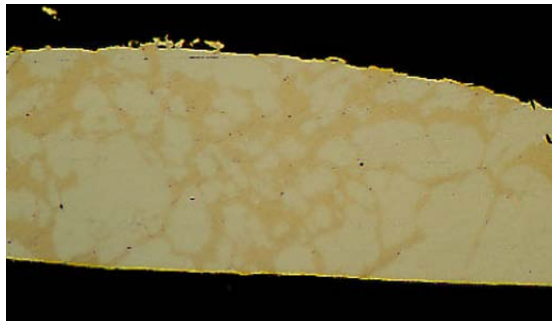


Figura 26. O02114. X40. Fragmento pulido y sin ataque.

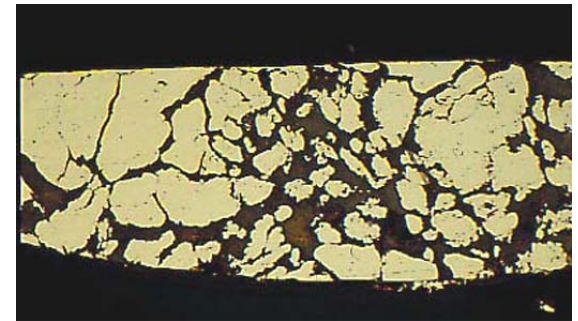


Figura 27. O02114. X40. Fragmento pulido y revelado con agua regia.

Conclusiones

Esta investigación nos ha permitido hacer aportes al conocimiento de la metalurgia en la América antigua (Lleras Pérez, 2007):

1. Las piezas estudiadas, en las que el platino fue utilizado en la aleación de forma intencional, presentan tres colores acordes con la proporción relativa de platino: blanco, blanco-amarillo y blanco-rosado.
2. Las relaciones $(\text{platino} + \text{plata}) / (\text{oro} + \text{cobre})$ utilizadas en la fabricación de los diferentes grupos de piezas mostraron las siguientes tendencias: piezas blancas, cercanas o mayores que uno; piezas blancas-amarillas, entre 0,5 y 1, y piezas blancas-rosadas, entre 0,1 y 0,5.
3. La fundición y el vaciado fueron las técnicas empleadas para el trabajo con aleaciones de oro-plata-cobre con presencia incidental de platino. Cuando el platino estaba en mayor proporción, la aleación binaria oro-plata —o ternaria oro-plata-cobre— actuaba como matriz y por acción prolongada del calor los orfebres lograban la disgregación del platino dentro de la misma. En algunos casos, la elaboración de las piezas involucró procesos alternos de trabajo mecánico y recocido.
4. En las piezas blancas y blanco-amarillas se estableció que la técnica de elaboración predominante fue el sinterizado. Es posible que estas piezas hayan sido elaboradas a partir de una preforma o en un molde con la forma de la pieza, con poco o ningún trabajo mecánico y diferentes grados de bruñidos y pulidos.
5. Con base en el resultado de nuestro trabajo, se plantea que el procedimiento empleado por los orfebres precolombinos para la elaboración de las narigueras macizas como las estudiadas, en aleaciones de oro-platino aluviales, incluiría los siguientes pasos:
 - Fabricación de un molde con la forma de la pieza a elaborar.
 - Llenado del molde con una mezcla platino-oro aluvial, sin que la cantidad de platino exceda del 50% (p/p), ejerciendo presión sobre ella.
 - Elevar la temperatura hasta la fusión del oro y mantener estas condiciones durante tiempo prolongado.

- Permitir el enfriado lento del molde hasta alcanzar la temperatura ambiente.
- Acabar la pieza con poco martillado o trabajo mecánico, para perfeccionar la forma, seguido de extensivos procesos de pulido y bruñido.

Agradecimientos

Damos un reconocimiento especial al Dr. David Scott en *The Getty Institute*, quien, con su asesoría, facilitó el trabajo de uno de nuestros expertos, así como también el del grupo de arqueólogos, antropólogos y restauradores del Museo del Oro.

Bibliografía

BERGSØE, Paul. 1937, The metallurgy and technology of gold and platinum among the pre-Columbian Indians. *Ingenioervidenskabelige Skrifter* A44: 22-25, Copenhagen. Traducido como Metalurgia y tecnología de oro y platino y proceso de dorado y metalurgia de cobre y plomo entre los indios precolombinos. Tr. C. Plazas, A. Bright y V. A. Roza, Editor C. Plazas, Colombia, 1982. 1-34.

ERRÁZURIZ, Jaime. 1980. *Tumaco-La Tolita, una cultura precolombina desconocida*. Bogotá: Carlos Valencia.

LLERAS PÉREZ, Roberto (Ed.). 2007. *Metalurgia en la América Antigua. Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos*. Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas del Banco de la República – Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA.

PLAZAS, Clemencia y Ana María FALCHETTI. 1983. Tradición metalúrgica del suroccidente colombiano. *Boletín Museo del Oro*, 14: 1-32. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseum/1983/bol14/bosep1.htm>

SCOTT, David. 1982. Pre-Hispanic Colombian Metallurgy: Studies of some gold and platinum alloys. Trabajo de grado Ph.D. University of London. Institute of Archaeology. Londres.

SCOTT, David, y Warwick BRAY. 1980. Ancient platinum technology in South America. *Platinum Metals Review*. 24(4): 147-157.

SCOTT, David, y Warwick BRAY. 1992. Prehispanic Platinum Alloys: Their composition and use in Ecuador and Colombia. *Archaeometry of Pre-Columbian Sites and Artifacts*. Scott, David A. and Pieter Meyers (Eds.). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Cómo citar este artículo

BUSTAMANTE SALAZAR, Nohora, Lisette GARZÓN BONILLA, Armando BERNAL ROMERO y Carlos HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ. 2006. Tecnología del platino en la fabricación de piezas de orfebrería precolombina. *Boletín Museo del Oro*, N.º 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>

Tumbas y plantas antiguas del suroccidente colombiano

Gaspar Morcote-Ríos
Instituto de Ciencias Naturales
Universidad Nacional de Colombia

Abstract: Study of Archaeobotanics that establish the taxonomic identification and the archaeological interpretation of botanic traces found in a wooden sarcophagus of 700 A.P. and 1310 A.P. belonging to a tomb of the Sonso period, in the Calima region towards the South West of Colombia. The species identified and associated to plantations and to fruit trees, used as funeral offerings, include cotton, annatto tree, maize, bean, hot pepper, guava and passion fruit seeds. Another group of plants (herbs) in the funeral context, but associated to the mortuary arrangement, include moss leaves and fragments of bamboo bark.

Resumen: Desde la arqueobotánica se presenta la identificación taxonómica e interpretación arqueológica de vestigios botánicos contenidos en un sarcófago de madera datado entre 700 A.P. y 1310 A.P., procedente de una tumba del período Sonso, en la región Calima del suroccidente colombiano. Entre las especies identificadas asociadas a cultivos y frutales, utilizadas como ofrenda funeraria, se encuentran semillas de algodón, achiote, maíz, frijol común, ají, guayaba y granadilla. Otro conjunto de plantas (hierbas) presentes en este contexto funerario, pero esta vez asociadas a elementos propios del conjunto mortuario, son hojas de musgo y fragmentos de tallo de guadua o bambú.

El siguiente es un estudio de los restos botánicos obtenidos de un sarcófago de madera del periodo Sonso, procedente de la región de Calima, la cual se encuentra a una altitud de 1500-1700 msnm en el suroccidente colombiano. Este período se caracteriza por prácticas funerarias particulares entre las que se encuentran las construcciones de tumbas de pozo profundo y cámara lateral amplia (ver detalles en Rodríguez y Salgado, 1990; Herrera, 1992; Gähwiler, 2005).

No sabremos con certeza ni el contenido total del ajuar funerario representado en plantas y objetos, ni su disposición dentro de la tumba, ya que fueron destruidos por la forma en que fue saqueada. Pero el sarcófago mismo se preserva en las colecciones arqueológicas y en la exhibición del Museo del Oro del Banco de la República y su contenido de sedimentos, bien conservado, permitió realizar la presente investigación financiada por FIAN. Dos muestras de madera procedentes del sarcófago fueron datadas por carbono 14 y arrojaron fechas entre 700 A.P. y 1310 A.P. Parte del contexto arqueológico que se aporta en el presente estudio está basado en la información que se conoce de otras tumbas, halladas intactas, de la región de Calima y que pertenecen al mismo período cultural.

Los vestigios botánicos se preservaron secos o carbonizados; en ambos casos, las semillas sufrieron modificaciones en sus caracteres morfológicos y anatómicos, pero aun así conservan elementos diagnósticos que ayudaron a su identificación. En Colombia, dadas las difíciles circunstancias de preservación, ha recibido poca atención el uso de plantas como objeto de ofrenda funeraria, por lo que resulta muy interesante poder profundizar sobre este tópico desde el punto de vista arqueológico. Igualmente es de vital importancia realizar una revisión bibliográfica exhaustiva y crítica, sobre aquellas plantas identificadas en contextos arqueológicos y que jugaron un papel importante en las sociedades precolombinas.

Materiales y métodos

Las semillas arqueológicas fueron recuperadas del sedimento remanente contenido en el sarcófago. El volumen de tierra procesado mediante la técnica de flotación fue de aproximadamente litros. La flotación se realizó con el fin de recuperar la totalidad de los restos biológicos, en particular las semillas, y para que éstas preservaran en lo posible sus rasgos morfológicos para realizar una determinación acertada. La submuestra obtenida del proceso de flotación fue secada por tres días a temperatura y luz ambiente y se procedió a la separación, descripción, identificación y fotografía de las semillas arqueológicas. Para la determinación se consultó en la carpoteca del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia y en los catálogos de semillas de plantas leñosas (Niembro, 1989). Para la información etnohistórica, etnográfica y ecológica, se recurrió a las bases de datos de Frutos y Semillas de la Unidad de Arqueología del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional y W³TROPICOS del Missouri Botanical Garden.

Este artículo se basa igualmente en la revisión bibliográfica de textos y algunos informes arqueológicos sin publicar, en los cuales el autor de este escrito realizó la determinación de plantas procedentes de excavaciones arqueológicas. Parte de esta información arqueobotánica fue generada a raíz de los estudios de arqueología de rescate en la década de 1990; dichos registros carecen, algunas veces, de un detallado contexto arqueológico y cronológico o se encuentran en informes dispersos de difícil consecución; por ello, parte de este tipo de evidencia no será tomada en cuenta en nuestro estudio de revisión.

Resultados

Del sarcófago se recuperaron 1450 vestigios botánicos (semillas, tallos y ramas), universo dentro del cual se identificaron los siguientes taxones: algodón (*Gossypium*

barbadense), achiote (*Bixa orellana*), maíz (*Zea mays*), fríjol (*Phaseolus vulgaris*), ají (*Capsicum* sp.), guayaba (*Psidium guajava*) granadilla (*Passiflora ligularis*), ramas de musgo (*Papillaria nigrescens*) y tallos de guadua (*Guadua* cf. *angustifolia*). No se incluyen los vestigios botánicos no determinados.

Gossypium barbadense (*Malvaceae*)

Se recuperaron 1 210 semillas secas y carbonizadas, las cuales conservan en la epidermis restos de fibras con una coloración marrón y crema. De acuerdo con Vreeland (1999), la única especie con fibra con coloración café es *G. barbadense*. El tamaño de las semillas arqueológicas recuperadas varía entre 7.3 y 10.7 mm de longitud y un diámetro ecuatorial entre 3.8 y 5.6 mm (Figura 1).



Figura 1. Semillas arqueológicas de *G. barbadense*.

El algodón domesticado de origen americano, se encuentra representado por las especies: *G. hirsutum* y *G. barbadense*, este último originario posiblemente de la costa seca de Ecuador y Perú, valles intermontanos septentrionales andinos (Patiño, 1967; Sauer, 1950; Bukasov, 1963) y algunas regiones de Centro América y las Antillas (Piperno y Pearsall, 1998). Actualmente el algodón se encuentra distribuido en la zona subtropical y tropical de América.

Las evidencias directas (semillas arqueológicas) más antiguas de algodón en Sudamérica se encuentran en las tierras altas de Perú (Ayacucho), asociadas a grupos humanos que vivieron hacia 3100-1750 antes de Cristo; en la costa peruana su presencia está fechada hacia el 2500 a.C. (Stephens y Moseley, 1974). Por lo tanto se presume que su domesticación pudo darse hacia IV o V milenio antes del presente.

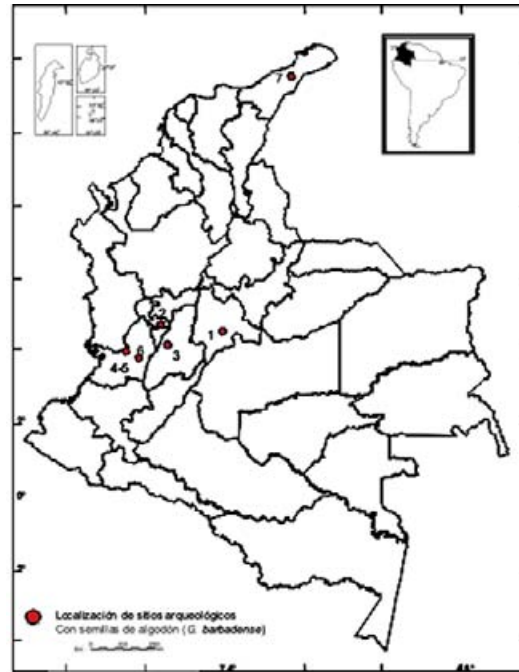


Figura 2. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado vestigios de algodón.

En Colombia hasta el momento se han identificado semillas secas y carbonizadas de algodón (*Gossypium barbadense* y *Gossypium* sp.), en seis yacimientos arqueológicos asociados a estructuras domésticas y entierros: Las Delicias (1. Nota 1) (Sabana de Bogotá) con una cronología de 770 y 940 después de Cristo (Enciso, 1991; Morcote, 1996); La Romelia (2) (Risaralda), donde se identificaron dos semillas de algodón (*Gossypium* cf. *barbadense*, asociadas a una fecha de 1115 d.C. (Rodríguez, 2001); Cristales (3)-Cajamarca (Tolima)-, donde G. Morcote identificó una semilla carbonizada perteneciente a *G. barbadense* con una cronología 900-1100 d.C., asociada a una tumba (Salgado y Gómez, 2000); Samaria (4), Darién (Valle del Cauca), donde se recuperaron semillas

secas y carbonizadas de algodón en ajuares funerarios, asociadas a una cronología de 1440 d.C. (Herrera y Morcote, 2001); Darién (5) (Valle del Cauca) donde se lo halló en un sarcófago fechado hacia 640 d.C. (Beta-168168) - 1250 d.C. (Beta-168169) (restos botánicos objeto de este artículo). También Morcote y Ardila (2002) identifican semillas de algodón; Morcote (1995) identifica una semilla seca de algodón (*G. cf. barbadense*), procedente de la finca

Nota 1.

Los números entre paréntesis corresponden a lugares señalados en los mapas de ubicación de las evidencias arqueológicas de cada cultígeno.

Minitas (6), Yotoco (Valle del Cauca), y en el Valle del Ranchería (7), Guajira, se recupera una semilla carbonizada de algodón (*Gossypium* sp.) asociada a volantes de huso hallados en un contexto doméstico del período Portacelli datado entre 750 d.C. y 1500 d.C. (Pescador y Socarrás, 2002) (Figura 2).

***Bixa orellana* L. (*Bixaceae*)**

Se recuperaron 181 semillas carbonizadas y secas, las cuales se encontraron enteras o fragmentadas; el tipo de conservación causó que el tamaño de las semillas disminuyera considerablemente y su forma, en algunas semillas, se comprimiera. Además se recuperaron e identificaron 10 fragmentos de la cápsula del fruto de la bija que se caracteriza por la presencia de espinas propias de esta especie. Las magnitudes que presentan las semillas arqueológicas están entre 2.7 y 4.5 mm de longitud y 2.1 y 3.5 mm de diámetro ecuatorial (Figura 3a).



Figura 3. a. Semillas arqueológicas de achiot. b. Frutos.

Esta planta es conocida con el nombre vernáculo de: bixa, bija (Taíno), achiot (Náhuatl), achote, annato, urucu, mantur (Quichua), zica (Chibcha) (Figura 3b). Hoy día se encuentra desde México hasta Uruguay y crece en altitudes desde 100 a 2000 msnm. Schultes sostiene que el área donde se domesticó esta planta fué la cuenca amazónica y que de allí se dispersó a otros puntos de América como México, donde fue utilizada



Figura 4. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado vestigios de achiote (*Bixa orellana*).

intensamente durante la época precolombina y para diferentes propósitos (Schultes, 1984). Respecto al uso de la bixa en la América precolombina, el cronista Fray Pedro Simón [1627] relata: ...*Esto se hacía con más solemnidad en la muerte de los reyes o caciques... Y habiéndolo embijado* (nota 2) *primero, lo tendían en una barbacoa que hacían de nuevo para esto...* Otros de los usos de las semillas son como colorantes en alimentos o pigmentos para aplicar sobre la piel como ayuda para la cicatrización de heridas y protección contra las picaduras de insectos (De Velasco, 1789; León, 1987).

Para Colombia se conocen tres reportes arqueológicos de la presencia de achiote (*Bixa orellana*): en El Topacio (Calima) (1) y asociado al periodo Ilama (ca. 800-100 antes de Cristo),

se recuperaron semillas carbonizadas de lo que podría ser achiote (*Bixa orellana*) (Kaplan y Smith, 1988). En la misma región de Calima (2), en un sarcófago asociado al período Sonso (siglos V a XVI d.C.), se identifican semillas secas y carbonizadas de bixa (Morcote y Ardila, 2002). Por otra parte, en Isnos (3), Sánchez (1998) recupera semillas carbonizadas de este cultivar (Figura 4).

Zea mays (Gramínea)

En la muestra arqueológica se recuperaron tres fragmentos de granos de maíz y dos fragmentos carbonizados de tusa (Figura 5a-b). El fragmento de raquis, de una longitud de 27.5 mm y un diámetro de 14 mm, dispone de 5 copillas y 10 hileras de granos.

Nota 2.

Interpreto la palabra embijado como el acto de untar con bija o bixa, nombre con que se conoce la *Bixa orellana*.

Nota sobre la conservación y restauración del sarcófago

Gilberto Buitrago Sandoval
Restaurador de Bienes Muebles

El sarcófago de madera catalogado en las colecciones arqueológicas del Museo del Oro con el No. M00124 está compuesto por dos elementos, tallado cada uno en una sola pieza de madera: el cuerpo del sarcófago como tal y una tapa.

	Sarcófago	Tapa
Largo	220 cm	210 cm
Alto	42 cm	18 cm
Diámetro	142 cm	
Ancho		49 cm

Tabla 1. Medidas del sarcófago y la tapa.

Los trabajos de conservación de esta valiosa pieza arqueológica estuvieron mediados por la participación de otras disciplinas que aportaron datos importantes para su estudio. El Museo concertó la participación de profesionales dedicados a la conservación, la arqueología, la antropología física, el análisis químico y la biología, para abordar integralmente el estudio y la conservación del sarcófago y los materiales asociados. Mediante una micro-excavación, en la tierra depositada en el interior del sarcófago se encontraron alrededor de 1500 muestras de semillas y vestigios botánicos arqueológicos, restos textiles, carbón, cabellos, fragmentos de huesos y una pequeña figura de madera tallada.

Los granos de maíz presentan un tamaño relativamente pequeño y hacen parte de aquellos que se encuentran ubicados en el ápice de la tusa, que suelen ser más pequeños que los ubicados en la base o en la zona central. Las dimensiones registradas para el grano de mayor dimensión son: longitud: 8 mm, ancho 8.1 mm y espesor 6.15 mm.

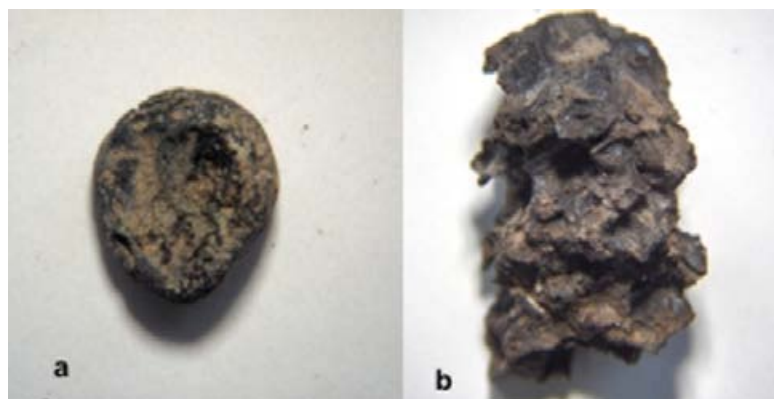


Figura 5. Vestigios arqueológicos de maíz: a. grano. b. raquis.

La especie es conocida como maíz (Español), zara, sara (Quichua), fuquie pquyhyza (maíz blanco), abtyba (maíz amarillo) (Chibcha) (González, 1987), pero seguramente se le asignaban diversos nombres en una misma lengua, ya que en el pasado muchos grupos humanos conocían y cultivaban en una chagra distintas variedades, algunas de grano pequeño, otras de grano duro o blando, o aquellas de granos de diversos colores, entre otros.

Es una de las especies con mayor distribución en América precolombina, como lo evidencian los registros arqueológicos. Su domesticación implicó la adaptación a varios nichos ecológicos y a un rango altitudinal grande, así como la continua experimentación con su germoplasma.

El área de domesticación del maíz se encuentra presumiblemente en la región mesoamericana. Los datos de sus parientes silvestres al igual que las fechas antiguas le



Figura 1. Sarcófago M00124. El antiguo montaje museográfico respetó el sedimento contenido en su interior, y por ende la posibilidad de una investigación arqueológica.

Los dos elementos que componen el sarcófago presentaban grietas de diferentes tipos causadas por diversos factores de deterioro como el ataque de hongos y los cambios de humedad y de temperatura. La madera estaba excesivamente seca, lo cual causó una gran fragilidad en diversas zonas. En algunas franjas exteriores se observaron manchas de color verde, posiblemente causadas por oxidación de un material metálico que estuvo en contacto directo con la madera. En ciertas áreas, la madera presentaba separación de sus fibras. Se encontró suciedad superficial generalizada y tierra de excavación, además de los materiales asociados ya mencionados.

darían solidez a esta hipótesis, aunque hoy día la reconfirmación cronológica en restos arqueológicos de maíz está indicando que la domesticación de esta especie en México no es tan antigua como se creía. Estudios sistemáticos en variedades, distribución, parientes silvestres y estudios en marcadores moleculares, sugieren la existencia de dos principales áreas de domesticación independientes: México y los Andes peruanos.

En Colombia las evidencias arqueológicas directas están representadas por polen, fitolitos, granos, tusas y otras partes de la planta de maíz que son los restos más comúnmente recuperados e identificados en contextos arqueológicos colombianos. Aquí únicamente señalaremos algunas evidencias para Colombia, aclarando que hace falta un trabajo crítico de revisión bibliográfica que establezca el estado actual del maíz arqueológico en nuestro país.

Las evidencias tempranas de maíz son: estructuras de polen fósil que fueron identificadas en la Sabana de Bogotá (1) con fechas de 7000 antes del presente (van der Hammen y González, 1963), y en Subachoque (2) asociadas a una fecha de 8150 años antes del presente (Kuhry, 1988). En Abeja (9), Amazonia colombiana, se identificó polen de maíz asociado a una ocupación agrícola temprana de 2750 antes de Cristo (Mora *et al.*, 1991). En la hacienda Lusitania del Valle del Dorado (12), Calima, se reconocieron granos de polen de este cultivo asociados a una fecha temprana (ca. 3230 antes de Cristo) (Monsalve, 1985).

Otras evidencias tales como restos de raquis secos y carbonizados, asociados a grupos agricultores tempranos del altiplano cundiboyacense, fueron recuperados en el yacimiento de Zipacón (3), con fechas de 1320 a.C. (Correal y Pinto, 1983); y en Tausa (4), donde se identificó raquis de maíz asociado al período Herrera —siglos IV a.C. a I d.C. (Rivera, 1987). En el yacimiento arqueológico de Omé (10), en el Trapecio Amazónico colombiano, granos carbonizados y fitolitos de maíz fueron identificados asociados a una cronología de 660 d.C. (Morcote, 2006). Otras evidencias, esta vez granos carbonizados y fitolitos del



Figura 2. Tapa del sarcófago en el proceso de restauración.



Figura 3. Pieza de madera tallada hallada dentro de sedimento del sarcófago.

cultivo, fueron identificados en el Valle de la Plata (11), asociados al período Formativo (Morcote y Cavelier, 2001; Pearsall 2001) (Figura 5).

Si las evidencias de maíz, particularmente las de polen, son tan antiguas como se afirma, implica que el territorio colombiano jugó un papel importante en la domesticación de algunas variedades de esta especie en América del Sur. Por ello se hace necesario retomar esta discusión con nuevas excavaciones y enfoques arqueológicos.

Phaseolus cf. vulgaris (Fabaceae – Leg.)

Se recuperó un cotiledón carbonizado de esta especie, el cual tenía una longitud de 10.1 mm, un ancho de 6.2 mm y un grosor 2.9 mm (Figura 6).



Figura 6. Cotiledón arqueológico de frijol.

A esta especie se le ha conocido como frijól, frisol, fréjol común, nuña, poroto, purutu (Quichua), histe (Chibcha). Con una distribución desde México hasta la Argentina, cubre un amplio rango altitudinal desde el nivel del mar hasta los 2000 metros, llegando incluso a alturas superiores a los 2 500 metros. El área de domesticación del frijól posiblemente se encuentra en el Valle de Tehuacán (México), donde se han recuperado restos de

El sarcófago fue sometido a una limpieza superficial en seco en la cual se eliminó el polvo y la suciedad acumulada; posteriormente se hizo una limpieza más profunda para quitar los restos de material adherido por contacto, así como los restos de material oxidado depositado sobre la madera.

Las zonas de madera que se encontraban muy frágiles fueron sometidas a un tratamiento de consolidación para recuperar su estabilidad estructural. En las grietas y fracturas se colocaron



Figura 4 a y b. Deterioro de la madera en el sarcófago y en la tapa.



Figura 7. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado algunos vestigios de maíz y frijol.

cotiledones fechados hacia el 7000 antes del presente (Kaplan, 1965). En América del Sur, los restos más antiguos de *P. vulgaris* se han recuperado en la cueva de Guitarrero (Perú), con una antigüedad de 8000-7000 antes de Cristo (Lynch, 1980). Estos datos indican dos áreas de domesticación del frijol, la región centroamericana de México y la zona de los Andes Meridionales.

Los vestigios de frijol en Colombia están entre las evidencias más frecuentes, especialmente en la región andina y sus valles; sin embargo muchos de estos datos no han sido dados a conocer. En la Sabana de Bogotá, en el yacimiento Las Delicias (5), se identificaron restos de cotiledones de frijol asociados al siglo XI (Morcote, 1996). En un yacimiento

arqueológico que se encuentra en inmediaciones de la Universidad de Tunja (6) se registró la presencia de cotiledones carbonizados de frijol asociados a una cronología del siglo XI (Pradilla *et al.*, 1992). En Calima (7), Valle del Cauca, Kaplan y Smith identificaron cotiledones carbonizados de *P. vulgaris* asociados al período Yotoco, entre 100 años antes de Cristo y 1200 d.C. (Kaplan y Smith, 1988). En la Romelia (8), Risaralda, se recuperaron restos de cotiledones carbonizados de *P. vulgaris* asociados a una fecha de 1115 d.C. (Rodríguez, 2001). Cotiledones de frijol carbonizado fueron identificados en yacimientos arqueológicos de Isnos (13), Huila (Sánchez, 1998) (Figura 7).

Capsicum sp. (Solanaceae)

Se recuperó una semilla seca de este género, que se identificó porque conservaba la topografía de superficie estriada, la posición del embrión en la región polar lateral y su



Figura 5. Sarcófago restaurado.



Figuras 6a y b. En la exhibición de 2004 el sarcófago representa el período Sonso de la región Calima; se ven las marcas de las cuerdas que sostuvieron su tapa. Parte de las semillas recuperadas se exhiben en la misma vitrina.

forma lenticular o plana (Figura 8). Las dimensiones de la semilla arqueológica son: longitud mayor 4.1 mm, ancho 2.5 mm y espesor 0.77 mm.



Figura 8. Semilla arqueológica de ají.

Conocido como ají, chile, rocoto, chili, pimienta de las Indias, uchu (Quichua), quybsa (Chibcha). Existen clasificadas por lo menos cinco especies de ajíes, los cuales fueron domesticados a lo largo de América, dos de ellas: *C. annuum*, con una distribución desde Norte América hasta Colombia y *C. baccatum* especie suramericana; estas dos especies estuvieron presentes en los sistemas de subsistencia de muchos grupos humanos precolombinos.

