

SANTA MARTA

“ni tanto que quemee a la santa, ni tan poco que no la alumbre”

Prácticas de Culto y Conjuros de Amor heredados desde el Nuevo Reino de Granada

LORENA FRANCO LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá, Colombia

2020

SANTA MARTA

“ni tanto que queme a la santa, ni tan poco que no la alumbre”

**Prácticas de Culto y Conjuros de Amor heredados desde el Nuevo Reino de
Granada**

LORENA FRANCO LÓPEZ

TRABAJO DE GRADO

DIRECTORA: DRA. ANA MARÍA CARREIRA

Profesora Titular Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá, Colombia

2020

Al Espíritu Santo
que me ha acompañado
entre la luz y las tinieblas de esta travesía

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Martha Lucía y Gilberto por darme la vida, su apoyo, comprensión y compañía en cada paso. A mi hermana Maritza por darme cada día palabras de discernimiento. A Aika, por traer en su corazón todo el amor multidimensional que mi vida necesitaba. A mi ángel custodio Juan Pablo por regalarme esta encarnación.

A mi querida directora de tesis Dra. Ana María Carreira le agradezco su confianza en mí y en este proyecto, la paciencia y ser mi guía académica durante la maestría, así como en todas las horas compartidas en torno a esta investigación. Agradezco con profunda admiración a quien con sus investigaciones inspiró esta aventura, Dra. Laura Liliana Vargas Murcia, le doy gracias por ser luz en esta travesía, por toda su generosidad con el conocimiento y su disposición al diálogo aún en la distancia.

A mis amigas y amigos que durante días y noches fueron cómplices en esta búsqueda, que me apoyaron y guiaron incondicionalmente en cada deriva de esta exploración: Amalia Leal Córdoba, Nathalia López Zambrano, Ana María Cabrera Andrade, Sebastián García Valenzuela, Rosita Oriolo, Daniel Cely, Inmaculada Fernández López y Samuel León.

A mi Maestra Gisela Castro por guiarme en el vórtice energético. A mis compañeras de viaje durante las prácticas etnográficas y los estudios de campo fuera de Bogotá. A mis colegas profesores, directores y alumnos del Colegio Italiano Leonardo Da Vinci y la Società Dante Alighieri gracias por escuchar atentamente cada reflexión en torno a esta investigación.

Agradezco también a Alejandro Archila, Director del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced de Cali. Al equipo del Museo Colonial y Museo Santa Clara Bogotá por la generosidad con la información para esta pesquisa, especialmente a

Viviana Arce Escobar por permitirle a esta investigación trascender y hacer parte de la renovación curatorial del museo.

A Santa Marta y sus devotos quienes son el motor, la fuerza de este proyecto y me permitieron acercarme a sus creencias y prácticas de culto tanto en la Iglesia Católica como en El Templo del Profesor Salomón, a quien también agradezco por darle balance simbólico a esta práctica de devoción.

En la Ciudad de Santa Marta, le doy las gracias al Padre Jorge Betancourt, Director del Museo Diocesano Puccini, por sumergirme en las esculturas de la Catedral de esta ciudad particularmente por acercarme a Santa Marta “La Cachaca”. A William Hernández Ospino, historiador y escritor del Archivo Histórico Palacio Episcopal de Santa Marta quien desde nuestro primer encuentro se apasionó por este proyecto y me brindó información fundamental acerca del vínculo de la santa con la ciudad y la historia de su devoción.

Agradezco profundamente a todas y cada una de las personas que directa o indirectamente aportaron a este proyecto de investigación con sus creencias, prácticas, diálogos e imágenes permitiendo que se tejan diversas actualizaciones de contenidos y pervivencias coloniales.

RESUMEN

SANTA MARTA “ni tanto que queme a la santa, ni tan poco que no la alumbre”

Prácticas de Culto y Conjuros de Amor heredados desde el Nuevo Reino de Granada, es una indagación en torno a las pervivencias coloniales en la ciudad de Bogotá. El trazado de esta investigación parte del análisis de los ejes transversales de la producción, circulación, atribución de poderes y devoción de imágenes religiosas desde el contexto del Nuevo Reino de Granada.

La ruta continúa con el estudio de las particularidades sobre los usos de los santos como vidas ejemplares en la retórica colonial neogranadina, especialmente la profundización hagiográfica de *Santa Marta*, su relación con atributos iconográficos visibles en imágenes y el vínculo patronal y devocional con la Ciudad de Santa Marta (Colombia).

Posteriormente, se construye un diálogo territorial y temporal entre el Nuevo Reino de Granada y la Ciudad de Bogotá actual, exploración que se llevó a cabo mediante la práctica etnográfica sobre las búsquedas devocionales y de culto, legitimadas o no, en ámbitos públicos y privados/íntimos de esta santa, presentes en las relaciones dialógicas entre imágenes, textos de oración, objetos y conjuros de amor.

Finalmente, la investigación presenta sus conclusiones en la coexistencia de las tensiones y continuidades de las prácticas de culto entre el Nuevo Reino de Granada y la Bogotá de hoy, las actualizaciones devocionales y los usos y transformaciones de las imágenes de *Santa Marta* a través de las experiencias de culto católicas y aquellas derivadas de la hechicería.

PALABRAS CLAVE

Historia Colonial - Nuevo Reino de Granada – Bogotá - Santa Marta (Santa) – Devoción - Prácticas de Culto - Conjuros de Amor

ABSTRACT

SANTA MARTA “*ni tanto que queme a la santa, ni tan poco que no la alumbre*”¹ *Worship and Love Spells inherited from the Nuevo Reino de Granada*, is an inquiry around colonial survival in the city of Bogotá. The layout of this research is based on the analysis of the transversal axes of production, circulation, attribution of magic powers and devotion towards religious images from the times of the *Nuevo Reino de Granada*.

The research roadmap proceeds with the study of the peculiarities in the utilization of the construct of both life and image of the saints as exemplary lives in the neogranadina colonial rhetoric, especially the in-depth hagiographic study of Santa Marta, its relation with iconographic attributes that result visible in imagery, and the patronal and devotional link to the City of Santa Marta (Colombia).

Subsequently, the investigation traces a territorial and temporary dialogue between the *Nuevo Reino de Granada* and the City of Bogotá, an exploration that was carried out through ethnographic practice on devotion and worship, legitimized or not, in public and private/intimate spheres concerning this saint, present in the dialogic relationships between images, prayer texts, objects and love spells.

Finally, as a conclusion, the research determines the coexistence of both tension and continuity in the worship practices from the time of the *Nuevo Reino de Granada* to the actual Bogotá, the devotional updates and the uses and transformations of the images of Santa Marta through the Catholic worship experiences and those derived from sorcery.

KEYWORDS

Colonial History – *Nuevo Reino de Granada* - Bogotá - Santa Marta (Saint) - Devotion - Worship Practices - Love Spells

¹ Literally “not so much that it burns the saint, nor so little that it does not illuminates it” (sic). Old spanish saying implying the necessity of balance between extremes. In this particular case (In which the gender of the saint changes from masculine to feminine to adapt it to the case study) it refers to the fair measure within the past religious heritage and it’s insertion in daily life.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	1
1. TRAVESÍA SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES MESTIZAS EN EL NUEVO REINO DE GRANADA	4
1.1 CARTOGRAFÍA DE LA IMAGEN.....	4
1.2 TAUMATURGIA DE LA IMAGEN	14
2. SANTA MARTA, LA SANTA	28
2.1 EL RELATO ENCARNADO	28
2.2 LA CIUDAD EN “TIERRA FIRME”	43
3. SANTA MÍA SANTA MARTA, ¡INTERCEDE POR FAVOR!	57
3.1 <i>ORATIO EXTERIOR – ORATIO INTERIOR</i>	57
3.2 MOCIONES Y TRETAS	68
3.3 <i>“MADRE MÍA, SANTA MARTA, CON AQUELLOS CONJUROS QUE CONJURASTIS [A] LA SERPIENTE, ME CONJUREIS A FULANO Y ASÍ ME LO PONGAIS: MANSO, LEGO, LEGADO, COMO PUSISTIS A LA SERPIENTE”</i>	71
3.4 CIRCUITO CATÓLICO Y ESOTÉRICO.....	87
CONSIDERACIONES FINALES	96
REFERENCIAS	99

LISTA DE IMÁGENES

1. Rutas de los Conquistadores por el Nuevo Reino de Granada (Elaborado por Juan Friede) Fuente: Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011. Página 5.
2. Nuevo Reino de Granada (1530-1719) y Virreinato de la Nueva Granada (1719-1819) Fuente: Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011. Página 7.
3. Gráfico: temas iconográficos en el Nuevo Reino de Granada. Fuente: Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Colección de Ensayos sobre el campo del arte colombiano, Ensayo de Autor. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2012. Página 29.
4. Gráfico: distribución iconografía pictórica de santos. Fuente: Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Colección de Ensayos sobre el campo del arte colombiano, Ensayo de Autor. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2012. Página 29.
5. Il Codice di Santa Marta -1400. (A.S. Napoli – Ftc. Savio). Fuente: Del Piazzo, M. (XVIII-1969). Documenti Istoriat. En L. d. Italiani, *L'Archivio delle Civiltà*. Página 37.
6. Santa Marta. Xilografía (Venecia-Italia) Publicada por Capcasa Edición: 1494. Fuente: De la Vorágine, Santiago. *La Leyenda Dorada*, tomo 1. Madrid: Alianza Forma, 1995. Página 37.

7. St Lazarus and his sisters. Estampa flamenca. Impresa por Antonius Wierix. 1604. Fuente: The British Museum Collection. Recuperado de: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=saint+martha. Página 37.
8. S. Marta (Piccoli Santi). Estampa italiana. Impresa por Marcantonio. 1500-1527. Fuente: The British Museum Collection. Recuperado de: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=saint+martha. Página 37.
9. S. Martha. Estampa francesa. Publicada por Nicolas I. Langlois. Impresa por Jean Mariette. 1650-1700. Fuente: The British Museum Collection. Recuperado de: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=saint+martha. Página 37.
10. Sta. Marta Virgen. Estampa española. Inventada por Francisco Bru y grabada por Manuel Bru. Valencia-España. 1790. Convento de Santa Úrsula de religiosas Agustinas Descalzas de Valencia. Fuente: Asociación VIA VICENTIUS-GOGISTES VALENCIANS. Recuperado de: <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2012/08/gozos-la-gloriosa-virgen-santa-marta.html>. Página 37.
11. Estampa popular de Santa Marta en Colombia. Siglo XX-XXI. Fuente: Almacenes de Artículos Religiosos Bogotá-Colombia. Página 37.
12. Santa Martha. Anónimo. Pintura al óleo en la Iglesia de San Pedro, Jesuitas. Lima-Perú. Siglo XVII. Fuente: Proyecto ARCA. Arte Colonial Americano. Recuperado de:

<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/6884>. Página 38.

13. Santa Marta. Basilio de Santa Cruz Pumacallao (pintor indígena quechua). Pintura al óleo. Escuela cuzqueña. Catedral del Cuzco. Cuzco-Perú. 1661-1700. Proyecto ARCA. Arte Colonial Americano. Recuperado de: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7438>. Página 38.
14. Santa Marta. Relieve en madera policromada del Retablo Mayor Monasterio de San Jerónimo Granada-España. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “El Mozo”, Melchor de Turín y Pablo de Rojas. 1576-1603. Fuente: Cabrera, J. P. (2020). *Retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada (1576-1603)*. Recuperado de: <http://www2.ual.es/ideimand/retablo-mayor-del-monasterio-de-san-jeronimo-de-granada-1576-1603/> Página 38.
15. Santa Marta. Relieve en madera policromada del Retablo Mayor Templo de San Francisco Bogotá-Colombia. Atribuido a “Hermano Lego”. 1623-1625. Fuente: Gila Medina, L. (Abril-Junio 2018). El Retablo Mayor de San Francisco de Bogotá: ampliación lateral y programa escultórico. *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, XCI*, 362, 175-184. Foto: Nathalia López Zambrano. Página 38.
16. Santa Marta. Escultura en madera policromada. Parroquia Santa Marta Bogotá-Colombia. 1948. Foto: Lorena Franco López. Página 38.
17. Santa Margarita de Antioquía. Estampa italiana. Phillipus Thomassin (grabado) y Rafael Di Sanzio (dibujo). Roma, ca. 1590. Fuente: Colección *Palau Antiguitats* Barcelona. Recuperado de: <https://palauantiguitats.com/grabado/santa-margarita-de-antioquia-con-el-dragon/#>. Página 43.

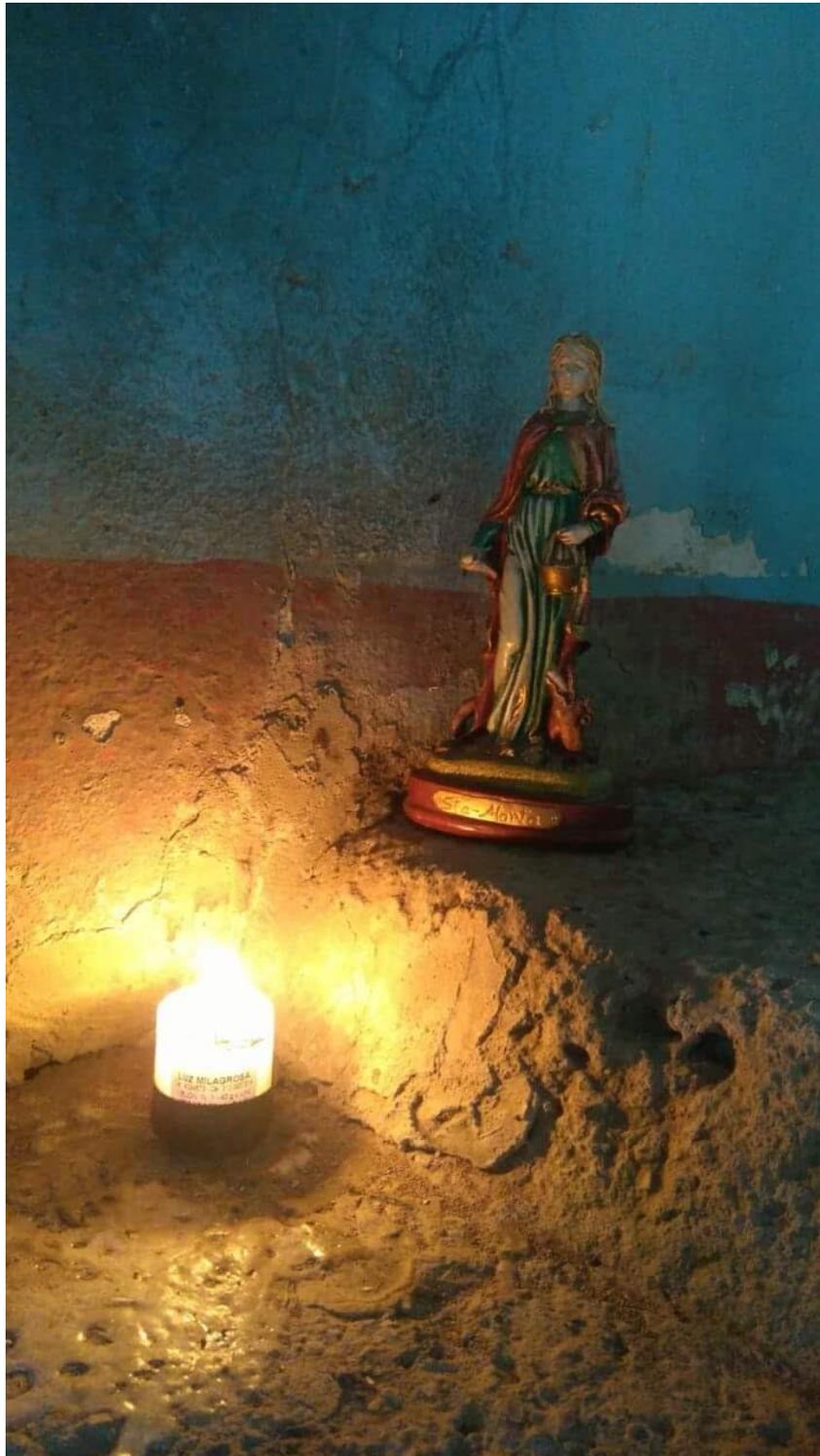
18. Santa Elena. Xilografía española. Pablo Roca. Manresa-Cataluña. Primera mitad del Siglo XIX. Fuente: [todocoleccion](https://en.todocoleccion.net/religious-art/grabado-santa-elena-grabado-madera-original-primera-mitad-s-xix-manresa-por-pablo-roca~x87266612). Recuperado de: <https://en.todocoleccion.net/religious-art/grabado-santa-elena-grabado-madera-original-primera-mitad-s-xix-manresa-por-pablo-roca~x87266612>. Página 43.
19. Placa conmemorativa al interior de la Catedral de Santa Marta. 1975. Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López. Página 45.
20. Altar Inmaculada Concepción en la Catedral de Santa Marta. 1926. Escultura en madera policromada Siglo XVI. Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López. Página 46.
21. “La Cachaca”. Escultura en madera policromada. 1718. Escuela quiteña. Catedral de Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López. Página 50.
22. Santa Marta. Altar mayor en mármol y escultura en madera policromada. 1927. Casa U. Luisi de Pietrasanta-Italia (altar mayor). Maestro José Campanyà. Taller Reixach-Campanyà Barcelona-España (escultura). Catedral de Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López. Página 52.
23. Práctica de culto a “La Cachaca” en la Catedral de Santa Marta-Colombia. 2017. Foto: Lorena Franco López. Página 53.
24. Detalle de la rodilla de “La Cachaca” y la boca de la Tarasca. Catedral de Santa Marta-Colombia. 2017. Foto: Lorena Franco López. Página 54.
25. Procesión en honor a Santa Marta. Escultura: “La Cachaca”. Santa Marta-Colombia. 29 de Julio de 2018. Fuente: [seguimiento.co](https://seguimiento.co/la-samaria/estas-son-las-vias-que-estaran-cerradas-por-la-procesion-de-la-virgen-de-santa-marta). Recuperado de: <https://seguimiento.co/la-samaria/estas-son-las-vias-que-estaran-cerradas-por-la-procesion-de-la-virgen-de-santa-marta>. Página 56.