Existen evidencias antiguas del cultivo y consumo del ají que fueron registradas en Tehuacán (México), para fechas de 6500-5000 años a.C. En Perú, restos arqueológicos fueron datados hacia el 1200 antes de Cristo (León, 1987).

En Colombia existen pocos registros de su presencia en tiempos antiguos; únicamente se dispone de tres evidencias directas: granos de polen de ají (*C. chinense*) se identificaron

injertos de madera balsa con el fin de reducir las posibilidades de extensión futura y de recuperar la unidad de la superficie. Estos injertos fueron tratados cromáticamente con acuarelas para unificar visualmente la superficie.

Finalmente, se hizo una limpieza con goma de borrar para recuperar el tono y acabado originales de la madera. Con este procedimiento fue posible evidenciar en la madera las huellas del amarre que hace siglos unió el sarcófago y la tapa para proteger su contenido funerario.



Figura 9. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado vestigios de ají.



Figura 10. Semilla arqueológica de guayaba.

en un yacimiento arqueológico de Araracuara (Amazonia colombiana), con cronología de 300 a 1200 d.C. (Mora *et al.*, 1991); en el yacimiento arqueológico de Omé, río Purité Trapecio Amazónico colombiano, se recuperaron semillas de ají en un contexto doméstico y una fecha de 1265 d.C. (Morcote, 2006); por último G. Morcote identificó semillas de ají en las tumbas 34 y 38 de la hacienda Samaria (Calima), la primera asociada a una fecha de 1440 d.C. (Herrera y Morcote, 2001) (Figura 9).

Psidium guajava (Myrtaceae)

Se recuperaron dos semillas secas de esta especie que conservaron su forma reniforme, superficie estriada y poro germinativo circular ubicado en región lateral de la base. Las semillas tenían una longitud de 2.8 mm, un ancho de 1.8 mm y un espesor de 1.7 mm (Figura 10).

Es conocida como guayaba (Español), savintu, sahuintu (Quichua) (De Velasco, 1789). Originaria, al parecer, de Centroamérica, se presenta en climas templados y se encuentra frecuentemente asociada a los huertos campesinos o en áreas despejadas por actividad antrópica.

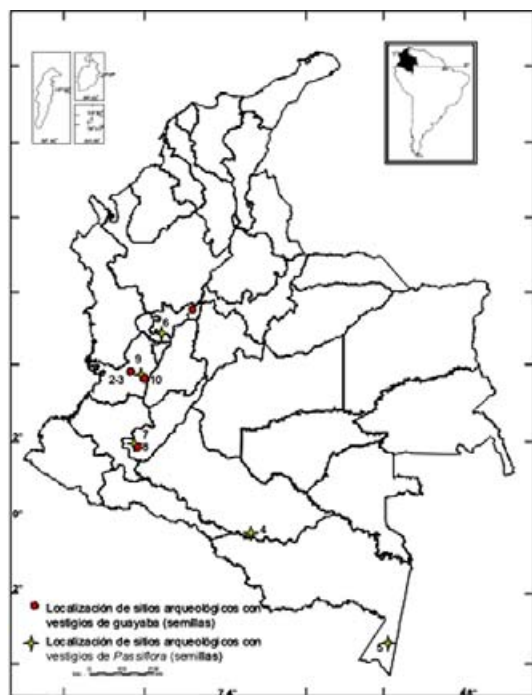


Figura 11. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado vestigios de guayaba y árbol de la pasión.

El registro arqueológico en Mesoamérica sugiere su selección como fuente de alimento desde épocas tempranas. En el valle de Tehuacán (fase El Riego 8450-5950 antes del presente) se identificaron semillas que indican su cultivo asociado a otros árboles frutales (Smith, 1967). Para la costa peruana en el yacimiento “La Paloma” se reportó esta especie hacia 7650-4950 antes del presente, y en el yacimiento Los Gavilanes, hacia el 4650-4150 antes del presente (Pearsall, 1985; Popper, 1982).

En Colombia se han registrado semillas arqueológicas para el yacimiento de Los Achiles (1), Caldas, asociadas a un basurero, con una cronología de 1385 d.C. (Morcote y Cavelier, 1999). Otras evidencias arqueológicas de especies de este género (*Psidium* sp.), esta vez asociadas a contextos domésticos, se hallaron en Calima (2) con una cronología de 960-1065 después de Cristo (Romero, 1994). En la finca Minitas (3), municipio Yotoco, Valle del Cauca, se recuperaron e identificaron semillas secas de este frutal (Morcote, 1995; Moreno, 2000). Para el Alto Magdalena, en un yacimiento arqueológico en el municipio de Isnos (8), se identificaron semillas de este frutal (Sánchez, 1998) (Figura 11).

Passiflora ligularis (Passifloraceae)

Se recuperó una semilla carbonizada con las siguientes dimensiones morfológicas: 8.1 mm de longitud, 4.23 mm de ancho y 1.75 mm de espesor (Figura 12).

Es una planta trepadora, conocida como granadilla, granadilla tripona o fruta de la pasión (Colombia, Ecuador y Perú) (De Velasco, 1789; Holm-Nielsen *et al.*, 1988; Gade, 1975), ampliamente distribuida desde México a Bolivia y que crece en altitudes de 1400 m y 2700 m (Romero, 1991; Missouri Botanical Garden - W³Tropicos). El fruto es altamente apreciado como alimento y generalmente es cultivado en las huertas campesinas (Holm-Nielsen *et al.*, 1988).

Los datos etnohistóricos y los pocos arqueológicos disponibles sobre su presencia en los pueblos precolombinos habitantes del trópico, sugieren que este frutal era muy

apreciado; en el valle de los Quijos (Andes Orientales Ecuatorianos) se reporta su existencia hacia el 1151-1613 d.C. (Cuellar, 2006), y las gentes de Malagana, Palmira (Valle del Cauca), elaboraron un adorno en oro que representa su flor (Bray *et al.*, 2005).



Figura 12. Semilla arqueológica de granadilla.

La mayor parte de los vestigios de semillas de esta especie se encuentran asociados a contextos domésticos. En la amazonia colombiana se han recuperado semillas arqueológicas del género *Passiflora* en Peña Roja (4), Medio río Caquetá, donde la planta se encontró asociada a grupos cazadores recolectores del 9000 antes del presente (Morcote, *et al.*, 1998); igualmente en asocio con este tipo de sociedades que vivieron hacia el 4180 antes del presente, se reporta su existencia en el yacimiento de Guayabito (6) en Santa Rosa de Cabal – Risaralda (Aceituno, 2002); otra evidencia se encontró en grupos agricultores del interfluvio Amazonas-Putumayo (río Purité) (5) hacia el 660 d.C. (Morcote, 2006) y para el Alto Magdalena, en Isnos (7), se recuperaron semillas de esta especie (Sánchez, 1998). En la finca Los Calabazos (9) (Yotoco) Valle del Cauca, este autor identificó una semilla carbonizada de *Passiflora* cf. *ligularis* (Morcote, 1995; Moreno, 2000).

***Papillaria nigrescens* (Meteoriaceae)**

Conocidos genéricamente como musgos. Esta especie se encuentra distribuida en el Neotrópico, y es frecuente en altitudes de los 80 a 2600 m en bosques tropicales cálidos y bosque altos andinos (Churchill y Linares, 1995). Fueron recuperados varios fragmentos de ramas secas (Figura 13). Esta especie igualmente fue identificada en los sarcófagos recuperados en la tumba 14 de Samaria, Calima, donde de acuerdo con nuestra interpretación este tipo de musgo fue utilizado como “almohada mortuoria” (Herrera y Morcote, 2001).



Figura 13. Fragmento arqueológico de rama de musgo.

***Guadua cf. angustifolia* (Gramínea)**

En el sarcófago se recuperaron e identificaron una gran cantidad de fragmentos del tallo de esta especie; algunos de estos tienen la huella de fibras o cordeles que indican que estaban unidos a otros culmos formando posiblemente una estera o sujetando un cuerpo (Figura 14).



Figura 14. Fragmento arqueológico de tallo de guadua.

Conocida como guadua, guadúa, guaduba, uáuda (Guambiano), caña brava, caña guadua, caña mansa, weka (Siona). Crece en Colombia, Ecuador y Venezuela a altitudes entre 0-1800 msnm y se asocia a ambientes húmedos de 2000 a 4000 mm de precipitación anual (Judziewicz *et al.*, 1999).

Su uso es múltiple, preferencialmente en la construcción de viviendas, elaboración de cestos y juguetes, y en la medicina tradicional es usado como diurético (Judziewicz *et al.*, 1999).

La fecha más antigua para *G. angustifolia* es de 5550-3500 antes del presente y se encuentra en Valdivia (Ecuador), donde se recuperaron fragmentos de guadua en paredes de adobe (Schavelzon citado en Judziewicz *et al.*, 1999).

En tumbas de la cultura amazónica de los chachapoyas (Perú) en el período entre 600 y 1500 d.C. (Lerche, 2000; Miranda 1999) y de los incas (desde 1438 a 1532) (Cook, 2002), se confirma la importancia de estas gramíneas como elemento mortuario prehispánico (en las fotografías presentadas por estos autores en sus artículos se observa la presencia de

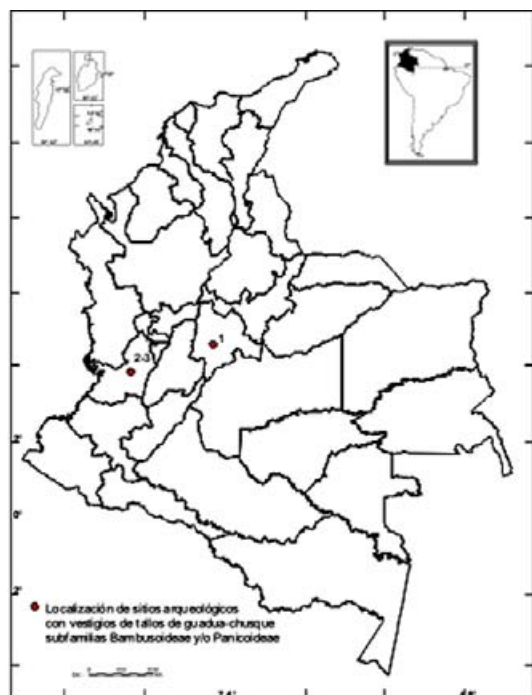


Figura 15. Localización de sitios en Colombia donde se han recuperado vestigios de tallos de guadua/chusque subfamilias Bambusoideae y/o Panicoideae.

cañas con nudos; los únicos grupos neotropicales que presentan estas características son las subfamilias Bambusoideae y/o Panicoideae).

En el yacimiento arqueológico colombiano de Aguazuque (1), Cundinamarca, con una antigüedad de 5000 A.P., se recuperó un fragmento de tallo de gramínea conocida como chusque utilizada para la construcción de viviendas (Correal, 1990); igualmente un culmo se encontró como parte de una ofrenda en la tumba 5 en Calima, (2) Valle del Cauca (Herrera y Morcote, 2001), y fragmentos de caña pertenecientes a estas subfamilias se encontraron en también en el sarcófago procedente de Calima (3) objeto de estudio (Morcote y Ardila, 2002) (Figura 15).

Conclusiones

Durante el período Sonso de la región Calima, al cual pertenecen el sarcófago estudiado y su contenido de sedimento y fragmentos vegetales, al señor o individuo de alto rango se le sepultaba en este sarcófago labrado en un tronco de árbol con mucha delicadeza junto con ofrendas de oro, artefactos, implementos, tejidos, plumas, cerámica y las plantas representadas en frutos y semillas. Todas estas ofrendas seguramente eran dispuestas en un sitio y una posición dentro de la tumba con una importante carga simbólica.

Las plantas jugaron un papel destacado como ofrenda funeraria entre los pobladores del suroccidente colombiano pertenecientes al periodo Sonso. Dentro del ajuar funerario se destaca la alta presencia de semillas de algodón que de acuerdo con las características morfológicas y coloración de la fibra pertenecen al menos a dos variedades, que pudieron ser sembradas en la región ya que esta especie se desarrolla entre los 0 m-2800 msnm.

De acuerdo con los hallazgos arqueológicos, esbozo como hipótesis que el algodón en semilla como ofrenda funeraria fue al parecer una tradición que se extendió por una gran región que cubría los andes centrales (Bolivia, Perú, Ecuador) y parte del suroccidente colombiano.

Es probable que los pobladores del periodo Sonso tuvieran como tradición ungir con bija (*Bixa orellana*) los cuerpos de sus muertos, más si éste pertenecía a un personaje de alta dignidad, al cual también se le acompañaba de frutos y semillas de cultivos y frutales (maíz, frijol, ají, granadilla y guayaba), todas ellas como parte del conjunto de creencias relacionadas con la significación de la muerte.

Otro conjunto de plantas de importancia mortuoria son las representadas por los musgos (*Papillaria nigrescens*) y los bambúes o cañas (Bambusoideae y/o Panicoideae), los primeros utilizados para mullir la zona donde descansaría la cabeza y los segundos como parte de implementos para colocar el cuerpo. El tema de las plantas como ofrendas se halla abierto.

Agradecimientos

Al profesor Diego Giraldo Canas del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional por introducirme al mundo de las gramíneas, su biogeografía, botánica y clasificación. Al profesor Roberto Lleras (Museo del Oro del Banco de la República), por facilitarme la información sobre la fechas de radiocarbono.

Bibliografía

ACEITUNO, Francisco Javier. 2002. Interacciones fitoculturales en el Cauca Medio durante el Holoceno Temprano y Medio. *Arqueología del Área intermedia*, 4: 89-113. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Sociedad Colombiana de Arqueología.

BRAY, Warwick, Marianne CARDALE SCHRIMPFF, Leonor HERRERA, Anne LEGAST, Diógenes PATIÑO y Carlos A. RODRIGUEZ. 2005. Lords of the marshes. The Malagana people. *Calima and Malagana. Art and Archaeology in Southwestern Colombia*: 140-201. Marianne Cardale Schrimppff (Ed.). Bogotá: Pro Calima Foundation.

BUKASOV, S. M. 1963. *Las plantas cultivadas de México, Guatemala y Colombia*. Publicación miscelánea N.º 20. Lima: Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas de la OEA.

CHURCHILL, Steven y Edgar LINARES. 1995. *Prodromus Bryologiae Novo-Granatensis. Introducción a la flora de musgos de Colombia*. Parte 2. Bogotá: Instituto de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de Colombia.

COOCK, Guillermo. 2002. Rescate inca. *National Geographic* (en Español). 10(5): 65-77.

CORREAL, Gonzalo. 1990. *Aguazuque. Evidencias de cazadores, recolectores y plantadores en la altiplanicie de la cordillera Oriental*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República.

CORREAL, Gonzalo y Maria PINTO. 1983. *Investigación arqueológica en el municipio de Zipacón*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República.

CUELLAR, Andrea María. 2006. The organization of agricultural production in the emergence of chiefdoms in the Quijos region, eastern Andes of Ecuador. Pittsburgh: Doctoral Thesis. University of Pittsburgh.

DE VELASCO, Juan. 1998 [1789]. *Historia del reino de Quito en la América Meridional*. Tomo I y Parte I. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ENCISO, Braidá. 1991. Arqueología de rescate en el barrio Las Delicias (Bogotá). *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXVIII: 155-160. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

GADE, Daniel. 1975. Plants, man and land in the Vilcanota valley of Peru. Vol. VI. *Biogeographica*.

GÄHWILER, Theres. 2005. A new lifestyle in the southwest. The beginnings of the Sonso tradition. *Calima and Malagana, Art and Archaeology in Southwestern Colombia*: 202-223. Marianne Cardale Schrimpf (Ed.). Bogotá: Pro Calima Foundation.

GONZÁLEZ, María Stella. 1987. *Diccionario y gramática chibcha*. Manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Colombia. N. 1. Biblioteca “Ezequiel Uricoechea”. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

HERRERA, Leonor. 1992. El periodo Sonso Tardío y la conquista española. *Calima. Diez mil años de historia en el suroccidente de Colombia*: 149-177. Bogotá: Fundación Pro Calima.

HERRERA, Leonor y Gaspar MORCOTE. 2001. *Tumbas inundadas de Calima: Contexto e identificación botánica de los restos conservados*. Memorias del Simposio Pueblos y Ambientes: una mirada al pasado precolombino: 10:131-151. Colección Memorias. G. Morcote (Ed.). Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales - Universidad de los Andes.

HOLM-NIELSEN, Lauritz, Peter MØLLER JØRGENSEN y Jonas Erik LAWESSON. 1988. *Passifloraceae*. Flora of Ecuador: 126. G. Harling and L. Andersson (Eds.). Aarhus: Botanical Institute, University of Aarhus.

JUDZIEWICZ, Emmet, Lynn CLARK, Ximena LONDOÑO y Margaret STERN. 1999. *American Bamboos*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.

KAPLAN, Lawrence. 1965. *Archaeology and domestication in America: Phaseolus (beans)*. 19:358-368. New York: Economic Botanic.

KAPLAN, Lawrence y Earle SMITH, Jr. 1988. *Carbonized plant remains from the Calima region, Valle del Cauca, Colombia*. 5:43-44. Switzerland: Pro Calima.

- KUHRY, P. 1988. Paleobotanical-Paleoecological studies of tropical high Andean peatbog section (Cordillera Oriental, Colombia). Vol. 14: Wageningen: The Quaternary of Colombia.
- LEÓN, Jorge. 1987. *Botánica de los cultivos tropicales*. San José: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura —IICA—.
- LERCHE, Meter. 2000. En busca de las tumbas perdidas del pueblo peruano de las nubes. *National Geographic* (en Español) 7(3): 64-81.
- LYNCH, T. 1980. Guitarrero cave. *Early Man in the Andes*. New York: Academic Press.
- MIRANDA, Selene. 1999. Las momias de la laguna. *National Geographic* (en Español) 5(5):56-61.
- MISSOURI BOTANICAL GARDEN W³TROPICOS. <http://mobot.mobot.org/W3T/Search/vast.html>. Base de datos consultada 24 de Julio de 2006.
- MONSALVE, José. 1985. *A pollen core from the hacienda Lusitania*. 4:40-44. Switzerland: Pro Calima.
- MORA, Santiago, Luisa HERRERA, Inés CAVELIER y Camilo RODRIGUEZ. 1991. *Plantas cultivadas, suelos antrópicos y estabilidad*. Reports N.º 2. Pittsburgh: University of Pittsburgh Latin American Archaeology.
- MORCOTE, Gaspar. 1995. Análisis de restos arqueobotánicos identificados en el proyecto arqueológico San Carlos - San Marcos. Fase de Rescate. Reporte no publicado, Interconexión Eléctrica ISA.
- MORCOTE, Gaspar. 1996. Evidencia arqueobotánica de cultígenos presentes en grupos Muisca de la Sabana de Bogotá en los siglos VIII y XI. *Bioantropología de la Sabana de Bogotá. Siglos VIII al XVI D.C.* Vol. II. B. Enciso y M. Therrien (Comp.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología - Colcultura.

MORCOTE, Gaspar. 2006. Subsistencia y manejo de ecosistemas a través del estudio de fitolitos, polen y semillas en grupos humanos precolombinos del área interfluvial de los ríos Amazonas (Solimões) y Putumayo (Içá) (Colombia-Brasil). Tesis de Maestría en Estudios Amazónicos. Leticia: Sede Amazonia. Universidad Nacional de Colombia.

MORCOTE, Gaspar y Diana C. ARDILA. 2002. Análisis de identificación taxonómica de vestigios botánicos de un ajuar funerario asociados a sarcófago procedente de Calima (Valle del Cauca). Reporte no publicado. Bogotá: Museo del Oro.

MORCOTE, Gaspar, Gabriel, BECERRA, Dany MAHECHA, Carlos FRANKY e Inés CAVELIER. 1998. *Las palmas entre los grupos cazadores-recolectores de la amazonia colombiana*. Bogotá: Caldasia 20(1): 57-74.

MORCOTE, Gaspar e Inés CAVELIER. 1999. Estrategias adaptativas y subsistencia en grupos humanos precolombinos del Medio Magdalena. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Vol. XXIII: 41-48. Bogotá.

MORCOTE, Gaspar e Inés CAVELIER. 2001. Análisis de restos macrobotánicos. *Cacicazgos prehispánicos del Valle de la Plata: economía vertical, intercambio, y cambio social durante el periodo Formativo*. Tomo 4: 101-104. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

MORENO, María Cristina. 2000. *Proyecto arqueológico San Carlos-San Marcos. Línea de transmisión de 500 kv*. Reporte final, 2 Vol. Manizales: Interconexión Eléctrica ISA & Centro de Museos, Universidad de Caldas.

NIEMBRO, Aníbal. 1989. *Semillas de plantas leñosas. Morfología comparada*. México: Noriega.

PATÍÑO, Víctor M. 1967. *Plantas cultivadas y animales domésticos en América Equinoccial*. Vol. 3. Cali: Imprenta Departamental.

PEARSALL, Debora. 1985. *The origins of plant cultivation in South America*. University of Missouri-Columbia.

PEARSALL, Deborah. 2001. Phytolith analysis. *Cacicazgos prehispánicos del Valle de la Plata: Economía vertical, intercambio, y cambio social durante el periodo Formativo*. Tomo 4: 105-121. Pittsburgh: University of Pittsburg.

PESCADOR, Lenin y José L. SOCARRÁS. 2002. Agricultura y recolección de plantas en las zonas áridas de la baja Guajira: evidencias arqueológicas y etnográficas. Tesis, Dpto. Antropología. Universidad Nacional de Colombia.

PIPERNO, Dolores y Debora PEARSALL. 1998. *The origins of agriculture in the lowland Neotropics*. San Diego: Academia Press.

POPPER, Virginia 1982. Restos botánicos. *Precerámico peruano: Los Gavilanes, mar, desierto y oasis en la historia del hombre*. Cap. 8. Lima: Financiera de Desarrollo S.A. COFIDE.

PRADILLA, Helena, Germán VILLATE y Francisco ORTIZ. 1992. Arqueología del cercado grande de los santuarios. *Boletín Museo del Oro*, 32-33: 20-147. Bogotá: Banco de la República.

RIVERA, Sergio. 1987. Investigaciones arqueológicas en la región del páramo de Guerrero, municipio de Tausa. *Boletín de Arqueología*, 2: 47-66. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas.

RODRÍGUEZ, Camilo y Héctor SALGADO. 1990. Las costumbres funerarias de las sociedades agro-alfareras prehispánicas de la región de Samaria en el curso alto del río Calima. I milenio A.C. siglo XVI D.C. Manuscrito sin publicar. Darién: Gobernación del Dpto. del Valle del Cauca, Instituto Valle Caucaño de Investigaciones Científicas, Museo Arqueológico Calima.

RODRÍGUEZ, Elkin. 2001. Diversificación de cultivos o formas de producción: Datos sobre actividades económicas de subsistencia prehispánicas en el Valle Medio del río Otún (Risaralda). G. Morcote (Ed.), *Memorias del simposio Pueblos y Ambientes: una mirada al pasado precolombino*. Colección Memorias 10: 189-223. Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales - Universidad de los Andes.

ROMERO, Rafael. 1991. *Frutas silvestres de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

ROMERO, Yuri. 1994. Aplicación de las técnicas paleoetnobotánicas al problema de subsistencia en la parte baja de los ríos Calima y San Juan. Tesis de grado. Departamento de Antropología. Sede Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

SALGADO, Héctor y Alba GOMEZ. 2000. *Pautas de asentamiento prehispánicas en Cajamarca - Tolima*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales Banco de la República.

SÁNCHEZ, Carlos. 1998. *Identificación de semillas arqueológicas en Isnos (Huila)*. Proyecto de Investigación: Producción agrícola y complejización social en el sur del Alto Magdalena. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.

SAUER, Carl. 1950. Cultivated plants of South and Central America. *Handbook of South American Indians*. Vol. 6. J. H. Stewart (Ed.). Washington, D. C.

SCHULTES, Richard. 1984. *Amazonian cultigens and their northward and westward migration in Pre-Columbian times*. Pre-Columbian plant migration: 76: 19-37. D. Stone (Ed.). Cambridge: Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

SIMÓN, Fray Pedro. 1981 [1627]. *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Tomo 1. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

SMITH, Earl. 1967. *Plant remains. Prehistory of the Tehuacan Valley*. Vol 1. Environment and Subsistence. Austin & London: University of Texas Press.

STEPHENS, S. G. y M. E. MOSELEY. 1974. Early domesticated cottons from archaeological sites in central coastal Peru. *American Antiquity*, 39: 109-122.

VAN DER HAMMEN, Thomas y E. GONZALEZ. 1963. *Historia del clima y vegetación del Pleistoceno y del Holoceno en la Sabana de Bogotá*. Informe N.º 1322. Bogotá: Servicio Geológico Nacional.

VREELAND, J. 1999. The revival of colored cotton. *Scientific American*, April: 112-118.

Cómo citar este artículo

MORCOTE-RÍOS Gaspar. 2006. Tumbas y plantas antiguas del suroccidente colombiano. *Boletín Museo del Oro*, 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha cambiada por el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>

Conservación y restauración de textiles arqueológicos: dos estudios de caso en el Museo del Oro

Catalina Bateman Vargas

Conservadora y Restauradora de Bienes Muebles, Magíster en Arqueología.

Andrea Martínez Moreno

Conservadora y Restauradora de Bienes Muebles, candidata a magíster
en Antropología Social.

Abstract: The restoration process of two pre-Hispanic textiles belonging to the archaeological collections of the Gold Museum of the Banco de la República, was carried out together with a study on the technique for their manufacture and their purpose. The first case corresponds to a net fixed to a bone piece, associated to the pre-Hispanic community living in the Zenú archaeological region, in the plains along the Colombian Caribbean coast. The second case is a headdress found in the high plateaus of the Cundinamarca and Boyacá departments.

Resumen: Acompañando el proceso de restauración de dos textiles prehispánicos pertenecientes a la colección arqueológica del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia se realizó un estudio de la técnica de su elaboración y su función. El primer caso corresponde a una red fijada a una lámina de hueso, asociada a la población prehispánica que habitó la región arqueológica Zenú, en las llanuras del caribe colombiano. El segundo caso es un tocado encontrado en la región del altiplano cundiboyacense.

Encontrar textiles prehispánicos en Colombia es un hecho excepcional debido a las condiciones húmedas y cambiantes de la mayoría de los suelos que no son favorables para la preservación de materiales orgánicos. Lo anterior se traduce en la escasez de estos bienes culturales y en la dificultad para emprender estudios. Por esta razón las pocas piezas conservadas, los fragmentos y huellas (por ejemplo las impresiones de tejidos sobre superficies de cerámica) tienen un importante papel como fuentes de estudios arqueológicos y culturales (Cardale y Devia, 1994).

Dado que son materias orgánicas, los textiles son extremadamente sensibles a los cambios climáticos. Cualquier alteración en su estructura puede generar deterioros en algunos casos irreversibles. En condiciones de alta humedad, por ejemplo, las fibras se dilatan estructuralmente; en el caso contrario, las fibras se contraen. Al verse expuestas durante largos períodos a estos cambios dimensionales, finalmente su estructura se rompe o desintegra. Otros factores que inciden en su conservación son las condiciones inadecuadas de depósito, manipulación o exhibición, por las que también pueden sufrir daños irreparables como el debilitamiento de las fibras o la pérdida parcial o total de tejido (Urbina, 1997).

Con el objetivo de evitar estas situaciones en los textiles prehispánicos conservados en el Museo del Oro del Banco de la República las autoras participaron en distintas etapas de la conservación (montajes, embalajes y restauración) de aproximadamente veinte piezas de esta colección delicada y frágil que cuenta con 146 ejemplares.

Para entender parte de la problemática del objeto y como paso fundamental para su conocimiento, dentro de los procesos de restauración se estudia y analiza la técnica de su elaboración:

“... este acercamiento tecnológico que relaciona la parte material y tangible con los procesos históricos, sociales y culturales, es el que permite evidenciar la presencia de estos

objetos como elementos culturales que hicieron parte de una comunidad, que reflejan un momento temporal y espacial, y que por lo tanto hacen parte de nuestra historia y nuestro acervo cultural” (Clavijo et al., 2000: 24).

A partir del estudio de la técnica se puede establecer vínculos de estos objetos con la vida cotidiana de los seres humanos y de las sociedades. Algunos de los conocimientos tecnológicos pasaron de generación en generación hasta nuestros días (como se puede ver en objetos de cestería); otros se han modificado adaptando nuevas tecnologías propias de la época en las que se elaboraron. Así, el análisis de la técnica, los elementos estéticos, los valores de uso y la función son algunas de las áreas de investigación que se pueden abordar a través de los textiles.

Las dos piezas textiles que se tratan en este artículo ejemplifican técnicas de elaboración y características estructurales bastante complejas en las que se hace explícito un gran conocimiento en el manejo de los materiales por parte de los artífices. El proceso de restauración involucra la investigación sobre los materiales que constituyen las piezas así como las fases de intervención que estabilizan su estructura y garantizan su permanencia; en algunas ocasiones la restauración abre interrogantes en cuanto a la intención estética, uso y función del objeto.

Red con lámina de hueso

El primer caso es una red (Nota 1) fijada a una lámina de hueso tallada (código H00332 en la colección del Museo del Oro), asociada al período tardío de la región arqueológica Zenú de la Costa Atlántica (1000 a 1600 d.C.), específicamente en la región del bajo río San Jorge y el río Sinú. Como tal forma parte de la extensa tradición Zenú (Plazas y Falchetti, 1981).

La pieza llegó al taller dentro de una pequeña bolsa plástica. Esta situación, sumada al resecamiento de las fibras, no permitía su manipulación ni tampoco conocer su forma

Nota 1.

Las redes están formadas por mallas que, a su vez, están formadas por cuerdas o hilos que se cruzan y se anudan en sus cuatro vértices, constituyendo el tejido de la red (DRAE).

y características. El proceso completo, que tuvo una duración de 3 meses, empezó por buscar la estabilidad de la pieza por medio de la humectación de las fibras, que lentamente iba permitiendo la manipulación y por tanto, la organización de los hilos. La fragilidad de la pieza exigía un proceso lento y cuidadoso que involucró el análisis de su técnica, interesante por considerar la dificultad de conocer objetos de este tipo, por lo menos completos, en Colombia.



Figura 1. Aspecto del textil luego del proceso de restauración y empaque.

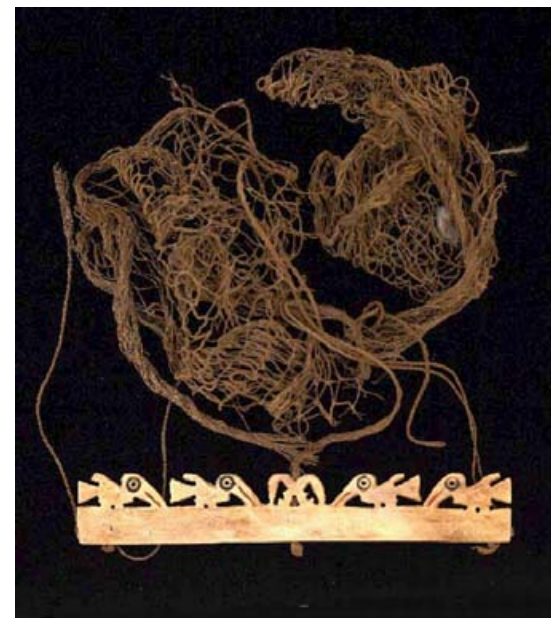


Figura 2. Lámina de hueso.

Así, este objeto está conformado por tres partes con distinta técnica de elaboración: una lámina de hueso tallada, tres cordones y dos redes.

Lámina de hueso tallada

La lámina de hueso tallada forma una base rectangular de 12,8 cm de largo, 1,9 cm de alto y 4 mm de profundidad, sobre la cual hay una figura central y dos aves a cada lado con

los picos hacia el centro. La forma de las aves se logró por medio de la técnica de calado, sin ensambles o uniones. Para lograr una figura con esta técnica es necesario realizar un orificio a partir del cual se amplía el espacio hasta vaciar el material de tal forma que la figura queda contorneada. En la talla que se describe, se realizaron inicialmente cinco orificios para dar forma a la cola, la cabeza, el cuerpo, el ala y las patas. Las perforaciones son rectas y uniformes, lo que indica el empleo de un taladro manual o perforador.

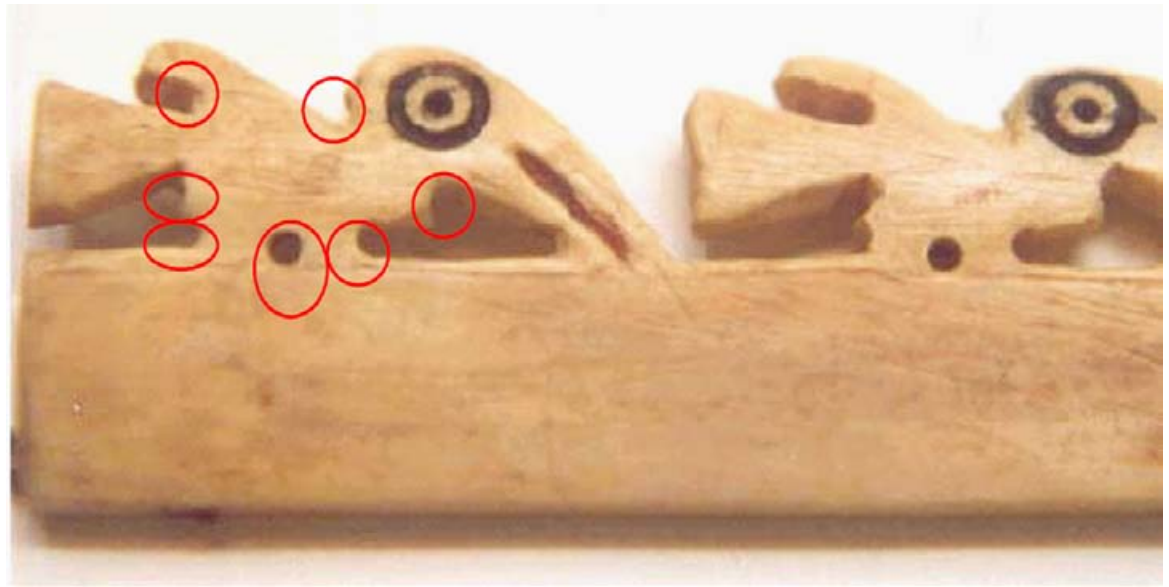


Figura 3. Detalle de la localización de las perforaciones.

Las aves tienen incisiones que marcan la forma de los ojos y los picos. Dentro de estas incisiones fue aplicado, en ambas caras de la lámina, pigmento rojo para los picos y negro para los ojos.

Cordones

Suspendido de un cordón central se sostienen la lámina de hueso y las dos redes. El cordón más grueso y largo (36 cm) está conformado por dos partes. La primera, con un

largo de 5.9 cm, corresponde a un hilo doblado cuyos extremos se pasaron por el orificio central de la talla y se anudaron en el extremo inferior de la misma. La torsión del hilo es tipo “S”, al doblarlo la retorsión es tipo “Z” (Nota 2). La segunda parte del cordón comienza en la argolla que se genera por el doblez del hilo mencionado anteriormente donde se enlaza un nuevo hilo empleando el mismo sistema, es decir, un hilo largo doblado por la mitad que se retuerce para formar un solo hilo. Su otro extremo se encuentra roto, lo que sugiere la pérdida de algún elemento. Además de este cordón central, de los extremos de la lámina de hueso salen otros dos cordones, cada uno formado por un conjunto de hilos, a partir de los cuales se forman las redes.

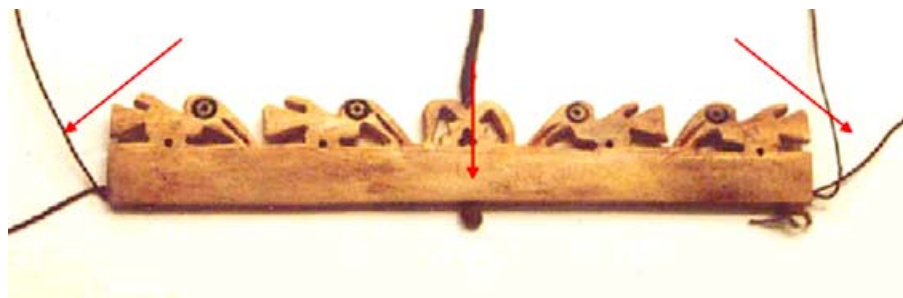


Figura 4. Localización de los cordones.

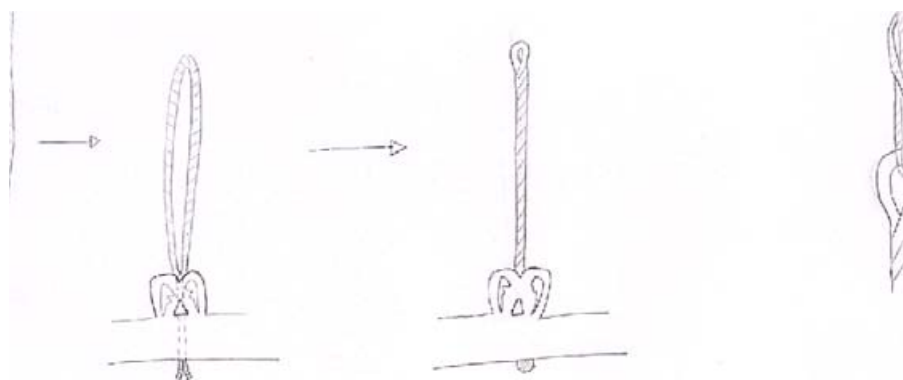


Figura 5. Secuencia de elaboración del cordón.

Nota 2.

Los hilos son producto de la torsión de las fibras por diferentes medios como la mano, el huso, la rueca o maquinas industriales. La torsión de los hilos se puede realizar sólo en dos sentidos: izquierdo-derecho o derecho-izquierdo, dando como resultado dos tipos de torsiones tipo “S” y “Z” (Urbina, 1997).

Los hilos de los cordones de los extremos hacen parte, cada uno, del tejido de una red. Estos se insertan dentro de la talla de hueso de la siguiente manera: la talla tiene en la esquina de las paredes laterales un orificio a cada lado que, haciendo un recorrido en “L”, sale por la esquina de la pared inferior. La perforación es recta sobre cada pared hasta encontrar el punto de unión.

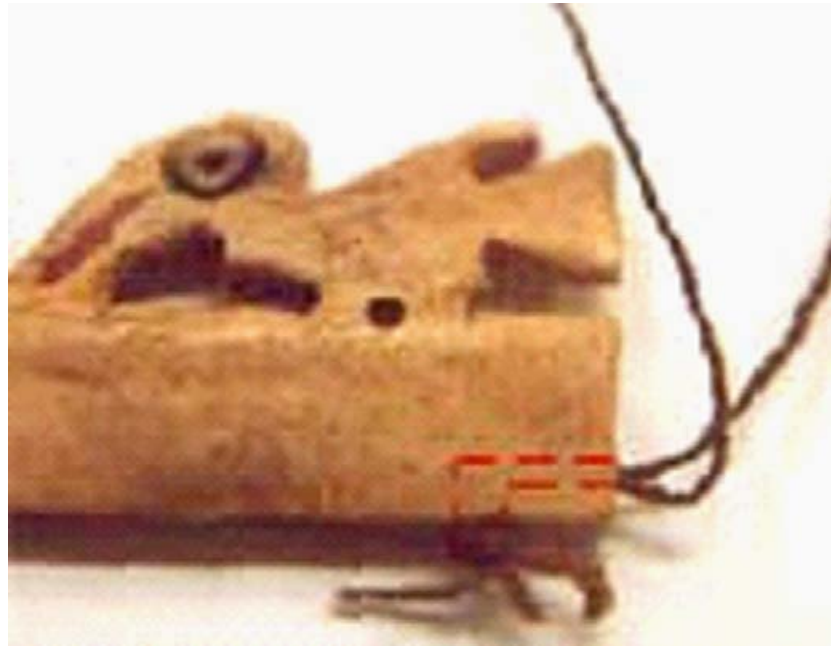


Figura 6. Detalle del recorrido de la perforación. MB06.tif

Redes

De cada orificio salen dos hilos. Cada uno de estos hilos tiene el mismo sistema del cordón central; es decir, un hilo largo doblado por la mitad que se retuerce para formar un solo hilo. De la argolla que se forma en el extremo se enlaza otro hilo conformado a su vez por una serie de hilos que formarán la red como tal. La torsión y el hilado de los hilos de la red son mucho más finos y al ser hilos más delgados y con una torsión más suelta la

impresión es de hilos entorchados. En un punto de la red se comienzan a alternar hilos de torsión suelta con hilos más gruesos y de torsión más apretada. La red termina con los hilos finos y de torsión suelta.

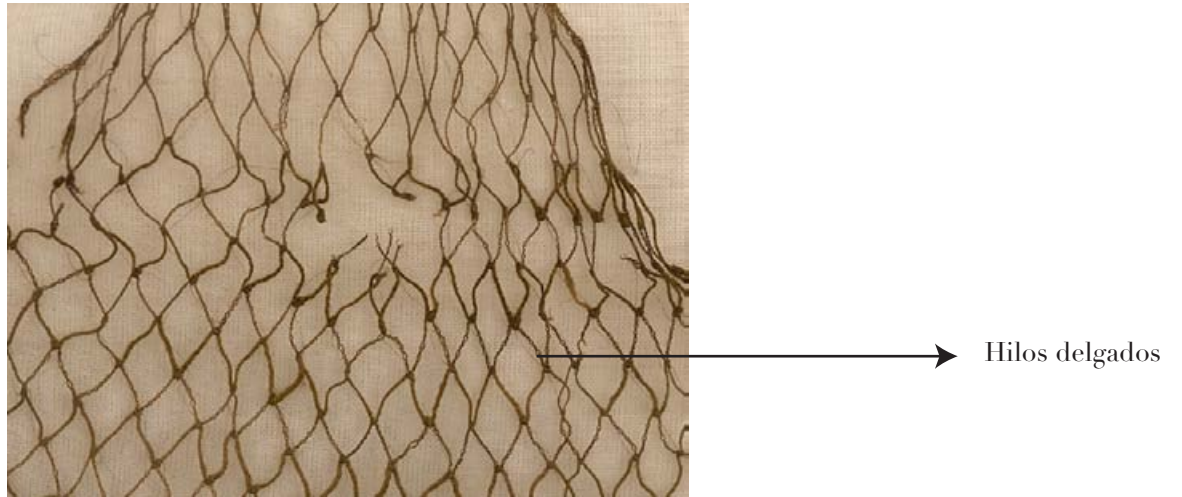


Figura 7. Detalle de la red.

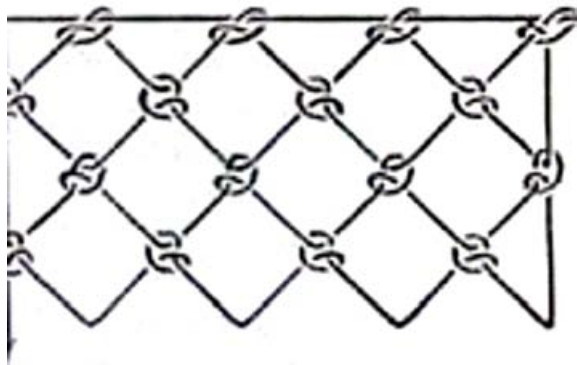


Figura 8. Nudo simple completo.



Figura 9. Estado en el que se encontró la pieza al ingresar al taller.





Figura 10. Proceso de hidratación y organización de los hilos.

El tamaño y fineza de los hilos dificultaron una caracterización precisa del tipo de nudo, razón por la cual sólo podemos plantear como hipótesis que el nudo utilizado es el denominado *nudo simple completo* (Fung Pineda, 1990).

Con respecto al proceso de restauración, es preciso señalar que el textil se hallaba totalmente enrollado dentro de una bolsa de plástico, en condiciones inadecuadas para su conservación. El resecamiento de las fibras no permitía la manipulación de la pieza ni tampoco conocer la forma y características de la misma. Por esta razón, lo primero que se realizó fue una hidratación de las fibras con el objetivo de recuperar flexibilidad y lograr reubicar y organizar todos los hilos con la ayuda de alfileres y peso.

Al conseguir mayor resistencia y flexibilidad, con la hidratación y la organización de los hilos, se procedió a fijar la red a una malla sintética con el objetivo de brindarle estabilidad pues los hilos rotos y las zonas de faltantes se encontraban en constante riesgo de desgarramiento, no sólo por las zonas de pérdida sino también por ser los hilos extremadamente finos.



Figura 11. Fijación de los hilos a una malla.



Figura 12. Organización y fijación de los hilos.

Posibles usos

Sobre esta pieza aún falta precisar cómo se obtenía un hilado tan fino a partir de una fibra vegetal como la palma de iraca (*Carluduvica plamata*), fibra identificada a partir de



Figura 13. Vista general del textil una vez restaurado y montado.

análisis de laboratorio realizados como apoyo a las intervenciones. Queda la pregunta sobre la posible función de este objeto. A partir de las características formales de las dos redes sostenidas de una estructura resistente como la lámina de hueso, con un hilo central que al sujetarlo ofrece un balance perfecto entre las dos redes de los extremos, se podría pensar que la pieza cumplió una función de balanza. No obstante, su delicadeza contrasta con dicha función y sugiere que con ella no se midiera el peso de los objetos sino sus valores o significados, es decir, que su función fuera principalmente simbólica.

Tocado

El segundo caso (el textil identificado como T00027 en las colecciones arqueológicas del Museo del Oro) es un “tocado”, una prenda o adorno con que se cubre la cabeza, proveniente del altiplano cundiboyacense (Botiva, 1986). Durante el proceso de estudio de la técnica de elaboración y restauración de este textil se generaron grandes inquietudes acerca de su uso y función, pues aunque la denominación “tocado” sugería ya un uso y una ubicación corporal, las características del textil plantean otro tipo de usos. En este sentido, el estudio y análisis de la técnica constructiva y de las características físicas del tejido, tales como flexibilidad, rigidez y los elementos accesorios, entre otros, fueron útiles para determinar posteriormente los lugares en los que anatómicamente el textil se podría adaptar y ser usado.

En el textil se puede observar una maravillosa combinación técnica de dos materiales orgánicos, el fique y la madera, creando un diseño poco usual. El textil está conformado por dos partes: un tejido base y listones de madera. El tejido base (igual por ambas caras, es decir: plano, ovalado y rígido) está elaborado en fique con hilos bastante gruesos (torsión tipo “S” y “Z”). Dada su complejidad técnica se pudo identificar que se trata de un tejido que parte del centro, al parecer con ocho líneas de trenzas horizontales. De estas trenzas salen los hilos necesarios para tejer otras trenzas más cortas en sentido vertical. El tejido

está rematado en el borde con la puntada *oversewing* (Winslow, 1993) como se muestra en la Figura 14:



Figura 14. Remate del tejido.

En el reverso, el tejido presenta dos diferencias fundamentales: en la parte media del óvalo se observan, como parte del tejido base, argollas pequeñas tejidas con los mismos hilos (teniendo en cuenta los faltantes, pudieron ser alrededor de 37), y, hacia el lado derecho (visto de frente), ocho hilos que van de un lado a otro amarrados por un nudo, que forman una argolla grande. Es probable que en el lado izquierdo, en la zona en que hay pérdida estructural de tejido, existiera otra de estas argollas.

Si fuera así, la pieza contaría con dos “ojales” que permitirían amarrar este objeto a alguna parte del cuerpo.

La segunda parte del textil está conformada por 33 listones de madera, cada uno de aproximadamente 1 cm de ancho por 20 cm de largo. Veintidós de los listones cuelgan de las argollas del tejido, gracias a una pinza lograda mediante una curvatura que debió hacerse con vapor o humedeciendo el madero. Se asume que la separación de los otros doce listones fue causada por la pérdida de la pinza. Uno de los listones sueltos tenía amarrado, en uno de sus extremos, una pequeña pluma; los otros muestran amarrado un hilo delgado de algodón que al parecer los unía entre sí, en lo que podría ser la parte inferior.

Este textil llegó al taller de restauración en dos fragmentos, con un problema de resistencia e hidratación de las fibras, y un gran faltante que afectaba la pieza en dos aspectos: estructural y estético. Se desconoce el motivo de la fragmentación del tejido y se estima en un 40% el faltante. Se observan hilos fragmentados y sueltos en la superficie y



Figura 15. Reverso del textil después de la restauración. Se observan los listones de madera, las argollas que los sostienen y el ojal derecho (visto de frente).



Figura 16. Estado inicial de los listones de madera.

Nota 3.

Con este intercambio de opiniones se evidenció cómo el acercamiento interpretativo que tenemos hacia los objetos prehispánicos se da desde la formación y la visión contemporánea que tenemos de los objetos.

en los bordes. Los fragmentos no presentaban ningún punto de unión entre sí; sin embargo, a partir de una proyección de las dimensiones de los mismos y tomando como referencia el sentido del tejido, se pudo deducir que el tocado tenía una forma ovalada y que su diámetro sobresaldría a los lados de una cabeza.

Para lograr una fijación de los fragmentos y recuperar la forma ovalada, el material escogido fue el acrílico, dado que es un material rígido y transparente, lo que permite ver el textil por ambos lados y fijar el tejido con puntadas sin necesidad de emplear adhesivos o cintas.

La definición y diseño de este sistema fue uno de los pasos más interesantes dentro de la intervención pues antes de definir el diseño, surgió la inquietud acerca de la dirección de los listones y la forma en la que el tocado se sujetaba a la cabeza. Para solucionar esta inquietud se elaboraron varias hipótesis a partir de las opiniones de diferentes personas (Nota 3).

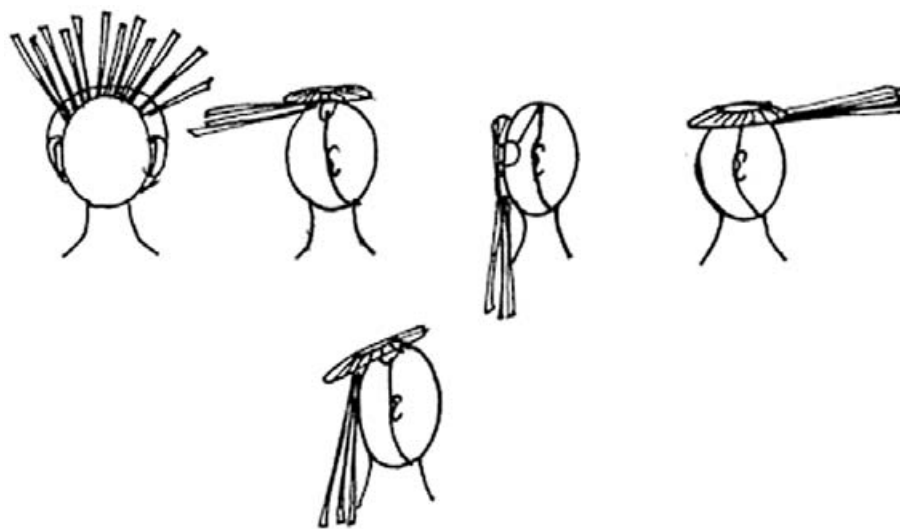


Figura 17. Las hipótesis de postura. La número 5 es la que consideramos más probable.

Después de probar las diferentes posibilidades, la forma de postura que más se aproxima a la posible colocación del tocado, en caso que éste se usara sobre la cabeza, es la número cinco, donde la base rígida del tejido se acomoda anatómicamente a la cabeza y los listones de madera caen de forma natural (de ahí el sentido de que los listones estén ubicados un poco más debajo del centro del tejido) sin incomodar la cabeza ni la espalda.

Finalmente se elaboró una estructura en acrílico acorde con el análisis realizado. El textil se fijó a la superficie del acrílico por medio de unos orificios que se abrieron en el acrílico para coser el textil por el frente. Los listones de madera quedaron apoyados en una superficie también de acrílico que sigue su forma y que facilitaría probar la hipótesis de postura de la pieza. La estructura es muy ventajosa, pues hace posible que el textil se observe por ambos lados, fija los fragmentos del textil y no permite que estos se pierdan, completa la lectura formal y estética del tejido y facilita la manipulación del textil pues no es necesario tomarlo con las manos (ver Figuras 14 y 15).

Conclusión

Para el Museo del Oro es difícil presentar en sus exhibiciones piezas de esta naturaleza pues el conocimiento que se tiene de ellas es muy escaso, lo que hace difícil su explicación para el público o incluso su lectura por el mismo. Cuando se muestra el interés por conservarlas, se abren posibilidades de estudio e interpretación a partir del análisis de la materia y de sus procesos de deterioro.

Los dos casos que se presentaron en este artículo son un ejemplo de la valiosa información que poseen los textiles y de cómo inicialmente ante objetos como estos se tienen dudas respecto a su uso, función e incluso a su denominación. En estos casos concretos, durante el proceso de intervención fue necesario el intercambio de información con restauradores, arqueólogos y antropólogos, práctica ideal dentro del proceso de comprensión e interpretación del patrimonio pues permite enriquecer su conocimiento y explicación.

Es interesante desde la restauración plantear preguntas concretas obtenidas a partir del objeto y su materia, que quedarán para futuras investigaciones. Igualmente es interesante que el museo abra estas preguntas no sólo a sus investigadores sino también hacia el público que lo visita y observa ambos objetos en sus vitrinas. Con esta nueva perspectiva se plantea la posibilidad de interacción con el público al ofrecerle algunas de las posibles interpretaciones de los objetos y de esta manera afirmar mediante la práctica que tanto el museo como la historia están en permanente construcción.

Bibliografía

BOTIVA, Álvaro. 1986. La altiplanicie cundiboyacense. En: *Colombia prehispánica*. Bogotá: Colcultura - ICAN. pp. 77-109.

CARDALE DE SCHRIMPF, Marianne y Beatriz DEVIA. 1994. Textiles arqueológicos colombianos. *Colombia: ciencia y tecnología* 12(2): s.d. Bogotá: Colciencias.

CLAVIJO, Mónica *et al.* 2000. Tecnología de la colección. *Cuadernos de Taller* 1: 24-29. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

FUNG PINEDA, Rosa. 1990. *Manual de terminología textil en español, un estudio comparativo*. s.d.

PLAZAS, Clemencia y Ana María FALCHETTI. 1981. *Asentamientos prehispánicos en el Bajo río San Jorge*. Bogotá: FIAN, Banco de la Republica.

URBINA, Carmen. 1997. *Cartilla de bases técnicas de los textiles*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

WINSLOW, Martha. 1993. *The Directory of Hand Stitches*. Nueva York: Textile Conservation Group.

Cómo citar este artículo

BATEMAN VARGAS Catalina y Andrea MARTÍNEZ MORENO, 2006. Conservación y restauración de textiles arqueológicos: dos estudios de caso en el Museo del Oro. *Boletín Museo del Oro*, N.º 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo).
<http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>

Pliegue: materia de lo erótico

Rosita Andrea Pantoja Barco
Antropóloga investigadora Antropacífico y GPG
Universidad del Cauca
Magíster en Estudios Latinoamericanos

Fotografías Carlos H. Illera (fotos 1, 2, 5)
y Alfredo Vallderuten Vidal (fotos 3, 4, 6, 7)

Abstract: An iconologic analysis of some religious art sculptures from the Spanish colonial period in the city of Popayán, with a baroque style and significance, covering the XVI, XVII and beginning of the XVIII centuries in the Nueva Granada (current Colombia). An approach through art to the life, passion, affection, willpower, strength, movement, agitation, convulsive activities and playing with the light and the flying impulse of the spirit, along the pleats of the carved clothing, that created sensitive and erotic shapes in a Spanish colonial order controlling sexuality and enhancing the expression of the soul.

Resumen: Análisis iconológico de algunas esculturas de arte religioso del período colonial español de la ciudad de Popayán correspondientes por su estilo y significación al barroco, que en la Nueva Granada comprendió los siglos XVI, XVII y principios del XVIII. Un acercamiento desde el arte hacia la vida, la pasión, la esencia afectiva, la voluntad, la fuerza, el movimiento, la agitación, la actividad convulsiva, los juegos de luz y el impulso aéreo del espíritu y de los pliegues de ropajes tallados, que construyen las formas de lo sensible y de lo erótico en un orden colonial que controló la sexualidad y exaltó la expresión del alma.

El barroco no podrá ser nunca y exclusivamente considerado como un estilo —aunque haya sido el arte el indicio de este nuevo estado cultural (Nota 1, Nota 2). Es más bien un concepto histórico que comprende los tres primeros cuartos del siglo XVII en Europa y hasta el siglo XVIII en Hispanoamérica (conexión geográfico-temporal), pero que dadas sus características aún conserva —en América— su vigencia, lo cual impide trazar los límites de su exacta periodicidad. Esto nos remite necesariamente a considerar que el barroco es fundamentalmente un «estado» cultural particular en el que se desenvuelven las acciones humanas. Dichas acciones que definen el carácter barroco de una cultura son fundamentalmente las crisis económicas, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el inminente empobrecimiento de las masas, que en conjunto y con la violencia generalizada con la cual se presentan, crean, como lo afirmará Maravall “un sentimiento de amenaza e inestabilidad de la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que permiten llamar a este con tal nombre” (Maravall, 1980: 29). En pocas palabras, el barroco expresa la conciencia de una crisis observable en los agudos contrastes sociales, el hambre, la guerra, la miseria y las restricciones.