26. Procesión en honor a Santa Marta. Escultura: "La Cachaca". Santa Marta-Colombia. 29 de Julio de 2019. Fuente: Hoy Diario del Magdalena. Recuperado de:
<https://www.hoydiariodelmagdalena.com.co/archivos/262700>. Página 56.
27. Estampa devocional popular de Santa Marta en Colombia. Siglo XX-XXI. Fuente: Almacenes de Artículos Religiosos Bogotá-Colombia. Página 63.
28. Gozos a la Gloriosa Virgen Santa Marta. Venerada en el Convento de Santa Úrsula de Religiosas Agustinas Descalzas Valencia-España. 1822. Librería de Ferrandis y Villalba, Bolsería, 22. Valencia-España. Fuente: Asociación VIA VICENTIIUS- GOGISTES VALENCIANS. Recuperado de:
<http://gogistesvalencians.blogspot.com/2012/08/gozos-la-gloriosa-virgen-santa-marta.html>. Página 64.
29. Novena a Santa Marta. Acto de contrición y oración inicial para todos los días. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: Caballeros de la Virgen. Página 65.
30. Novena a Santa Marta. Día primero. Día segundo. Día tercero. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: Caballeros de la Virgen. Página 66.
31. Novena a Santa Marta. Día cuarto. Día quinto. Día sexto. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: Caballeros de la Virgen. Página 66.

32. Novena a Santa Marta. Día séptimo. Día octavo. Día noveno. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: Caballeros de la Virgen. Página 67.
33. Novena a Santa Marta. Petición final para todos los días concluida la novena. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: Caballeros de la Virgen. Página 67.
34. Índice de reos. Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1620. Fuente: Splendiani, Sánchez Bohórquez, & Luque de Salazar, Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637, (1997). Página 80.
35. Síntesis de los casos. Interrogatorio: declaraciones – objetos y oraciones medios del conjuro de amor – sentencia y condena. Fuente: (Splendiani, Sánchez Bohórquez, & Luque de Salazar, Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637, (1997). Páginas 81-86.
36. Infografía Parroquia Santa Marta. Bogotá. Página 89.
37. Infografía Centro Profesor Salomón y Templo Santa Marta. Bogotá. Página 90.
38. Infografía Altares privados a Santa Marta. Altares fijos en casas. Bogotá. Página 91.
39. Infografía Altares privados a Santa Marta. Altares móviles en vehículos. Bogotá. Página 92.

40. Infografía KITS esotéricos del *medium al cuerpo* a Santa Marta. Prof. Salomón.
Bogotá. Página 93.

41. Infografía Recetas y Conjuros de Amor a Santa Marta. Manual Esotérico Prof.
Celia Blanco. Bogotá. Página 94.



Santa Marta.
Foto: Lorena Franco López

PRESENTACIÓN

Las imágenes de santos que circulan desde los tiempos del Nuevo Reino de Granada no sólo son tipologías iconográficas de relatos sacralizados y hagiografías, sino que hacen parte de los discursos y las prácticas que heredadas, recogidas y construidas arquetípicamente han modelado subjetividades y colectividades hasta la actualidad.

Los santos han sido modelo de virtudes y vidas ejemplares, mediadores y hasta patronos o protectores de ciudades y comunidades; pero lo más relevante es que deben su santidad a la atribución de milagros, poderes sobrenaturales e intercesiones ante Dios, incluso ante el Demonio, en favor de la solución de todas aquellas adversidades por las que atraviesan sus devotos.

¿Sería entonces una contradicción afirmar que aquellos modelos de vida santa no sólo tienen poder de intercesión ante el cielo sino también en los mundos subterráneos de la hechicería?, ¿cómo explicar que una imagen sacra, aprobada por la iglesia católica, no sólo tiene usos y devociones que circulan en prácticas legitimadas sino que aparecen como apropiaciones en prácticas de hechicería y conjuros de amor?, pues bien, estos devenires hacen parte del tejido simbólico que le compete a esta investigación.

Dentro de las legitimaciones provenientes de la iglesia católica y las creencias populares junto a las construcciones colectivas de las devociones hacia los santos, sus imágenes aparecen en un territorio de ambigüedad donde la relación entre el relato hagiográfico y su iconografía han permitido diversos usos y circulaciones desde tiempos del Nuevo Reino de Granada.

Estas iconografías han sido utilizadas por los devotos a través del imaginario colectivo que reconoce en la imagen su potencia como *medio* de intercesión, imágenes taumatúrgicas que dependiendo de la práctica de culto serán peticiones ante Dios, o en oposición a la lógica religiosa y colonial, ante el Demonio.

En la Bogotá actual, existen devociones particulares de santos que llamaron mi atención por debatirse históricamente entre el fervor de sus devotos católicos y la diversidad de prácticas de culto de hechicería efectuadas en el ámbito privado/íntimo y público. La santa que encontré, actualmente en la ciudad, con mayores relaciones dialécticas entre los cultos católicos heredados de la colonia y los conjuros de la hechicería ha sido *Santa Marta*.

La escogencia de *Santa Marta* se justifica en la vigencia de la actividad de sus devotos, la circulación y la transformación de sus imágenes mediante las prácticas legitimadas por los discursos católicos y, especialmente, por aquellos de la hechicería y los conjuros de amor emplazados en contextos esotéricos.

Este estudio de caso, me permitirá revisar la circulación de la imagen de la santa, relacionando las tensiones y las continuidades entre las devociones y las prácticas de culto aprobadas por la iglesia y las provenientes de los conjuros de amor de la hechicería. La incidencia de dichas relaciones se manifiesta en las transformaciones de los atributos iconográficos de la santa desde su presencia y tránsito en el territorio del Nuevo Reino de Granada en contraste con los usos de la imagen en las prácticas actuales en Bogotá.

La pertinencia y trascendencia de esta investigación radica en señalar un fenómeno dialéctico entre los discursos y las prácticas coloniales con relación a los usos de las imágenes por parte de diversos actores sociales o religiosos que construyen actualizaciones del tejido simbólico de culto que, se escapan o recogen la lógica devocional colonial.

En esta indagación, dentro de la primera parte, me concentraré en analizar ejes transversales de la producción, circulación, atribución de poderes y devoción de imágenes religiosas en el contexto del Nuevo Reino de Granada; en la segunda fase expondré las particularidades sobre los usos de los santos como vidas ejemplares en la retórica colonial neogranadina, especialmente profundizaré en la hagiografía de *Santa Marta* según fuentes historiográficas y textos bíblicos, así como la relación de sus atributos iconográficos visibles en estampas, pinturas y esculturas. Unido a ello, expondré el vínculo territorial y devocional de la santa con la Ciudad de Santa Marta (Colombia), punto de partida de esta indagación.

Finalmente, en la tercera etapa, en un diálogo territorial y temporal entre el Nuevo Reino de Granada y la Ciudad de Bogotá actual, exploraré mediante la práctica etnográfica las búsquedas sobre devoción y culto, legitimadas o no, en ámbitos públicos y privados/íntimos de esta santa, presentes en las relaciones dialógicas entre imágenes, novenas, textos de oración, objetos y conjuros de amor.

Este trabajo de campo, en iglesias católicas, centros esotéricos y altares particulares se evidencia y le da soporte a esta investigación a través del análisis y la sistematización infográfica de las fuentes de registros fotográficos, entrevistas y archivos de cultura material colectados durante el proceso.

A modo de consideraciones finales, en *Santa Marta* “*ni tanto que queme a la santa, ni tan poco que no la alumbre*” presentaré la coexistencia de las tensiones y continuidades de las prácticas de culto entre el Nuevo Reino de Granada y la Bogotá de hoy, las actualizaciones devocionales relacionadas con la precisión en la praxis de las intenciones, y, los usos y transformaciones de las imágenes de *Santa Marta* a través de las experiencias de culto católicas y aquellas derivadas de la hechicería.

1. TRAVESÍA SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES² MESTIZAS EN EL NUEVO REINO DE GRANADA

1.1 CARTOGRAFÍA DE LA IMAGEN

El territorio que le compete a esta investigación y nombrado por la historia Nuevo Reino de Granada, actual Colombia, es el nombre, según relatan las crónicas del franciscano Fray Pedro de Aguado³, que impusieron el granadino Gonzalo Jiménez de Quesada y su séquito durante la década de 1530 en la expedición que tuvo por objetivo la conquista de las poblaciones aledañas al río Magdalena, que daría como resultado un proceso de fundaciones de ciudades en todo el territorio, entre ellas y una de las primeras (29 de Julio 1525)⁴, al norte, la ciudad de Santa Marta y posteriormente en la zona central, Santafé de Bogotá (27 de abril de 1539)⁵ la capital del reino.

Según relata el cronista, no existía un nombre indígena que identificara los territorios que comprendían desde el valle de la Grita (actual departamento de Santander) hasta Santafé de Bogotá y Tunja antes de la llegada de los españoles, ya que sus habitantes pertenecían a distintos grupos nativos que tenían diversidad de lengua, vestuario, e incluso, prácticas religiosas divergentes; generando asentamientos heterogéneos desprovistos de un común denominador, caso contrario a lo que sucedió con los procesos imperiales en Mesoamérica o al Sur del continente:

² Referentes para la definición y construcción del concepto *Imagen Religiosa* para esta investigación: Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. Katz Editores. Madrid, 2007. y Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Título original: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst* [1990]. Akal / Arte y Estética. Madrid, 2009.

³ Aguado, Pedro de. *Historia de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada*. Con prólogo, notas y comentarios de Jerónimo Bécker, correspondiente a la Real Academia de la Historia. Primera parte (Vol. I). Madrid, 1916. Recuperado de:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-santa-marta-y-el-nuevo-reino-de-granada-tomo-1/html/5d71db5e-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html

⁴ (Ocariz, 1674, p. Preludio 47)

⁵ (Friede, 1966, p. 116)

no existiendo ningun nombre general que comprendiese toda esta provincia del Nuevo Reyno, se halla aver usado, ni tenido sus naturales, sino solamente por pueblos y valles que tomaban el apellido del señor particular que los poseya o era principal y Cacique dellos; y vista esta confusion, y que no hallava nombre general en esta tierra de que sus naturales usasen, he usado y aprovechandome del que el general Ximenez de Quesada adelante le puso.

(Aguado, Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada, 1916, p. 259)

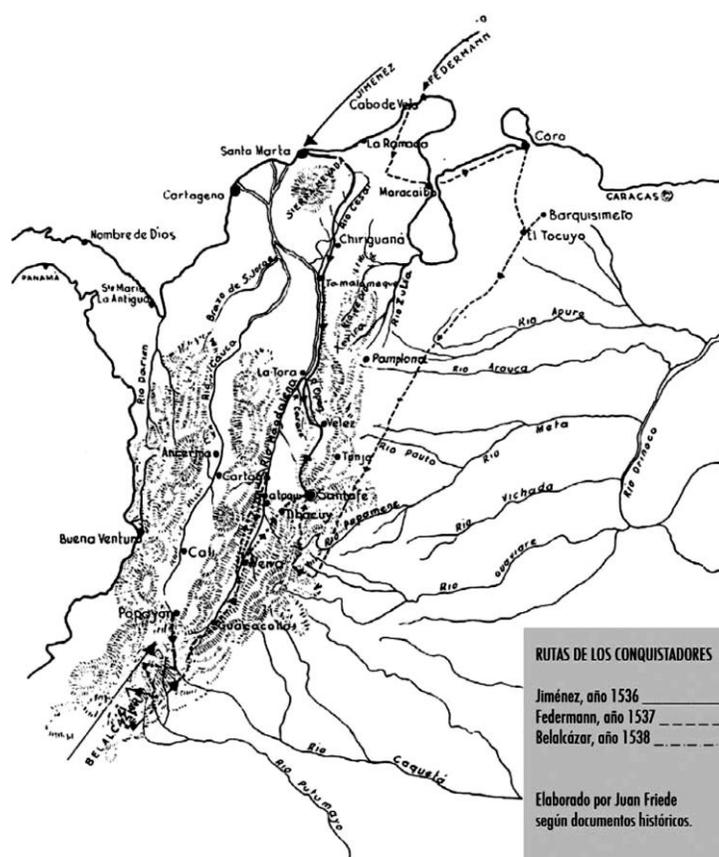


Imagen 1. Rutas de los Conquistadores por el Nuevo Reino de Granada
(Elaborado por Juan Friede)

Fuente: Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011

Así y como lo menciona Olga Acosta en su texto *Milagrosas Imágenes Marianas en el Nuevo Reino de Granada*⁶, con el transcurrir de los procesos de conquista y colonia por parte de la Corona española, en 1550 el territorio que hoy se extiende desde Popayán hasta la Guajira ya se conocía como el Nuevo Reino de Granada. Dicho territorio formaba parte del Virreinato del Perú, fundado en 1543, e integrado por otras tres Audiencias: Los Reyes o Lima (hoy parte del territorio peruano); Charcas (actual zona sur de Perú, Bolivia, parte de Argentina y Chile); y Quito (actual Ecuador y la zona meridional de Colombia).

A pesar de ello, para optimizar la práctica de funcionamiento el Nuevo Reino de Granada se convirtió en 1549 en la Real Audiencia de Santafé bajo la jurisdicción de la capital del Reino: Santafé de Bogotá, lo que implicó la ganancia de cierta autonomía administrativa ante el Virreinato. Del mismo modo, explica Olga Acosta en su investigación, en el siglo XVIII, las reformas borbónicas dividieron otra vez el Nuevo Mundo y lo organizaron con el objetivo de lograr que las colonias se rigieran mejor y más productivamente. De esta manera, en 1719 nace el Virreinato de la Nueva Granada, disuelto en 1723 y de nuevo creado en 1740, para mantenerse hasta la independencia, en 1819. El Virreinato de la Nueva Granada integró los territorios de los países actuales: Panamá, Colombia y Ecuador.

Es fundamental destacar que aunque este proceso histórico colonial⁷ tiene, en apariencia, un proceso de emancipación en el Siglo XIX, las continuidades

⁶ Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada*. Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011.

⁷ La referencia al término “colonial” se utilizará en esta investigación para indicar el periodo comprendido entre 1492 (fecha aproximada del encuentro entre culturas europea e indígena) y 1819 (proceso de independencia del Virreinato de la Nueva Granada) por ser la expresión más utilizada en la historiografía colombiana desde sus inicios de estudio en el Siglo XIX con José María Groot, Alberto Urdaneta y Roberto Pizano Restrepo, pasando en el Siglo XX por Gabriel Giraldo Jaramillo, Francisco Gil Tovar, Carlos Arbeláez Camacho, Luís Alberto Acuña, Santiago Sebastián López y Martha Fajardo de Rueda. Investigaciones más recientes del Siglo XXI de Jaime Humberto Borja, Laura Liliana Vargas Murcia, Olga Acosta Luna, María Mercedes López, María del Pilar López y María Constanza Villalobos. A su vez este término aparecerá en el presente texto relacionado con el escenario geográfico y ante todo con el tejido simbólico del Nuevo Reino de Granada (1530-1719) y el Virreinato de la Nueva Granada (1719-1819) (Ver: Fajardo de Rueda, Marta. *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Convenio Andrés Bello. Arte Dos Gráfico. Santafé de Bogotá, 1999.).

simbólicas como aquellas pertenecientes al ámbito religioso siguen presentes en el territorio nacional colombiano hasta nuestros días, gracias a la visible re-producción de las prácticas de culto y las devociones heredadas y recogidas del escenario colonial y virreinal.



Imagen 2. Nuevo Reino de Granada (1530-1719) y Virreinato de la Nueva Granada (1719-1819)

Fuente: Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada.*

Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2011

Sin embargo, como lo especifica Laura Liliana Vargas Murcia en la investigación de su tesis doctoral: *Estampas Europeas en el Nuevo Reino de Granada Siglos XVI – XIX*. Universidad Pablo de Olavide. Departamento Geografía, Historia y Filosofía. Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico. Sevilla-España, 2013. “El término “colonial” no está libre de controversias, pues en el sentido estricto de la palabra el territorio americano fue incorporado a la Corona de Castilla, en el marco de una monarquía compuesta y no una colonia, diferencia notable, especialmente en época de los Austrias. (Laura Vargas remite en esta cita a las siguientes fuentes de referencia: Rodríguez O., Jaime E. *La independencia de la América española*. Fondo de Cultura Económica. México, 2008. P. 15 y Elliott, John H. *Imperios del mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492–1830)*. Editorial Taurus. Madrid, 2006. Pp. 35 y 36).

Unido a ello, en sus recientes investigaciones, Laura Vargas ahonda sobre las discusiones acerca de la denominación de Arte Colonial y explica que según diversos autores varía su utilización. Por ejemplo: Francisco Gil Tovar a pesar de acuñar esta palabra explicaba que no era la correcta pues el en periodo no se utilizó como tal y más bien podría hablarse del Arte de los Reinos o de las Provincias de Ultramar. Por su parte, Michael Schatz lo denominó Arte Peruano (tomando en consideración la pertenencia de la Nueva Granada al Virreinato del Perú, pero englobando genéricamente la elaboración de imágenes sin distinguir los rasgos propios de la producción de cada territorio), replanteando, lo re denominó Arte Criollo - Arte Mestizo - Arte Indio, pero de modo sectorizado según la historia social teniendo en cuenta el grupo al que pertenecían o con el que se identificaban los productores de las obras. Por otra parte, autores españoles del siglo XX y XXI lo denominan Arte Hispanoamericano, Arte Hispánico o Arte Iberoamericano. No obstante, esta divergencia y siendo más conocido como Arte Colonial en investigaciones y publicaciones, Laura Vargas en reflexiones profundas de los balances historiográficos que ha realizado y en diálogos con colegas investigadores, se encuentra actualmente trabajando en la propuesta de una transformación del término hacia la denominación de Arte Indiano”.