Pese a que estos rasgos enunciados caracterizan al barroco en general, suele establecerse una distinción entre el barroco de los países protestantes y el de los países católicos, también conocido como barroco de la Contrarreforma; sin embargo, es esta expresión del barroco la que ocupará nuestro interés y en este sentido, intentaremos un acercamiento a la época del barroco español que se incorpora a las visiones americanas y en particular a la visión payanesa del mundo.

Nota 1.

Este artículo parte del capítulo “Plano para un concepto de erotismo barroco”, de la tesis de grado *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán siglos XVII y XVIII* elaborada en la Universidad del Cauca en 2004, bajo la dirección del Antropólogo Mg. Carlos Humberto Illera Montoya.

Nota 2.

La palabra *barroco* tuvo originalmente un sentido peyorativo, ligado con la extravagancia y la exageración, que aún se mantiene en ciertos tópicos del lenguaje no especializado. Se dice que el término deriva del portugués *barroco* (castellano *barrueco*), que significa “perla irregular”. También suele relacionarse con *barroco*, nombre que recibe una figura del silogismo.

Orden colonial

A principios de 1537 Sebastián de Belalcázar funda Popayán y en esa misma fecha comienza el reparto de indios en encomiendas, lo cual hizo posible que los españoles que llegaron a habitar la ciudad pudieran dedicarse a la agricultura, la ganadería y la minería. Unos años después (en 1540) el fundador es nombrado como primer gobernador de Popayán y desde este momento se instaura el sistema político español en la ciudad: regidores del Cabildo, alcaldes, alguaciles y la constante presencia de la Iglesia en la figura del cura párroco. El proceso de conquista y colonización y el sometimiento de las poblaciones indígenas aseguraban la permanencia de las instituciones y la sociedad españolas. La instauración y el sostenimiento de la sociedad colonial se fundamentaría en la explotación del oro, cuya posesión significó poder político. Este hecho es el que pone de manifiesto la importancia de Popayán en el Virreinato de la Nueva Granada, pues en la ciudad residían los dueños de las minas de oro de Barbacoas y el Chocó, que invertían sus grandes riquezas en la adquisición de haciendas para uso ganadero, en la edificación de casonas y templos costosamente ornamentados. Como para llevar a cabo sus empresas económicas y sociales el español utilizó al nativo americano en la explotación de las minas de oro, sin lugar a dudas provocó un efecto negativo en la población aborigen, que sumado a las enfermedades que el español trajo consigo provocó el exterminio de un elevado porcentaje (86%) de la población nativa.

Pero aunque la población aborigen se diezmó, la mano de obra no escaseó pues otros brazos vinieron a reemplazar a los ausentes: los esclavos africanos se incorporarían al proceso de explotación minera. Esto obviamente condujo a la sociedad colonial a una complejización de sus relaciones, pues si el nativo llegó a ser una amenaza para la institución colonial, el africano con sus costumbres penalizadas por el europeo representó un peligro contra la institución moral. De ahí que Popayán durante los siglos XVII y XVIII estuviera sometida a la jurisdicción del Tribunal de la Santa Inquisición de Cartagena, que se encargó

de vigilar y controlar las conductas no institucionalizadas, pues durante el primero de estos siglos, la ciudad no contó con un ejército propio que pudiera ejercer funciones policivas. Políticamente la figura del Cabildo asume la custodia de la sociedad payanesa en aspectos como los de la vigilancia de las artes y los oficios, de las tiendas, almacenes y talleres; asimismo atiende las cuestiones concernientes al aseo, al mejoramiento de las poblaciones, la salubridad de la ciudad, regula la provisión de carnes y agua, fija los aranceles y los precios de los víveres y finalmente organiza las festividades públicas y vela por la conservación de las tradiciones hispánicas.

La sociedad colonial establecida en Popayán seguía de cerca los usos y costumbres de la metrópoli española, los cuales eran su origen y pretendían ser su bitácora, pero ante la variedad poblacional del continente americano Popayán había quedado unido a las costumbres indígenas arraigadas por el mestizaje: esta mezcla determinaría una vida social siempre en tensión. Al atavismo acumulado por siglos de historia europea se sumaba la «reciente» y transformada estructura social del Viejo Mundo, con un estado generalizado de «corrupción» moral que había producido individuos nuevos —no exclusivos de las clases bajas— en todos los estratos de la sociedad española; y serán estas costumbres las que permearían al Nuevo Mundo, y por supuesto a la ciudad, donde la pirámide social (étnica) establecía los siguientes tipos: clero, nobleza (españoles y criollos), grandes propietarios, mestizos, indios y esclavos, pero dentro de este escalonamiento social no faltaron otros personajes que como los soldados, los hombres de dudosa reputación y algunas mujeres, que posteriormente se transformarían en los encomenderos y las autoridades de los cabildos, justicia y regimiento de las ciudades, los párrocos, las matronas y doncellas de las nuevas ciudades.

De esta manera la vida colectiva de las ciudades coloniales americanas y entre ellas la de la ciudad de Popayán se conformaría como una ambigüedad, un espacio contradictorio y liminal en medio de su conservadurismo. Fácilmente se conjugarían los sentimientos de la

más arraigada piedad religiosa y sutileza social, con las maneras sociales más duras y violentas, llegando incluso a la expresión sanguinaria. Por todo esto no es extraño encontrar historias como las de don Lorenzo de Paz de Maldonado y doña Catalina Rengifo de Belalcázar, que terminaría asesinada por su esposo cegado por profundos celos. Otra prueba de esta contradicción de la sociedad payanesa la encontramos en hechos como el escándalo propiciado en 1611 por las monjas de La Encarnación, quienes fueron severamente sancionadas por don Diego González de Mendoza a causa de la supuesta relajación moral en la cual se encontraban. Como se puede ver, en la sociedad de las grandes y fastuosas procesiones de piedad florecía un mar de pasiones encendidas; los dramas amorosos, políticos y religiosos eran frecuentes y verdaderamente catastróficos, si se tiene en cuenta la variedad étnica (cultural) que se intentaba controlar para poder permanecer. De este modo, durante los siglos XVII y XVIII existía una cierta unidad religiosa — más bien aparente — de la cual todos eran partícipes (indios, mestizos, y blancos españoles o descendientes de españoles), siendo la iglesia católica el ropaje indispensable que envolvía a la sociedad payanesa en todos sus aspectos: las costumbres, las formas de sentir el cuerpo, los roles sociales, la educación en manos de los jesuitas y hasta el acceso a la eternidad y el dominio sobre la muerte.

Después del Concilio de Trento (1545, 1551, 1562-63), el arte religioso viene a inaugurar nuevas temáticas que no sólo resuelven las controversias suscitadas por los reformadores, sino que también alimentan nuevas devociones populares. En este punto surge la relación entre la Contrarreforma y el barroco, donde el arte, puesto al servicio de los fines más altos del catolicismo, «impondría» la sobrevaloración de lo expresivo, impresionando los corazones por medio del martirio, las lágrimas, el dolor, la gloria, la alegría y el éxtasis, en resumen, con la potencialización de las formas clásicas a un nivel extraordinario, para llevar a los sentidos al límite mediante formas y expresiones subliminales. El barroquismo del siglo XVII, cuya característica es una intrincada y conceptista retórica, daría lugar más tarde, en el siglo XVIII, a una discursividad reiterativa y plana (dogmática y por eso aparentemente clara) que no debía dejar lugar a confusiones. Es así como aparece, para

sumarse a las antiguas tradiciones iconográficas, toda una nueva colección de imágenes pedagógicas y devociones (iconografía) que abarcan temas tan diversos como los dogmas de fe y las construcciones alegóricas. Entre ellas se destacan: La Trinidad y el credo católico; la exaltación de la Virgen María, principalmente con los temas de la Inmaculada Concepción, la Asunción y la Natividad; la representación del Éxtasis de los santos; los temas de La Pasión, como la Flagelación, la Piedad y el Cristo Caído; temas angélicos como la devoción a los ángeles bíblicos y apócrifos, sobre todo la devoción al Ángel de la Guarda; la Cátedra de San Pedro; la defensa de los sacramentos; la exaltación de las virtudes cristianas; el martirio de los santos; la presencia de la muerte; temas alegóricos como el Cristo del Perdón; el tema del purgatorio y las almas; y la dedicación de iglesias a devociones particulares, con programas iconográficos específicos.

En este sentido las imágenes religiosas se convierten en los códigos más generales que revelaban públicamente la vida y la actuación del Estado colonial, manifestando principalmente una intencional indiferenciación entre lo público y lo privado, en la cual lo público se relacionaba con lo más íntimo de la conciencia que evidentemente descansaba en el sistema de creencias religiosas. De este modo a la configuración de los órdenes sociales vigentes únicamente se podía escapar desplazándose a regiones de refugio (como el desierto) donde el orden jerárquico no tenía acceso, por ser los centros urbanos su principal lugar de actuación. La aparición de lo público evidentemente rompía el *continuum* de un espacio que indistintamente cobijaba los íntimos deberes morales así como los deberes del vasallo o del colonizado hacia su soberano. El espacio de lo público contrastaba también con el espacio de los rituales y ceremonias, con los espacios de la clandestinidad en los cuales el fuerte ordenamiento de la corporalidad (los gestos) alteraba y reiteraba los símbolos de la permanencia de un orden establecido de cosas, simultáneamente nuevo y peligroso.

Este orden colonial del universo plantea a la sexualidad como espacio vital en la organización de dicho ámbito. Lo sexual que para los pueblos nativos fue un campo

relacionado con el ciclo de vida, con los ritos y las formas de vida, pasa a constituirse en un espacio de ordenamiento político-religioso que ya no se vive en el cuerpo como realización humana sino en la idea de la corporalidad como limitación para la vida. De esta forma el cuerpo y lo que éste es capaz de hacer y percibir se reduce a la idea de cuerpo como fuente de limitaciones, como peligro social a la vez que territorio para ejercer el orden (poder). A continuación y mediante el recurso de algunos muy específicos datos históricos exploraremos la iconografía contrarreformista y su exaltación barroca en la escultura religiosa de Popayán.

La Trinidad: dogma, misterio y magia

La característica de mayor fuerza en el Barroco es sin duda el predominio de las imágenes promovidas por la Contrarreforma, lo cual manifiesta una vigorización de la doctrina eclesiástica en América. El carácter iletrado —ágrafo— de los nativos y africanos promovió el uso intensivo de imágenes con las cuales se pretendía enseñar el credo católico y el sistema moral hispánico. El credo como condensación de los misterios del cristianismo, urgente y necesario para la conformación del Nuevo Mundo, puede ser considerado como el antecedente (origen) más inmediato de la aparición en el territorio americano de imágenes como la Santísima Trinidad. De ahí que una forma de enseñar sobre la existencia de un solo Dios que a la vez son tres personas, sería entonces la de representar humanamente a dicho Dios como un conjunto trinitario, lo cual evitaría que los nativos y los africanos pudieran asociar la multiplicidad del dios con un panteón de deidades o con las fuerzas naturales y sobrenaturales de sus cosmovisiones.

El dogma de la Trinidad, su expresión particular y reconocida por el catolicismo, así como su tradición, se instauran oficialmente en el año 1334. Es relativamente reciente, pues no aparece en el Antiguo Testamento, aunque existe una prefiguración trinitaria en los tres ángeles que se sientan a la mesa de Abraham (Génesis 18, 1-2; 9-13; 16-21), y su existencia parece más bien una construcción del cristianismo primitivo, donde se

recomienda que el adoctrinamiento y el bautismo de los cristianos se haga en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. El nombre de Trinidad como tal, y “la creencia en Dios «uno y trino», son igualmente antiguos, pues se estableció en el 325 d.C. en el Concilio de Nicea” (Reau, 1996: 37). Sin embargo, la adopción del dogma de la Trinidad ha presentado un problema constante para el catolicismo, puesto que repetidamente da lugar a interpretaciones politeístas que precisamente son las que se quiere combatir para mantener la cohesión del Dios uno y trino. Para conjurar esta problemática, constantemente entran a jugar símbolos sagrados como el triángulo o el número tres, *Numero deus impare gaudet* (*número sagrado de Dios*), que no sólo era considerado sagrado por los hebreos sino también por otros pueblos.

La Trinidad es sin duda el misterio de la fe cristiana (católica) que más dificultades presenta para los teólogos y los artistas, puesto que explicar-representar tres personas distintas —que son un solo Dios— y hacer que llegue a los fieles sin otro mensaje que el previamente establecido, es ya una ardua tarea que se expone siempre a otras interpretaciones. El Concilio de Trento, atendiendo a la dificultad del misterio, se esforzó sobremedida en controlar el tipo de representaciones de dicho misterio, condenando algunas imágenes que podían incurrir en idolatría al crear la sensación de separabilidad entre los tres personajes que hacen parte de un único Dios. Ahora bien, aunque existen siete variantes básicas de la representación de la Trinidad, veremos exclusivamente la encontrada en Popayán.

La Santísima Trinidad que encontramos en Popayán, en la iglesia de San Agustín (Foto 1), presenta al Padre y al Hijo en forma humana, y al Espíritu Santo como una paloma en medio de los dos, en una magnífica talla de bulto, de gran tamaño y exquisita policromía que juega con elementos barroquizantes como el claroscuro, el plegamiento y el movimiento de los ropajes. Sin embargo, aunque son un solo conjunto, y es así como la Iglesia Católica quiere que se lo «entienda», es necesario también ver por separado los elementos que lo componen.



Foto 1. *Santísima Trinidad*. Anónimo. Siglo XVII. Iglesia de San Agustín. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 1a. Detalle: *Dios Padre. Santísima Trinidad*.
Anónimo. Siglo XVII. Iglesia de San Agustín.
Talla de bulto en madera policromada y estofada.
Tamaño natural.

Dios Padre, como primera persona de la «Santísima» Trinidad y como representación del primer artículo de fe: *Creo en Dios Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la Tierra*, está representado de cuerpo entero como un anciano nimbado (aureola triangular) de oscurecidas barbas largas, sentado en un trono y mirando fijamente al frente. Vestido con una túnica azul de rico estofado cargado de complicados grutescos (formas decorativas diversas) y de fastuosidad barroca, el Padre nos hace partícipes de la complejidad de sus designios, de su perpetuo movimiento en el que la mirada del fiel se pierde en la infinitud de un azul profundo y límpido, que crea un vacío que aligera y transmite la esencia del Padre: una sobrenatural e indefinida pureza. Dios Padre, en su adoctrinamiento, enseña la grandeza de su imperio al sostener en la mano izquierda el azulado globo del mundo rematado por una cruz, mientras su mano derecha sostiene el cetro, atesorando con éste la magia misma de la creación.

Dios Hijo, su *único Hijo y Nuestro señor* (segundo artículo de fe), *está sentado a la diestra del Padre* (sexto artículo) y es también llamado «El Verbo». El Hijo es la segunda persona de la Trinidad y representa a Jesucristo de cuerpo entero, con una aureola de tres espigas (potencias) en la cabeza, sedente en trono de majestad como su Padre y sin contorsiones de dolor ni gesto alguno de sufrimiento a pesar de mostrarnos la herida de su costado y las huellas de los clavos en los pies y en la mano derecha —más no así en la izquierda (posiblemente a causa de un «precario» trabajo de restauración)— pues *Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado* (cuarto artículo). El Hijo se presenta en esta talla como un hombre joven, de cuerpo esbelto —aunque anatómicamente suelto y flácido de carnes—, de tez blanca, cabello largo y negro, y ensombrecida pero abundante barba corta. Como parte de la Trinidad conserva en su rostro la expresión del Padre; seguramente la similitud expresiva en los rostros del Padre y del Hijo, asegura la recepción deseada en el fiel, dado que composiciones y expresiones faciales distintas posiblemente ahondarían en la problemática que acompaña la recreación artística —iconográfica— de este misterio. Por lo tanto, frente a la imagen del Padre, sólo el torso desnudo de Cristo,

marcado por el dolor y la languidez de lo terreno, comunica la diferencia con la primera persona y su cercanía profunda con lo humano ya que *fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, y nació de Santa María Virgen* (tercer artículo). El cuerpo del Verbo está ataviado con una túnica roja que deja descubierto el pecho y los brazos que, alzados (victoriosamente), reparten manifestaciones del amor divino: en efecto, su mano derecha bendice, y la izquierda, que debería sostener la cruz de su pasión, se ha quedado sola, esperando con un gesto de avidez su proximidad salvadora (pues ésta le ha sido arrebatada en un proceso de restauración hartamente dudoso). Sus brazos alzados se encuentran entonces como levitando en el regazo, sitio espléndido donde la túnica se alza formando abundantes rugosidades, que luego se vierten vigorosamente como una roja fuente rebosante del “*ardor brioso*” —de que habla Kandinsky en sus análisis sobre las connotaciones psicológicas del color rojo (1996)— o como el fuego purificador que permite la trascendencia del alma, y el rojo que se desborda hasta las rodillas dejando desnudas las blancas piernas y los pies tal vez recuerda que *descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos* (quinto artículo).

Dios Espíritu Santo (octavo artículo), representación de la tercera persona divina, es una figura ornitomorfa y se presenta como una paloma dorada con las alas extendidas, descendiendo del cielo en un haz de rayos luminosos en medio del Padre y del Hijo; sus alas extendidas irradian la luz de la sabiduría que cae como proyectiles sobre la cabeza de las dos personas divinas, y su plumaje simétrico, abundoso y sonoro como un ritornelo, parece una viruta de fuego, un fragmento del aliento divino. Esta representación tiene su origen en el libro del Génesis, cuando se dice que “*el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas*”, pero su representación en el arte se remonta al monumento romano de Bernini de la Plaza Navona, donde el microcosmos cuyo centro es un obelisco coronado por una paloma, simboliza la sabiduría divina que se emana como fuentes hídricas en cuatro ríos (la Fuente de los Cuatro Ríos), en cuatro direcciones, en la totalidad de lo existente. Así pues, la paloma vendría a constituirse en el modelo propicio y aceptado por el papado

para representar al Espíritu Santo como recreador y vivificador del *orbis terrarum*. Y vivificante es sin duda su presencia en la composición, pues ante la severidad de los rostros sólo el vuelo del ave es la huida de lo sobrecogedor, y a la vez la extensión del misterio trinitario más allá de los límites de lo comprensible. La paloma en vuelo introduce el elemento celeste, aligera la totalidad de la composición y de una u otra forma suaviza la severidad expresiva de los personajes humanos.

Frente a la Trinidad en Majestad (*Theotokos*) que contemplamos en Popayán, y que es en suma la tríada que augura el movimiento de lo vivo, podemos decir que la totalidad de la composición está relacionada con una escena de juzgamiento y de autocontemplación, como si la divinidad trinitaria estuviese frente a sí misma. La expresión desconcertante de los ojos en las figuras humanas nos hace pensar que frente a esos ojos de la divinidad, que penetrantemente miran al frente en forma que resulta insostenible por la fuerza atemorizante de tal expresión, está la visión de su propia grandeza, del juicio final de los hombres en el que lo incognoscible conduce al desvarío, pues Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo han de venir para *juzgar a los vivos y a los muertos* (séptimo artículo). Es innegable el vínculo astrológico y mágico que conjuga en la composición trinitaria el universo y sus influencias en los hombres. Someter con la voluptuosidad de la imagen los fenómenos naturales —los indómitos del Nuevo Mundo— a favor de la idea de la voluntad divina moderadora de todo lo existente, es el juego que se revela en primera instancia, pero también es cierto que la imagen, al someter la fuerza de la naturaleza y con ésta el deseo mítico de hombres y mujeres, a una imagen de poder, única y unívoca como pretende ser la Trinidad, muestra aquello que está siendo sometido; de manera pues que la exhibición como rasgo de lo barroco constituye esa posibilidad para que una pieza como esta pueda ser asimilada de manera distinta, pues pone en juego esa sobrenaturalidad, esa magia astrológica y esa mítica que América (hombres y mujeres) posee como elemento constitutivo y sobre la cual se pretende edificar su negación, una negación paradójica, pues se muestra abiertamente a la vez que se intenta dominarla.

Si Dios —el único del católico— se manifiesta como una fuerza reguladora y como una presencia de poder (autoritaria y masculina) —sobre todo en los ojos—, también es cierto que el movimiento impetuoso y el color impregnan a la pieza de una fuerza incontrolable, una fuerza que ve en la naturaleza su exponente. Así pues, orden y caos, regulación y subversión se amalgaman perfectamente y más aún, podría pensarse que la imagen de poder, la sumatoria del dogma de fe se desplaza hacia un estado de ferocidad mítica, donde la divinidad muestra atributos de la naturaleza: el fuego abrasador, el renacimiento y la muerte; el agua vivificadora, envolvente y sanadora, y el aire, ámbito de las divinidades solares y nocturnas. La magia fue un recurso de equilibrio social e individual, y a la vez un mecanismo de resistencia en el cual hombres y mujeres encuentran identificación; la magia en una pieza como esta refleja una realidad social anclada en las oposiciones y negaciones, con la clara separación entre los sexos, relaciones de dominio de uno sobre el otro y la separación del amor del erotismo.

Una fascinante contradicción y una erótica paradoja son en suma las características de esta escultura, de manera que es posible pensar que dicha contradicción no pasó desapercibida para las gentes del siglo XVII y XVIII, pues la lucha constante entre las fuerzas reguladoras de lo hispánico siempre enfrentadas a la naturaleza exuberante del Nuevo Mundo (y es que aún hoy América es desde una perspectiva simbólica una nueva experiencia), a la sensibilidad del africano como un fuego implacable que dora los cuerpos, a la fluidez de lo nativo (indígena) que penetra lenta y plácidamente como el agua, como el río que traza caminos hacia lo desconocido, y la volatilidad del mestizo, resultado cultural y emotivo que preside el movimiento total de lo americano, pueden hallar significación en la composición trinitaria que hemos descrito.

El barroquismo ha hecho presencia en esta grandiosa talla —que como fruto de la Contrarreforma y pretexto para la vigencia de la América nativa y mítica—, educa y dirige al cristiano no sólo a la visión de lo divino sino también al temor ante la contemplación

del dogma, de la fuerza de la naturaleza, hiriendo los sentidos del contemplador con las lanzas de la grandiosidad de aquello que se desboca como el aire, el fuego y el agua, y del terror alucinado que unos ojos fijos, escrutadores y sentenciosos manifiestan. Los pliegues y rugosidades son en esta talla el atributo fundamental de la Trinidad, que no es otro que la sucesión de la vida y la vida misma y su consecuencia: la eternidad. Tal característica sólo puede comprenderse en la esplendidez del movimiento de caída y ascenso de las vestiduras, de modo que el conjunto de las expresiones vitales altamente turbadoras, y el embrujo de las telas (la esplendidez de la talla las recrea), así como el plumaje ligero (el Espíritu Santo) traspasado por el viento, porque es el viento mismo, configuran el dinamismo esencial del barroco, es decir, las bodas eternas del tiempo y el espacio en el movimiento rítmico de lo maravilloso, de lo deslumbrante, del sueño órfico de lo impenetrable, del retrato de la divinidad contemplándose a sí misma.

Aquí es importante señalar que el miedo (presente —sin duda— en esta pieza) se constituye en una experiencia social, construida cultural e históricamente; por lo tanto el poder de lo religioso permite contrarrestar la fragilidad de los cuerpos frente a la enfermedad y también la debilidad del cuerpo social frente a las impredecibles fuerzas de la naturaleza. Así mismo, las respuestas religiosas frente a la catástrofe neutralizan los efectos devastadores, de ahí que la colonia estipule —como norma de acción de los cabildos—, decrete y organice rogativas públicas con el concierto de las autoridades eclesiásticas. Así, el misterio trinitario, revitalización del modelo de masculinidad en asocio a la idea de poder y vigilancia pero también de evocación de lo maravilloso e incontenible, será comprensible solamente en virtud de la presencia del amor-temor, y pondrá de manifiesto la forma del lenguaje barroco bajo la imagen de lo maravilloso en tensión constante. La Trinidad, siendo la articulación de las potencias divinas, produce todas las causas y efectos de aquello capaz de conmocionar la vida de los hombres; los efectos naturales como terremotos, truenos y tempestades son entonces en un lugar como Popayán la manifestación contundente del concurrir de Dios. Así se crea en la conciencia de la

sociedad colonial urbana y rural, una familiaridad con una naturaleza amenazante e incontrolable. En la sociedad colonial el trabajo —que predominantemente era agrícola y de explotación minera—, así como la vida social, estaban irremediamente a merced de las variaciones climáticas; de la misma manera lo estaban los centros urbanos, pues aunque la población podía sustraerse en cierta medida a los efectos meteorológicos dado que la creciente urbanización daba la sensación de dominio sobre la naturaleza incontrolable y muchas veces destructiva, los fenómenos naturales se vivían con intensidad, en especial los catastróficos que mostraban claramente la fuerza de la naturaleza y las incipientes y muy seguramente falsas seguridades humanas. Para esos momentos históricos el mundo natural encarnaba lo amenazante, lo terroríficamente poderoso e incontrolable; es decir, un ente que triunfaba y se imponía fácilmente sobre los hombres.

De allí que frente a estos fenómenos se desarrollaran técnicas pero también actitudes y sentimientos religiosos para tratar de compensar y contrarrestar sus amenazantes poderes sobre lo humano. En este sentido, la escultura que representa a la Santísima Trinidad no solamente manifiesta esa naturaleza viviente y poderosa sino al Dios iracundo y vengativo, propio de la tradición judaica, que origina también —aunque por razones distintas a las del demonio— el flagelo catastrófico o la enfermedad, que muchas veces eran asumidas como necesarias y justas, pues servían como una forma de expiación de las culpas colectivas asociadas a una situación decadente o pecaminosa de la ciudad (o población). Pero en la escultura también se hace presente un Dios piadoso que sostiene al mundo en su mano, un dios que bendice, un Dios que vuela iluminando suavemente, en últimas, una deidad que puede proveer el remedio y la misericordia. La Trinidad como imagen dual de amor y terror, de premio y castigo, evidencia una particular forma de representación cultural y explicativa del cosmos y sus voluptuosidades: las catástrofes; pues en ellas no sólo se percibe el aura religiosa que se asigna a lo natural sino también las actitudes frente al mal en la conciencia de una sociedad que culturalmente se rige por una noción de destino ligada a lo religioso ya que en estas sociedades tradicionales la totalidad del mundo está sacralizado.

Desde esta perspectiva la Trinidad como alusión religiosa indirecta de las catástrofes se extiende también a otros eventos destructivos no “naturales” como el hambre, la guerra y la peste, de los cuales el bien y el mal (dios y demonio) echaban mano para someter, reprender (castigar el pecado y la ingratitud humana) o burlar a los hombres. De ahí que esta pieza religiosa pueda tener otras significaciones y usos derivados de estas como, por ejemplo, el uso político de las catástrofes naturales que juega a relacionar la deslealtad de los hombres como causante de la ira de Dios. En múltiples formas religiosas y estéticas, sobre la pieza escultórica (conjunto escultórico) se efectúa un movimiento de apropiación local del culto a la naturaleza sacralizada y profana, en el cual la población diversa de los siglos XVII y XVIII encuentra conexión con medios mágico-religiosos para enfrentar y otorgarle un sentido a las duras condiciones de la vida en el campo y las ciudades, poniendo a su disposición lo divino para apaciguar y neutralizar en la medida de lo posible la enfermedad, la guerra y la fuerza de una naturaleza incontrolable y amenazante para lo humano.

Pasajes de los apócrifos: el matrimonio como sacralidad

El modelo de familia católica se verá también fortalecido con la frecuente aparición de San Joaquín y Santa Ana, personajes fundamentales en la vida de María y sobre cuyos hombros descansará el concepto de matrimonio en la colonia, como una manifestación de la santidad, que es más bien un pretexto para regular las relaciones entre hombres y mujeres, establecer patrones de comportamiento erótico, social, político y económico; pero que como todo lo existente en América juega a la multiplicidad en virtud de la heterogeneidad de miradas e interpretaciones. El carácter sagrado del matrimonio se ha expresado con claridad en el Concilio de Trento, en el cual se dice que:

El primer padre del humano linaje declaró, inspirado por el Espíritu Santo, que el vínculo del Matrimonio es perpetuo e indisoluble, cuando dijo: Ya es este hueso de mis huesos, y carne de mis carnes: por esta causa, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán dos en un solo cuerpo. Aún más abiertamente enseñó Cristo nuestro Señor

que se unen, y juntan con este vínculo dos personas solamente, cuando refiriendo aquellas últimas palabras como pronunciadas por Dios, dijo: Y así ya no son dos, sino una carne; e inmediatamente confirmó la seguridad de este vínculo (declarada tanto tiempo antes por Adán) con estas palabras: Pues lo que Dios unió, no lo separe el hombre. El mismo Cristo, autor que estableció, y llevó a su perfección los venerables Sacramentos, nos mereció con su pasión la gracia con que se había de perfeccionar aquel amor natural, confirmar su indisoluble unión, y santificar a los consortes.

(Conc. Trento, 1563: S. XXIV)

La estabilidad social del Nuevo Mundo, sus virreinos y sus gobernaciones, dependía de la estructura de la familia, la cual era eminentemente patriarcal y enmarcada dentro de la concepción de un matrimonio monogámico, indisoluble y sagrado, el cual se constituía como único espacio válido y aceptado para el desarrollo de la sexualidad. Pero el Nuevo Mundo era otra cosa, los cuerpos estaban gobernados por otras posibilidades, los sentires se desplegaban en una amplia gama de opciones, todas ellas incompresibles e inaceptadas por los europeos. Por eso se entiende la empresa asumida por las instituciones eclesiásticas, las cuales querían a toda costa implantar el modelo de unión conyugal católica; aunque también hay que aclarar que instaurar en América el vínculo matrimonial no solamente da cuenta del sistema moral vigente, donde los sacramentos son la garantía del sometimiento, sino también se debe comprender que el matrimonio responde a una necesidad jurídica (política) y económica que asegura las alianzas y el dominio territorial, requisitos para sobrevivir en los nuevos territorios.

Nota 3.

En el Nuevo Reino de Granada revistieron especial importancia las resoluciones del Sínodo de Fray Juan de los Barrios en Santa Fe de Bogotá y la divulgación del primer catecismo en el Nuevo Reino. Para ver más acerca de las disposiciones morales sobre el matrimonio, sus justificaciones y modos de acción, consultar el *Catechismo* de Fray Luis Zapata de Cárdenas (1576).

Así se va instaurando un concepto de sacralidad cristiana que desplaza las pasiones de la carne (Nota 3). El matrimonio empieza a ser entonces el espacio de la normatividad y la negación del placer, asimismo, de regulación de la estructura reorganizadora de las prácticas matrimoniales —escandalosas para los europeos— de indígenas y africanos. De manera que globalizar el vínculo matrimonial bajo estos conceptos era el intento para



Foto 2. *San Joaquín*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

disminuir las diferencias de los grupos de no-españoles y con esto controlar los cuerpos y las almas mediante las proposiciones cristianas de santidad: cuerpo y pecado; espíritu: condenación y salvación. Así que las imágenes de San Joaquín y de Santa Ana, numerosas y magníficas en Popayán, debieron haber cumplido a cabalidad con el fin propagandístico de la Iglesia Católica. Sin embargo, los aspectos eróticos, mucho más difíciles de unificar en América, muestran un doble juego en el arte, pues si bien San Joaquín y Santa Ana manifiestan una forma de entender el matrimonio, también ponen en juego el erotismo individual, pues los personajes no forman como tal una pareja (los esposos vivían —según los apócrifos— separados y eran estériles), no se los representa en la cotidianidad del matrimonio sino que son piezas que forman un conjunto aparente, pues si bien están junto a la Virgen María (la Inmaculada), su presencia agudiza la noción de no-carnalidad de la concepción de la Virgen, de la ausencia de acoplamiento, de la espiritualización del cuerpo como mecanismo de control sobre la sexualidad, de lo pernicioso de la carne frente a la promesa del espíritu; pues lo único que une a San Joaquín y a Santa Ana como matrimonio y como familia en estas representaciones, es la presencia de María Inmaculada (paradójicamente estos personajes nunca se presentan independientemente), tan inmaculada como su gestación. Sin embargo, un profundo sentimiento erótico se juega en estas imágenes, las cuales hablan de una suerte de autoerotismo (pero no de una exterioridad de este, ni de una sensualidad matrimonial): veremos cómo estas imágenes mostrarán la sutileza de los juegos de lo erótico, conseguidos con la destreza escultórica de la escuela quiteña y sus delicadas voluptuosidades como maneras de entender el cuerpo.

Los diversos pasajes de los evangelios, ya sean reconocidos por la Iglesia o apócrifos, coinciden —al ser tomados por la Contrarreforma y el barroco— en presentar los distintos episodios de la vida religiosa y los diversos personajes en ambientes y contextos explicables sólo desde la perspectiva de lo amoroso (santificado), ya sean manifestados como formas llenas de sensualidad y movimiento o como imágenes y composiciones que juegan con elementos sobrenaturales desconcertantes (Santísima Trinidad). Y en este mismo ámbito

aparecen las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen María. La iconografía de estos personajes aparece con anterioridad al Concilio de Trento (en el siglo XIII, aprox.) y se mantiene después como tema recurrente, no sólo en la devoción popular sino también en el arte. Su origen y vinculación aparece referenciado únicamente en los evangelios apócrifos, principalmente en la historia contada en el proto-evangelio de Santiago 1, 1, donde se dice que:

...había un hombre muy rico [que tenía] por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble, diciendo: «el sobrante lo ofrezco por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor; a fin de volverle propicio».

San Joaquín (iglesias Catedral y El Carmen, Fotos 2 y 3) aparece en este pasaje descrito por una de las características de que podemos ver claramente en estas imágenes de bulto de tamaño natural y de claro naturalismo barroco que no sólo se perpetúa en los rasgos anatómicos, especialmente los faciales, sino también en el conjunto de elementos del rostro y el cuerpo que, ataviado ricamente, produce el movimiento barroco basado en la diversidad rítmica de la corporalidad del santo, dando con esto la impresión del tiempo que transcurre y de los atavíos que se mueven ejecutando un desplazamiento (Nota 4).

Con un excelente estofado ornamental sobre la magnífica talla en madera, la escuela americana —quiteña— hace gala de su buen gusto y refinamiento al confeccionar los atavíos de este personaje: una exquisita túnica de rabino de amplias mangas, decorada con hojarascas doradas de gran tamaño que destacan sobre el fondo negro (Foto 3) o esmeraldino (Foto 2) y que se ciñe a la cintura con una ancha faja roja —posiblemente anudada atrás—, completándose toda la vestimenta con una capa real de color rojo orlada en oro, perfeccionada con basálticos ojillos dorados, un gorro de color dorado y rojo, y los confortables zapatos que cubren los pies adosándose a ellos como finas láminas de piel ennegrecida; sin duda, el escultor ha sabido captar y plasmar bellamente la condición social y espiritual de este personaje, agregando a la rica vestimenta detalles anatómicos de

Nota 4.

La iconografía de San Joaquín, que encontramos en las tres tallas de la ciudad de Popayán, sigue a cabalidad la tradición iconográfica, pues representa episodios ya establecidos de la vida del santo como lo es el de presentarlo regresando a su casa con sus rebaños. Pero el atributo de este santo (el cayado curvo, muleta o bastón en el que se apoya y con el que apacienta las ovejas), si bien corresponde a este tipo de composición, y por lo que se conoce según registro fotográfico aparecía en las piezas, en la actualidad no se presenta: las causas para tal descomposición iconográfica no las conocemos, pero es posible que se deba a restauraciones dudosas que intentaban reparar algún tipo de daño en las piezas. Además, la imagen de la iglesia de Santo Domingo ha modificado la postura de la mano: la que debía estar apoyándose en la muleta está en posición no anatómica, pues los dedos que deberían estar hacia abajo (hacia la muleta), están hacia arriba; suponemos se trata de un “descuido” a la hora de la restauración.



Foto 2a. Detalle. *San Joaquín*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

gran exquisitez y elaboración, como la larga barba negra, suave y pulimentada que se arremolina contra la barbilla, dándole al rostro la sabiduría y la templanza propia de la madurez pero también un halo de juventud. El rostro, que delinea suaves pliegues, encuentra en la boca y los ojos de mirada suave y compasiva el eje ordenador y armonizador del mismo, donde la dureza de los años se conjuga y suaviza con la blandura de los ojos y con la boca que se agita para moverse como jaloneada por hilos invisibles. Con mucha maestría la composición anatómica se ha sabido acoplar a otros elementos como el atributo característico de San Joaquín, el cayado curvo en forma de muleta sobre el que se posa la mano derecha —y que las imágenes no presentan— y el corderillo blanco que se sostiene contra la cadera izquierda, elemento este que nos recuerda que San Joaquín “*pastoreaba sus propias ovejas*”.

Algo muy propio de la escuela americana —y dentro de ésta la escuela quiteña—, es otorgarle a las piezas barrocas el movimiento y la vitalidad propios de lo viviente. Es así como en estas tallas el cuerpo del santo se inclina ligeramente a la derecha con la suave flexión de la rodilla de este lado, lo que ejerce cierta fuerza sobre el bastón de apoyo, ligera inclinación que le imprime circulación, actividad y vivacidad a las tallas, y crea igualmente la sensación de espacialidad y dinamismo con la que San Joaquín se abre paso y avanza con gracia,



Foto 3. *San Joaquín*. Anónimo. Siglo XVIII. ¿Escuela Santaferena (Pedro de Laboria)? Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 4. *Santa Ana*. Manuel Chili. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

mientras sus movimientos corporales agitan su vestido y crean gruesos dobleces que caen como adormilados, como los párpados del sueño en sus primeras fases. El movimiento del cuerpo que se extiende y se prolonga en el ropaje y que es además una invitación a unirnos como espectadores a su paso presuroso, no puede ser otro que el de la premura por llevar al altar la ofrenda del corderillo blanco que porta en su brazo. La técnica barroca no solamente se presenta en el naturalismo de las tallas sino que además se transmite en la totalidad de la escena a la que asistimos de la mano del santo, una escena inacabada (Orozco Díaz 1989) que pone de manifiesto el juego de incorporación típico del barroco, en el cual nos vinculamos tanto al movimiento de las esculturas con la totalidad de sus elementos, como al estado virtuoso de San Joaquín, que dichos elementos declaran.

De *Santa Ana*, el proto-evangelio de Santiago nos cuenta que era una mujer que esperaba pacientemente la bendición de Dios en un hijo, pues ya había entrado en años y su esterilidad había sembrado en su corazón la aflicción de la soledad; sin embargo,

He aquí que un ángel del señor apareció ante ella y le dijo: «Ana, Ana, el Señor ha escuchado y atendido tu súplica. Concebirás y darás a luz y se hablará de tu posteridad en toda la tierra».

(Santiago, IV, 1)

La alegría del anuncio se refleja en la dulce mirada de Santa Ana, que en éstas imágenes de bulto de la Catedral y Santo Domingo (Fotos 4 y 5) muestra la naturalidad característica de la escultura barroca, donde la excelente policromía y el exuberante estofado de grandes flores doradas se destacan sobre la larga túnica tapizada de verdes gemas, que además de estar plagada de figurillas vegetales está ceñida a la cintura con una faja roja o dorada que se anuda al frente y hace resaltar el florecido tocado blanco o dorado que cubre su delicada cabeza y cae como desvanecido sobre los hombros y la espalda, como corresponde a su estado de casada. El orlado manto azul y de flores que se recoge en los brazos como un chal, formando abundantes pliegues, llena a la imagen de Santa Ana de vaporosidad y



Foto 4a. Detalle. *Santa Ana*. Manuel Chili. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 5. *Santa Ana*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 5a. Detalle. *Santa Ana*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

huracanados movimientos, como si el viento agitara el manto mientras la túnica cae suavemente formando ligeros y muy uniformes dobleces.

Todo parece indicar que en el instante mismo de la contemplación, Santa Ana (Nota 5) estuviera extasiada contemplando un movimiento glorioso y armónico que la envuelve, mientras sus manos, que parecen tejer acordes de dulzura y esperanza, se mueven como queriendo retener dentro de sí lo que ven sus maternales ojos. De este modo, se conjugan en estas imágenes la actividad y la quietud, en un juego armónico que le da serenidad a la imagen; las leves contorsiones del cuerpo y el gesto apacible en extremo, así como la exuberancia de los elementos decorativos, descubren fácilmente el complejo dramatismo y la ampulosidad del barroco.

La expresión del rostro sonrosado, de una policromía exquisita en concordancia con el armónico movimiento del vestido, refleja también una serenidad juvenil, donde la ligera y complaciente inclinación de la cabeza hacia la derecha induce al descanso y abandono, a la contemplación, una contemplación de la cual nosotros —al igual que el rostro que se percibe en el claroscuro del retablo y los ojos serenísimos de la santa que se pierden en la profundidad de la visión—, también somos testigos y parte del desfallecimiento y del misterio que envuelve en sombrías tonalidades la incógnita visión desgarrada por la luz, el pleno desenvolvimiento erótico que hace estremecer la corporalidad de quien la contempla, como si contemplar a la santa fuera contemplarse a sí mismo en la experiencia de una intimidad.

Nota 5.

Santa Ana tiene como atributo un lirio o un libro abierto cuando está acompañada por la Virgen María Niña. En estas tallas Santa Ana no presenta ninguno de los atributos mencionados y tampoco está representando algunas de las escenas características —enseñando a María, el abrazo en la Puerta Dorada o el anuncio del nacimiento de María— pero en esta investigación hemos optado por relacionar la imagen de Santa Ana, debido a su estado corporal, con la última escena mencionada.

Este carácter maternal de la santa la ha hecho a lo largo de los siglos de tradición iconográfica (desde finales de la Edad Media) merecedora de distintos patronazgos, —algunos verdaderamente difíciles de justificar (patrona de los carpinteros, de los mineros, de los toneleros, de las cosechas de heno por el manto verde que generalmente lleva, y de los palafreneros)— hecho que hace patente su inmensa popularidad. Santa Ana es la patrona de las madres de familia preocupadas por la crianza de sus hijos, asimismo se la invoca para tener hijos pues se cree que facilita la fecundidad y los partos. También es

patrona de las costureras y de las encajeras, pues ha sido ella quien ha enseñado a la virgen las labores femeninas. Se la invoca igualmente para tener una buena muerte porque —según la tradición popular— tuvo en su lecho a Jesús niño por compañía.

Como ya hemos dicho, las imágenes de San Joaquín y Santa Ana vienen a reforzar el ideal del matrimonio como vínculo sagrado y como espacio controlado de la sexualidad. Por eso era altamente penalizado el adulterio y la infidelidad, lo que nos remite al caso payanés de don Salvador de Ribera, casado con doña Ana de Alarcón y Ortiz Maldonado, pero que sin embargo cortejaba a una dama mestiza cuyo nombre era Margarita Hernández —que estaba bajo el cuidado de Alonso Pérez Manrique y Micaela Llanos su esposa—. El amorío es sorprendido en pleno y las consecuencias son inmediatas: ella es castigada severamente y corrida de su empleo y él desterrado como directo responsable del suicidio de la joven (Nota 6). Como se puede ver, el matrimonio resultaba la institución propicia para evitar dichos escándalos que lejos de ser meramente fallas individuales que bien podían conducir a las penas infinitas de infierno, donde la muerte del alma es inminente y la oscuridad el único premio, eran consideradas verdaderas tragedias para la totalidad del sistema social de la colonia, el cual debía perpetuarse y mantenerse estable, conjurando como fuera los desequilibrios y renovaciones. Al respecto es necesario decir que las formas indígenas y africanas de unión matrimonial, profundamente diferentes de las europeas, quedaron también sujetas —para sufrir el castigo— al sistema católico. El Concilio de Trento bien lo manifiesta cuando dice en el Canon II que “Si alguno dijere, que es lícito a los cristianos tener a un mismo tiempo muchas mujeres, y que esto no está prohibido por ninguna ley divina; sea excomulgado”. Y desde este presupuesto se fabrican todos los mecanismos combativos de la poligamia, consagrados en los catecismos, los cuales serán aplicados con rigor tanto en Popayán como en el resto de la América Hispánica.

Nota 6.

El Carnero, de Juan Rodríguez Freyle (de 1638), está plagado de hechos similares ocurridos en esa época y algunos como estos muy conocidos dada la importancia social de los comprometidos en esos crímenes, todos descendientes de conquistadores y notables hidalgos conocidos.

Los medios de vigilancia para controlar la sexualidad «desviada» de los nativos y los africanos descansaban en tres mecanismos: la confesión, el matrimonio y el control sobre

el cuerpo. La confesión actuaba como una forma de control de la conciencia pues entraba a controlar el deseo y el placer, insertándolos exclusivamente como parte del matrimonio. Los confesores penetraban en las conciencias de hombres y mujeres, nativos o no, para “administrar” los comportamientos sexuales. La confesión fue reglamentada por el Concilio de Trento de forma que siempre estuvo presente en los distintos proyectos de evangelización y renovación espiritual de la iglesia contrarreformista. Con ella se pretendía recalcar la posibilidad de la salvación del alma e interiorizar las categorías de la tradición cristiana en las mentes de indígenas y africanos: conciencia de culpa, pudor, responsabilidad, vergüenza respecto a la corporalidad. El catecismo del padre Astete (1987), ampliamente difundido en tiempos de la colonia, manifiesta que la confesión confiere gracias especiales a los bautizados, borra los pecados cometidos después del bautismo, perdona y anula la pena eterna merecida por el pecado mortal, restituye la gracia santificante o la aumenta si no se ha perdido, y concede gracias especiales para evitar el pecado y practicar la virtud (Astete, 1987), de manera pues que el sacramento se instaura como mecanismo de interiorización de las costumbres hispánicas y como una forma eficaz de controlar lo más profundo de los seres humanos, de sus emociones y de su conciencia de ser: la intimidad de sus pensamientos.

El matrimonio como control sobre el comportamiento establece que la sexualidad sólo puede vivirse dentro del estado marital, el cual como ya hemos dicho debía ser monogámico, sagrado e indisoluble. Y es esta imagen del matrimonio la que se intentaba establecer para conjurar los excesos sexuales que africanos y nativos manifestaban (en el parecer de los españoles), pues sus formas matrimoniales estaban bajo la influencia de la «crueldad e irracionalidad», envueltas, en últimas, en una suerte de «bestialismo» de los cuerpos. Por lo tanto se hizo indispensable el control de este tipo de relaciones no sólo para subordinar a los otros, sino para mantener la estabilidad moral de la naciente sociedad colonial. En este enfoque el cuerpo siempre representó un problema moral, pues la desnudez despertaba la lascivia enmascarada en la vergüenza y el pudor que los españoles estaban

acostumbrados a exteriorizar, pero que para los nativos americanos y africanos era la forma personal de escribir sus identidades. La desnudez le recordaba al europeo el pecado original y con ella la pérdida del paraíso, de manera que cubrir el cuerpo de los otros, como necesidad básica, fue una disposición emanada de la misma Corona Española. El catecismo de Fray Luis Zapata de Cárdenas dice que “la desnudez es cosa torpe, fea y deshonesta” (1785: 33); por eso se manda al párroco que persuada con rigor a los indios para que no anden desnudos, para que se calcen los pies, se despinten la cara y el cuerpo y se corten y recojan el cabello (este acto llegó a aplicarse como castigo por la desobediencia de andar desnudos). Esta nueva conciencia de corporalidad presentaba al cuerpo como un enemigo, de manera que el cuidado corporal y la sexualidad empezaron a reafirmar el dualismo moral del cristiano: el mal residía en la sensibilidad individual y el bien en el recato y el pudor que olvida (niega) el cuerpo. De esta forma podemos entender mejor la idea canónica que se cierne sobre las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, una idea de corporalidad no compartida, una relación matrimonial sujeta a la procreación *inmácula* de hijos —la Inmaculada media y justifica al matrimonio— y no en el deseo y el placer de los cuerpos; así que ante el conjunto de regulaciones y restricciones que visten y calzan con exuberancia los cuerpos para no manifestar las formas corpóreas, la escultura debe encontrar en este mismo ámbito de la prohibición un espacio: las vestiduras, para la manifestación de lo vital y del erotismo de los cuerpos que lo impregna todo en todas las épocas.

Advocaciones marianas: la imagen apocalíptica

La religión y el arte siempre han estado unidos, de manera pues que el arte continuamente será un ámbito de encuentro de la diferencia; es esto justamente lo que pasa con las advocaciones marianas, pues las distintas manifestaciones, patronazgos y presentaciones de la virgen «fácilmente» se acoplan a distintas interpretaciones simbólicas. Basta recordar que ante la reiterativa adoración del Cerro de Potosí por parte de los Incas (el cual era llamado «reina»), fue preciso cristianizar dicho culto mediante la aparición de

la virgen sobre dicho cerro: de esta forma la virgen entró a sustituir a los espíritus de las montañas, identificándose con frecuencia con la tierra (la Madre Tierra).

La devoción a la Virgen María, tan fuerte y apasionada durante la Edad Media, vería en la Reforma su momento más crítico. La campaña antimariana adelantada por los reformadores pretendía entre otras muchas cosas despojar a María de “la belleza y poesía que durante siglos de piedad y sensibilidad cristiana se acumularon sobre ella” (Sebastián, 1965: 195). Pero la reacción de la Iglesia no se hizo esperar, pues tras declararse la «indudable» virginidad de María y establecerse el dogma de su maternidad inmaculada, muchas órdenes religiosas del catolicismo emprendieron una formidable competencia por la defensa mariana, generalizándose entonces la temática en toda la sociedad católica —no sólo española sino también americana—, que ampliamente participó en la propagación de este culto dedicando conventos, iglesias, órdenes, casas y familias a la protección de María en alguna de sus advocaciones. De esta forma, el movimiento de recuperación del culto mariano tuvo gran éxito —tal vez más del esperado por el catolicismo e insospechado por los reformadores—, pues devolvió a la Virgen no sólo los distintos nombres adquiridos durante muchos siglos, sino que acrecentó su encanto y poesía, poniéndola incluso por encima de cualquier duda y agravio. La Virgen Inmaculada, la siempre virginal, concebida sin pecado original, se convertirá con la Contrarreforma en la imagen que levantada por encima de la tierra es inmune a los ataques de los reformadores y aun más, la que deshace las injurias de éstos, y también como puente celestial que como una sublime idea de Dios, une el principio y el fin y simboliza el triunfo de la luz sobre las tinieblas.

La devoción a la madre de Dios recibió un fuerte impulso en España y en América: de hecho el 10 de mayo de 1634 el rey Felipe IV declara a la santísima Virgen patrona de todos sus dominios, acontecimiento por el cual son numerosas las advocaciones a la Virgen y todas ellas derivan hacia funciones protectoras y atributos asistenciales que dependen de la apropiación cultural y transformación consecuente que de ellas efectúan las regiones y localidades (Nota 7).

Nota 7.

En Ancuyá, Nariño, Nuestra Señora de la Visitación, cuyo culto viene del siglo XVI, goza de mucha acogida entre los campesinos y es invocada cuando nacen los niños y contra las enfermedades. Posteriormente, como protectora de los cultivos y cosechas, es sacada en procesión en tiempos de sequía a la manera de una divinidad agrícola. Este atributo data de principios del siglo XX, cuando se le sumó la capacidad de exterminar plagas, por lo cual en su manto prende desde entonces una langosta de oro, resultado del favor que hiciera a uno de sus devotos. Se cuenta que al invocarla aparecían bandadas de aves y pájaros para exterminar y comerse a los insectos. Parece ser común en Tocaima y Cundinamarca el que se erijan efigies de la Virgen frente a las casas, más como un gran amuleto, pues se pretende que proteja a sus habitantes, que para el culto. Por su parte con Nuestra Señora de los Remedios se observa la funcionalidad religiosa que adquiere en una zona de frontera de tradición ilegal, pues desde 1852 es tenida en la Guajira como protectora contra desastres, piratas y guerras.

Entre las advocaciones más recurrentes se encuentran las que evocan el tema apocalíptico. Relacionar dicha temática con la Virgen María no fue exclusivo de la Edad Media, sino que se extiende con gran fuerza durante los periodos de crisis histórica y religiosa y va hasta el siglo XVI. En la Contrarreforma esta temática no pasa desapercibida, por el contrario, y gracias a la obra del jesuita Luis de Alcázar, ejerce fuerte influencia no sólo en la doctrina de la Iglesia sino en el arte español. “La imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, fundida en la visión de la virgen apocalíptica, se concretará en el siglo XVI en España y serán principalmente las pinturas de Juan de Juanes, los grabados de Juan de Jáuregui y las pinturas de Murillo” (Trens, 1946: 57) los que inaugurarán la representación de las escenas apocalípticas tal y como nos llega ahora a través de una obra de Bernardo de Legarda: *La Inmaculada Concepción*.



Foto 6. *Inmaculada Concepción*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada. Tamaño natural.

Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. (...) Cuando el dragón se vio arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al varón. Y a la mujer le fueron dadas las dos alas de la gran águila, para que volara al desierto, (...)

(Apocalipsis, 12, 1-14)

Esta *Inmaculada Concepción* (escultura de bulto, Foto 6) quiteña del siglo XVIII toma como modelo a la mujer apocalíptica —que tiene su origen en el arte bizantino— en sus rasgos esenciales, modificando con maestría otros, como el hecho de que la mujer de la que el Apocalipsis habla está encinta, mientras que la Inmaculada no está en estado de gravidez.

Ahora bien, la imagen que se encuentra en Popayán “es una composición jugosa, llena de movimiento y casi musical, y atrae para sí la piedad popular” (Gil Tovar, 1986: 955), de ahí que se cuente con más de cuarenta inmaculadas legardianas en el territorio colombiano, y tres ejemplares en esta ciudad (dos de ellas conservadas en el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán). Los plegados de los paños y la rugosidad son elementos que llenan de movilidad esta talla de exquisita policromía y estofado, en la que predomina el

azul metálico del copioso y abultado manto. El halo de rayos luminosos y la corona son recientes, pero completan la escena llenando de majestad y luz a la vital imagen de María, que parece danzar sobre la luna conjurando la maléfica tiniebla bajo sus pies.

La inmaculada legardiana cuenta —desde su iconografía— fielmente el pasaje del Apocalipsis mencionado en líneas inmediatamente anteriores; María aparece de pie, con la luna creciente, símbolo de la fecundidad, a sus pies y pisando la ennegrecida serpiente infernal que lleva una oscura manzana en su boca: la tentación del pecado. La Virgen está vestida con túnica dorada y manto azul bordeado en dorado, escoltado por el rojo (reverso del manto) que está incrustado de estrellas de plata como constelaciones desfallecidas en la espesura de la noche; la cabellera, coronada majestuosamente con el oro, está suelta y verticalmente se desata tempestuosa en el viento infinito que lo arrebató; los brazos de la Virgen, como brazos de deidades orientales, se abren y siguen rítmicamente el torbellinado movimiento de su cuerpo, mientras la mano derecha ostenta un rayo de plata que con suavidad y precisión parece querer alcanzar la cabeza del maligno, y un par de alas de plata vuelven volátil y sobrenatural la ya maravillosa imagen, y crean la sensación de gravitación, levedad y vuelo. La escena de batalla que cuenta la danzarina inmaculada, encuentra su equilibrio en el dulce rostro de la Virgen que, con la mirada baja y de placidez desbordante, parece incubar un misterio: absortamente medita el aplastamiento de la serpiente que aprisionada entre la luna y la tierra desfallece.



Foto 6a. Detalle. *Inmaculada Concepción*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada. Tamaño natural.

Lo maravilloso y lo cotidiano, presente en el fenómeno celeste que revela esta imagen evidencia que los eventos catastróficos como los terremotos y las tormentas muy propias de esta ciudad se prestaron a explicaciones sobrenaturales. Muchas de ellas consideraban tales eventos como designios divinos, sin embargo, otras no siempre los pensaron como resultado de la ira de Dios, porque en el imaginario colectivo de la época el demonio y sus huestes de seres malignos (hechiceros y brujas) podían ser responsables de dichos males. Y es precisamente la derrota del maligno lo que esta imagen de la Inmaculada evidencia,

pues la antigua relación entre demonio, maleficio y brujería, como causante de desórdenes naturales, provenía de Europa y a ella fueron permeables las instituciones eclesiásticas del siempre incógnito e indomable Nuevo Mundo. Tal parece que esta relación y su conjuración en cierto tipo de creencias mágico-religiosas se enraizaron principalmente entre la población negra (sobre al cual recaía la sospecha de la práctica de la brujería y la hechicería), la cual, por dicha comunicación con las fuerzas del mal, podía conseguir que el demonio actuase sobre la población y con ello causar grandes daños, especialmente en los frutos de la tierra (por ejemplo, ordenando a la langosta destruir el maíz y a los brujos), pero también el poder para estremecer los cielos y la tierra e inclusive para que el sol se oscureciera, pues era lógico que la claridad le mortificaba. Como se puede ver, los fenómenos naturales de carácter excepcional como los eclipses, meteoros y cometas, eran frecuentemente interpretados como signo de los cielos, vaticinio de una catástrofe venidera o de algún suceso inesperado que ponía en juego el bienestar y el destino colectivo.