Es pertinente mencionar que más allá de la distribución y denominación del territorio físico, la cartografía simbólica de las relaciones socioculturales en los procesos de llegada e instalación de los españoles en América produjo un encuentro de culturas entre lo indígena y lo ibérico (posteriormente con la dinámica esclavista, se vincularon lo indígena e ibérico con la cultura de las comunidades negras provenientes del África) que dio como resultado un tejido simbólico híbrido; Serge Gruzinski, abordando dicha complejidad en el caso concreto de la colonización en América, afirma que:

Los mestizajes son un resultado de la lucha entre la cultura europea colonial y la cultura indígena [...] Los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero al mismo tiempo, tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse. Este enfrentamiento es lo que permite la emergencia de una nueva cultura, una cultura mestiza, nacida de la interpretación y de la conjugación de los contrarios.

(Gruzinski, Mezclas y mestizajes, 2007, pág. 52)

La idea que plantea la palabra *mezcla*, conlleva al uso de una serie de vocablos que vagamente se aproximan al significado de ésta en términos culturales, pues en principio su misma dinámica la hace inaprensible e indefinible desde la concepción positiva que plantea ideologías homogéneas y principios de *cuerpos* puros o exentos de contaminación (bien sea biológica o cultural). Dado ello, es importante mencionar que la idea de mestizaje implica, desde lo teórico, la pre-existencia de elementos puros, singulares y ordenados, que, por dinámicas de intercambios, desplazamientos e invasiones a través de la historia, se han transformado en espacios mixtos o mundos nuevos cuyos componentes se relacionan intersticialmente.

Desde este punto de vista, las mezclas y los mestizajes pierden el aspecto caótico o desorden para convertirse en una interrelación dinámica, donde lo que predomina es su naturaleza variable, heterogénea, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento, como análogamente lo menciona Gruzinski con el modelo del devenir de las nubes⁸.

Todo este proceso fluctuante del mestizaje semejante al movimiento de las nubes en el cielo, trajo consigo, entre otras muchas interacciones, un entorno social, comercial y devocional alrededor de las imágenes. Por ende, el *mestizaje visual* es el proceso de encuentro, gesta y nacimiento de imágenes propias del territorio neogranadino, que va acompañado estratégicamente de las dinámicas de producción, inicialmente en Europa de imágenes religiosas, importación y distribución de las mismas en América con fines pedagógicos-religiosos, discursivos y doctrinales visualmente.

Una vez se mezclan iconográficamente las culturas y a través de las imágenes que llegan y circulan en territorio neogranadino, se comienza a construir un tejido alrededor de los modos de reproducción, creación (*Inventio*)⁹ en talleres locales americanos y los usos por los agentes devocionales, dando como resultado aquello que denomino: *Imagen Mestiza*.

¿De dónde proviene entonces el punto de referencia que llevará esta investigación a la *Travesía Simbólica de las Imágenes Mestizas*?

⁸ El modelo de la nube supone que toda realidad entrafía, por un lado, una parte irreconocible y, por otro, una dosis de incertidumbre y de aleatoriedad. Para el historiador de la sociedad, la incertidumbre es la que viven los actores, incapaces de prever su destino ni tampoco los accidentes que padecen. La aleatoriedad es la consecuencia de la interacción de los innumerables componentes de un sistema. (Gruzinski, *Mezclas y mestizajes*, 2007, pág. 71)

⁹ *Inventio*, junto a los demás conceptos de la estructura aplicada de la imagen: *Dispositio – Elocutio – Actio*, se ampliarán más adelante en el texto cuando se aborde la producción de imágenes vinculado a la regulación de representación según el Concilio de Trento y la retórica de la Imagen. Fuente principal de referencia: Borja, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Colección de Ensayos sobre el campo del arte colombiano, Ensayo de Autor. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2012.

Partiendo del concepto *imagen*, en el sentido etimológico y en su acepción más esencial y cotidianamente utilizada¹⁰, el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española) define:

Del lat. *imāgo*, *-īnis*.

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.
4. f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada ¹¹.

Favorablemente, estas definiciones comunes, una o varias de ellas, no pueden usarse de modo reduccionista en esta investigación. Haciendo una breve panorámica histórica, la tradición del estudio de las imágenes antes del giro visual parte de un método iconográfico que, en términos de icono, su significado proviene de la imagen, del griego, *eikón*, retrato del rostro de Dios.

Para la historia del arte, la *iconografía* es una de las disciplinas más centrales y significativas de la actividad del historiador del arte. Consiste en la identificación formal y simbólica de la representación visual y su relevancia en la dimensión social y cultural.

Erwin Panofsky¹² luego de estudios rigurosos que parten de la corriente iconográfica, plantea un método de estudio de la representación visual ajustada a la filosofía instrumental que divide en tres niveles:

¹⁰ Es pertinente aclarar que dadas las ambigüedades alrededor de la *Imagen*, tanto en las búsquedas de fuentes teóricas como en la interacción con los devotos, he decidido comenzar a abordar el concepto *Imagen* desde el ámbito más nocional y convencional hasta definirlo y argumentarlo en el transcurso de esta investigación desde los referentes teóricos historiográficos y la praxis devocional que contemplan dicho significado en una estructura dinámica y relacional.

¹¹ Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>

¹² Panofsky, E. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

1. Análisis *pre iconográfico*, es decir la descripción formal y física de elementos compositivos de la obra artística.
2. Análisis *iconográfico*, que consiste en la identificación de los significados simbólicos y narrativos presentes en la obra. Un examen que implica el reconocimiento de uno de esos símbolos en un contexto socio cultural y de producción artísticos.
3. Análisis *iconológico*, en el que Panofsky identifica el trabajo de interpretación y elaboración de lo anterior como un todo en el que el resultado simbólico de la obra cobra un significado artístico (socio-cultural) y de producción particular.

Esta metodología tuvo efectos en el sentido que replanteó la Teoría Formalista y llevó a concebir la imagen artística como un significado producto de la interacción de contexto y contenido, dando así la posibilidad de analizarla mediante una dimensión interpretativa.

Las limitaciones que presenta Panofsky es el restringir el método de análisis a las obras de arte, no contemplando una historia continuada de las imágenes más allá de las manifestaciones artísticas tradicionales y la concepción de la imagen como una forma estática.

Esta latencia interpretativa deja al descubierto un universo simbólico de expresiones visuales tangibles e intangibles que se les escapan a las teorías de la iconografía y la iconología. Por ello, aparecen otras formas de vincular el pasado y el presente de la vida de las imágenes considerándolas como agentes vivos y dinámicos.

Entre los autores que construyeron las bases fundamentales de las teorías de la Cultura Visual, se destaca el complejo proyecto teórico de Aby Warburg, a quien sólo citaré en esta investigación para reconocer la naturaleza cambiante propia de las imágenes que las hace emerger y saltar histórica y culturalmente como un

síntoma que rompe la linealidad tiempo/espacio¹³ y exige en el intérprete una dialéctica con el presente.

La imagen, aparece entonces, como un conglomerado de relaciones en el que ésta se ha desterritorializado del tiempo y es vista como lo que sobreviene de una dinámica y de una sedimentación antropológica; las imágenes se encuentran diseminadas, bifurcadas por todas partes y que como huellas emergen a modo de síntoma en la cultura buscando su supervivencia. Así pues, el presente está tejido de múltiples pasados y la imagen aparece en su propio tiempo desplazado de la cronología de la historia:

El resultado será un nudo en el tiempo difícil de descifrar porque en él se cruzan movimientos de evolución y movimientos que se resisten. En este continuo cruzarse aparecerá pronto, como diferencial, de los estatus temporales contradictorios, el concepto de *survival*. (Didi-Huberman, 2009, p. 47)

Dado este panorama y para focalizar la postura de esta investigación en cuanto a la referencia sobre el concepto *Imagen*, tomo de la teoría de Aby Warburg la naturaleza cambiante, emergente y sintomática propia de las imágenes enlazada al proyecto de Antropología de la Imagen de Hans Belting cuya perspectiva implica la atención en la praxis de la imagen, es decir, en los lugares donde transita la imagen: el *medio* y el *cuerpo*.

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como un resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o

¹³ Entendido como formas (objetos originales) que producen los cambios creativos y el conjunto de réplicas que permiten re-lecturas y re-inversiones en diversos ritmos de acontecimientos, inscritos en múltiples dinámicas de lugares, sociedades y duraciones. (Kubler, 1988)

transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.

Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino - algo completamente distinto- como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su *cuerpo*: está a merced de las imágenes aun cuando siempre intente dominarlas. (Belting, Antropología de la Imagen, 2007, p. 14)

La pregunta ¿qué es una imagen? apunta entonces a los vehículos físicos (técnicas de visualización) de la imagen, a sus entrecruzamientos y a los procedimientos con los que se obtienen y perciben las imágenes, al *qué* y al *cómo*.

El *qué* de una imagen (la cuestión de lo que la imagen desempeña como imagen o a lo que se refiere como imagen) es dirigido por el *cómo* en que se transmite su mensaje. De hecho, el *cómo* es a menudo difícil de distinguir del *qué*; es la esencia misma de una imagen. Pero el *cómo*, a su vez, está en gran medida formado por el *medium* visual dado en el que reside una imagen. Cualquier iconología actual debe discutir tanto la unidad como la distinción entre imagen y *medio*, entendiendo este último en el sentido de un *medium* portador o huésped. No hay imágenes visibles que nos lleguen sin mediación. Su visibilidad se basa en su medialidad particular, que controla su misma percepción y dirige la atención del espectador. (Belting, Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología, 2005, p. 155)

Ello quiere decir que las imágenes tendrán siempre un *medio* físico de visualización (agente de mediación) a través del cual nos llegan y luego en un ejercicio de percepción, de separación del *cómo* y del *qué* las desencarnamos de sus vehículos originales para luego darles un nuevo *cuerpo* en nuestro cerebro y en los registros de la mente.

Así pues, los *medios* utilizan técnicas simbólicas de transmisión de las imágenes con el propósito de hacerlas navegar desde su forma física hacia el *cuerpo* individual y colectivo del receptor insertándose en su memoria. Las imágenes no existen por sí mismas, sino que suceden, toman posesión y emprenden una *Travesía Simbólica*, acontecen a través de su transmisión y percepción. Por ende, las imágenes adquieren una dimensión de poder debido a que según la intencionalidad con la que se produzca su medialidad están reguladas y controladas por la institución de procedencia, en el caso que le compete a esta investigación, la retórica de las imágenes que comprenden un contenido teológico: los objetos privilegiados de la práctica de culto religiosa católica.

1.2 TAUMATURGIA DE LA IMAGEN

La circulación de imágenes religiosas seriadas europeas y la producción de pinturas y esculturas basadas en una *Travesía Simbólica de las Imágenes Mestizas* cumplieron la misión de ser el *medio* y el *cuerpo* de transformación de creencias y prácticas de culto en territorios americanos; este proceso se dio según Gruzinski a través del aniquilamiento sistemático de ídolos, *idoloclastia*¹⁴ y la sustitución con imágenes cristianas, es decir la victoria de las imágenes sobre los ídolos. Así pues, el cristianismo fue planteando en términos de imagen, un proceso de evangelización en el que se tuvo en cuenta las capacidades didácticas, mnemotécnicas y emocionales de la imagen cristiana, así como las cualidades de representación de

¹⁴ (Gruzinski, La guerra, 2000, pág. 40)

vidas ejemplares: Cristo, santo, santa, Virgen o mártir, su eficacia material (principalmente la representación cruenta), sus propiedades activas de recepción y sobre todo los discursos alrededor de sus poderes taumatúrgicos.

La lógica colonial se fue implementando progresivamente en los territorios de ultramar, inicialmente, a través de las devociones particulares que cada conquistador trajo consigo, bien sea por el vínculo con su ciudad de nacimiento como patrón, por haber tenido alguna experiencia milagrosa mediada por el santo o por estar encomendado, petición de protección, a una u otra santidad:

Este nexo directo, esta familiaridad con los santos se acompañan de un amor ferviente a sus imágenes. Parecía que los conquistadores habían llegado a México [también a otros territorios americanos, entre ellos aquel que se convirtió en el Nuevo Reino de Granada] con un cargamento de imágenes grabadas, pintadas y esculpidas ya que, conforme avanzaban, fueron distribuyéndolas con generosidad entre los indígenas.

(Gruzinski, La guerra, 2000, pág. 44)

Así pues, en este territorio simbólico la presencia de las imágenes cumple un papel fundamental en la configuración de los aspectos devocionales y las vinculaciones y ordenamientos sociales-culturales que alrededor de aquellos objetos gráficos traídos desde Europa e insertados en el Nuevo Mundo constituyeron el *ethos* colonial.

Estas imágenes fueron objetos de devoción, comercio, prohibición, enseñanza, artífices de milagros, elementos relacionados a festividades religiosas como las celebraciones de los días de los santos, y en sí, materialidades propiciatorias de relaciones de uso y apropiación entre las personas y el entorno donde circularon.

Como una de las principales funciones de circulación y uso de estas imágenes fue el hecho de ser referentes gráficos para la producción y re-producción de temas religiosos en las pinturas y esculturas que se desarrollaron posteriormente en los talleres locales; considerando que para su producción tuvieron una normatividad basada en los Tratados de Pintura¹⁵, especie de manuales que regían el proceso para no dar lugar a ambigüedades iconográficas y ser legítimos objetos de devoción; aunque en la práctica, esta regulación no fue tan exacta, como se analizará posteriormente.

En el caso concreto de la pintura para tipología de los santos, aparecen los textos literarios de Relatos Hagiográficos¹⁶ que fueron la base para adjudicar atributos iconográficos a los santos según su vida ejemplar y virtudes.

Para las fuentes gráficas en el Nuevo Reino de Granada, en la revisión del fondo Casa de Contratación del Archivo General de Indias, los archivos de documentos oficiales como Cédulas Reales, informes del Santo Oficio de la Inquisición y escritos de la Real Audiencia, la imagen base para las posteriores reproducciones en América fueron grabados y estampas principalmente flamencos¹⁷, alemanes e italianos especialmente durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del XVII, contrario a lo que se pensaría en la tradición histórica, fueron en menor medida aquellos españoles¹⁸.

¹⁵ Ver: Carducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias* (1635). Ediciones Turner, Madrid, 1979; Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1782; Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Edición Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990.

¹⁶ Ver: Ribadeneyra, Pedro de. *Flos sanctorum de la vida de los santos*. Cádiz: Imprenta y Lit. de la Revista Médica, 1863-1865; De la Vorágine, Santiago. *La Leyenda Dorada*, 2 tomos. Madrid: Alianza Forma, 1995. Registro del primer manuscrito (circa. 1282) y sus primeros ejemplares copiados a través de la técnica de la imprenta datan de mediados a finales del siglo XV (circa 1449-1499).

¹⁷ “La casa impresora de Plantin Moretus, de Amberes, por ejemplo, consiguió del rey Felipe II, la concesión de ser la única que enviara a América libros de oraciones y grabados religiosos”. (Fajardo de Rueda, 1999, p. 40).

¹⁸ “En España, en el siglo XVI, la circulación de artistas y de arte, considerando las alianzas de Estado del momento, fue relevante e impactante, y muchos grabadores llegaron a América a través de sus obras. En la Nueva Granada se encuentran los nombres de Anton Wierix, del siglo XVI; Schelte de Bolswert, Luc Vosterman, Adrian Collaert, Philip Galle y Cornelius Galle, grabadores activos en Amberes durante el siglo XVII; Antonio

Los referentes visuales de tales grabados para la creación de los diversos iconos de vírgenes y santas fueron, entre otros renombrados artistas, El Greco, Velázquez, Murillo y Zurbarán; Así como Jan Van Eyck y Van Der Weyden planteando en la representación de la figura humana una compleja lectura asociada tanto a lo profano como a lo sagrado.

Del mismo modo, las ilustraciones de pasajes bíblicos en estampas fueron utilizadas en los talleres americanos para ambientar las obras locales, en contraste con las devociones particulares que contaban con reproducciones de pinturas de propiedad privada que se centraban en el *detalle dramático* focalizando su interés en un episodio concreto del relato sagrado.

Refieren al término “grabado” como a la plancha que recibe la talla y “estampa”, o en algunos otros casos “lámina”, a la imagen positiva a partir de aquella matriz (escritura o dibujo) prensada sobre papel, vitela o pergamino¹⁹. Hay que aclarar que esta última denominación presenta ambigüedad en algunos documentos pues no es preciso si se hace referencia a una impresión sobre papel, una pieza metálica tallada o una pintura también denominada “quadro”:

*Inventario de los bienes del oratorio de Doña María Arias de Ugarte. Año 1664*²⁰

[Esposa de Juan de Capiayn, residía en la calle Mayor hacia el costado norte de la Catedral]

Tempesta, entre los siglos XVII y XVIII en Roma; Andrés Alciato en Milán en el siglo XVI; los franceses Rene Boyvin y Marc Duval, en el siglo XVI, y el alemán Alberto Durero”. (López & Vargas Murcia, 2009, pp. 16-17)

¹⁹ De acuerdo a las fuentes de referencia de las investigaciones de Laura Vargas Murcia: definiciones según Covarrubias, Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editorial Castalia. Madrid, 1995. Pp. 515, 600 y 699.

²⁰ AGN. Colonia. Notaría I, Volumen 65, año 1664, folios 428-435. Citado en: *El oratorio*, López Pérez, María del Pilar, (2003) “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII” en *Ensayos Historia y Teoría del Arte Volumen IX, número 8*, Bogotá: Editora Guadalupe Ltda. P. 244.

[Oratorio]

En la ciudad de Santafé a siete de julio de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años. El dicho señor Alcalde en procecion de este inventario fua a dicha casa y se abrió el oratorio con asistencia del señor contador y dichos albazeas y se hallo lo siguiente:

[...] Ocho laminatas de talco en vitelas con guarniciones negras y extremos dorados.

Quatro vitelas pequeñas alrededor bordadas.

Una lamina pequeña del Ecce Homo.

Otra lamina pequeña de Santa Ysabel.

(...) Otra lamina pequeña de Nuestra Señora.

(...) Una lamina pequeña de San Francisco con guarnición negra.

(...) Un quadrito de Nuestra Señora de Chiquinquirá con guarnición de madera de musso.

(...) Otra lamina de oja de plata de Nuestra Señora dela Concepcion.

(...) Un quadro de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su velo de razo azul y blanco con guarnición negra apartes obrada muy maltratada.

[...] Con lo qual se acabó de inventariar todo lo que enel dicho oratorio avia y el dicho señor contador Don Joseph de Messa Cortez lo recivio y dicho señores Alcaldes y se merced lo fimarón en presencia delos dichos alvaceas testigos el Capitan Don Fernando de Olmos Bartolome Delegado y Juan Sotelo Presbytero testado / los tres

Don Nicolas Osorio [firmado]

Don Joseph de Messa Cortez [firmado]

Ante my Clemente Garzón [firmado].

Dado lo anterior, y según las definiciones y usos que se le dieron contextualmente en el Nuevo Reino de Granada a estas materialidades gráficas, la denominación de estampa es la más precisa para designar a aquellas imágenes con características de rapidez de impresión y posibilidad de múltiples copias, así como la ligereza del

peso de cada unidad que facilitaba su transporte, la posibilidad de ser iluminadas (coloreadas) y sobre todo por su capacidad de transmitir mensajes a través de su propias grafías y ser fuente esencial para las representaciones pictóricas del momento.

En el Nuevo Reino de Granada funcionaron talleres de diferentes oficios, como aquellos de platería, sastrería, herrería, carpintería, y posteriormente de pintura y escultura, pero no se instalaron talleres de grabado en este territorio, al menos no antes del Siglo XVII, lo que dio como resultado el flujo constante de importaciones de estampas desde Europa y su comercialización al interior del Nuevo Reino.

Estas rutas comerciales se emprendían a través de la actividad de mercaderes y comerciantes que desde los centros de acopio de mercado en Sevilla y Cádiz enviaban las estampas, sueltas o como parte de libros religiosos desde “Carrera de Indias”, la conocida travesía a América, hasta su arribo a Cartagena de Indias, “Tierra Firme”; desde allí se distribuían al resto del Nuevo Reino de Granada por medio de rutas comerciales locales trazadas de acuerdo a los centros de demanda de las estampas, principalmente talleres de artistas y artesanos como fuentes de referencia para pinturas; conventos e iglesias y espacios domésticos para los que se buscaba poseer la imagen de devoción.

Progresivamente, ya no sólo las estampas, sino también pinturas y esculturas religiosas dejaron de ser algo esporádico y novedoso para convertirse en todo un mercado de circulación y apropiación de objetos que asentándose en el territorio neogranadino nutrían los espacios de devoción colectiva y privada.

Cabe mencionar que existen evidencias en el fondo de la Casa de Contratación del Archivo de Indias, que algunos artistas neogranadinos también observaron de manera directa pinturas procedentes de ciudades belgas, imágenes que se

heredaban de sus propietarios originales a sus descendientes, a sus cofradías o a las capillas, según sus devociones. (Vargas M. L., 2012, p. 55)

En términos de la regulación de la imagen, por dictamen del Concilio de Trento²¹ [1545-47; 1551-52; 1562-63], y gracias al proyecto de Contrarreforma [1545-1648], la producción y recepción²² de la imagen en la Nueva Granda adquirió una dimensión evangelizadora y pedagógica de cohesión devocional, que mediante una retórica visual fomentaba la movilización de los sentidos y persuadía hacia la conformación de un *ethos* sacralizado, en el que las prácticas de piedad y espiritualidad interior (mística) eran su estandarte.

Con la puesta en escena de una religiosidad individual que debía ser exteriorizada públicamente y la teatralización de los mundos interiores y experiencias místicas (por ejemplo, representación de la vida y/o martirio de santos), se generó una política de imagen a través de su carácter demostrativo, que deleitaba a los sentidos y excitaba el *pathos*, que debía producir cambios en la conducta de los devotos a través de la movilización de los sentimientos, es decir, la llamada *conformación afectiva*.

La eficiencia de la imagen consistía en producir empatía con el *cuerpo* expuesto en la pintura y su función social le apostaba a controlar las prácticas sobre los *cuerpos* individuales para la creación/ dominación de un *cuerpo* social (colectivamente sometido) moralmente regulado que permitiera la construcción de identidades coloniales en los sujetos.

²¹ Un ejemplo de normativas: Sesión vigésima quinta del Concilio de Trento, en la que se aprueban varios decretos, entre éstos el *De la invocación, veneración y reliquias de los santos y las sagradas imágenes*.

²² Real Cédula del 28 de Febrero de 1713 para que el comisario del Santo Oficio de la Inquisición, el alguacil mayor y el notario del tribunal “*pasen visita de entradas a todas las Embarcaciones, que arribasen à este Puerto, Españolas o Estrangeras de qualquiera Nación, o calidad, que sean para de este modo evitar se introduzcan en este Reino Estampas, libros, y otras cosas, que con color de ser de Nuestra Religión se pretenden introducirlas que pueden dañar a los catholicos, haciéndoles creer, los errores, que confiesan los cismáticos de Nuestra Ley*”. AGN, Sección Colonia, Fondo Historia Eclesiástica, tomo 11, año 1777, ff.768-769r. Citado en: (López & Vargas Murcia, 2009, p. 33)

En cuanto a la producción pictórica y escultórica regulada por la retórica moralizante y sacralizada²³ heredera de los discursos escritos y en gran medida de aquellos transmitidos por la oralidad, se producían ‘imágenes narradas’ puestas en escena con la práctica de los tratados de pintura que llegaron a territorio neogranadino. Éstos, recogían y sistematizaban las “reglas y preceptos” compositivos empleados en los talleres, que muchas veces fueron complementados a través de ordenanzas específicas para cada encargo²⁴ o modificadas levemente²⁵ mediante una cierta libertad que tenía el pintor.

La estructura aplicada para la pintura constaba de cuatro partes, la *Inventio*, o búsqueda de argumentos verosímiles que hacen posible la causa pictórica, la *Dispositio*, que se refiere al orden y la distribución de las figuras dadas por la *Inventio*; el *Elocutio*, o traslado al lenguaje de las ideas halladas en las dos anteriores y la *Actio*, realización del discurso o puesta en escena mediante la voz y los gestos que se producían para cumplir con los tres grados de persuasión del modelo retórico barroco: enseñar (explicar de forma clara y sencilla), deleitar (ilustrar y entretener), conmover (movilizar los sentimientos y las pasiones).

El gran aporte de la *Inventio*, que menciona Jaime Borja, es la ejecución del pintor que mediante la ordenación de una serie de elementos, mejor dicho, el mestizaje de formas europeas y americanas dispuestas persuasivamente, buscaba impactar al relatar un fragmento de una historia sacralizada a partir de la cual el espectador

²³ “Mecanismo de interpretación que construye un sistema binario de orden normativo (correcto/incorrecto) para juzgar los modales y las conductas apropiadas a la sociedad estratificada” (Borja J. H., 2012, p. 15).

²⁴ “Durante las primeras décadas del siglo XVII se logró un ordenamiento de la cristianización debido, en buena medida, al asentamiento definitivo de las órdenes religiosas y la fundación de conventos e iglesias. Este aspecto es importante porque estos se constituían en los principales demandadores de la obra pictórica. Instalados en los principales centros urbanos, los franciscanos, agustinos, jesuitas, dominicos y más tarde las clarisas y concepcionistas se dieron a la tarea de propagar el uso de las imágenes” (Borja J. H., 2012, p. 56).

²⁵ En los talleres neogranadinos se produjo un mestizaje de formas que dio origen a aquel denominado “estilo criollo” conocido en los talleres de pintura, por ejemplo, el de la Familia Figueroa.

podía contemplarla con ‘el ojo interno’²⁶ y deducirla a través de la práctica de la meditación.

Esta técnica permitía revelar aquello que no estaba representado, es decir, hacía presente lo irrepresentable: la mística, la espiritualización del *cuero*, y, sobre todo, la noción de sacrificio ligada a la cualidad de virtud que permitía vivir en la gracia de Dios y que sólo a través de ella se llegaría a la Salvación al final de los tiempos.

En efecto, la imagen colonial por su potencia visual y dadas las condiciones de inaccesibilidad a la escritura en el territorio neogranadino fue el *medio*, el escenario barroco que con su proyecto colonial, impuso un discurso en el que el *cuero* se volvió esencial como construcción de discurso sobre aquel individual pero inscrito en la colectividad, pues no podía haber contacto con Dios si no era a través de la corporeidad; el *cuero* era lugar de experiencias que exteriorizaba en la escena individual y colectiva la actividad espiritual del mundo interior teatralizado, por ejemplo, las prácticas de culto y los vínculos devocionales:

Para llevar a cabo la narración de los *cueros* individuales como espacios integrados al *cuero* místico llamado sociedad, se aplicaron las reglas narrativas –la retórica visual- vigentes en el siglo XVII. El *cuero* en reposo, el *cuero* extático, el *cuero* místico, el sagrado corazón, el *cuero* castigado de los juicios finales y los purgatorios, la muerte, el *cuero* paciente y penitente entre muchos otros, hablaban del proceso de simbolización de la experiencia cultural neogranadina desde el discurso, la misma que

²⁶ La *composición de lugar*, fue el método de espiritualidad que creó San Ignacio de Loyola, pieza clave en sus Ejercicios Espirituales, que se extendió a la lectura de las imágenes (según las investigaciones del historiador Jaime Borja) haciendo que la composición fuera vista desde la imaginación, produciendo en estados de meditación, el lugar corpóreo donde se haya aquello que se quiere contemplar, produciendo una imagen mental de una realidad intangible como por ejemplo, Dios, los milagros, la vida de los Santos, el infierno, el purgatorio y las escenas de la Pasión. (Borja J. H., 2012, p. 96)

lentamente fue formando identidades de auto-relación e intersubjetividad colonial. (Borja J. H., 2012, p. 57)

Una vez instaurado todo este andamiaje discursivo a través de las imágenes como *medium* que se teatraliza devocionalmente en el *cuerpo* de los feligreses, aparece en el Nuevo Reino de Granada el establecimiento de símbolos de poder de la España católica como elemento fundamental de aquella retórica barroca, en especial, la capacidad y atribución taumatúrgica de las imágenes.

La referencia al término “milagro” en el territorio neogranadino aparece con el proceso mismo de llegada de los españoles y conquista de los territorios americanos, pues los cronistas²⁷ hacen mención en sus textos a sucesos milagrosos desde que los soldados, marineros y religiosos se embarcaron en las naves que los llevaron al Nuevo Mundo.

El milagro aparece como explicación a los fenómenos prodigiosos e insólitos que acontecieron en las primeras fases de la conquista y posteriormente en el afianzamiento de la imagen como instrumento de manifestación divina. Entre los ejemplos más recurrentes estaban los eventos sobrenaturales de resplandores, la renovación repentina, el sudor o las lágrimas en *cuerpos* y rostros de vírgenes y santos, la curación de enfermedades y la erradicación de plagas luego de haber invocado a una imagen determinada.

En cuanto al uso de la expresión “imágenes milagrosas” en el Nuevo Reino de Granada, Olga Acosta en su investigación afirma que:

²⁷ “Cronistas como Antonio Pigafetta ilustran a través de varios ejemplos que el sobrevivir a los percances de la travesía transatlántica se constituyó en un hecho prodigioso conseguido gracias a la invocación e intermediación celestial. A su vez, desde que Jiménez de Quesada y sus hombres llegaron al Nuevo Reino, interpretaron como prodigiosos diversos sucesos inusuales”. (Acosta Luna, 2011, p. 85)

En 1626 llegaba a Santafé el joven Juan Flórez de Ocáriz procedente de su tierra natal, el puerto de Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz. Cuarenta y ocho años después, en 1674, el sanluqueño publicaba por primera vez en Madrid sus *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, donde recopiló no sólo la leyenda del origen prodigioso de la imagen de la Virgen de Chiquinquirá, sino también de una treintena de imágenes marianas y de Cristo veneradas en el Nuevo Reino de Granada. Según el cronista, *«lo que ilustra mas esta tierra, son las Reliquias, y milagrosas Imágenes que tiene; y aunque no podrè descriuirlas todas, darè razon de algunas, porque no falte su noticia, y en esta forma assi mismo de personas ejemplares, por lo que se recrea el piadoso animo con semejantes assumptos»*. Flórez de Ocáriz introducía así en la historia escrita del Nuevo Reino el término «milagrosas imágenes» para referirse a un tipo particular de pinturas y esculturas de Vírgenes y Cristos. De este modo, el término «milagrosas imágenes» se convertirá en el vocablo que con más frecuencia se utiliza para referirse a un cierto tipo de imágenes poseedoras de poderes taumatúrgicos, durante los siglos XVII y XVIII, no sólo en el Nuevo Reino de Granada, sino también en España y sus dominios. Presumiblemente, este término se pondrá en funcionamiento sólo a partir del siglo XVII, ya que en las pocas historias de imágenes españolas del siglo XVI no aparece, sino que se emplean designaciones como «Santa Imagen» y «Santa Reliquia», que a su vez no dejarán de utilizarse posteriormente.

(...) El término «milagrosas imágenes» no sólo se utilizó en los textos ya citados, sino también en devocionarios y novenarios, que pretendían promover el culto a estas pinturas y esculturas. También lo encontraremos en documentos civiles de los siglos XVII y XVIII referentes a la fundación o reclamos de censos y principales a favor de las prodigiosas imágenes y las iglesias donde se encontraban. Sólo de manera tardía se empleó en textos conciliares neogranadinos, en la sesión dedicada a las imágenes durante el

segundo Concilio de Santafé de Bogotá, en 1774. (Acosta Luna, 2011, pp. 81-82, 84)

Dado lo anterior, ¿cómo se entiende entonces todo este proceso de atribuciones de poderes a las imágenes para ser posteriormente reconocidas como taumatúrgicas?

Se debe partir del hecho que el milagro de la imagen tiene dos vías. La primera, es aquella que Olga Acosta llama; el inicial; es decir, el milagro representado en forma de resplandores, renovaciones, sudores y lágrimas, manifestaciones directas del poder taumatúrgico de la imagen; y la segunda, el milagro que realiza la imagen después de haber sido reconocida como instrumento de *intervención celestial* y constituirse en una imagen de culto venerada en un lugar particular.

Debo puntualizar que en esta indagación me concentraré en la segunda vía de milagro pues el estudio de caso de *Santa Marta*, implica las *respuestas*²⁸, las devociones a la santa a través de la apropiación de su imagen desde las prácticas de culto públicas y privadas/intimas. Ello podría argumentarse en palabras de Hans Belting: “el milagro representa la prueba clásica verdadera, ya que, al ocurrir con una imagen particular, ésta es entonces apreciada como un instrumento de *intervención celestial* al cual le es atribuido un poder especial. (...) En este sentido, cada imagen milagrosa es el producto de una historia particular y de un contexto preciso y evolutivo”.²⁹

De acuerdo a la segunda vía del milagro, la creación de las imágenes milagrosas está vinculada a su capacidad gráfica de adquirir un *cuerpo* histórico, es decir, el

²⁸ “Empleo el vocablo ‘respuesta’ (en sentido amplio) a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen (*qué y cómo*) y el espectador. Considerando las respuestas activas y exteriorizadas de los espectadores, así como las creencias que los mueven a acciones o conductas concretas. La respuesta también está basada en la eficacia, efectividad y vitalidad de las propias imágenes; no sólo lo que hacen los espectadores sino también lo que las imágenes parecen hacer; no sólo lo que las personas hacen como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen sino también lo que esperan que esa forma haga y por qué tienen tales expectativas sobre ella”. (Freedberg, 1992, p. 14).

²⁹ (Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 2009, p. 62).

potencial de ser memorizada a través de mantener el hilo del recuerdo de sus contenidos, como afirma Hans Belting en la introducción de *Imagen y Culto*:

la autorrevelación pasada y futura de Dios en la Historia. El recuerdo poseía por ello un carácter *retrospectivo* y, por extraño que suene, *prospectivo*. En este sentido, la imagen compartía con el observador un presente en el que los actos de Dios apenas se presentaban de manera visible, pero a la vez pertenecían al pasado y al futuro, al tiempo histórico y al tiempo anunciado de la experiencia inmediata de Dios. (Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, 2009, p. 20)

Ello afirmaría la discontinuidad en el uso de las imágenes taumatúrgicas, pues fueron creadas para ser contempladas e interiorizadas en el pasado y el presente, y ser verosímiles ante la expectativa futura de la intervención divina mediante la invocación en busca del milagro.

Llegado a este punto de la investigación, se puede afirmar que, en su creación y producción, las imágenes religiosas tienen en sí mismas el poder gracias a su eficacia comunicativa dada por su medialidad física y composición visual que se respalda con los discursos de los textos sagrados y el *ethos* colonial, reproduciendo así con eficacia la praxis de la retórica barroca. Y a su vez, para completar el proceso de atribución de poderes, las imágenes potencian su naturaleza milagrosa a través del acto de animarse, es decir, de adquirir vida por medio de su conjuro en la actividad ritual, por ejemplo, la teúrgia, y la consagración católica, la ceremonia.

La teúrgia, práctica mágico-religiosa griega demonizada y vinculada a la brujería en la Edad Media, era una serie de acciones destinadas a dar vida a las imágenes de dioses y dotarlas de poder y movimiento. Dependía de la acción de un *medium* en estado de trance a través del cual algún dios pudiera pronunciarse. El procedimiento principal consistía en ‘completar’ la imagen ‘ocultando símbolos o señales’ del dios

dentro de la estatua para darle vida, o inscribir en la imagen ciertas palabras o caracteres.