Por esto una imagen como la estudiada goza de tanta importancia en el imaginario colonial (barroco), pues con ella se accede a lo maravilloso a la vez que se lo controla con la fórmula mágica (religiosa) del baile destructor de la Virgen que aplasta a la serpiente. Lo maravilloso es pues, lo extraño y lo sobrenatural, teniendo entre sus funciones la capacidad de compensar y restar fuerza a la trivialidad y monotonía de la vida cotidiana en aquellas aparentemente calmosas y rutinarias sociedades coloniales de carácter campesino y agrario. Pero además, lo maravilloso no solamente remite a esas fuerzas incontrolables e inesperadas que están más allá del entendimiento humano, puesto que también hace referencia a lo social y políticamente maravilloso, que no es otra cosa que el nacimiento, la muerte o el matrimonio de los monarcas, la guerra (anunciada por eclipses o fenómenos celestes como el cometa que alumbró la cuna de Carlos V) y en fin, todos aquellos cambios súbitos de la estructura y el orden social. Por eso la virgen inmaculada en Popayán representa el cosmos sobrenatural y el universo social, pues el aplastamiento de la serpiente no sólo representa la derrota del mal como fuerza negativa que afecta las conciencias e impide la salvación del



Foto 7. *Santa Bárbara*. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Imagen de bulto policromada y estofada. Tamaño natural.

alma, sino que el aplastamiento es también la configuración vertical del orden que pone arriba al bien, es decir a todas las instituciones que regulan la existencia, entre ellas la carnal, oscura e impredecible de los hombres, pues la serpiente es también una condición humana controlada y sometida con la violencia del rayo moralizador. En este sentido, la Virgen bella, la de los labios diminutos y encumbrada nariz, “radiante de pureza, más antigua que el mundo y adornada de eterna juventud, es tan bella como un pensamiento de Dios” (Male, 1966: 162) que se agita en el espacio infinito de los acordes celestiales, es la música que dirige el cuerpo dócil que se mueve sinuoso, para elaborar en una suerte de acto mágico el inminente aplastamiento de la noche.

Santa Bárbara (Foto 7), la doncella reflexiva novia de lo celeste, responde a una iconografía que procede del siglo X pero se ha popularizado a partir de la obra de Santiago de la Vorágine en el siglo XIII. La santa se representa como una hermosa joven vestida de acuerdo a la época medieval y tiene toda una serie de atributos que además de caracterizarla, le confieren patronazgos especiales. Posee la palma del martirio y la corona pero además puede estar acompañada de una torre con tres ventanas (alusión a su encierro: las tres ventanas representan a la Trinidad), la pluma del pavo real como símbolo de la inmortalidad, un cáliz rematado por una ostia que la señala como patrona de la buena muerte o también, con un cañón o una bala de cañón a sus pies, razón por la cual es invocada como patrona de los artilleros. Pero sin duda su invocación más importante y generalizada es la concerniente a la protección contra el rayo y la muerte súbita.

En Popayán es muy claro que esta fue la devoción más generalizada, ante las continuas tormentas que azotan los cielos de la ciudad; no por nada la cruz de Belén tiene la siguiente inscripción en el lado del oriente: *Una Ave María a Santa Bárbara para que nos defienda de rayos*. Pero la muerte súbita es fulminante como un rayo, por eso invocar a la santa preserva al alma de una muerte sin confesión, hecho muy temido por las gentes de la colonia: la muerte repentina, indeseable y traumática para las personas crea la necesidad de un “bien

morir”, es decir, de un oportuno y suficiente lapso para poder gozar y recibir los sacramentos, elaborar un testamento, despedirse de familiares y allegados y poder vivenciar el proceso de la muerte con un profundo sentido y fervor religioso, contrición y espera de una recompensa.

Pero existe otro patronazgo igualmente interesante en la tradición popular de esta santa, que la convierte en patrona de los mineros y canteros que, expuestos al peligro de los derrumbamientos ven en su imagen —de acuerdo al atributo de la torre— la protección oportuna; la torre también la convierte en la patrona de los presos, los arquitectos y los albañiles. Como vemos, todas las alusiones a la santa y todos sus atributos han sido asociados en la ciudad de Popayán al fenómeno del rayo y el temblor: el rayo conmociona a la tierra, las minas se abren con pólvora y pueden efectivamente derrumbarse en un gran estruendo; las casas y templos pueden desplomarse (como se ha visto repetidas veces) con un leve movimiento de los cielos y la tierra. Y Santa Bárbara, con su esbelta figura erguida en su imperturbable pedestal de concreto, es la columna que comunica y mantiene el equilibrio de los conmocionados cielos de Popayán. Así que en medio de la catástrofe, los sentimientos de caducidad de la vida material y la impotencia frente a la naturaleza se experimentaban con más fuerza: es en éste momento donde la imagen de la santa se conecta con la población. Buscar los poderes de su majestad por medio de rogativas, romerías o novenarios, nos muestra con claridad la necesidad de apaciguar y «pactar» con una naturaleza amenazante e incontrolable en los siglos XVII y XVIII, pero indica también el sentimiento de fatalismo y de resignación en los angustiosos momentos del desastre, allí donde la vida es un títere de la muerte. Una imagen poderosa como la de la doncella puede calmar las tempestades, puede aquietar con su rostro suave el temblor intermitente de las entrañas de la tierra, o puede con el toque suave de su mano contener el desplome de las nacientes urbes, pues ella es amor en la tempestad, y bondad en la tormenta.

Sentirse a merced de la naturaleza genera sin duda algunas tensiones y pánico colectivo, pero en los siglos señalados donde la naturaleza aún es mágica y se comporta como un



Foto 7a: Detalle. *Santa Bárbara*. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Imagen de bulto policromada y estofada. Tamaño natural.

ente caprichoso, poblado de ángeles y demonios, la religión ofrece las respuestas “suficientes” y “obligatorias” sobre el origen sobrenatural de los males que afectan a la comunidad y, además, pone al alcance de la mano una solución para atenuar o escapar a sus destructivos efectos. La religión, en la imagen “viviente” de Santa Bárbara, sacia la necesidad de nombrar los miedos y elaborar en el nombrar la conjuración de todos ellos, pues la rogativa es el mecanismo de descarga que permite escapar a la incontrolable influencia de una naturaleza instintiva y violenta. La experiencia terrorífica en una sociedad católica como la payanesa de los siglos XVII y XVIII nos presenta el morir como un riesgo espiritual, donde perecer repentinamente sin los auxilios sacramentales en medio de la catástrofe puede significar la pérdida definitiva del alma para la eternidad.

Santa Bárbara se presenta en esta imagen de bulto de la iglesia Catedral con un excelente estofado y exuberante policromía. Se exhibe con esta escultura a una doncella ataviada con una túnica talar —de color verde olivo con tupidas hojarascas doradas— propia de las doncellas romanas, y un manto en colores violeta, verde y dorado que, como un abrazo amoroso la envuelve formando pliegues sueltos como los de la seda, pliegues que caen lentamente como en una música oleosa y ligera resbalando por la superficie de las aguas. La joven envuelta en espuma de pureza lleva en la cabeza una diadema dorada —cuyo uso es de clara tradición medieval— que además de coronar su belleza, cierra como un anillo el compromiso nupcial entre su alma y Cristo. La tez blanca del rostro de la joven contrasta con los almendrados y vivos ojos que comunican la grandísima ternura de la novia de Cristo, y su larga cabellera, cayendo en madejas sedosas y ordenadas en los hombros, la descubre como si estuviese siendo peinada por una primorosa corriente aérea en un pleno juego amoroso con lo divino.

La santa parece contemplar impávida a su amado; sólo su mano derecha sobre el pecho señala la quietud corpórea del toque divino, como si tocarse fuera para Santa Bárbara aprisionar contra su pecho el alma en unión divina, o como si tocarse fuera detener el

alma derrumbándose sin tregua ante lo desconocido; a su vez, el brazo izquierdo se deja caer sosteniendo una rama de palma, símbolo del martirio. La actitud que describen los brazos y el rostro placentero le da a esta imagen una actitud de desamparo, de abandono a la contemplación y de confianza, aún a pesar de lo adverso del martirio, pues éste termina convirtiéndose en gozo espiritual. Santa Bárbara, como una columna de acrisolado mármol, está de pie e inclinada ligeramente a la izquierda, movimiento que sin duda llena la composición de una armonía suprema, pues las ricas telas de su atavío que se pliegan al infinito acreditan la maestría de la talla y la policromía —y bien podrían hacerse pesadas pero encuentran en el juego de su cuerpo delicadamente tallado el movimiento y la ligereza de lo volátil. Junto a ella se encuentra la “*torre de tres ventanas*” (De la Vorágine, 1995: 900) en la que fue encerrada por su padre y en la que sufrió todo tipo de tormento, pero también visiones sagradas, raptos amorosos y toques celestes hasta sucumbir en el total enamoramiento.

Erotismo y barroco: obediencia y trasgresión

Como se puede ver, el discurso canónico de la iglesia católica y la sociedad colonial plasma en estas piezas dos representaciones de la mujer y de la sexualidad: pecado y santidad: castidad y recato. La castidad era un ideal fuertemente arraigado en la sociedad payanesa de los siglos XVII y XVIII, el discurso no sólo era impulsado por los clérigos sino también por los laicos. La mujer se encontraba —según estos discursos— en dependencia absoluta respecto a la autoridad masculina del padre o el esposo, y el escaso reconocimiento legal a sus capacidades se fundamentaba en su aparente «debilidad», pues fácilmente estaba propensa a «caer» y «faltar» a la moral. Podríamos decir que tal vez el fenómeno de mayor complejidad de la cultura colonial era la forma como el honor familiar estaba basado en la sexualidad y más específicamente en la pureza sexual de las mujeres. Esto hacía que la custodia en la cual se la tenía fuera de importancia primordial en la naciente sociedad colonial. De esta manera, el convento se convertiría en el espacio propicio

para garantizar las condiciones de sujeción y salvaguarda de un bien tan frágil e importante en manos de una menor de edad. En la Nueva Granada fueron fundados durante el periodo colonial quince conventos de mujeres, indicio de la importancia que se le daba a la preservación de la castidad como metáfora del honor familiar.

Pero además de cumplir con esta exigencia, los conventos eran una solución a ciertas necesidades sociales, pues sus funciones iban más allá de las vocaciones religiosas para pasar a ser centros de hospedaje, de instrucción, de remedio para las mujeres que no tenían dote para poder casarse, de consuelo ante la viudez y la soledad, como oportunidad para asegurarse una cierta estabilidad económica por las rentas de su dote, para evitar un matrimonio desafortunado o un mal negocio, también como una prisión, o como una manera de continuar y conservar una vida de holgura y comodidades por el prestigio social que estas instituciones tenían, pues muy pocas familias podían costear la estancia en los conventos. Y también, por último, como «depósito» para aquellas mujeres que de una u otra forma contrariaban la mentalidad colonial. Pero el convento como espacio normatizado es también el ámbito para la representación del teatro social del matrimonio sacramental, pues la semejanza entre estas dos opciones de vida para las mujeres es amplia y profunda. Ambas parten de la idea de pertenencia, de lealtad y sujeción a sus respectivos esposos. De este modo el convento y la vida religiosa se convierten en la revitalización del rito matrimonial que mantiene cohesionada a la sociedad de estos siglos y regula la vida pública y privada de hombres y mujeres.

La vida religiosa es entendida como uno de los medios más eficaces para llegar a la perfección cristiana y ella está basada en tres aspectos: pobreza, castidad y obediencia, los dos últimos igualmente requeridos para el vínculo sacramental. Pero en la práctica, la vida monástica sirvió para preservar y administrar la castidad de las jóvenes. El discurso canónico construye a la mujer desde el discurso medieval de la iglesia católica, el cual la ve en estrecha relación con las fuerzas del mal: si bien se reconoce que tanto hombres como mujeres son

virtuosos, basta la hermosura de una mujer para caer en el vicio del pecado de la carne. Bien se ha dicho que «el hombre y la mujer son fuego y estopa» y juntarlos representa la posibilidad para abrazarse en el fuego de la deshonestidad, por eso es necesario cuidar a la mujer, entendiendo el cuidado como el aislamiento social y la mortificación de la vista para no mirar y caer en las deleitaciones de la carne. Este tipo de recomendaciones es muy común en las prácticas domésticas y eclesiásticas de la época, pues era evidente el peso de la tradición medieval que ponía a la mujer ante dos posibilidades, ser Eva, es decir, cuerpo y pecado, o ser pura y santa como la virgen María. Una opción intermedia era impensable, por eso el convento se construye como lugar de santidad.

Lo que es evidente en la sociedad colonial —respecto de la virginidad como tema fundamental— es la constante lucha contradictoria (barroca) entre las fuerzas sociales y los instintos naturales, donde se espera privilegiar a los primeros para construir una idea de erotismo como la unión perfecta de la naturaleza y la cultura: mujer como naturaleza y sexualidad; hombre, ser social, como *logos*, individuo que sabe. Y aceptar que la unión marital puede ser una

...sexualidad sacralizada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Inclusive en sus manifestaciones destructoras —la orgía, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria— el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios. Su complejidad —rito, ceremonia— procede de ser una función social. (Foucault, 1996: 127-128)

La mujer era naturaleza porque la figura de Eva como primer modelo femenino es la suma de todos los elementos negativos que inducen a la desobediencia (de Adán). Ella personifica la tentación, la seducción, la deserción, la enemiga y la puerta al diablo. De ahí que el camino para la salvación de las mujeres sea la vida conventual. La mujer es la enemiga porque ha esparcido su veneno entre los hombres, ha decapitado a los santos (Salomé) y llevado a la muerte a los héroes (Dalila) y también ha sido la causante de la

muerte del Salvador pues, sin el pecado primigenio éste no habría tenido la necesidad de morir para redimir y limpiar; pero también es la pecadora bajo la imagen de la Magdalena, la cual compensa el desprecio que se le tiene a la sexualidad femenina como obstáculo para la salvación en la Edad Media.

Así que para poner en evidencia su carácter maléfico pero para dar a la mujer (en general) una esperanza de salvación, la iconografía católica la presenta como la penitente que escoge el camino de la purificación y el arrepentimiento. Tomando esto como presupuesto es fácil entender la importancia que reviste el convento en la sociedad colonial, donde efectivamente este tipo de discursos se enfrentaron a la peligrosa influencia de la sexualidad y a la visión corporal de nativos y africanos. Por eso la imagen de Eva, como bien lo señala Isabel Cristina Bermúdez,

...contenía los símbolos que no se debían seguir; estos símbolos los encontramos en forma de defectos: desobediencia, uso de la palabra, curiosidad, ambición; y a la vez, por contraposición, modelaba los símbolos a seguir en la otra imagen —la virgen María—, en este caso símbolos en forma de cualidades: sumisa, callada, recatada.

(Bermúdez, 2001: 23)

Dominar el cuerpo y la mente para satisfacer la idea de civilidad y racionalidad es el fin de la evangelización y del convento, que con sus reglamentaciones morales trazan los roles de hombres y mujeres que se incorporan a la sociedad europea colonial o de las mujeres que «salen» de la sociedad para incorporarse santificadas a ella gracias a la imagen de la vida religiosa como ritual social. Por eso no nos sorprende que sobre todos los aspectos de ella se dibuje un aura de lujuria que debe extirparse, así como tampoco es extraño que se diga que

El principio de la deshonestidad es el sentido del tacto, y este es más dañoso, porque como está difundido por todo el cuerpo, así en cualquiera parte dél que haya tocamientos, puede haber ese peligro. (...) bueno y provechoso es para conseguir victoria sobre la sensualidad,

no tocar a las mujeres (...) pues el tacto de ellas es contagioso como veneno, que quita la vida a las almas; como el que toca al fuego, se quema al punto, así el tacto de la mujer al hombre abraza, y esta es la causa de que en los corazones de los mancebos se levante gran fuego de concupiscencia.

(Oliva, s.f.: 302)

De la misma manera resulta pecaminosa la apariencia exterior de las mujeres, pues se creía que mirarlas inducía al pecado, así que se hizo necesario reprimir la exuberancia de los atavíos. El fraile Félix de Alamín (1694: 286) bien lo expone al decir que el adorno excesivo “arrastra en gran manera tras sí el sentido de los ojos, y da muchas veces ocasión no pequeña de lascivia (...). Ya que las mujeres ponen tanto cuidado en éste atavío, no será de extrañar que aplique el párroco alguna diligencia, para amonestarlas y reprenderlas...”. La consideración de la mujer como cuerpo del deseo que deja sin control los instintos naturales evidencia la preocupación excesiva por recuperar dicho control sobre el cuerpo y asignarle con severidad sus roles y posiciones sociales; por eso éste era normatizado para alejarlo de cualquier vínculo carnal, buscando los estados de asexualidad y espiritualidad; además, dicha debilidad se transfiere en la mujer como debilidad y en el hombre como fortaleza, de ahí que sea éste último, el hombre, el encargado de preservar la castidad femenina como una forma de mantener su propia fortaleza.

Pero así como es Eva la imagen que se cierne sobre las mujeres, la imagen de la Virgen María encarna el ideal de la castidad, tan estimado en el cristianismo y más tarde en la colonia. Pero a estas dos cualidades se sumará otra: *la santidad*, que a pesar de ser de tardía postulación y aceptación, pronto superó a la castidad para ser considerada como el estado superior del hombre y la mujer. Al entrar esta nueva cualidad (Santo Tomás en la *Summa Theológica*, siglo XIII), el horizonte moral se hace más complejo y a la imagen de Eva como pecadora se suma la del hombre como corruptor de la castidad de las mujeres: así, queda establecida la importancia de la vigilancia y el control sobre hombres y mujeres

pues la corrupción de las almas y los cuerpos amenaza por todos los flancos a la sociedad. Ante este nuevo agregado la castidad es definida como:

...una virtud que ama Dios y que el hombre debe también amar. Son los hombres los que corrompen a las mujeres honradas viudas o de orden religiosa a caer en este pecado. Pueden ser acusados todos los hombres del pueblo y si les es probado, perderán la mitad de sus bienes, y si es hombre vil debe ser azotado públicamente y desterrado por cinco años. Si la mujer sonsacada no es virgen, ni viuda honesta, ni religiosa, sino una mujer vil, entonces no debe dársele pena a dicho hombre, a no ser que haya sido tomada por la fuerza.

(Alfonso X, Partida VI, Ley XVI, título XIX)

Como se puede ver, los discursos de la mentalidad general se llenan de símbolos de pecado y perdición enfrentados a los de castidad y santidad, de manera que la imagen de Eva fue el fundamento utilizado por el discurso institucional para condenar a las mujeres a la obediencia incondicional al hombre, y asimismo, ayuda a construir la imagen de la Virgen María como modelo de mujer: perfecta, casta, sana, obediente a los designios que le son impuestos (Nota 8). En la Colonia las ideas moralizadoras asumieron el modelo de la mujer santa para dirigir, basados en dicho modelo: la idea de la mujer colonial como paradigma de honorabilidad y recato. Pero condiciones distintas a esta imagen fueron muy frecuentes entre las mujeres de la época, siendo preocupante y de cuidado el escándalo que podía involucrarlas, pues no solamente dejaba al descubierto las faltas cometidas por dichas mujeres (y hombres) sino que las sometía al castigo establecido para dichas faltas, el cual no sólo se efectuaba en la persona implicada sino que servía como demostración a las otras.

Nota 8.

En textos como *La perfecta casada* de Fray Luis de León (de 1583), libro muy popular entre las mujeres deseosas de contraer matrimonio, es posible encontrar las indicaciones y consejos que debe seguir el prototipo de la esposa cuyo oficio es servir al esposo y cuidar de los hijos, así como se exponen también las cualidades y virtudes que la deben caracterizar: dulzura, apacibilidad, silencio.

Ante los clandestinos actos de amancebamiento, prostitución, adulterio, relaciones comerciales sin licencia, solamente el escándalo agitaba a la sociedad y la hacía volver a la senda que tanto la Iglesia como el estado obligaban a seguir. Tal es el caso de doña Mariana de los Reyes Prieto de la Concha, vecina de la ciudad de Popayán, que fue excomulgada en 1739 por desacato a la autoridad y por sostener tratos ilícitos con don Francisco de

Nota 9.

Los delitos sexuales se dividen en tres tipos: 1) delitos sexuales de carácter lujurioso: adulterio, amancebamiento, bigamia, desfloramiento, estupro, incesto, prostitución, seducción, violación; 2) delitos sexuales contra la naturaleza: aborto, bestialidad, sodomía; 3) delitos conexos relacionados indirectamente con algún aspecto sexual: agresión, celos, incumplimiento de matrimonio, rapto, homicidio, injurias, conductas licenciosas, uxoricidio. Según las investigaciones realizadas por Isabel Cristiana Bermúdez (2001) en el Archivo Histórico Nacional para la Gobernación de Popayán, hay 1.100 casos de delitos sexuales entre 1620 y 1810, de este número, el 63,5% corresponde la tipo 1; 1,1% para el tipo 2; y 35,4% para el tercer tipo.

Salazar. El castigo para ambos fue ser excomulgados y amonestados públicamente mediante carteles pegados en todas las iglesias. También vale la pena mencionar el caso de Gertrudis de Espinosa, natural de Popayán y dueña de una pulpería en Cali, quien por albergar esclavos y gente «mala y perversa» es acusada por sus vecinos; ella se muestra desobediente ante las amonestaciones que se le hacen y en consecuencia es obligada a salir de la ciudad en el término de ocho días, so pena de ser sacada con vergüenza. En una sociedad tan normatizada como la colonial el recato constituye una apariencia, si se examinan los casos de muchas mujeres, pues es evidente que la clandestinidad también actuaba como reguladora de las relaciones sociales y morales de la sociedad. El escándalo y el chisme ponían al descubierto este tipo de faltas como amenazas contra el bien común, de ahí que sea pública la amonestación y el castigo, y el destierro, como ruptura definitiva de los vínculos sociales, se instaura como el castigo más severo y temido por los transgresores. Vemos asimismo que ante una falta de adulterio, por ejemplo, no es este mismo tan grave como el de no someterse a la autoridad —masculina— de quien imparte el juicio y la condena. Veamos por ejemplo lo que pasa con aquellas mujeres que no se someten a cumplir los dos roles establecidos para las mujeres: esposas o religiosas. En Popayán se presentó el caso de transgresiones a esta división del trabajo, pues por la información recopilada en los archivos de la ciudad se conocen datos sobre mujeres que abiertamente asumieron otros roles, lo cual les valió el castigo público de ser excomulgadas al asociar dichas transgresiones con delitos sexuales (Nota 9) procedentes del estigma que sobre la mujer pesaba. El caso de Mariana (Archivo Central del Cauca, cf. folios 1 al 33 de la signatura 9697 de Col. Ecl-J, del año 1739) es bien significativo, pues esta mujer dueña de minas y esclavos fue acusada de amancebamiento y excomulgada por salir en defensa de sus esclavos.

Como bien lo expone Isabel Cristina Bermúdez, “*todos los actos, las palabras, gestos y actitudes que no correspondían al consenso establecido por la sociedad se convertían en contradicción dentro del mismo núcleo social*” (2001). Evidenciar el secreto era transgredir y el

castigo obviamente se basaba en una sobrevaloración de la castidad y el matrimonio. Pero la trasgresión podía ir más allá, tal y como sucedió con el sonado escándalo de las monjas de la Encarnación en Popayán, o los casos sobre la vida sexual en los conventos de monjas de España, los de un convento de monjas de Cali, o los escándalos que involucran a beatas (mujeres, que sin ser propiamente religiosas, viven muy apegadas a las funciones de iglesia, pero cuyas demostraciones exteriores de piedad no siempre son reflejo de pura intención), que han llegado a la construcción de conocidos refranes populares: «Beata con devoción, tocas bajas y el rabo ladrón», «La mujer devota no la dejes andar sola», «No hay santita sin redomita», «Tras la beatería, la gatería», «Beata, beata, que rasguña como gata», o el de «A las beatas, el diablo las desata». Ante este panorama es preciso hablar entonces de las formas de control de las libertades sexuales, las cuales tienen en el matrimonio el principal mecanismo de control. El matrimonio no sólo entra a jugar como forma de control del erotismo, sino que también trata de establecer políticas poblacionales que puedan imponer las conductas cristianas a los nativos, españoles y africanos; de esta forma, bajo el vínculo sacramental quedan sujetas las nociones de pecado, cuerpo y procreación (control al aumento de población y control sobre la población censada para el pago de tributos).

La vida en el convento se rige por normas eclesiásticas especiales como las decretadas en el concilio de Trento (Sesión XXIV del 11 de noviembre de 1563) que finalmente no difieren mucho de la idea del matrimonio sacramental, pues el noviciado y el noviazgo como etapas preparatorias para sumir el nuevo estado establecen la pertenencia, la fidelidad y la exclusividad a aquel que será el esposo: Dios y el hombre. El matrimonio sacramental se define como un vínculo perpetuo e indisoluble por cuya razón el hombre abandona a sus padres para unirse a una mujer y entrar a formar una sola carne y un solo cuerpo. Por su parte, el matrimonio espiritual hace referencia al desposorio de las religiosas con Dios y a su vez, el matrimonio místico es la unión de Cristo con su Iglesia y de Dios con su pueblo. En los ritos monjiles de *Profesión* y *matrimonio*, los valores de la castidad, la

virginidad y la sumisión se proyectan e interiorizan gracias al recurso de elementos rituales. El anillo confiere fidelidad y es el símbolo de la atadura al marido libremente aceptado; el velo cubriendo la cabeza de las jóvenes como si fueran orantes, simboliza la sumisión y la obediencia al hombre; asimismo, los ricos atavíos acentúan su papel como criaturas frágiles hechas para el amor y el matrimonio. En cuanto al cuerpo, “las monjas al profesar se comprometieron solemnemente a cumplir con los votos de obediencia, pobreza y castidad y a consagrar su cuerpo y alma por entero al servicio de Dios” (González, 1994: 86), esto significa que si alguna religiosa violaba el voto de castidad, atentaba contra Dios mismo. De esta manera, la promesa de fidelidad de la mujer consagraba el cuerpo y la mente única y exclusivamente al esposo: incurrir en adulterio era atentar contra la ley de Dios.

Pero el convento construía un espacio particular que involucraba diversidad de posibilidades para las mujeres, y si bien servía para interiorizar los modelos de moralidad que ponían en juego las ideas del cuerpo y los roles de las mujeres, también facilitaba la trasgresión, ya no sexual sino de índole intelectual y erótica. Pues en el convento la mujer que aspiraba a la vida religiosa debía saber leer y escribir, o debía durante el noviciado subsanar esta carencia. El convento, como espacio normativo de control y vigilancia, es también el ámbito para el vuelo del alma, un vuelo trasgresor que, por ejemplo, en la figura de la religiosa Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (ver también el caso de Sor Juana Inés de la Cruz en México) nos muestra cómo la sociedad colonial se constituye en una sociedad contradictoria y ambivalente que así como castiga también permite la existencia de la trasgresión. De esta forma, darle prioridad al erotismo sobre la sexualidad, como se hizo efectivamente en la Colonia, nos muestra el doble juego de la moral, pues a la vez que se refuerza el conjunto de prohibiciones mágicas, sexuales, legales, económicas y políticas también se deja espacios en blanco, intersticios que permiten que sea posible traspasar los límites de estas reglas para instaurar en su lugar otro conjunto de pautas que estimulan la naturaleza sexual, pues así como la sociedad se mantiene gracias a las regulaciones también acepta la heterogeneidad (siempre y cuando no se haga público) y

con esto, la existencia de símbolos e imágenes que incitan a la violación de la norma y el enmascaramiento.

Obediencia y Trasgresión, como antinomia fundacional de la cultura colonial, dejan ver el juego de contradicciones morales que caracterizan a la cultura del barroco, donde la norma no puede existir si no se la enfrenta al delito, el cual es ampliamente exhibido y con su exhibición también interiorizado. Este es el caso de todas las piezas que hemos recogido en este texto, pues el enfrentamiento es la constante y por ende lo que marca la posibilidad de un estudio sobre la sensibilidad humana que, como se ha visto aquí, juega en dos niveles: uno institucional que dice cómo se debe y no se debe asumir el cuerpo y otro trasgresor que convierte a las mismas piezas —con intencionalidad canónica— en espacios para la expresividad de los anhelos más profundos y de las transgresiones más violentas. Y es eso justamente lo que se intenta exponer, ya no con esta breve serie de datos contextuales (históricos) sino desde la misma discursividad de las obras, entendiendo que éstas juegan sutilmente a exponer otras conductas, en las cuales el erotismo se adueña a través de la figura femenina y masculina de la sinuosidad de los cuerpos que en algún momento de la exposición sacralizada al público, provocaron, a la vez que devoción religiosa, conflictos psicológicos y espirituales que involucran al cuerpo y su sensibilidad.