Por simpatía, afinidad de sentimientos o atributos, se creía que cada dios estaba representado por determinadas plantas o piedras. La idea de simpatía abarca también a los nombres o fórmulas que se creían particularmente relacionados con un dios o sus poderes. Si se incorporaban éstos a la imagen por medio de los ritos apropiados o se pronunciaban las fórmulas del modo correcto, podía transferirse a la imagen el alma del dios. (Freedberg, 1992, p. 114)

La consagración es, entonces, el acto público institucional católico de develamiento que le asigna a la imagen un propósito. La plegaria comienza con la súplica a Dios para que bendiga y santifique la pintura o escultura de la imagen aprobada por las normas tridentinas y termina con la afirmación de su veneración y honra para luego ser objetivo de apropiación en búsqueda de beneficios milagrosos. Aquí aplica también un sentido de simpatía puesto que se produce una relación dialógica entre el asumir la invocación de Dios para bendecir el objeto visual y la aceptación de ser venerado no en su sentido restringido como objeto sino lo que éste representa, en otros términos, la presencia que evoca.

Dios Todopoderoso y Eterno, te suplicamos que te dignes a bendecir y santificar esta pintura (o escultura) en memoria y honor de tu único hijo Jesucristo (o la Virgen o los Apóstoles o el Mártir o el Santo, según proceda en cada caso), y concede que quienquiera venere y rinda honor a tu unigénito Hijo (o la Santa Virgen, etc.) por sus méritos e intercesión reciba de ti la gracia en esta vida y gloria eterna en la vida ulterior.

Y a continuación el obispo rocía la imagen con agua bendita. (Freedberg, 1992, p. 115)

2. SANTA MARTA, LA SANTA

2.1 EL RELATO ENCARNADO

El lugar otorgado al culto de las imágenes de los santos³⁰, que venía heredado de la cultura medieval, constituyó una estrategia tridentina en territorios de ultramar para reforzar la identidad del *cuerpo* social colonial de gremios, ciudades y labores; debido al vínculo discursivo de los santos como mediadores, patronos, protectores y “héroes” milagrosos.

Los santos constituían, más allá de la devoción y la capacidad empática de identidad, una representación de los valores sociales, los modelos de comportamiento y el ideal de sujeto para la colectividad: *Vidas Ejemplares*³¹. La función devocional y cultural de los santos radicaba en la construcción de una comunidad de creyentes a partir del conjunto de virtudes y valores como elementos comunes a seguir en términos de modelos corporales y morales.

La retórica barroca, presentando estos patronos visuales asumió como proyecto la interiorización y apropiación de las virtudes de los santos y su práctica externa de piedad e imitación para la aspiración colectiva de santidad en la vida cotidiana.

Dado este proyecto tridentino, según las investigaciones de Jaime Borja, la distribución de temas iconográficos (ante todo pictóricos) en el Nuevo Reino de Granada estaba ocupado, en primer lugar, por las vidas de los santos (45%) [Imagen 3], siendo la representación de santas inferior (28%) [Imagen 4] a los santos

³⁰ “En el 993 se inició la santificación canónica, es decir, bajo un procedimiento jurídico, lo cual fue ratificado en el siglo XIII con las Decretales de Gregorio IX, quien dejó sólo a potestad del papado la santificación para culto público y estableció los dos pasos del proceso: beatificación y canonización”. (Borja J. H., 2012, p. 119)

³¹ “En la tradición retórica, el género demostrativo, *exempla*, de las virtudes ejemplares era una de las pruebas de argumentación más importantes para lograr la persuasión hacia la imitación de una virtud o el rechazo de un vicio”. (Borja J. H., 2012, p. 61)

masculinos (72%) [Imagen 4], principalmente debido a la elección discursiva de formas específicas de representar los tipos de vida y el *cuerpo*, según los atributos iconográficos dados por los relatos hagiográficos que le eran más pertinentes al proyecto en el territorio específico.



Imagen 3. Total de pinturas recogidas para la muestra (2.404)

Santos y Santas (1.077). Temas de la Virgen (432). Cristológicos (438). Temas no devocionales (248).
 Ángeles y Arcángeles (91). Antiguo Testamento (43). Dogma (75)

(Borja J. H., 2012, p. 70)



Imagen 4. Total de pinturas recogidas para la muestra (1.077)

Santos (776). Santas (301)

(Borja J. H., 2012, p. 71)

Las vidas de los santos estuvieron marcadas por relatos colmados de fenómenos extraordinarios e inverosímiles que sobrepasaban incluso la esencia misma del milagro e indiscutiblemente pertenecían al ámbito de lo mágico. Las historias, construían en esta narración particular seres de diferentes nacionalidades, procedentes de distintas categorías sociales y realizadores de diversos oficios o profesiones según las labores desempeñadas; unido a ello, y para marcar las diferencias entre unos y otros, especificaban los rasgos de su carácter y los detalles de su constitución física, así como el modo en que enfrentaron las tribulaciones cuando emprendieron el camino de la santidad y la manera en que murieron.

De acuerdo a este último evento, se generaron dos tipologías de santos y relatos: Hagiografía, de los que murieron en “olor de santidad” o en condiciones no violentas; y Martirologio, de aquellos que padecieron suplicios y mortificaciones corporales muriendo de modo cruento y afrentoso.

El tránsito del relato a la representación visual exigía precisión en los detalles que vincularan la vida del santo con su imagen reconocible, verosímil y sin margen de ambigüedad, es decir, la presentación de gestos, posturas corporales y atributos creando así su propia iconografía.

En las representaciones de los santos, debe atenderse principalmente a tres cosas: la primera... sea conforme a la imagen, en el semblante, en los lineamientos de la cara, en la estatura, y otros accidentes con el original. La segunda, que en los vestidos y demás adornos del *cuerpo*, se produce imitar la verdad, o la verosimilitud... y la tercera, que la pintura se conforme también con el original, en la edad, y demás gestos del *cuerpo*, y a todos los santos se les debe pintar con luces y resplandores en el semblante y con aquellas insignias correspondientes al martirio o empleo que ejercieron; para así, se den más a conocer a los que miran sus imágenes. (Interián de Ayala, 1782, p. 226 y 235)

Focalizando las reflexiones anteriores y tomando el estudio de caso que le compete a esta investigación, emprenderé la ruta de análisis de la iconografía dada por el relato hagiográfico de *Santa Marta*.

En el caso hagiográfico³², se hace referencia a los tiempos del Nuevo Testamento donde aparece Marta, descendiente de reyes, hija de Eucaria y Siro el gobernador de Siria y numerosas provincias, hermana de Lázaro y María, herederos de las fortificaciones de Magdala, Betania y gran parte de Jerusalén. A modo de aclaración, algunas fuentes historiográficas nombran a María como María Magdalena, pero en los pasajes bíblicos queda la ambigüedad si aquella mujer, Magdalena la penitente, es la misma María Magdalena, hermana de Marta³³.

En los Evangelios (Lucas 10, 38-42 y Juan 11, 1-44 y 12, 1-11) se narra la llegada de Jesús a la casa de Betania y cómo Marta se afanaba en servirlo mientras María, sentada a sus pies, escuchaba sus palabras. Es por este relato bíblico que se conoce a Marta como símbolo de la Vida Activa, sobre todo en las labores del hogar y su sentido de servicio y hospitalidad, mientras que su hermana María Magdalena se convirtió en modelo de Vida Contemplativa.

En los pasajes bíblicos también se relaciona a Marta con el momento en el que Jesús resucitó a su hermano Lázaro; este relato vincula a Marta con el milagro de la resurrección, acto de renacer espiritualmente, que según el *Evangelio de Juan 11*, se dio por la vía de petición piadosa de Marta a Jesús, intercediendo Él ante

³² Basado en los textos: Bíblicos de los Evangelio según Lucas 10, 38-42 y Juan 11, 1-44 y 12, 1-11. De la Vorágine, Santiago. *La Leyenda Dorada*, tomo 1. Madrid: Alianza Forma, 1995. y Schenone, H. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.

³³ “En resumen, pues, María Magdalena era hermana de Marta y de Lázaro, a la muerte de sus padres dividieron el rico patrimonio familiar entre los tres: a María le tocó el castillo de Magdala, de ahí su nombre; a Marta las posesiones de Betania, y a Lázaro, las de Jerusalén. María, aprovechando su belleza y su riqueza, se entregó a una vida de placeres y deleites hasta que oyó hablar de Jesús. Su predicación la hizo ver ‘aquel profundo abismo de vicios en que estaba anegada’, según relata el padre Ribadeneyra”. (Carmona Muela, 2008, págs. 310-311)

Dios para obrar el milagro. Así, Marta es conocida como la *intercesora de las causas imposibles*, como es el caso simbólico de la resurrección después de la muerte:

1 Y estaba enfermo cierto *hombre llamado* Lázaro, de Betania, la aldea de María y de su hermana Marta. **2** María, cuyo hermano Lázaro estaba enfermo, fue la que ungió al Señor con perfume y le secó los pies con sus cabellos. **3** Las hermanas entonces mandaron a decir a Jesús: Señor, mira, el que tú amas está enfermo. **4** Cuando Jesús *lo* oyó, dijo: Esta enfermedad no es para muerte, sino para la gloria de Dios, para que el Hijo de Dios sea glorificado por medio de ella. **5** Y Jesús amaba a Marta, a su hermana y a Lázaro. **6** Cuando oyó, pues, que *Lázaro* estaba enfermo, entonces se quedó dos días *más* en el lugar donde estaba.

12 Los discípulos entonces le dijeron: Señor, si se ha dormido, se recuperará. **13** Pero Jesús había hablado de la muerte de Lázaro, mas ellos creyeron que hablaba literalmente del sueño. **14** Entonces Jesús, por eso, les dijo claramente: Lázaro ha muerto.

17 Llegó, pues, Jesús y halló que ya hacía cuatro días que estaba en el sepulcro. **18** Betania estaba cerca de Jerusalén, como a tres kilómetros; **19** y muchos de los judíos habían venido a *casa de* Marta y María, para consolarlas por *la muerte de su* hermano. **20** Entonces Marta, cuando oyó que Jesús venía, fue a su encuentro, pero María se quedó sentada en casa. **21** Y Marta dijo a Jesús: Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto. **22** Aun ahora, yo sé que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo concederá. **23** Jesús le dijo: Tu hermano resucitará. **24** Marta le contestó: Yo sé que resucitará en la resurrección, en el día final. **25** Jesús le dijo: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá, **26** y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás. ¿Crees esto? **27** Ella le dijo: Sí, Señor; yo he creído que tú eres el Cristo, el Hijo de Dios, el que viene al mundo. **28** Y habiendo dicho esto, se fue y llamó a su hermana María,

diciéndole en secreto: El Maestro está aquí, y te llama. **29** Tan pronto como ella *lo oyó*, se levantó rápidamente y fue hacia Él.

38 Entonces Jesús, de nuevo profundamente conmovido en su interior, fue al sepulcro. Era una cueva, y tenía una piedra puesta sobre ella. **39** Jesús dijo: Quitad la piedra. Marta, hermana del que había muerto, le dijo: Señor, ya hiede, porque hace cuatro días *que murió*. **40** Jesús le dijo: ¿No te dije que si crees, verás la gloria de Dios? **41** Entonces quitaron la piedra. Jesús alzó los ojos a lo alto, y dijo: Padre, te doy gracias porque me has oído. **42** Yo sabía que siempre me oyes; pero lo dije por causa de la multitud que *me rodea*, para que crean que tú me has enviado. **43** Habiendo dicho esto, gritó con fuerte voz: ¡Lázaro, ven fuera! **44** Y el que había muerto salió, los pies y las manos atados con vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Desatadlo, y dejadlo ir.

La leyenda cuenta que, al dispersarse los discípulos de Cristo, luego de su Ascensión al cielo, Marta, María Magdalena, Lázaro y algunas otras personas, entre ellas San Maximino quien les bautizó y era el encargado por el Espíritu Santo de velar por las hermanas, embarcaron en un navío desprovisto de remos, velas, timón y cualquier tipo de alimentación e instrumento de navegación, sólo con la guía milagrosa de Dios que los condujo, según su voluntad, a las costas de Marsella en Francia. Allí, al trasladarse a Aix, emprendieron su misión evangelizadora convirtiendo a la fe de Cristo a los habitantes.

Posteriormente, predicado en Tarascón-Francia, ubicado en las proximidades del Ródano entre Arlés y Aviñón, conocido como la zona boscosa del lago negro Nerluc que tomó su nombre actual en reminiscencia al monstruo Tarasca vencido por *Santa Marta*, encontró ella aquel evento prodigioso revestido de peligro que sólo a través de la mediación de Dios podía ser enfrentado y que la condujo en su acción intercesora a realizar su primer milagro y así ser venerada hacia su camino de santidad.

Un monstruo fluvial, engendrado por Leviatán, amedrentaba a los habitantes de la campaña,

Un dragón cuyo *cuerpo* más grueso que un buey y más largo que el de un caballo, era una mezcla de animal terrestre y de pez; sus costados estaban provistos de corazas y su boca de dientes cortantes como espadas y afilados como cuernos. Esta fiera descomunal a veces salía a la selva, se sumergía en el río, volcaba las embarcaciones y mataba a cuantos en ella navegaban. (...) Decíase también que este dragón, si se sentía acosado, lanzaba sus propios excrementos contra sus perseguidores en tanta abundancia que podía dejar cubierta con heces una superficie de una yugada; y con tanta fuerza y velocidad como la que lleva la flecha al salir del arco; y tan calientes que quemaban como el fuego y reducían a cenizas cualquier cosa que fuera alcanzada por ellos". (De la Vorágine, 1995, pág. 419)

y siguiendo la descripción de Santiago De la Vorágine, Marta,

atendiendo a los ruegos de las gentes de la comarca, y dispuesta a librarlas definitivamente de los riesgos que corrían, se fue en busca de la descomunal bestia; en el bosque la halló, devorando a un hombre; acercándose la santa, la asperjó con agua bendita y le mostró la cruz. La terrible fiera, al ver la señal de la cruz y al sentir el contacto del agua bendita, tornóse de repente mansa como una oveja. Entonces Marta, se arrimó a ella, la amarró por el cuello con el cíngulo de su túnica y, usando el ceñidor a modo de ramal, sacóla de entre la espesura del bosque, la condujo a un lugar despejado, y allí los hombres de la comarca la alancearon y mataron a pedradas. (De la Vorágine, 1995, p. 420)

Luego del evento del dragón, decidió consagrarse a la oración y al ayuno en aquel lugar de la selva. Edificó una basílica dedicada a la Virgen María y un convento cuya

vida de comunidad se basaba en la penitencia, oración y abstinencia. En esta vida en Cristo, murió en santidad, teniendo la visión, ocho días antes de su muerte, de una procesión de ángeles con cánticos alrededor de su cama que la protegían de las tribulaciones de demonios que acechaban su alma e invadían la habitación, pero finalmente librando la batalla espiritual y llevándola victoriosa al cielo en medio de la presencia y las palabras de Cristo: “¡Ven conmigo! En adelante estarás ya siempre a mi lado. Tu me diste alojamiento en tu casa y yo desde ahora te alojaré eternamente en el cielo y, por el amor que te tengo, atenderé a cuantos recurran a mí pidiendo algo en tu nombre”. (De la Vorágine, 1995, p. 421)

Tomando estas referencias y dentro de la indagación de imágenes sobre la santa, se puede encontrar que existen dos tipologías canónicas: aquellas que relatan instantes narrativos de su vida en Betania, cuyos momentos cruciales evocan sus labores domésticas como anfitriona de Jesús durante la visita a su casa, así como el relato bíblico que reafirma su fe ante el milagro, efectuado por Jesús, de la resurrección de su hermano Lázaro. La otra tipología, que presenta directamente esta investigación, son las imágenes de estampa y posteriormente pinturas y esculturas (*medium*) construidas directamente para la visualización devocional de la santa como *exempla* de vida, que, encarnándose, relatan el instante en el que ella realiza el milagro de salvar a la población francesa de la bestia Tarasca que les atormentaba.

Así, se puede concluir que los atributos fundamentales de la iconografía de *Santa Marta* de acuerdo a la simbología judeocristiana son:

- La **Tarasca**, a sus pies es la representación del mal, del Diablo o Satanás. De aquella presencia demoníaca que perturba a los pobladores en alma y *cuero*; es también la manifestación de su lucha, una guerra espiritual entre el bien que ella presenta y el mostro maléfico vencido, es decir, una de las

manifestaciones simbólicas de su acción intercesora de protección a sus fieles devotos.

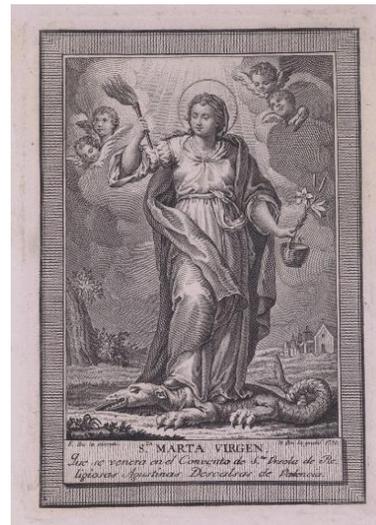
- El **acetre**, generalmente en su mano izquierda, recipiente en forma de caldero con pie moldurado y borde donde se ajusta un asa movable. Usado para guardar el agua bendita con la que se asperja a los fieles o a los objetos que son bendecidos, en este caso, a la feroz bestia que tiene a sus pies para ser dominada y amansada. (Schenone, 1998, p. 797)
- El **hisopo**, en su mano derecha, rama de ciertos arbustos o asa recta cilíndrica en cuyo extremo hay una esfera hueca de función recolectora, con perforaciones en la parte superior, que permite la salida del agua bendita en forma de lluvia. (Schenone, 1998, p. 797)
- La **Cruz**, sostenida en su mano derecha, símbolo de la presencia de Cristo, atributo de su *passio*, *-ōnis*, muerte, resurrección y promesa de vida eterna.
- El **Cíngulo de su Túnica**, símbolo de dominio, sometimiento, inmovilización y victoria sobre la Tarasca una vez amansada.