Forma barroca

Desde el primer nivel iconográfico analizado atrás, podemos ahora pasar a otro que pueda arrojar datos de orden más particular sobre las relaciones que el arte teje con la sensibilidad humana. En este sentido, el estudio de la forma en el arte intenta establecerla como “la expresión objetiva de la reflexión propia de la obra” (Benjamin, 1995: 111) es decir, la esencia de la misma, entendiendo por esencia el ser expresable de la obra escultórica. Será a partir de la forma desde donde intentaremos un primer acercamiento a todo el universo de lo barroco, a lo excepcionalmente sensual, efímero y convulsivo. El arte puede y debe ser considerado como un *médium* de la reflexión, y las obras que en su nombre se

Nota 10.

El concepto de *reflexión* y el de *centro de reflexión*, serán tomados respectivamente de los libros *El origen del drama barroco alemán* (1990) y *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1995), ambos textos de Walter Benjamin. Por supuesto debemos hacer las aclaraciones pertinentes, puesto que el Barroco y el Romanticismo presentan profundas diferencias que no pueden ser comparables en su totalidad, y aunque existen algunas preocupaciones comunes, los dos estilos y formas de pensamiento no son equiparables, a menos que lo que se intente sea una visión anacrónica del uno o del otro; sin embargo, al utilizar estos dos conceptos lo que se busca es hacer visible la idea del «juego» como un concepto inherente a estos dos periodos, entendiendo «juego» como la armonización de los elementos del duelo o luto, y los de espectáculo y ostentación dentro de un mundo cerrado en sí mismo. Un mundo que no es otro que el de la *mónada*, es decir, la idea que contiene la imagen del mundo, y donde la reflexión es el procedimiento que tanto en el Barroco como en el Romanticismo involucra infinitamente —y de distintas maneras— los juegos de lo real y las formas de pensamiento en la “finitud cerrada de un espacio profano del destino” (Benjamin, 1990: 69), donde el Barroco y el Romanticismo, pese a sus profundas y múltiples diferencias, *reflexionan*, se vuelcan sobre sí mismos para convertir el arte en *médium* para la elaboración y conocimiento del mundo, o mejor, la reflexión transforma al arte en la *forma* del pensamiento y en la forma de su contenido.

Nota 11.

Tomaremos como postulado del lenguaje y la comunicación, el planteado por Walter Benjamin en el ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje*
Continúa

realizan, como *centro* de reflexión (Nota 10). De ahí que las obras del barroco nos enfrenten con el problema de la expresividad, esto es, con el problema del lenguaje y su contribución a la expresión de contenidos espirituales (Nota 11), entre ellos el contenido y la expresividad de lo erótico. Los elementos formales serán puestos aquí en juego, es decir, entrarán a construir un tipo de relación específica entre ellos, de tal forma que puedan constituir a partir de su entrelazamiento una idea de erotismo barroco, un juego particular de la sensibilidad humana deviniendo en obra de arte. Hemos preferido agrupar aquellos elementos que nos servirán para construir el concepto de erotismo, si bien son múltiples, en una tríada manejable y totalizadora: el primero corresponde al vestuario de las esculturas —*el pliegue* (el concepto de pliegue y la importancia de éste en el Barroco será tomado fundamentalmente de Gilles Deleuze en el texto *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, 1989)—, y a aquellos elementos que llamaremos atmosféricos que, en conjunto, crean un ambiente en el cual la escultura empieza a expresar sus contenidos eróticos; el segundo indagará sobre los aspectos dramáticos de la escultura, donde la pasión de Cristo se manifiesta como la urgencia de la vida y la lucha por la salvación, y el tercero estará relacionado con la mística y su transformación en diálogo sensual del personaje representado consigo mismo —*el monólogo*— y con la divinidad —*el silencio como transgresión*—. Estos elementos se irán enlazando simultáneamente, puesto que hacen parte de un todo no concebible sin relación. En este artículo nos ocuparemos del primer aspecto: el pliegue barroco.

La esculturas están cubiertas con vestidos que corresponden generalmente a modas históricas y permiten explorar un elemento de gran plasticidad: los pliegues, que además de acentuar o debilitar la imagen, tienen mucho que ver con el programa lumínico que acompaña a la escultura, ya que en ellos se concentran los salientes principales en los que se produce el juego del claroscuro. Pero, tal vez, la función del pliegue en tanto elemento meramente formal de la escultura no es el realmente importante, como sí lo es el pliegue como manifestación del espíritu, donde el uno y el otro se identifican disolviendo las fronteras del contenido y la forma. Porque en últimas, el contenido de una obra de arte es

de los hombres (en *Iluminaciones IV*, 1991: 59) que dice: “Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje, y este enfoque provoca nuevos interrogantes sobre todo, como corresponde a un método veraz (...) En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En una palabra, cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano (...)”.

Nota 12.

Cubrir el cuerpo de los nativos fue una de las primeras disposiciones de la Corona, que de esta forma perseguía su incorporación al sistema moral y a la razonabilidad del español. El vestido, tan importante en el proceso de conquista y colonización, fue uno de los cambios más radicales, violentos e impacientes de la cotidianidad indígena y afrodescendiente. Así, “por cuanto la desnudez es cosa torpe, fea y deshonesta, se manda al sacerdote que tenga cuidado de persuadir y mandar con todo rigor que ningún indio ni india ande desnudo ni descubiertas sus carnes, sino que se les persuada la fealdad y deshonestidad que es andar desnudos” (De Cárdenas, 1576: 33).

ya la forma, y ésta a su vez la expresión del contenido interno, la *mónada-alma*, la *mónada-lenguaje*. El vestido puede ocultar o manifestar el cuerpo, y es en esa posibilidad en la cual se produce la dinamización barroca de la escultura y la proyección de sus respectivos contenidos espirituales. Ahora bien, en la muestra escultórica del período colonial español que encontramos en Popayán el vestido se manifiesta de dos formas: como parte de la talla y como complementario a esta —como corresponde a las imágenes de vestir y su subordinación y dependencia a la estructura que forma el cuerpo. En esta investigación nos ocuparemos solamente de las imágenes talladas, en las cuales el vestido entra a jugar un papel protagónico de su lenguaje erótico, puesto que en estas tallas la relación cuerpo-vestido es mucho más estrecha y vital, de tal forma que este último termina siendo una extensión de todo aquello que anima a ese cuerpo y en muchos casos, el cuerpo mismo.

En estas imágenes talladas el vestido que se aplica está destinado —con frecuencia— a transparentar las formas corporales, lo que hace alusión a la idea de desnudez en la sociedad colonial de los siglos XVII y XVIII, en la cual “la desnudez del cuerpo despertaba la vergüenza y el pudor de los españoles lo que, a su vez, les recordaba el pecado original en el paraíso” (Borja, 1996: 192). Por eso no es gratuito que los ropajes sean abundantes, coloridos y brillantes y que imágenes como las de Cristo crucificado concentren la fuerza expresiva en los paños de pureza, o que, aún más, éstos sean —en la actualidad— cubiertos por finas telas. Sin embargo, el artista barroco trasciende de alguna manera la norma que anula el cuerpo, para hacer de las vestiduras el cuerpo mismo. De ahí que se haya acudido a la talla de ropas ligeras aunque abundosas, en la que el vestido y el cuerpo se identifican formando un solo «organismo móvil», organismo que provocaba en españoles, en mestizos, afrodescendientes y nativos americanos (indígenas) diversos efectos en tanto diversos eran sus conceptos de cuerpo (Nota 12).

El juego de la interioridad y la exterioridad del personaje, en tanto el vestido es una manifestación de la totalidad del cuerpo en el exterior, hace posible que el espíritu

encuentre su *médium de expresión* en éste, donde la voluptuosidad y agitación no son más que la confirmación del hálito espiritual que se desborda de un adentro, no para mostrarnos solamente el juego, sino para incorporarnos a él, es decir, para volver interioridad su aparente exterioridad. Si el cuerpo intenta anularse (Nota 13), la fuerza escultórica de las piezas barrocas tiene muchas veces un efecto sutilmente contrario: oculta el cuerpo pero con el mismo movimiento lo revela en su vitalidad. No se muestran órganos o secciones extensas de piel, no se provoca explícitamente como lo haría una obra del erotismo contemporáneo o étnico (tribal), sino que vuelve la piel una textura inquieta: un vestido que no oculta sino que muestra en un juego muy particular la sensualidad del cuerpo, la potencia de los sentidos y el desbordamiento del espíritu.

El pliegue, mapa del mundo sensible del barroco, encuentra su manifestarse en las formas serpentinadas y zigzagueantes, en el dramatismo de las formas que, actuando como un torrente incontenible, va arrastrando tras de sí la peregrinación de los ojos del espectador. El pliegue, con la violencia en él contenida, manifiesta finalmente la pasión de lo orgánico en medio de la profusión de arremolinamientos, en los que paulatinamente ocurre el movimiento agónico del movimiento mismo.

El vestido puede insinuar el cuerpo al mostrarlo *envuelto* entre los ropajes que forman el atavío, pero también puede exhibir el *cuerpo desnudo*, apenas cubierto por una tela que es solamente un fragmento levadizo, fulminado por el aire y la gravedad, unas veces en ascenso y otras colgante, pero, de todas formas, casi que efímero, de manera que el cuerpo se muestra en toda su anatomía. Sin embargo, tanto en las unas como en las otras formas de cubrir, la tela que forma las vestiduras es móvil, ya presentándose rugosa y abundante como en La Trinidad o San Joaquín, o fina y ligera como en Santa Bárbara. La creación de los diversos tipos de vestiduras origina en todos los casos expresión de levedad, de mutabilidad, de inmediato devenir. En últimas, las figuras presentan en común ropajes agitados por el viento, paños que se mueven hacia los lados, hacia arriba, hacia abajo,

Nota13.

Sobre las disposiciones morales sobre el cuerpo, la sexualidad y su control en la Colonia, los catecismos de Fray Dionisio de Sanctis (de 1575), Fray Luis Zapata de Cárdenas (de 1576) y las disposiciones catequísticas de Alonso de Sandoval (en 1629) son significativas. De igual manera los sínodos de 1556 y 1606 arrojan datos interesantes.

Nota 14.

Georges Bataille plantea en su trabajo *El erotismo* (1988) una seria investigación sobre este aspecto de la vida espiritual de los hombres y mujeres, por lo tanto sus conceptos serán ampliamente utilizados en este trabajo. Entre éstos se destaca el de erotismo, que es definido como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (1988: 239).

Nota 15.

Lo sagrado puede concebirse, siguiendo un poco a Mircea Eliade en el *Tratado de Historia de las Religiones* (2001: 25-28), como el conjunto de hechos o experiencias (religiosas) personales, colectivas y trascendentales que se manifiestan dentro de situaciones históricas determinadas, siendo en consecuencia parte constitutiva de lo real y lo real mismo, entendiendo lo real como la totalidad de los hechos sociales e individuales que constituyen la existencia del mundo humano; en suma, lo sagrado y sus distintas manifestaciones —*hierofanía*—, son un elemento de la estructura de la conciencia.

paños cortantes, texturas que van ondulándose ilimitadamente como volutas infinitas, o que se dejan caer como cántaros rebosantes de aceite. Por lo anterior, el vestido de las esculturas que nos interesa —las tallas de bulto—, corresponde a la imagen del paño «volante», a las formas «que vuelan» o «resbalan», muy típicas del barroco. De igual forma, dentro de las imágenes con atavíos abundantes que cubren todo el cuerpo, podemos hacer una división más, relacionada con las transparencias totales y las semi-transparencias que revelan solamente algunas partes del cuerpo, en las cuales la relación *piel-descubierta piel-oculta*, inaugura el movimiento de lo erótico en la escultura del barroco. En Santa Bárbara, el juego de la tela, transparentada por su descenso, nos muestra “El cuerpo delicado,/ Como cristal lúcido y transparente,” y al alma, como un “Alma divina, en velo/ De femeniles miembros encerada” (De León, 1981: 47-48). El juego del ocultamiento y el develamiento que se expone en el vestido barroco, no solamente constituye una forma para dibujar el cuerpo en la escultura, sino más bien, el vestido que parece cubrir realiza un movimiento de exhibición, donde es la desnudez del cuerpo la que se va delineando con la ondulación; pero como si fuera poco, al interior de esta exhibición corporal ocurre algo más profundo, donde el erotismo (Nota 14) se yergue casi que indomable, de tal manera que ese acto «profundo» del mostrarse está relacionado con la desnudez espiritual que se sucede en el barroco. Entonces, asistir a una muestra de dramatismo en el vestido en estas esculturas es presenciar la desnudez de los personajes que, con total entrega, nos revelan las formas agitadas de su propia sensibilidad. Dentro del *pliegue-vestido* es conveniente establecer una diferencia entre el pliegue abultado que se alza por los aires y el pliegue que se deja caer; valga aclarar que cuando establecemos esta diferenciación entre ascenso y caída, no estamos considerando la relación moral entre la caída hacia los infiernos, puesto que esta posibilidad está cancelada (no considerada) al estar todas las piezas analizadas dentro del ámbito de lo sagrado (Nota 15); la división solamente tiene como fin mostrar el movimiento hacia un mismo punto, hacia un mismo contenido espiritual: *el ascenso del alma*. A propósito de esta división, podemos decir inicialmente

que en la primera encontramos una manifestación de sensualidad relacionada más íntimamente con lo impetuoso (Foto 1), en tanto que en la segunda, lo sensual se manifiesta como un pleno consentimiento (Foto 7), como un abandono en el que se va entregando la totalidad del yo (Foto 5). El eco psicológico de la actitud compulsiva del pliegue ascendente se percibe en el movimiento que se hace necesario para evocar la fuerza del universo, la energía vital, el principio de la destrucción, la ley del cambio (Foto 1). Si Dios unas veces se manifiesta sereno, en otras ocasiones se muestra agitado, como sobrecargado de una energía creadora a punto de desbordarse. El ritmo ondulado, como forma para sugerir el movimiento, encuentra en las superficies rizadas dibujando un cuerpo (Foto 7), en los pliegues de las ropas (Fotos 2 y 3), en los rostros y en los cabellos (Foto 6), un espacio donde lo erótico se juega como textura móvil.

Pliegue Cuerpo

Para llegar a una comprensión del erotismo que encierra el pliegue es necesario hacernos dos preguntas: ¿qué clase de sensibilidad es la que se exhibe en el vestido en el primer nivel del pliegue, es decir, en el pliegue como *cuerpo desnudo*?, y ¿cómo se manifiesta el erotismo en el segundo nivel del pliegue, o sea, en la *espiritualidad al descubierto*?

Antes de responder estos interrogantes, es preciso iniciar una travesía por la clasificación anteriormente propuesta, en la cual los pliegues ascendente y descendente denotan tipos específicos de contenido erótico formal y espiritual. En el grupo formado por aquellas esculturas donde las vestiduras empiezan a jugar con el aire, encontramos en primer lugar la relación aire-vestidura, donde la libertad compositiva y el dinamismo presiden las obras y el movimiento se extiende en el espacio con la expansión de los miembros y la amplitud de los ropajes de los personajes.

La creación del movimiento de los pliegues en un momento transitorio es conseguida con el predominio de la composición asimétrica que, con las diagonales, lo oblicuo y los

contornos discontinuos (Fotos 2a y 3a), proyecta la obra hacia el espectador con un carácter abierto y fuertemente expresivo, donde la agitación de los paños manifiesta el dinamismo de las esculturas, en el movimiento centrífugo de las abundantes y flameantes vestiduras. Por lo tanto se utiliza el paño que vuela, “no para referirse a un ventarrón que no existe en las celestiales alturas, sino para hacer ver de algún modo la invisible agitación interior de las imágenes y, sobre todo, para expresar su propia agitación” (Gil Tovar, 1986: 27).

En el movimiento de ascenso de las vestiduras, las telas que envuelven a los personajes se agitan por el movimiento de los cuerpos: “Son anchos, movidos, hinchados y desordenados por el viento, acordes con la predilección por los violentos juegos de luz y sombra típicos del barroco” (Conti, 1993: 60). Las figuras no se representan quietas o en postura de reposo, sino siempre sugiriendo un constante movimiento. Podríamos decir que son captadas en un momento de equilibrio inestable, equilibrio que se verifica en el proceso de culminación de un movimiento —que nunca termina—, que se hace visible en un instante casi imperceptible y dramático donde el personaje no avanza o vuela, pero tampoco ha cesado de moverse, sino que se encuentra en el momento justo de transición entre la quietud y el movimiento, tal y como si su cuerpo se encontrara en actitud plástica de acciones inacabadas en el aire, o potenciales realizaciones cinéticas: San Joaquín en el instante de detención del caminar. Diremos entonces que es el movimiento aéreo de las vestiduras el que crea al ser que “humanamente” habita en las esculturas. En consecuencia, parece ser que el movimiento ascendente y huracanado de las telas es la manifestación del furor originario (Foto 1) con el cual el alma traza su vecindad con lo divino (Foto 6): pliegue impetuoso, creador del mundo, en el movimiento de provocación de los mismos astros, “cólera que funda el ser dinámico” (Bachelard, 1986: 280).

El movimiento «rítmico» y musicalmente acelerado de estas esculturas se verifica en el desplazamiento humano: una pierna avanza, la otra sostiene el cuerpo y los brazos hacen lo propio mientras la cabeza mira hacia un lado y se inclina (Fotos 2, 3, 4), un

cuerpo sorprendido ante sí mismo, crispado por la presencia de su propia conciencia y el vértigo que esto produce (Foto 1), o se juega con la gravedad, tratando de movilizar todo el cuerpo sobre un eje que insinúa el desequilibrio (Foto 6). De este modo se crea la armonía del cuerpo y la inestabilidad que sugiere el movimiento de la danza. De manera similar sucede con el pliegue que se vierte descendente: la aparente actitud de reposo que manifiesta, si bien exige un comportamiento contemplativo por parte del espectador, también lleva implícito el movimiento de lo prodigioso, pero enmascarado en la suavidad vertiginosa de la caída. El reposo es aliado de lo sobrenatural, es una manera de imponer la idea de superioridad; de ahí que las figuras permanezcan fijas, imperturbables, como si estuvieran poseídas y privadas de su voluntad.

En el pliegue descendente, es la ligereza, como fruto de la gravedad la que se revela como centro. La caída de la tela es la que va creando el espacio por el que discurre la escultura, y la caída del pliegue es en última instancia la apertura de un abismo hacia las alturas, donde la escultura se mueve como hipnotizada. La avalancha que sigue al descenso del pliegue no es solamente el arrollamiento formal de las vestiduras, sino más bien se presenta como un alud, donde es el movimiento mismo el que huye vertiginoso, no para perderse definitivamente en la infinitud del cosmos, sino, por el contrario, entrañando la huella de esa huida presurosa hacia un abajo —que es al mismo tiempo el arriba. Un desplazarse hacia ese abismo cósmico y descomunal que todo lo absorbe arrastrándolo por esos surcos verticales que, viscosamente y como tapizados por películas oleosas (Foto 7), se vierten en el clamor de lo abismal.

Ciertamente no podemos hablar de reposo en la escultura barroca, aunque la impresión de quietismo así lo sugiera. Lo que ocurre es que algunos recursos como el de los pies adheridos al suelo crean la sensación de descanso, y sin embargo los atavíos de movilidad vertical ponen en crisis este aparente reposo, pues lo que manifiestan estas imágenes es una acumulación energética que se va deslizando como un *ritornelo* que augura el vaciamiento

total del movimiento en el abismo. La energía acumulada y el continuo descender dan la impresión de que el movimiento está a punto de desencadenarse incontrolablemente. Lo que se hace ostensible en estas esculturas es un movimiento de aceleración en potencia.

Movimiento y reposo son polos de la vida y de la imaginación que se reflejan en el arte, no para anularse, y no siempre para convivir armónicamente, sino para crear una tensión constante donde la vida misma fluye con el sobresalto y el relajamiento de lo onírico, donde el pliegue y su ascenso o descenso constituyen una forma orgánica, pero al mismo tiempo instauran un proceso dialéctico entre la luz y la sombra, una lucha por el desplazamiento aunque no por la anulación de la claridad y la penumbra, sino por abarcar, en un inacabable proceso tensionante, la totalidad de la materia con la que se relacionan. Sin embargo, pese a estar en el terreno de lo sagrado, no es la luz la triunfadora sino una parte infinita de la lucha, la otra cara de la oscuridad. En conclusión, el barroco no concibe la victoria de uno de los elementos enfrentados sino la lucha continua, permanente e infinita, y es justamente en esta tensión donde el barroco encuentra su esencia, su expresividad. Por eso:

*Aunque es clara del Cielo la luz pura,
clara la Luna y claras las Estrellas,
y claras las esferas centellas
que el aire eleva y el incendio apura;
aunque es el rayo claro, cuya dura
producción cuesta al viento mil querellas,
y el relámpago que hizo de sus huellas
miedosa luz en la tiniebla oscura.*

(De la Cruz, 1997: 309)

Un enfrentamiento permanente es el que se deja vislumbrar entre la sensualidad de lo apenas encubierto: el cuerpo de formas redondeadas de Santa Bárbara, mientras un

rostro de complicidad y una sonrisa clandestina van tejiendo el deleite del verde, acunado en la luz ensombrecida del recinto. Y es así como:

*El cuerpo delicado
como cristal lucido y transparente,
tu gracia y bien sagrado,
tu luz, tu continente,
a sus dichosos siglos represente.*
(De León, 1981: 48)

El cuerpo, toda claridad, se juega solo en la atmósfera de la penumbra. Así pues, el proceso de tensiones que nunca termina es la experiencia fundamental de lo barroco. Tal como en Santa Bárbara, la luz de la Inmaculada se juega en medio de las sombras, sólo que en la virginal heroína del Apocalipsis la penumbra es más abrasadora, mucho más voraz, así que el esfuerzo de la luz es más dificultoso (pocas lámparas), pero no se ve nunca anulado, y si bien esta luz no procede totalmente del recinto, una especie de claridad (metálica y destellante con el oro y la plata) va brotando desde dentro de la escultura. Por lo tanto, el cuerpo es la luminosidad enfrentada a la tiniebla de lo atmosférico que encuentra en la serpiente, como punto de inflexión, su sustento; de esta manera, la tensión en la Inmaculada aparece como una

*Lucienta divina aurora
del que es de Justicia sol,
contra la Noche se ostenta
María, en su Concepción.
Como Luna siempre llena
de puro, indemne candor,
a pesar de las tinieblas
sus luces manifestó,*

*Pues, como el sol escogida,
la lóbreguez ahuyentó
de la culpa, y por la gracia
claro Día se formó.
Pertrechada se concibe
del limpio, claro esplendor
de la Luz indefectible,
con que a la sombra venció.*
(De la Cruz, 1997: 26)

Una pirámide de luz es lo que vemos en la imagen de la Inmaculada, pues de la corona parece verterse una cascada luminosa que se esparce en las alas, la lanza, las estrellas del vestido y el halo brillante, para terminar exhausta en la oscuridad del monstruo infernal que yace bajo los pies de la estructura áurea.

Las esculturas barrocas dramatizan sus contenidos espirituales en los salientes y entrantes de las vestiduras, gracias al enfrentamiento de la luz y la tiniebla que flamea en los intervalos de las ondulaciones y drapeados. Y en el centro de dicho enfrentamiento es donde el color aparece, no como algo accesorio o complementario a la escultura, sino como la forma misma deviniendo color. El barroco y su pliegue hasta el infinito, llevan hacia el límite —y más allá del límite— el devenir de la forma en color; de ahí que ya no se pueda hablar de la tela de color que se pliega ilimitadamente, sino de la coloración reflexionando sobre sí misma, transformándose en textura ondulante de ascenso y caída, creando con sus emanaciones la forma misma del pliegue y la forma misma del alma. Dado que el color es, en las esculturas tratadas, la forma misma del cuerpo y la forma del *cuerpo-vestido*, es decir, *el pliegue*, la armonía cromática está basada únicamente en el contacto, como explica Kandinsky (Nota 16), del “color con el alma humana”; de ahí que podamos hablar de éste como expresión de la sensibilidad. El tono nos remite entonces a

Nota 16.

Kandinsky, cuya teoría sobre el color se acoge para este trabajo, dice en *De lo espiritual en el arte*, que “la armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana” (1996: 59), que es el ámbito donde se producen los efectos psicológicos que provocan distintas vibraciones anímicas en el observador, y son estas vibraciones las vías para que el color toque el alma.

un contenido interno, en el cual el pliegue y su forma perfeccionan su textura. Por consiguiente ya no se podría hablar del vestido del Hijo —en la Trinidad—, plegado de color rojo, sino del rojo moviéndose al infinito, del brío plegándose ilimitadamente, de la textura simbólica de la virilidad.

Que los distintos matices del color hagan tan colosal presencia en las esculturas obedece obviamente —además de a un gusto por la policromía desbordante— a un deseo de materializar los distintos estados espirituales de las obras de arte. En este sentido podemos ver de manera muy general que en nuestra escultura se da un juego entre distintas tonalidades y matices; nos encontramos siempre ante el contraste, la tensión y la mixtura de distintos colores en una misma pieza, aunque también es cierto que un solo tono puede dominar toda una escultura, pues la presencia de un solo color (con sus gradaciones) convoca el juego de tensiones internas en la estructura cromática, el juego de la transformación y trance del color. Los drapeados azules en la túnica del Padre (Foto 1a) por ejemplo, nos dejan ver distintos niveles e intensidades, donde el azul se entremezcla con la claridad y la oscuridad que las mismas formas curvas proporcionan; así pues, a la escultura del Padre

*(...) le ha inundado
azul undoso piélago, tendido
desde el hombro supremo al pie sagrado:
donde el soplo del aire combatido
en tormentosas rugas se ha alterado
(Domínguez Camargo, 1969: 50)*

Es así como podemos percatarnos del poder de la divinidad encerrado en sí mismo, en el silencio de la eternidad más celeste, más repleta de azules, de nubes y rayos que auguran distintos estados de los cielos. De igual forma ocurre en San Joaquín y Santa Ana, donde el amarillo metálico, repleto de formas vegetales, empieza a jugar con los

abismos como si fueran bocas entreabiertas a punto de devorar el color o de sacarlo desde su mismo adentro, lo que sin duda crea ondulaciones cromáticas, tensiones entre el movimiento centrífugo del dorado y el final del movimiento mismo, relieves infinitos, honduras peligrosas, desiertos conquistados por una naturaleza indómita que se mueve devoradora, implacable y viviente. Santa Bárbara, y el verde oliva que la cubre, son un atisbo de la posesión de lo divino; su cuerpo en calma, pero en movimiento constante, ligero y suave, está absorto y como posesionado por una fuerza sensual que hace que se muestre dispuesto, accesible, entregado a esas fuerzas sobrenaturales que lo trasforman en un cuerpo oleaginoso, con la húmeda tibieza de lo alucinado, tal como si fuera un

*Verde embeleso de la vida humana,
Loca Esperanza, frenesí dorado,
Sueño de los despiertos intrincado.*
(De la Cruz, 1997: 280)

En la Inmaculada Concepción la combinación se da entre el azul y el dorado que, como si fuera el anuncio de lo celeste, van construyendo un cuerpo para el rostro de la virgen. El azul, coronado de estrellas, nos extravía la visión en el infinito, un infinito que reposa en la mirada baja de la joven virgen; el azul, en su inmaterialidad, es ya el anuncio del vacío que se acumula y se desborda, de manera que es posible aligerar las ilimitadas formas plegadas del vestido, deshaciendo con ello el propio cuerpo que se le ha procurado a la virgen, para mudarlo en una textura indefinida. El dorado, por su parte, así como el amarillo, nos anuncia la eternidad de lo divino, el carácter sagrado, la expansión y el ardor de la batalla y el desbordamiento mismo de las formas azules que se deshacen en sí mismas, para trastornar también nuestra mirada en la visión de lo glorioso e impenetrable; el dorado precede entonces al azul infinito en el advenimiento de una violencia espiritual que sólo puede ser la violencia del fin de una era, como si la Virgen apocalíptica danzando en medio de la batalla fuera totalmente la idea del término final de lo terreno, la bailarina

trazando el lindero de lo conocido y lo desconocido, o la idea de la puerta que esconde lo incognoscible. Por eso canta Sor Juana Inés de la Cruz:

*¡Oh tú, Deidad alada,
que el Orbe discurriendo,
de voces y de plumas proveída
los dos Polos distante
uno sabes hacer!*
(1997: 334)

A aquella que con su vuelo traza y disuelve la frontera de dos mundos, y junta con su vuelo las dos esferas, *los dos polos distantes* en una sola musicalidad, la de sus manos en infinito movimiento.