5



6



10



7



8



9

11





12



15



13



14



16

La selección de estampas³⁴ presentadas en esta investigación recoge el discurso visual según el punto de mayor tensión narrativa hagiográfica, determinando así los atributos que identifican a la santa como encarnación del relato devocional. Las imágenes muestran una figura femenina juvenil como símbolo de un ideal atemporal de pureza y alta espiritualidad en el que perdura la leyenda a modo de *continuum*; el *nimbus* o aureola, a modo de corona, es la luminosidad que indica la presencia de la luz divina; sus rasgos físicos demuestran una suavidad afeminada y el gesto de su rostro la serenidad otorgada por la gracia divina. Parecería contradictorio dicha expresión de sosiego ante la batalla que está librando contra la Tarasca, pero, el ejercicio de su santidad se reafirma con la templanza y la fehaciente convicción de su fe que le proporcionan el poder, no precisamente de fuerza física sino de potencia espiritual, para dominar a la bestia con la delicadeza de la aspersion del agua bendita y el enlazado con el cingulo de su túnica.

Como figura central de la composición (exceptuando la Imagen 6 que presenta una narrativa simultánea entre la acción de la santa y la posterior ejecución de la Tarasca a manos de los habitantes de la comarca), ella, se presenta como punto perceptivo en una vertical en la que la atención visual viaja a través de los pliegues de su túnica y manto, pasando por el recorrido de los objetos que sostiene en sus manos y finalizando en la acción de dominio marcada por el gesto de sus pies aplastando a la terrorífica figura de la Tarasca. Entre los objetos que empuña, se encuentran con más frecuencia, el acetre e hisopo (Imágenes 7, 8, 9 y 10), el lazo (Imágenes 5, 6, 8 y 9), la cruz (Imágenes 9 y 11) y un libro (Imágenes 5 y 9).

³⁴ **Imagen 5.** Il Codice di Santa Marta -1400. (A.S. Napoli -Ftc. Savio) “miniato con gli stemmi delle grandi famiglie napoletane iscritte alla celebre confraternità. La Santa protettrice ha le regale compostezza delle basilisse bizantine”. Fuente: (Del Piazzo, XVIII-1969, p. 39). **Imagen 6.** Santa Marta. Xilografía (Venecia-Italia) Publicada por Capcasa. Edición: 1494. Fuente: (De la Vorágine, 1995, p. 419). **Imagen 7.** St Lazarus and his sisters. Estampa flamenca. Impresa por Antonius Wierix. 1604. Fuente: (The British Museum, 2020). **Imagen 8.** S. Marta (Piccoli Santi). Estampa italiana. Impresa por Marcantonio. 1500-1527. Fuente: (The British Museum, 2020). **Imagen 9.** S. Martha. Estampa francesa. Publicada por Nicolas I. Langlois. Impresa por Jean Mariette. 1650-1700. “A Paris chez N. Langlois rüe St Jacques a la Victoire' and 'I. Mariette exc' (partly cut)”. Fuente: (The British Museum, 2020). **Imagen 10.** Sta. Marta Virgen. Estampa española. Inventada por Francisco Bru y grabada por Manuel Bru. Valencia-España. 1790. Convento de Santa Úrsula de religiosas Agustinas Descalzas de Valencia. Fuente: (Valencians, 2020). **Imagen 11.** Estampa popular de Santa Marta en Colombia. Siglo XX-XXI. Fuente: Almacenes de Artículos Religiosos Bogotá-Colombia.

La Tarasca, aparece como un híbrido entre animal terrestre y acuático, una suerte de reptil que semeja un corpulento dragón con cuernos, escamas y hasta alas; su boca, ferozmente abierta exhibiendo sus afilados dientes pero que yace abatido bajo los pies de la santa (Imágenes 5, 7, 9, 10 y 11). Llama la atención la figura que aparece como representación de la Tarasca en la Imagen 8, pues más allá de presentar a la bestia, encarna un pequeño y grotesco ser sentado y amarrado que muestra con más claridad el significado simbólico de la presencia maligna y demoníaca a la que se enfrenta la santa, es decir, la batalla espiritual que libra.

El paisaje, en las Imágenes 6 y 10, más fiel al relato hagiográfico, presenta a un lado el escarpado y boscoso lugar donde habitaba el dragón y al otro, la zona arquitectónica del pueblo de Tarascón. En las Imágenes 7, 8 y 11, el contexto hace referencia más a la *Inventio* de los grabadores cuyas creaciones se asemejan a los paisajes de sus ciudades (territorio flamenco y francés) o a sus propios referentes visuales.

En cuanto a las pinturas y esculturas³⁵ elegidas dentro de la indagación, se observan las relaciones iconográficas con las estampas, confirmándose así la relación entre producción y circulación de las mismas como referentes visuales. El factor común entre las imágenes es que fueron elaboradas a petición de órdenes religiosas y para ser exhibidas en lugares de culto público con intenciones devocionales precisas, fundamentalmente para completar el discurso y el programa iconográfico de los retablos mayores en iglesias donde la presencia de la santa reforzaba el *exempla* de las virtudes del modelo femenino.

³⁵ **Imagen 12.** Santa Martha. Anónimo. Pintura al óleo en la Iglesia de San Pedro, Jesuitas. Lima-Perú. Siglo XVII. Fuente: (Borja G. J., 2020). **Imagen 13.** Santa Marta. Basilio de Santa Cruz Pumacallao (pintor indígena quechua). Pintura al óleo. Escuela cuzqueña. Catedral del Cuzco. Cuzco-Perú. 1661-1700. Fuente: (Borja G. J., 2020). **Imagen 14.** Santa Marta. Relieve en madera policromada del Retablo Mayor Monasterio de San Jerónimo Granada-España. Atribuido a Juan Bautista Vázquez “El Mozo”, Melchor de Turín y Pablo de Rojas. 1576-1603. Fuente: (Cabrera, 2020). **Imagen 15.** Santa Marta. Relieve en madera policromada del Retablo Mayor Templo de San Francisco Bogotá-Colombia. Atribuido a “Hermano Lego”. 1623-1625. Fuente: (Gila Medina, Abril-Junio 2018) Foto: Nathalia López Zambrano. **Imagen 16.** Santa Marta. Escultura en madera policromada. Parroquia Santa Marta Bogotá-Colombia. 1948. Foto: Lorena Franco López.

La presencia de Santa Marta como figura central de la composición es común en dichas pinturas y relieves, los rasgos físicos y los gestos enfatizan el ideal de juventud y feminidad de la santa. El *nimbus* o aureola resalta la construcción de santidad y como aporte de la *Inventio* se destaca la transformación de la indumentaria, túnica y manto, en ropajes sofisticados propios del ajuar femenino de clases sociales altas europeas del Siglo XVII.

La Tarasca mantiene su posición y representación simbólica, aunque sólo en la Imagen 13 se encuentra enlazada y en la Imagen 15 da la apariencia de una criatura mansa. Los objetos, completos: acetre, hisopo y cruz en la Imagen 16; ausentes, en las Imágenes 14 y 15, pero tácitos en las posturas de las manos de la santa. En las Imágenes 12 y 13 se observan, respectivamente, el hisopo y el lazo, aunque éste último con aspecto de cadena. Vale la pena resaltar que, en aquellas dos imágenes, se representa a Santa Marta con una palma del martirio, ambigüedad simbólica o libertad de *Decorum*, pues ella no padeció los suplicios de una muerte cruenta. La contextualización del fondo pictórico y escultórico evoca el paisaje natural del relato y se despliega en el espacio de exhibición completando su lectura visual teatralizada con la inserción en la estructura física y conceptual del retablo, o del nicho en el caso de la Imagen 16.

En cuanto se refiere a la producción y circulación de imágenes de la santa en territorio neogranadino, a pesar de tenerse registro de algunas de ellas en el Siglo XVII como se observó anteriormente, la escasez es notoria. Posiblemente Santa Marta, a diferencia de otras santas mártires como Santa Bárbara y Santa Catalina de Alejandría; o santas fundadoras de órdenes religiosas como Santa Clara de Asís y Santa Teresa de Ávila, no tuvo el mismo uso devocional en la totalidad del territorio, brecha que surge en esta investigación como una grieta entre la imagen y el culto regulado por la iglesia católica en su acción evangelizadora y la apropiación de la santa hagiográfica e iconográficamente en otros ámbitos no legitimados y

cercanos a las prácticas de la hechicería tanto en la época colonial como en la actual.

Es pertinente resaltar que la vía de culto tridentina con la reglamentación de la imagen de Santa Marta se ejerció oficial y públicamente en los sectores del territorio donde existía la necesidad de construir un *ethos* colonial particular cuyo estandarte era la imagen de la santa como modelo de vida para las mujeres, por ejemplo, en conventos de clausura femenina, en iglesias de órdenes religiosas y cofradías. La grieta aparece entonces en la praxis, sobre todo en los espacios privados de culto, cuando surgen relaciones con la imagen que se salen del orden establecido, bien sea por confusiones iconográficas, como es el caso de la relación con los atributos del dragón y la cruz que se encuentran también en Santa Margarita de Antioquía, o en prácticas más profundas, que trataré con detalle más adelante, ligadas a los conjuros de amor de la hechicería en las cuales se destacan y relacionan los poderes de dominación de Santa Marta y otros santos como Santa Elena de Jerusalén³⁶ para atraer al ser amado.

³⁶ "Oración a Santa Elena

Oh gloriosa Santa Elena q al monte fuiste y tres clavos trajiste, uno se lo diste a tu hijo Constantino, el otro lo tiraste al mar para la salud de los navegantes y el que quedo en tus preciosas manos no te lo pido dado sino prestado para clavarle en el corazón a _____ para q no tenga paz ni sosiego. Espíritu de la luz q alumbras las tinieblas de las almas alumbrá el corazón de _____ para se acuerde de mi y para q todo lo q tenga me lo de a mi, impulsado por tus poderes y q el sea el esclavo de mi amor. Tranquilidad no le des hasta q regrese a mi, amante y cariñoso, fiel como un perro manso, como un cordero, caliente como un chivato q venga q venga q nadie lo detenga. Ven q yo soy la única q te llama ven ven ven. cuerpo alma y espíritu de _____ ven porque yo te llamo yo te sugestiono yo te domino. Tranquilidad no has de tener hasta q no vengas rendido y humillado a mis pies para q olvides a la mujer q tengas y vengas porque yo te llamo (3 veces se repite este párrafo). Se reza por nueve días, agradeciendo a Sta Elena". Fuente: (orapronobis, 2020)

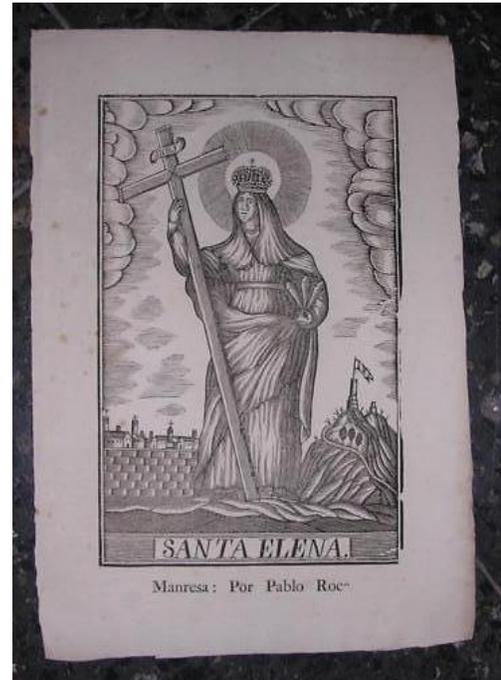


Imagen 17. (derecha) Santa Margarita de Antioquía. Estampa italiana. Phillipus Thomassin (grabado) y Rafael Di Sanzio (dibujo). Roma, ca. 1590. En la parte inferior de la imagen, encolada, inscripción y dedicatoria al papa Sixto V. Fuente: (Antiguitats, 2017). Imagen 18. (izquierda) Santa Elena. Xilografía española. Pablo Roca. Manresa-Cataluña. Primera mitad del Siglo XIX. Fuente: (Zoconet, 1997-2020)

2.2 LA CIUDAD EN “TIERRA FIRME”

En esta *Travesía Simbólica de las Imágenes*, existe relación directa entre Santa Marta, la santa y el nombre de la ciudad de la costa norte del territorio del Nuevo Reino de Granada, actual Colombia, Santa Marta. Las crónicas del Franciscano Fray Pedro de Aguado sobre la fundación de la ciudad³⁷, relatan que en la profunda bahía de Gaira, Rodrigo de Bastidas la fundó oficialmente el 29 de Julio 1525, con el nombre de Santa Marta, en honor a Marta de Betania, la santa de quien la leyenda

³⁷Aguado, Pedro de. *Recopilación historial*. Con introducción, notas y comentarios de Juan Friede correspondiente de la Academia Colombiana de Historia. Primera parte (Vol. I). Bogotá, 1956. Tomo I, Libro III, Capítulo IV. Digitalización disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/rehis23.htm> y Aguado, Pedro de. *Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada*. Tomo I, Libro I. Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1916. Digitalización disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-santa-marta-y-el-nuevo-reino-de-granada-tomo-1/html/5d71db5e-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html

cuenta que salvó a la población francesa de Tarascón del temible dragón conocido como Tarasca. (Acosta Luna, 2011, pág. 51) Aquella denominación del nuevo territorio se extendió a toda la provincia cuyos límites comprendían desde el Cabo de la Vela hasta el río Grande de la Magdalena.

Por la cédula real del 22 de diciembre de 1521, se le otorgó la gobernación de la Provincia de Santa Marta al conquistador y fue reiterada con una nueva capitulación del 6 de diciembre de 1524 firmada en Valladolid-España por su Majestad Carlos I que lo designa como capitán vitalicio y adelantado de la Provincia y Puerto de Santa Marta, autorizándolo a oficializar su fundación en 1525. El conquistador sevillano, en compañía del sacerdote Juan Rodríguez de la Orden de la Merced, realizaron la misa fundacional y la construcción de la primera iglesia y las primeras casas con los materiales de la zona: troncos de los árboles para los muros y palma amarga para la cubierta.

La elección del nombre de la santa, *Santa Marta*, para fundar la ciudad se dio efectivamente por ser el día de su fiesta según el calendario del santoral católico europeo; aunque aquí aparece una ambigüedad entre la devoción y la llegada de la imagen de la santa a la que posteriormente sería la Catedral de la ciudad. Al parecer, según relata Fray Pedro de Aguado y en relación a los testimonios por tradición popular de los samarios, Rodrigo de Bastidas era devoto de la Inmaculada Concepción, religiosidad e imagen que instauró con su llegada y la fundación de la ciudad. Pero, el nombramiento de la nueva provincia, no fue tomado de su propia devoción a la Inmaculada Concepción sino de la celebración de la fiesta de la santa, que coincidía con el día en que se oficializó la fundación de la ciudad. Esta relación de fechas era una costumbre que solían tener los conquistadores al revisar el calendario del santoral y su correspondencia con el día de fundación de cada territorio; simbólicamente, se convirtió en una práctica que posteriormente influyó en la devoción local haciendo de cada santo fundacional su protector y santo patrono.

En el caso de la ciudad de Santa Marta, se inició la práctica de culto legitimada por Rodrigo de Bastidas y su séquito militar y religioso con la devoción a la Inmaculada Concepción, prueba de ello es la placa conmemorativa y la imagen de la Virgen que actualmente se encuentran en la Catedral de la ciudad.

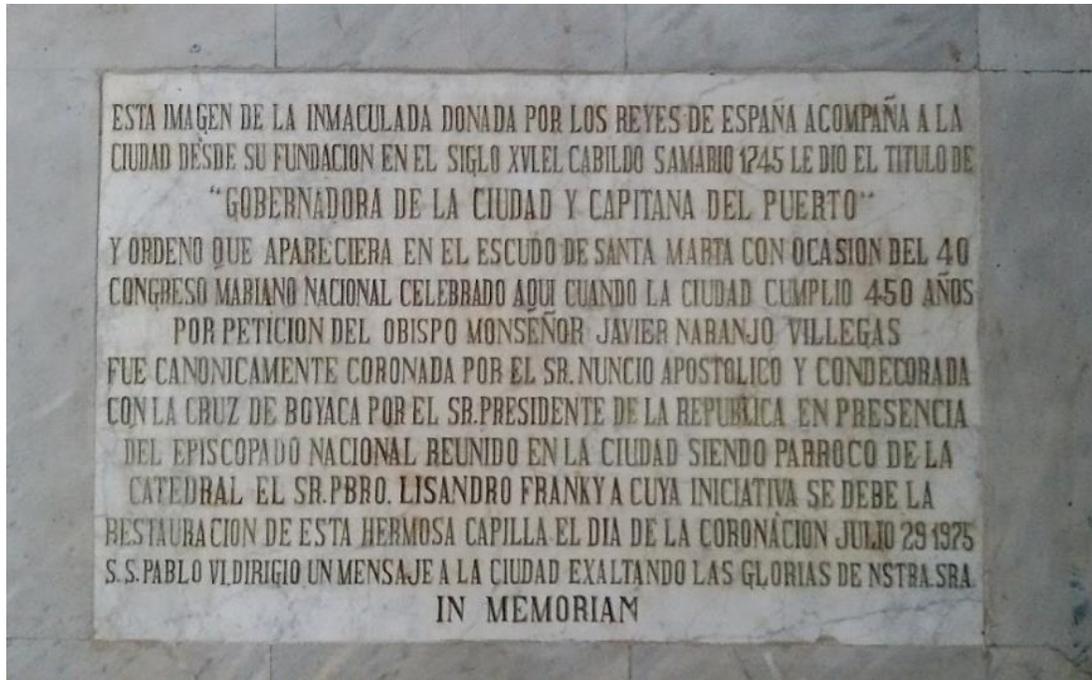


Imagen 19. Placa conmemorativa al interior de la Catedral de Santa Marta. 1975. Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López

La Inmaculada Concepción consolidó su significado simbólico entre los samarios cuando el monarca español Felipe V en la cédula real fechada el 29 de enero de 1745 en el Palacio del Prado, a petición del Cabildo Samario, concedió al escudo de armas de la ciudad de Santa Marta la imagen de la Virgen Inmaculada. Protección milagrosa que coincidió con el hostigamiento naval de las flotas inglesas durante la Guerra por el Asiento de Negros en los años 1739 y 1748. No obstante, dicho amparo, Santa Marta, sería siempre la santa patrona de la ciudad.