Color plegado interminablemente, creando texturas inimaginadas pero posibles, estados del alma que originan surcos y sombras profundas, juegos y erotizaciones de la luz y la tiniebla. El claroscuro, como conexión entre la claridad y la oscuridad, es también la manifestación del movimiento de las texturas plegadas. De este modo, lo que se pone en juego en el contraste de lo luminoso y lo ensombrecido es una gama de pasiones absolutas que mediante los efectos de claroscuro torna fantásticos los elementos ornamentales que se deslizan por los pliegues infinitos: flores reventando en el cuerpo de Santa Ana, hojas cayendo serpentidamente sobre San Joaquín en medio de una tormenta, delgadas fibras vegetales dejándose llevar por la corriente invisible que arrastra a Santa Bárbara, o centelleantes estrellas eclosionando para hacerse más luminosas en el rostro de la Inmaculada, todo esto para hacer significar que las texturas —móvilmente contrastadas también al infinito— son organismos replegados en sí mismos, capaces de elaborar como las plantas su propio alimento, savia que se vierte y revierte como plegados torrentes acuáticos que van formando tallos y raicillas y hojas rizadas y flores que se abren como abanicos (Foto 2a).

Elevar a lo fantástico los elementos ornamentales es el juego que emprende el pliegue barroco, incluido por supuesto el color que se pliega en los rostros y en las manos y que, en los distintos tonos de la carne y la piel, intenta plasmar la lisura (que ya es un pliegue) del rostro de la virgen, la textura de la dulzura y la pureza de Santa Bárbara, la textura de la rectitud del padre de la Virgen, el rostro desvanecido de Santa Ana en la visión de lo celeste y la textura de la severidad y el asombro que de sí mismo tiene el Padre. Pero así como el color va formando la piel y el gesto de los personajes, también el oro y la plata refuerzan lo maravilloso del barroco, como en estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz:

*A la Deidad más hermosa,
que únicamente divina,
viste rayos por adorno,
espumas por triunfos pisa;
a cuyos divinos ojos,
para triunfar de las vidas,
pide prestadas Amor
las más penetrantes viras.*
(1997: 186)

El empleo del oro y la plata otorga un carácter trascendental a las figuras, al relacionarlas con el mundo divino, donde la reflexión de la luz en su brillante superficie es una manera de impresionar con lo misterioso de la naturaleza, llevándolo hasta los ojos del espectador que, anegados por lo desconocido y a la vez cercano y arrollador, se dejan envolver por la noche, “madre de lo maravilloso” (Wiesbach, 1942: 159).

Hasta este punto hemos visto el pliegue como rasgo distintivo del barroco, el color, el movimiento y lo fantástico que éste encierra, y la sed de lo curvilíneo y de lo carnoso, la ambición de luces y tinieblas, la “tendencia al desencadenamiento de los espacios y el

excitante dinamismo alborotado de sus formas, obedece sin duda a un desasosiego preñado de energía vital” (Gil Tovar, 1986: 19) que remite a la expresión del cuerpo y en últimas, a la expresión del espíritu de/en la escultura barroca, que como un pliegue se levanta y desciende entre luces, sombras y colores hasta el infinito.

Dos niveles de lo erótico se presentan en estas esculturas. El primero tiene que ver con el cuerpo que se muestra en los ropajes, es decir, con el delineamiento de las curvas que van entretejiendo la seducción corporal directa o superficial. El pliegue “determina y hace aparecer la forma, la convierte en una forma de expresión” (Deleuze, 1989: 50); en este caso, en la forma de expresión de una exterioridad transitoria y aparente, porque en el barroco todo se va construyendo como una interioridad donde la fachada no es más que la emanación de lo interno hacia una exterioridad que es solamente la senda misma de la intimidad de lo barroco. En la forma exterior de la escultura —como ya se ha mencionado— se dan cita elementos como el color, la textura y el pliegue, que son los ingredientes materiales de la superficie. Las superficies curvas, más cercanas a la realidad corporal del hombre van transfigurándose ya no como meras líneas que demarcan los límites de un cuerpo, sino que se van combinando graciosa y musicalmente para crear líneas de torsión, que no sólo dibujan, sino que generan una textura cromática donde el cuerpo humano se exhibe, no únicamente a la visión, sino también al tacto. La tersura y la blandura intervienen en estas obras que fuerte o suavemente expresadas, apuntan a la eternidad y a la permanencia en medio de la vertiginosidad del tiempo que transcurre como un río desbordado. De este modo ocurre una articulación y una lucha entre el alejamiento creado por las tersas superficies y la proximidad de lo blando. En este juego de superficies va surgiendo el trazo del cuerpo que, unas veces manifiesto y otras oculto, va dejando ver o imaginar las formas de lo erótico. En los detalles de esculturas como Santa Bárbara (Foto 7a), Santa Ana (Fotos 4a y 5a) y la Inmaculada (Foto 6a) hay una clara revelación de las formas femeninas que, como un surtidor de agua, crea continuos movimientos de caída en el primer caso, de ascenso en el segundo, y de levitación en el

tercero, tal como una fuente intermitente que se alza al cielo permaneciendo en el aire unos segundos y cayendo luego en un fluir ondulante y continuo.

En estas imágenes, lo que sin duda interesa es la figura humana de lo femenino, imagen bastante controlada en la colonia. De ahí que el vestido que se les aplica juegue con el proceso coyuntural en el cual la mujer como imagen del pecado (aún más las mujeres africanas y afrodescendientes) debía ser extirpada de la sociedad en formación (Nota 17). Sin embargo, y pese a estar completamente vestidas, las tallas reducen el volumen de las vestiduras e introducen una nueva forma de apreciación del cuerpo; así, la escultura de imágenes femeninas juega a transparentar e insinuar las formas. Las texturas plegadas se comportan como paños humedecidos que se pegan a un cuerpo, que no es más que el mismo despliegue de la tela: el cuerpo y la tela se identifican como la piel y el músculo. En los tres casos la tela es fina y ligera, dando expresión de deslizamiento, agitación y levedad. El pliegue humedecido en estas esculturas muestra los senos femeninos y las formas de lo redondeado a modo de caparazones impenetrables pero suaves, o como si tomaran la forma de los vapores más exquisitos; los pechos, en estos casos, parecen comunicar lo curvo como una línea de pulsión de lo vital, donde el cuerpo se despliega como textura de lo sensual, como una meditación sagrada de lo erótico. Los senos y lo curvilíneo de la totalidad del cuerpo, especialmente en el vientre, transforman la circularidad en textura que va envolviendo —en el pliegue, despliegue y repliegue de la policromía y el estofado— los cuerpos lívidos de lo femenino. Pareciera pues que el cuerpo, en estas imágenes, intentara constituirse como un inmenso trazo de unión entre lo terreno y lo celeste, donde la Virgen Inmaculada, como pieza clave de este juego de tensiones infinitas, estuviera elevándose para descender después hacia la tierra, originando así una caída hacia lo alto, de la que Santa Ana es la elevación y Santa Bárbara el descenso, el desfallecimiento como “un tiempo de parada [y] no de una inmovilidad última” (Bataille, 1988: 89).

La redondez y la musculatura del cuerpo (femenino y masculino respectivamente) se manifiestan también en los rostros que, de expresión disímil en estas piezas, sugieren una

Nota 17.

El contacto con esclavos e indios provocó en el español un fuerte impacto en sus concepciones sobre la sexualidad, pero fundamentalmente el contacto con las mujeres de una u otra cultura, sobre las cuales recayó la condena del cuerpo. *“El fuerte impacto que causaban sus comportamientos sexuales y su conciencia de lo erótico reforzó la contundente relación de la mujer con el erotismo y la tentación, propia de la Europa cristiana”* (Borja, 1996: 195). Además, la sexualidad era relacionada con la corrupción del cuerpo, es decir, pecaminosa por esencia, la mujer se insertaba fácilmente en este marco y la mujer negra era la imagen misma del peligro por su pretendida libertad sexual.

clara muestra de éxtasis, donde el silencio o la música microscópica preside en la Inmaculada todo movimiento de curvatura e inflexión. El pliegue que dibuja un cuerpo grácil en estas piezas no se presenta con el sonido del agua furibunda sino, por el contrario, como un torrente musicalmente silencioso que arrastra a la Virgen, como el agua incubando silenciosamente una premonición, el presagio del desbordamiento de lo celeste, en Santa Bárbara, y el consentimiento para abandonarse al acto de ser habitada, en Santa Ana; de esta manera el *pliegue-vestido-cuerpo* y el *pliegue-rostro*, identificados en la sobriedad del mutismo, comunican un erotismo callado, en el que el

(...) *Amor retrata*

De su rostro la nieve y la escarlata

En su tranquilo y blando movimiento.

(De Góngora, 1994: 15)

Movimiento que va mostrando el rostro raptado por la visión del amado, en este caso la divinidad gobernando el cuerpo, como el agua abriéndose paso por la tierra, como una música efímera y casi insonora, moviendo los pies de lo femenino y trazando en los brazos de la apocalíptica, la curvatura musical de lo sagrado y en la piel tersa y lisa, las huellas del toque sagrado y amoroso.

Otro cuerpo —un segundo nivel— parece manifestarse en el ocultamiento que consiguen los pliegues que ondulan ingravidos y violentos. El cuerpo velado de lo masculino y el rostro severo se dibujan como el pliegue frondoso y brioso que procede del fuego absoluto, por contraste con el húmedo movimiento de lo femenino. El fuego puede ser la imagen que retrate las esculturas masculinas, pues lo que se ve en todas ellas es la necesidad manifiesta del movimiento acelerado hacia arriba y hacia los lados. El pliegue como juego de ascenso y desencadenamiento. Pero también el viento, pues en imágenes como la del Padre, el azul ayuda a reforzar la idea de que lo que acontece, acontece en las alturas, donde el viento es quien gobierna. Además, la idea de hálito

creador de la vida, como viento, refuerza esta aseveración. Las líneas que crean el cuerpo en estas imágenes se han convertido paulatinamente en líneas espiraladas, que ya no consienten que se trace un límite entre las unas y las otras, sino que se atropellan, se embisten entre sí; lo que vemos entonces es un rostro ataviado con la frondosidad y violencia de sus pliegues.

En la figura del Hijo vemos el torso desnudo, pero éste parece ser solamente el pretexto para que el rojo se alce en vuelo arrollador y la tonalidad de la carne alcance la textura de lo palpitante. Vemos que el manto no se adhiere al cuerpo sino que parece organizarse a unos centímetros de éste, como si una fuerza que manara de la corporalidad del Hijo empujara los ropajes hacia el exterior, haciéndolos abundantes y desordenados.

La Trinidad y San Joaquín son las imágenes de ese cuerpo que precipitado vuela agitado por una fuerza extrema, por un viento colosal en vías de convertirse en tormenta. El cuerpo en estas piezas es la dilatación para la emanación de los pliegues, que parecen brotar, ya no de un torso, brazo o cintura humana, sino de un recipiente que contiene brisas extremas, partículas de viento eclosionando como chispas intermitentes; por eso, el pecho en estas esculturas se ve agrandado como una mole pulsátil a punto de abrirse de par en par para unirse al vuelo de las vestiduras que, inquietas, van ascendiendo en la ingravidez de la atmósfera. El cuerpo que dibuja el *pliegue-viento* es la imagen del cuerpo ardiendo en lo fogoso, es la manifestación de las líneas infinitas de límites imperceptibles, incognoscibles, donde la forma de los brazos, del pecho, de las piernas y del mismo rostro es la forma del pliegue alzado por los aires en un vuelo extraordinario. Pero el pliegue volátil y el cuerpo de fuego de estas esculturas es ya el anticipo del pliegue-rostro superficial (hay un rostro profundo: el alma) que va dibujando el éxtasis de un cuerpo alzado en vuelo, suspendido en medio de lo tempestuoso, anunciado con la estridencia del trueno. Pliegue rostro del asombro, del gesto extremo, de la boca exhalando el movimiento, de los repliegues severos de la frente, de la barba arremolinada y transfigurada.

Pero ya sea la imagen del agua, la imagen del fuego o del viento lo que prefigure y forme el cuerpo y el erotismo en estas esculturas —en un primer nivel—, lo interesante sin duda es que todo en ellas está precedido por un movimiento interno, perceptible por nosotros en la forma, la cual no es más que la manifestación del contenido interno de las piezas como posibilidad de comunicabilidad humana; por consiguiente, las esculturas barrocas aquí analizadas —para utilizar un término barroco— se comportan como una *mónada* (Nota 18), es decir, como un organismo vital cerrado en sí mismo (total) y que va tejiendo una compleja red de conexiones infinitas entre los elementos que la conforman (incluido el espectador como elemento de la obra de arte), donde todos los componentes que nos parecen externos no son más que la forma misma del interior, es decir, el espíritu contenido en la escultura comunicándose en la forma. De esta manera, el pliegue cromático, los detalles ornamentales, la forma misma del pliegue, su dirección de desplazamiento, ya sea ascendente o descendente, la gracilidad, la corpulencia, o lo pulsátil, remiten a una forma específica del espíritu que también se pliega infinitamente.

Pliegue Espíritu

En vista de que el arte no termina en la realidad visual, se hace necesario explorar esos espacios de la obra que poseen una interioridad activa, de la cual el volumen y las formas que nos llegan instantáneamente son un anticipo. Por consiguiente el objetivo del examen del segundo nivel de la escultura es el de penetrar en los entresijos de la obra para encontrarnos cara a cara con ese espíritu que se manifiesta y que tiene la forma de lo volátil. Comencemos diciendo que “la inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe actualmente en el alma que la envuelve” (Deleuze, 1989: 35), de ahí que la forma de la escultura sea ya la forma del alma (espíritu), siendo la forma la envoltura del alma en la que ésta se dibuja para nuestros ojos. Ahora bien, planteada esta relación entre el afuera aparente y el adentro que gobierna la escultura barroca, introduciremos operativamente el término leibniziano de *mónada* —parcialmente expuesto— para referirnos a “una

Nota 18.

Leibniz define la mónada como “una substancia simple que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes” (1983: 21), donde no hay “extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles” (1983: 22), siendo estas mónadas “los verdaderos Átomos de la Naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas” (1983: 22).

Benjamin define la mónada como “la idea en la que reposa “preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva” (1990: 31), que no es otra que la mónada como la idea que contiene la imagen del mundo. Deleuze, por su parte, la define como “una célula, una sacristía, una habitación sin puerta ni ventana, en la que todas las acciones son internas” (1989: 42), es decir, el alma.

substancia simple, que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes” (Leibniz, 1967: 21), ni extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles, siendo, en últimas, “los verdaderos Átomos de la Naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas” (1967: 22), o sea, a esa célula autónoma “en la que todas las acciones son internas” (1967: 42). En este sentido, lo que intentaremos será aproximarnos a la escultura como una mónada en la cual el contenido erótico está relacionado con la expresión y el lenguaje del alma de la obra como punto o principio fundamental del barroco.

El *pliegue-vestido* y el *pliegue-rostro* que hemos visto, tienen —en su movimiento— que ver con un alma y una conciencia que se pone de manifiesto cuando se van manifestando como lo haría Bernini —en el mármol—, las vetas donde juega el movimiento y la luz, pero en éste caso no las vetas sino las fibras de la madera policromada que se vuelven coloración del alma, distintas tonalidades de lo sensible. Lo anterior quiere decir que el pliegue se comporta como una colección infinita e ilimitada de curvaturas o inflexiones que dan cuenta del mundo humano en su sensibilidad bajo la forma del alma. En últimas, el alma es la expresión del mundo y su sensibilidad, de ahí que sea posible ver la forma de ésta, la forma del erotismo humano en la escultura del barroco. La aparente exterioridad de las esculturas —y digo aparente porque, como se verá más adelante, la totalidad de lo barroco remite a un interior encerrado en sí mismo: *Mónada*— nos lleva en resumidas cuentas a preguntarnos por la imagen interior que se quiere hacer visible, puesto que el pliegue exterior es la inflexión en lo espiritual. Tomada la escultura como una *mónada*, es decir, como una célula autónoma cerrada en sí misma, el pliegue, como su manifestación y comportamiento (su exteriorizarse) es, como lo diría Deleuze, “una liberación sin límites” (1989: 50) que acontece —gracias al abandono de lo exterior y limitado—, en lo infinito; y he aquí el rasgo fundamental de lo barroco: la urgencia de eternidad, de infinitud y perpetuidad. Si infinitas son las formas de plegarse la materia, infinitos también son los posibles movimientos de ésta, por lo tanto el movimiento, ya sea de ascenso, descenso o levitación, es el movimiento o desplazamiento del alma o mejor

dicho, el devenir de una conciencia, un proceso de tránsito de un estado a otro. El alma como punto comunicativo en la escultura barroca, establece una clara relación dialéctica donde lo *uno* está dado por la unidad orgánica que constituye el envolvimiento de sus elementos en el pliegue y lo *múltiple*, por las posibilidades infinitas de plegamiento de la materia y su expresión. De este modo, la obra de arte barroca se constituye en un mundo donde el alma, mónada del arte, encuentra expresividad en el pliegue que extrayendo de los intersticios la potencia de expresión hace posible visualizar los estados del espíritu.

Pero ¿cuál es el movimiento que hace posible que el pliegue sea la expresión del alma en una escultura barroca? Podemos decir que una escultura, como por ejemplo la Inmaculada Concepción, tiene dos planos de expresión: el primero es la forma con que llega a nuestros sentidos, es decir, el pliegue que forma la textura del cuerpo; el otro es el pliegue interno o mejor dicho el alma o expresión de la Inmaculada Concepción. Es preciso entonces decir que esta escultura como *mónada* posee —como lo diría Deleuze— dos pisos: el piso de abajo sería la fachada, es decir, los repliegues de la materia y el piso de arriba el recinto en el cual el alma reposa y ejecuta el movimiento de trance del cual el pliegue de la materia es sólo un atisbo, pero a la vez su plenitud. Al primer piso llegamos con la sensibilidad conmovida; al segundo se llega con el entendimiento y la sensibilidad puestos a su servicio, ya que por estar cerrado al exterior es potencialmente inaccesible. El alma, dice Deleuze, “está enteramente cerrada, sin puertas ni ventanas, y contiene el mundo entero en su sombrío fondo, esclareciendo solo una pequeña parte de este mundo, variable para cada cual. El mundo está, pues, plegado en cada alma, pero de modo diferente, ya que una pequeña región del pliegue está iluminada” (Deleuze, 1989: 249).

El pliegue, los canales de claroscuro, el color, la ornamentación de los vestidos, los rostros y sus estados, no son más que las ventanas por las que se asoma el alma y la luz hacia el alma, convertida y manifestada en la forma plegada. Es así como podemos decir que en la obra barroca acontece la anulación de la exterioridad; entonces lo que vemos es

el movimiento o desplazamiento del espíritu de la obra. Si bien hay dos pisos, la fachada y el interior, la primera no es inseparable de la segunda y éste es ya la fachada, por lo tanto el pliegue de la materia manifiesta el contenido espiritual de la obra porque es el espíritu mismo mostrándose a la sensibilidad humana; es así como podemos decir que lo que ocurre en la Inmaculada Concepción es el vuelo del alma envuelta en los pliegues azules y dorados, el alma radiante y en ascenso al cielo azul: es el alma ascendiendo en el vuelo infinito hacia Dios. Lo mismo ocurre en las demás piezas, en las cuales lo que hace la diferencia es la tonalidad del movimiento y la atmósfera en la que éste se realiza. En Santa Bárbara el movimiento de elevación del espíritu es un transcurrir fluido, suave pero continuo, manifestado como el correr de infinitas vetas de óleo en una superficie de relieves y honduras infinitas, canales sin obstáculos para su fluir. Lo que vemos son almas convulsionadas, poseídas por lo divino, arrebatadas en la conciencia y en el límite de lo terreno, son seres en trance, en el instante mismo del vuelo o del despegue hacia la inconmensurabilidad del lo infinito: Dios. Y es entonces el trance el clímax de lo erótico, puesto que en éste se pone en juego y tensión la tierra y el cielo, el cuerpo expresando con el placer de lo sensual, el gozo del alma anhelando lo divino: la inmortalidad.

Algo muy particular ocurre en la Trinidad: en este conjunto vemos algo novedoso en la imagen del Hijo, entendemos con mayor facilidad el trance de su alma a lo divino, como si fuera el paso de lo terreno a lo celeste, de lo cual Él ya hace parte, pero en el caso del Padre, el plegamiento de la materia al que asistimos no es el de la manifestación del trance del alma, puesto que Dios como totalidad, no posee un carácter o naturaleza en la que sea posible distinguir o relacionar el cuerpo y el alma. Lo que en esta pieza parece ocurrir es la exhibición del movimiento mismo: no es gratuito que sea el azul quien gobierne la textura del vestido, donde los plegamientos son el devenir del alma generando lo infinito, la movilidad de la potencia creadora. En el Padre no hay trance en su alma, porque todo en él es espíritu; Dios no muda a otro estado sino que se reitera en el estado de movilidad infinita del que Él es el origen, por lo tanto, el azul es la indefinición de lo divino, y el

movimiento de los pliegues es sólo el muestrario de su cualidad fundamental, la del devenir, tal como el movimiento de las aguas agitadas por una corriente aérea: el aire materializándose en lo fluido y el viento volatilizándose en el aire. El vuelo del alma muestra que no hay un sentimiento más potente que nos entregue a la exuberancia que el de la nada, que el del arrastre a otros territorios de existencia —seguramente desconocidos—, por lo tanto, la exuberancia, rasgo clave en nuestras esculturas, no es en absoluto el vacío atiborrado de texturas, pues es mejor entender que la exuberancia es la respuesta a esa nada inminente, una forma de ocupar el espacio antes que sea fulminado; entonces, puede decirse que la profusión es principalmente una forma de aniquilamiento, o mejor, “el aniquilamiento es la superación de la actitud aterrada, es la transgresión” (Bataille, 1988: 98), transgresión de la teología moral que niega el sentir íntimo del cuerpo y el espíritu de los seres religiosos, para mostrar que lo que acontece, acontece como etéreo y no en el cuerpo, ámbito único para el erotismo, para el advenimiento del lenguaje que lo exprese.

En la escultura religiosa del barroco el vuelo exuberante del alma, manifestado en ropajes, actitudes corporales y anímicas, es el punto culminante del pliegue en el espíritu, en el lenguaje mismo y además, la primera parte del proceso místico, donde el ascenso es el enfrentamiento con las fuerzas terrenas que sujetan la tierra y encadenan el cuerpo a la idea de la cárcel del alma; sin embargo la ascensión no es la victoria sobre lo terreno, es la conspiración del alma, lo etéreo en el cuerpo que se agita para mostrar la trayectoria del adentro hacia lo infinito, así que el encuentro con lo divino en estas piezas no está nunca por fuera de lo corpóreo aunque los cuerpos parezcan desvanecerse y dejar salir “por fin” el alma aprisionada y sufriente. Lo que ocurre es la liberación total del cuerpo, liberación de su historia y pasado.

El lenguaje erótico entre las criaturas y Dios tiene aún un carácter terrenal y es en resumidas cuentas, el movimiento hipnótico del alma jugándose en el cuerpo como una sola unidad indivisible. Por esto es posible que San Juan de la Cruz sienta el ascenso

como el clemente diálogo corpóreamente espiritual entre el alma —la esposa— y el advenimiento de lo divino —el esposo—:

ESPOSA

*¡Apártalos, Amado,
que voy de Vuelo!*

ESPOSO

*Vuélvete, paloma,
Que'l ciervo vulnerado
Por el otero asoma
Al aire de tu vuelo,
y fresco toma.*

(De la Cruz, 1983: 9-10)

La accesibilidad a la habitación cerrada: *el alma* —el segundo piso—, es la visión de lo infinito e implica una asociación constante entre la corporalidad y los plegamientos, entre la espiritualidad y el cuerpo, porque siempre es en éste donde se juega y se manifiesta el alma: el alma de un cuerpo. Esa zona aparentemente cerrada se expone claramente cuando el cuerpo es entendido como lo existente, como la totalidad donde todo ocurre, desde Dios hasta el lenguaje (Dios como lenguaje). Cuerpo como texto, como nombre traducible en la experiencia de lo erótico.

Bibliografía

ALFONSO X El Sabio. s.f. *Las siete partidas*. Partida VI, Ley XVI, título XIX. (s.c.)

Archivo Central del Cauca, Popayán. Fondos y folios citados.

ASTETE, Gaspar y Jerónimo de RIPALDA. 1987. *Catecismo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- BACHELARD, Gastón. 1986. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges. 1988. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens. 5ª Edición. Barcelona: Tusquets.
- BENJAMIN, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Versión castellana de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. 1991. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Traducción de Roberto Blatt. Barcelona: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. 1995. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península.
- BERMÚDEZ, Isabel Cristina. 2001. *Imágenes y representaciones de la mujer en la gobernación de Popayán*. Quito: Corporación Editora Nacional. Universidad Andina Simón Bolívar.
- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (Editor). 1996. *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada*. Primera edición. Bogotá: Ariel.
- CONC. TRENTO. [1870?]. *Sacrosanto ecuménico y general Concilio de Trento*. Milán [s.n.].
- CONTI, Flavio. 1993. *Cómo reconocer el arte barroco*. Traducción de Elena de Grau Aznar. Barcelona: Edunsa.
- DE ALAMÍN, Félix (O.F.M.Cap.). 1694. *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del camino real del cielo y de la perfección*. Tomo segundo. Madrid: Antonio de Zafra.
- DE GÓNGORA, Luis. 1994. *Antología poética*. Barcelona: RBA.
- DE LA CRUZ, San Juan. 1983. *Poesías completas*. Bogotá: Oveja Negra.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. 1997. *Obras completas. Lírica personal*. Tomo I. Quinta Reimpresión. Biblioteca Americana. México: Fondo de Cultura Económica.

DE LA VORÁGINE, Santiago. 1995. *La leyenda dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. Séptima reimpresión. Barcelona: Alianza Editorial.

DE LEÓN, Fray Luis. 1981. *Poesía*. La Habana: Arte y Literatura.

DELEUZE, Gilles. 1989. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Primera edición. Barcelona: Paidós.

DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando. 1969. *Antología poética*. Medellín: Bedout.

ELIADE, Mircea. 2001. *Tratado de historia de las religiones*. Decimoquinta reimpresión. México: Era.

FOUCAULT, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

GIL TOVAR, Francisco. 1986. “La imaginería de los siglos XVII y XVIII”. En: *Historia del arte colombiano*. Volumen 4. Bogotá: Salvat.

GONZÁLEZ M., Jorge René. 1994. Diferencias y similitudes entre los ritos del matrimonio espiritual y el matrimonio sacramental. En: *Comunidades domésticas en la sociedad novohispana: formas de unión y transmisión cultural*. Memorias del IV simposio de Historia de las mentalidades. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

KANDINSKY, Vasili. 1996. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós.

LEIBNIZ, Gottfried W. 1967. *Discurso de metafísica*. Traducción del francés de Alfonso Castaño Piñán. Buenos Aires: Aguilar.

LEIBNIZ, Gottfried W. 1983. *Monadología*. Traducción de Manuel Fuentes Benot, Alfonso Castaño Piñán y Francisco de P. Samaranch. Barcelona: Orbis.

MACHUCA DIEZ, Anastasio. 1903 *Los sacrosantos y ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*. Librería Católica de D. Gregorio del amo. Madrid.

MÂLE, Émile. 1966. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARAVALL, José Antonio. 1980. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.

OLIVA, Juan Paulo. 1680. *Pláticas domésticas y espirituales*. Prepósito General de la Compañía de Jesús. Traducción del Hermano Lorenzo Ortiz. Provincia del Pirú.

OROZCO DÍAZ, Emilio. 1989. *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.

PANTOJA BARCO, Rosita. 2004. *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglo XVII y XVIII*. Tesis de grado en Antropología. Popayán: Universidad del Cauca. m.s.

RÉAU, Louis. 1995. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1, Vol. 1 y Vol. 2; Tomo 2, Vol. 1 y Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.

SEBASTIÁN, Santiago. 1965. *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle.

TRENS, Manuel. Pbro. 1946. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.

WEISBACH, Werner. 1942. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe.

ZAPATA DE CÁRDENAS, Fray Luis. [1576]1988. *Primer catecismo en Santafé de Bogotá: manual de pastoral diocesana del siglo XVI*. Presentación y transcripción de Fray Alberto Lee López. Bogotá: Consejo Episcopal Latinoamericano.

Cómo citar este artículo

PANTOJA BARCO, Rosita Andrea. 2006. Pliegue: materia de lo erótico. *Boletín Museo del Oro*, N.º 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>