Imagen 20. Altar Inmaculada Concepción en la Catedral de Santa Marta. 1926. Escultura en madera policromada. Siglo XVI. Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López

Cabe resaltar que, uno de los factores determinantes para la construcción de la devoción colectiva a Santa Marta, no sólo en el territorio samario sino en el resto del Nuevo Reino de Granada, fue la relación directa de la fiesta de la santa y el día de la fundación de la ciudad; es decir que, Santa Marta junto con la Inmaculada Concepción se convirtieron por institucionalización de la iglesia católica en las figuras femeninas, santas protectoras de la ciudad, a quienes se les establecieron

las dinámicas de devoción y las prácticas de culto que actualmente perduran entre los samarios.

Con respecto a la devoción e imágenes de Santa Marta que actualmente se encuentran en la Catedral de la ciudad, las fuentes primarias y las investigaciones de campo direccionan la historia de las mismas al proceso gradual de la construcción de la Catedral.

La Catedral³⁸ tuvo sus orígenes como iglesia Mayor desde el Siglo XVII, construida por el obispo Sebastián de Ocando, destruida trágicamente por los piratas ingleses William Goodson en 1655 y Coz y Duncan en 1677 durante las invasiones a la ciudad portuaria. Fue reconstruida en 1678 por el obispo Diego de Baños y nuevamente afectada por un temblor en 1682, teniendo algunas reformas hacia 1711.

Los procesos de reconstrucción de la iglesia Mayor surtieron poco efecto, pues la estructura portante carecía de solidez y su fragilidad quedó al descubierto con el fuerte temblor de 1752 que la dejó hecha ruinas. Sólo hasta 1766 el virrey Pedro Messía de la Cerda decide construir una nueva Catedral comisionando los planos y perfiles al ingeniero militar Antonio de Narváez y La Torre. Las obras comenzaron, pero trascurrieron lentamente hasta que, entre los años 1790 y 1794, se intensificaron gracias a la intervención del ingeniero militar Antonio Marchante, quien entregó la Catedral en obra blanca lista para ser proveída de los ornamentos litúrgicos. En 1796 el gobernador Antonio de Samper finalmente entrega la obra para ser consagrada a principios del Siglo XIX a la santa patrona, Santa Marta. La Catedral, tal como se conoce hoy en día, fue oficialmente erigida en Basílica Menor

³⁸ Fuente principal de referencia: De La Rosa, J. N. (1975). *La Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad y Provincia de Santa Marta*. Bogotá: Ediciones Banco Popular.

mediante el oficio 5123 de mayo de 1930, comunicado de la Nunciatura apostólica al obispo Joaquín García Benítez.

Tomando referencia de este proceso histórico, se pueden rastrear cuatro fases de instalación de imágenes de Santa Marta, aclarando que no queda registro visual de las dos primeras y siendo las dos últimas aquellas que se conservan actualmente en el programa iconográfico de la Catedral.

La primera imagen del Siglo XVI, cuya procedencia no ha sido posible identificar, aunque se cree que probablemente fue traída de España, era una talla en madera policromada ubicada en el altar mayor de la iglesia construida por el obispo Sebastián de Ocando en 1617. La imagen de bulto solía estar, según los escasos registros encontrados, adornada con flores y junto a la custodia del Señor sacramentado. La escultura tuvo un fatídico final pues en el asalto pirata de 1655, el inglés William Goodson y sus hombres la convirtieron en leña para un fogón de la campaña.

La segunda imagen de Santa Marta en la iglesia Mayor, dispuesta en 1681 durante las reformas del obispo Diego de Baños, fue una pintura al óleo de instalación provisional cuyo destino se desconoce actualmente; encargada por el gobernador y capital general maestro de campo D. Pedro Jerónimo Royo de Arce, Rojas y Santoyo, quien:

ordenó pintar un retablo grande de la titular de la ciudad, cuyas dimensiones eran tres varas de alto por dos de ancho (2.40 metros x 1.60 metros), elaborado al óleo, hermosamente engalanado con un marco estofado de oro, el cual fue colocado en el altar mayor, justo debajo del vistoso frontis del Santísimo Cristo. (Ospino Valiente , 2003).

La tercera imagen, que actualmente se encuentra en la Catedral y es conocida popularmente como “La Cachaca”, es una escultura en madera policromada perteneciente a la Escuela quiteña, traída de la ciudad de San Francisco de Quito (Ecuador) por encargo del gobernador de la Provincia de Santa Marta y maestre de campo Don José Mozo de la Torre en 1718:

Este bulto se conserva en uno de los nichos de la sacristía, mide aproximadamente 1.50 metros, por su peso liviano es la que se saca para las procesiones; es sencillamente tallada en cedro una madera recia y artísticamente policromada. La imagen presenta un verdadero patetismo en su rostro a fin de promover una fuerte piedad popular, siguiendo la línea contrarreformista, huyendo de los idealismos renacentistas. Por sus cachetes rosados fue bautizada por el pueblo cariñosamente con el apodo de la “cachaca”, como se le conoce hoy – así se les denomina a las personas de piel blanca oriundas del interior del país-. Esta imagen acompaña al Jesús Crucificado durante la procesión del Viernes Santo, que recorre las principales calles del centro histórico de esta ciudad. (Ospino Valiente , 2003)



Imagen 21. “La Cachaca”. Escultura en madera policromada. 1718. Escuela quiteña. Catedral de Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López

La cuarta y última escultura de Santa Marta aún presente en la Catedral, data del año 1927, cuando el obispo Joaquín García Benítez emprende el proceso de petición de erigirla como Basílica Menor ante la Santa Sede. Decide entonces, dotar los altares con mármol de la Casa U. Luisi de Pietrasanta-Italia, ofreciéndole un estilo neoclásico a la Catedral con la pretensión de darle un estatus suntuario a la construcción y por ende mayor vistosidad al programa iconográfico. “La Cachaca”, según el obispo, deslucía en el nuevo altar de dicho escenario marmóreo y era necesaria la sustitución de la imagen principal de Santa Marta por una con más esplendor. En ese año, el obispo García Benítez encarga a la casa de esculturas barcelonesa Taller Reixach-Campanyà una nueva imagen de Santa Marta para el altar mayor. Escribe al Maestro José Companyà:

Deseo una imagen de Santa Marta, en apoteosis, algo por el estilo del modelo adjunto, pero llevando en la mano izquierda la tradicional caldereta, con hisopo y la derecha levantada, con la mirada al cielo, que los ángeles que la sostengan sean bien proporcionados y de cuerpo entero (no serafines), de cara hermosa y alegre y llevando entre todos una cinta que diga en caracteres visibles: Santa Marta, ruega por nosotros. Esta estatua es para ser colocada en el templete del altar mayor. Si la cedrolita tiene efectivamente las condiciones anunciadas en sus últimos catálogos, puede hacerla de esa materia, si no, tallada en madera, pero siempre teniendo en cuenta que la temperatura media de esta región es de treinta y dos grados centígrados. El decorado de ella debe ser de primera clase y todo el conjunto lo más hermoso posible.

(Ospino Valiente , 2003) [Fuente primaria: Botero Restrepo, Juan. *Monseñor Joaquín García Benítez*. Ediciones del Centro de Historia de Sonsón, pág. 66].



Imagen 22. Santa Marta. Altar mayor en mármol y escultura en madera policromada. 1927. Casa U. Luisi de Pietrasanta-Italia (altar mayor). Maestro José Campanyà. Taller Reixach-Campanyà Barcelona-España (escultura). Catedral de Santa Marta-Colombia. Foto: Lorena Franco López

La Catedral, ahora con sus dos imágenes comenzó a tener divergencias devocionales; “La Cachaca”, desde su llegada en 1718, fue la escultura principal de las procesiones tanto por sus características materiales como por el vínculo piadoso de los fieles con la imagen. Aunque austera, existía con ella un sentido de pertenencia devocional y una creencia milagrosa que la revestían de poderes taumatúrgicos.

Por el contrario, y aunque impuesta por el obispo García Benítez en 1927 como figura de las procesiones, la escultura de la Casa Reixach-Campanyà no permitía ni la cercanía devocional ni el contacto directo con la imagen. Los fieles, ya no poseían el uso y acceso a la imagen puesto que con aquella ubicada en el retablo mayor existía una distancia simbólica y de tradición que les impedía en sus romerías acercarse a venerar el bulto para acariciarle los pies y la rodilla en súplica de peticiones como sí lo hacían con “La Cachaca”. En vista de este panorama, en 1934, el obispo Joaquín García Benítez junto a la conformación de la Congregación de Santa Marta en cabeza de Da. Antonia Magri Simonds de Guerrero, le devuelven a los samarios su “Cachaca” como imagen tradicional en las procesiones y eje central de las prácticas de culto que hoy día perviven.



Imagen 23. Práctica de culto a “La Cachaca” en la Catedral de Santa Marta-Colombia. 2017.
Foto: Lorena Franco López

La serie (Imagen 23), expone una de las prácticas de culto actual a “La Cachaca”, un circuito de tacto y peticiones a la escultura que inicia con frotar la rodilla de la santa, continúa con el toque a la cabeza de la Tarasca, ya mansa, siguiendo el recorrido por sus pies que simbolizan el poder de intercesión y dominio, finalizando, de nuevo, con el frote a la rodilla. Así, los feligreses, mientras meditan su petición, recorren la figura de la santa produciendo la imagen de culto, es decir, el tránsito

del *medium* de la escultura hacia el *cuerpo* devocional en espera de la *respuesta* taumatúrgica.

En este escenario de culto, además del frote constante a la rodilla de Santa Marta, que ya crea una imagen palimpsesto entre la materialidad de la escultura, las capas pictóricas modificadas con los años y las huellas de las manos de los devotos; se ve también la práctica de escribir en pequeños trozos de papel las peticiones, meditarlos frente a la santa y luego dejarlos en el interior de la boca de la Tarasca, lugar y signo del abatimiento de la bestia y evidencia del milagro.



Imagen 24. Detalle de la rodilla de “La Cachaca” y la boca de la Tarasca. Catedral de Santa Marta-Colombia. 2017. Foto: Lorena Franco López

En cuanto a las procesiones, “La Cachaca” continúa acompañando a las romerías por las calles de la ciudad de Santa Marta cada 29 de julio. En los últimos años, 2018 y 2019, la dinámica previa a la procesión comenzó desde las 6:00 de la mañana con el repique de las campanas de la Catedral Basílica anunciando el día para honrar y venerar a la Santa Patrona. Durante la jornada se oficiaron, como es tradición desde 1934, una serie de ceremonias eucarísticas y al dar por terminada aquella de las 5:00 de la tarde:

Los fieles católicos se congregaron alrededor de la imagen de la santa patrona de la ciudad, con el fin de participar en la Procesión, la cual recorrió varias calles del Centro Histórico.

Para muchos fieles católicos fue muy emocionante participar en el recorrido de esta Procesión e invocando a la Santa Patrona con oraciones y cánticos que avivaban la fe de muchos.

La procesión era acompañada de juegos pirotécnicos que hacían más importante esta jornada religiosa que partió del Sagrado Templo a las 5:00 de la tarde y finalizó una hora después, pero con el mismo entusiasmo con la cual se comenzó.

Los fieles devotos de la santa patrona hicieron esta oración:

“Oh Santa Marta dichosa, que tantas veces tuviste el honor y la alegría de hospedar a Jesús en el seno de tu familia, de prestarle personalmente tus servicios domésticos, y que juntamente con tus santos hermanos Lázaro y María Magdalena, gozaste de su divina conversación y doctrina, ruega por mí y por mi familia, para que en ella se conserve la paz y el mutuo amor, para que todos sus miembros vivan en la observancia de la Ley de Dios, y para que sólo Dios, y no el mundo ni el pecado, reine en nuestro hogar.

Libra a mi familia de toda desgracia espiritual y temporal, ayúdame en el cuidado de mis hijos y subordinados, y concédeme la dicha de verlos unidos bajo la mirada paternal de Dios en la tierra, para volver a verles reunidos en las moradas del cielo. Así sea. Amén”. (Ortega, 2018)



Imagen 25. Procesoión en honor a Santa Marta. Escultura: "La Cachaca". Santa Marta-Colombia. 29 de Julio de 2018. Fuente: (Seguimiento.co, 2018)



Imagen 26. Procesoión en honor a Santa Marta. Escultura: "La Cachaca". Santa Marta-Colombia. 29 de Julio de 2019. Fuente: (Parra, 2019)

3. SANTA MÍA SANTA MARTA, ¡INTERCEDE POR FAVOR!

3.1 *ORATIO EXTERIOR – ORATIO INTERIOR*

La fuerza didáctico-taumatúrgica de las imágenes religiosas constituyó el eje fundamental de la conformación de las devociones y las prácticas de culto en el espacio neogranadino y su herencia actual en el territorio colombiano. Los usos ortodoxos de la imagen en tiempos coloniales, giran en torno al ejercicio de su contemplación y meditación constituyendo la experiencia de ver a Dios con los ojos del corazón. En primera instancia y utilizando el recurso del sentido de la vista que se acopla a la capacidad de imaginación, el acceso a la imagen inicia con la presentación del repertorio iconográfico y la inmersión en sus detalles estéticos-religiosos que ofrecen al fiel un mundo direccionado de conceptos hechos imagen.

El *medium* artístico, vehículo material del relato religioso, no dista de la imagen mental que se produce en el devoto, aquella medialidad, suministra los estímulos suficientes y acordes con el dogma católico para producir en el soma de la mente las visiones y ensoñaciones de la *composición de lugar*. Esta didascalía, en términos de David Freedberg, se gesta a través de la relación entre imagen-relato-meditación que asiste al ojo de la mente, el eje de una táctica visual bien administrada por la norma eclesiástica que conduce la mirada del fiel hacia el interior de su *cuerpo* activando la devoción particular y el amor desbordante de Dios. Por ello, la imagen se percibe como un tejido intelectual, imaginativo y sensorial.

En este campo teatralizado se apela también al recuerdo, a la remembranza de los relatos, una y otra vez repetidos en sermones, homilías y prédicas que instalados en la memoria traen al presente y se encarnan en los devotos las historias religiosas a la par de las imágenes. Allí, en los espacios litúrgicos se colman los sentidos; el

escenario digno representante del *horror vacui*, atestado de imágenes en muros, bóvedas, cúpulas, vidrieras, altares, retablos y nichos, acompañado del mobiliario religioso como púlpitos, tribunas, balcones y balaustradas abiertas a la nave central, crean en el observador la sensación de estar en un teatro, de ser palcos diseñados para admirar un espectáculo en el que los fieles son testigos y a su vez parte del drama representado. La vista y el oído sumergidos gracias a la consumación del trabajo del artista creador y el sacerdote predicador; el tacto incluso interviene, pues para completar la relación actor-espectador en el culto, los recorridos a través de algunas imágenes permitían su proximidad con el fin de reforzar la empatía y la piedad, estadios en los que una vez insertados los devotos, sentían a través de sus manos el poder y la promesa milagrosa llevando consigo, en su *cuerpo*, la estela taumatúrgica de la imagen y el drama litúrgico.

Acerca de la vista se les suelen representar figuras y personajes de la otra vida, de algunos santos y figuras de ángeles, buenos y malos, y algunas luces y resplandores extraordinarios. Y con los oídos oír algunas palabras extraordinarias, ahora dichas por esas figuras que ven, ahora sin ver quién las dice. En el olfato sienten a veces olores suavísimos sensiblemente, sin saber de dónde proceden. También en el gusto acaece sentir muy suave sabor, y en el tacto gran deleite, y a veces tanto que parece que todas las médulas y huesos gozan y florecen y se bañan en el deleite. (Cruz, 1993, p. 243)

Así pues, las prácticas de culto público legitimadas por la iglesia católica, utilizaban los anteriores dispositivos como un *exordium*; es decir, la preparación del camino, una manera de llegar a la audiencia, de atraer su atención. Juan Luis González García en su texto *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, acuña el término aristotélico para explicar los usos de la imagen en espacios públicos y privados. El autor afirma que existen dos tipos esenciales del exordio en

el culto público, uno directo, para lograr de manera inmediata que el oyente escuche (*principium o prooemion*), y otro indirecto o por insinuación (*insinuatío o ephodos*).

En entornos públicos, donde la hipertrofia icónica podía desorientar o dispersar la visión, el arte se acogió a la *insinuatío* con ayuda de recursos mediadores entre lo representado y el devoto, como figuras de testigos de las escenas o donantes. El *principium*, por su parte, quedaría asignado a la imagen de piedad personal, desprovista de elementos de enlace y dotada de una carga empática explícitamente dirigida al espectador. (González García, 2015, p. 354)

Es entonces en esta escenificación que ocurre la práctica pública de culto, entre los recursos insinuantes de figuras como *exempla* de devotos y el principio del constante adoctrinamiento de los modos en que los fieles deben disponer su *cuero* para la liturgia y componer la *imago pietatis* y la *imago patiens* tan características de los devotos en estadio de contemplación y meditación religiosa. Ejemplo de ello son las directrices de los manuales de predicación, los textos de oración como novenas y oraciones particulares a cada santo, el acto de persignarse, arrodillarse en los reclinatorios, ponerse de pie en distintos momentos de la celebración litúrgica y repetir al unísono fragmentos de texto dados por el misal.

La devoción privada fue también estimulada por la praxis litúrgica, ya que para mantener la constitución del *ethos* sacralizado debía existir una participación paralitúrgica que se reflejaba en la piedad personal dentro de los espacios íntimos:

La *oratio exterior*, la palabra proferida por los predicadores, era más 'extrínseca' con respecto a la pintura que la *oratio interior* de cada uno, que por definición apelaba a la imaginación del devoto. Por mucho que la elocuencia del orador sagrado acompañase a los grandes retablos, la presencia silenciosa de la imagen devocional resultaba más visible y sensible

ante el orante, pues ningún mediador terrenal se interponía entre él y su objeto de culto. Adicionalmente, la preocupación del individuo por asegurar el destino de su alma comprendía en gran medida una transacción personal con Dios, de ahí que el modo para obtener esas garantías tomase *cuerpo* en la imagen de devoción *privada*.

(...) La piedad privada, más que producir nuevos temas, ‘privatizó’ temas oficiales tanto en lo formal como en el contenido, ya que el fiel individual no quería una imagen diferente a la pública, sino una que le perteneciese personalmente. (González García, 2015, pp. 368-369)

Por ende, para los espacios de devoción privada, se empleaban elementos de resguardo de aquella intimidad como cortinas o *locus* con puertas sobre las imágenes. Al orante no le interesaba abrumarse con una gran cantidad de imágenes como aparecían en los escenarios de culto público, pues naturalmente se hallaba dispuesto al exordio empático. La visualización de los altares privados debía ser entonces concreta y limitada. Por ejemplo, si la imagen se encontraba colgada en una pared o nicho, podía aislarse del resto del espacio con cortinas, velos de tafetán o puertas de protección de modo que el observador pudiese seleccionar los usos devocionales y venerar las imágenes durante su recogimiento o súplica.

Las imágenes religiosas, sin duda, ostentaban lugares privilegiados dentro de los hogares, expuestas en las salas, los comedores, las habitaciones, los zaguanes y los altares construidos para su cuidado, culto y veneración, pues hacía parte fundamental de las casas –junto con escritorios, sillas, porcelanas, candeleros, prendas de vestir y libros-, y ocupaban aquellos lugares donde se realizaban cotidianamente actividades como comer, dormir, jugar, leer, coser, estudiar, conversar, cocinar y, particularmente, rezar. María

del Pilar López³⁹ ha demostrado que las mujeres, especialmente españolas y criollas, crearon en sus casa espacios particulares para rendir culto a las representaciones escultóricas y pictóricas de su devoción, espacios donde se rezaba el rosario en familia, se entonaban cánticos en honor a María y se recitaban novenas dirigidas a un determinado santo, lugares que, por lo demás, servían para compartir un chocolate con los miembros de la cofradía, leer en voz alta a los hijos, tejer prendas de vestir, descansar de las labores matutinas, educar a los esclavos y meditar en compañía del cónyuge. (...) De igual forma, en las habitaciones ocupadas por los distintos miembros de la familia se conservaban aquellas imágenes de culto que habían sido entregadas en dote, que representaban la advocación mariana de devoción, que habían sido bendecidas por un miembro importante del clero y que por su valor económico resultaban significativas para sus poseedores. También se ubicaban en los salones de visita, zaguanes y corredores que transitaban diariamente españoles, esclavo, indios y mestizos que vivían o servían en estas casas de gentes acomodadas y quienes se habían habituado a las imágenes expuestas y las apreciaban. (Pérez, 2016, pp. 143-144)

En este sentido, la imagen devocional además de provocar y captar la veneración del fiel, ampliaba su uso y funcionalidad, pues las relaciones que surgían en el espacio privado de su exhibición trascendían a la imagen misma. Pasaban de su *medium* al *cuerpo* del devoto bajo su manipulación física dada por su capacidad móvil y viajera, y producían un vínculo empático y afectivo otorgándoles el carácter de ser animado, es decir, una nueva *imagen*, acuñando el término de Hans Belting.

En el caso particular del culto a Santa Marta, se pueden rastrear como objetos piadosos legitimados las denominadas estampas devocionales y las novenas.

³⁹ María del Pilar López, "La vida en la casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII" en *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I. Las fronteras difusas del siglo XVI a 1800*, dir. Jaime Humberto Borja y Pablo Rodríguez Jiménez (Bogotá: Taurus, 2011) 143-168.

Dichos elementos son *medios* y guías de la práctica privada usadas por los fieles para los momentos de recogimiento, súplica y veneración personal a la santa. Las estampas devocionales son un tejido material y simbólico entre imagen y texto; como figuración central de la composición aparece Santa Marta con sus atributos iconográficos correspondientes a la hagiografía, bien sea como copias de grabados, las más antiguas, o impresiones digitales en la actualidad.

Existen dos tipologías de diseño, una en la que la relación texto e imagen aparece en la misma cara de impresión y otra, en la que se observa la figura de la santa en el recto de la lámina y el texto en el verso. El tamaño varía dependiendo de la portabilidad de la estampa; con frecuencia, las más recientes, caben en la palma de la mano siendo objetos de bolsillo y billetera, siempre acompañando al devoto como un artículo de uso personal y diario entre sus enseres de directo e inmediato acceso. Las más antiguas, tipo carta, hacían parte de devocionarios o libros de oraciones y de acuerdo al uso y relación que los devotos tenían con las mismas, algunas se mantenían en dichos compendios, y otras, eran arrancadas de los libros convirtiéndose en páginas sueltas custodiadas por los fieles como tesoros entre sus pertenencias o altares particulares. Por su parte, el texto que acompaña la imagen es catalogado como *Oración a Santa Marta*, en una extensión no tan amplia, inicia narrativamente con un reconocimiento de sus virtudes y la facultad de intercesión ante Dios dada por su relato hagiográfico, continúa con la petición del devoto que se entrega, se rinde ante ella en rogativa de un favor o de la resolución de causas difíciles que sólo pueden ser concedidas a través de la intervención taumatúrgica de la santa y la potencia de súplica que le imprime el fiel a la oración. Finalmente, se utilizan expresiones como “ruega por nosotros” y “amén” para sellar el pacto de fe con la santa.

Las oraciones pueden ser leídas en voz alta o baja, dependiendo del espacio íntimo construido para la práctica y se repiten periódicamente en la semana, por ejemplo, los días martes que por tradición se asocian al culto de Santa Marta, o incluso, dada

la necesidad del devoto para conseguir *respuestas*, se hace la oración varias veces al día utilizando ofrendas como el encender velas.



Imagen 27. Estampa devocional popular de Santa Marta en Colombia. Siglo XX-XXI. Fuente: Almacenes de Artículos Religiosos. Bogotá-Colombia



SANTA MARTHA.

GOZOS Á LA GLORIOSA VIRGEN SANTA MARTA

que se venera en el Convento de Santa Úrsula de Religiosas Agustinas Descalzas

Pues de la Escuela de Cristo
saliste tan exaltada:

*Ruega á Dios por tus devotos,
Martha discipula amada.*

Su predicación seguiste
con todo el Apostolado,
y con amante cuidado
los hospedaste y serviste:
pues su dulzura bebiste
como Cisne enamorada:
Ruega, etc.

Cuando á Lázaro tu hermano
Cristo le resucitó,
tu corazón despertó
del sueño del mundo vano:
mirando en un cuerpo humano
vida y muerte vinculada:
Ruega, etc.

Los judíos envidiosos,
viendo la ley profesar
de Cristo, te echan al mar,

Y. Ora pro nobis Beata Martha.

como leones furiosos:
mas por rumbos misteriosos
fué tu vida libertada:
Ruega, etc.

Por disposición divina,
paró la nave en Marsella,
y apenas entraste en ella,
predicaste su doctrina:
y toda aquella marina
fué á tu ejemplo bautizada:
Ruega, etc.

Fuiste firme en la humildad,
fuerte en mortificación,
fervorosa en la oración,
amante en la caridad;
y austera en la libertad,
pues viviste retirada:
Ruega, etc.

Un dragón sañudo y fuerte
tu gran virtud acredita,
pues con solo agua bendita

le dais al punto la muerte:
triunfando de aquesta suerte
sin cuchillo y sin espada:
Ruega, etc.

Arcadia de amor herida
y mariposa abrasada,
antorcha al mundo apagada
y á Dios lámpara encendida:
siendo por Jesús perdida
fuiste la mejor hallada:
Ruega, etc.

Enfermedades curáis,
calenturas y otros males;
dad consuelo á los mortales,
pues con Dios tanto alcanzáis:
por los devotos rogáis,
que os tienen por abogada:
Ruega, etc.

Pues de la Escuela de Cristo
saliste tan exaltada:
Ruega, etc.

R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

OREMUS

Exaudi nos, Deus salutaris noster, ut sicut de Beathe Marthe Virginis tuæ commemoratione gaudemus, ita pie devotionis erudiamur affectu. Per Christum Dominum nostrum. *R. Amen.*

Librería de Ferrandis y Villalba, Bolsería, 22. Valencia.

Imagen 28. Gozos a la Gloriosa Virgen Santa Marta. Venerada en el Convento de Santa Úrsula de Religiosas Agustinas Descalzas Valencia-España. 1822. Librería de Ferrandis y Villalba, Bolsería, 22. Valencia-España. Fuente: (Valencians, 2020)

Con respecto a las novenas (*novem*), son igualmente textos de oración, pero más extensos, tanto en su corpus narrativo como en el desarrollo de su práctica. Su lectura es apta para pequeños grupos de oración o práctica privada, en espacios de recogimiento acompañados siempre de una vela encendida para invocar la luz divina y crear el lugar de contemplación y meditación. Tal como lo indica su nombre, son oraciones que se hacen por nueve días, en los que cada texto corresponde a un día específico exaltando los poderes de santidad e intercesión celestial de Santa Marta, así como el vehemente ruego por la concesión de los favores solicitados en las tormentosas circunstancias por las que atraviesan los devotos. Cabe resaltar que previamente a cada oración del día, se reza el *acto de contrición* y la *oración inicial para todos los días*. A modo de conclusión de la práctica, y como instrumento rogativo del vínculo devocional, se reza: *Padrenuestro, Avemaría y Gloria*, previos a la *oración de petición final para todos los días*.

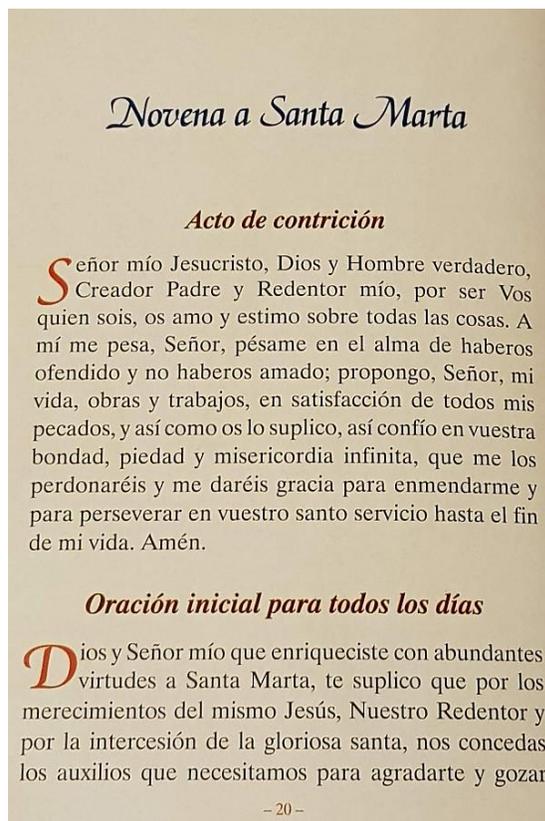


Imagen 29. Novena a Santa Marta. Acto de contrición y oración inicial para todos los días. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: (de la Virgen, 2018)

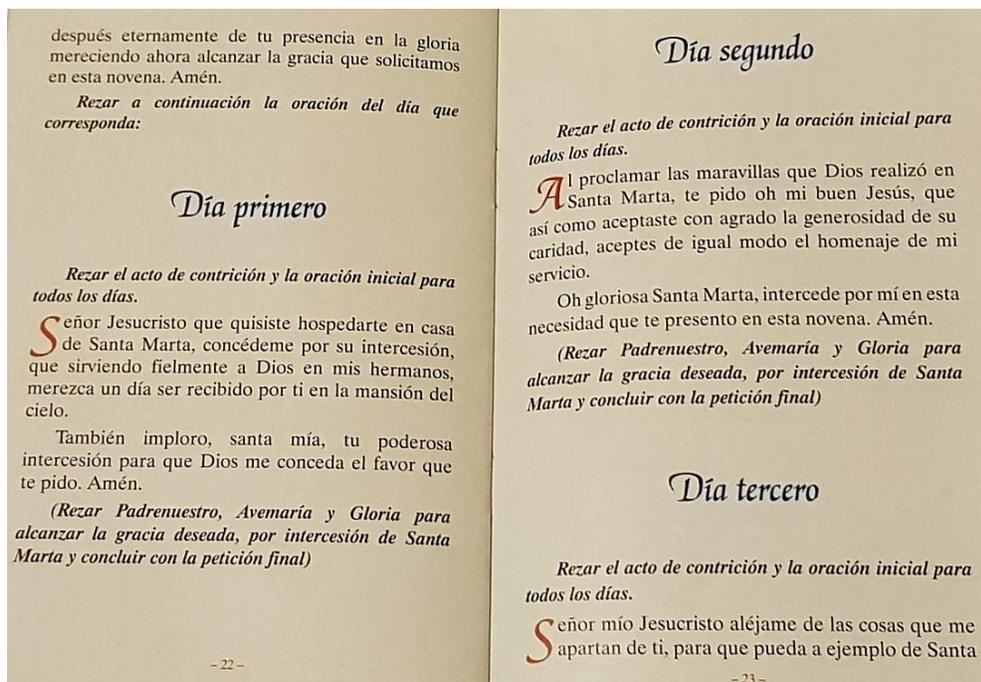


Imagen 30. Novena a Santa Marta. Día primero. Día segundo. Día tercero. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: (de la Virgen, 2018)

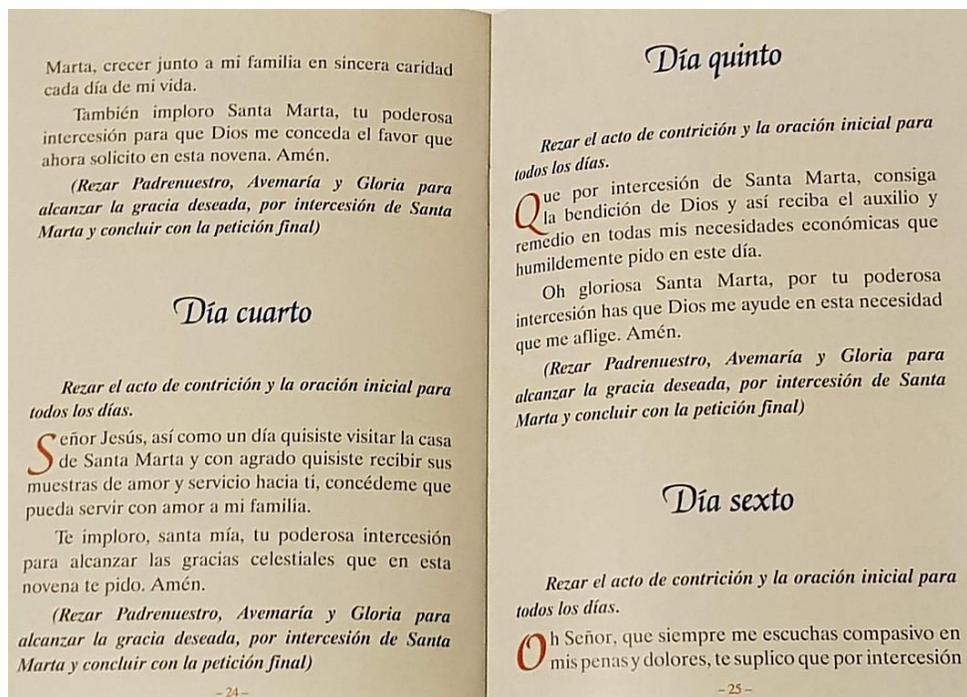


Imagen 31. Novena a Santa Marta. Día cuarto. Día quinto. Día sexto. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: (de la Virgen, 2018)

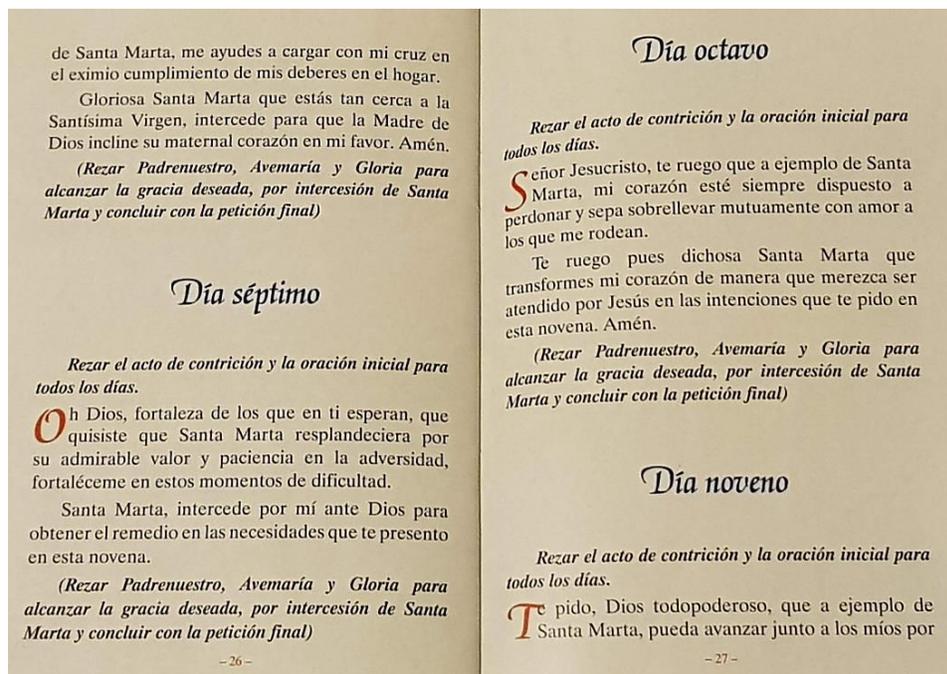


Imagen 32. Novena a Santa Marta. Día séptimo. Día octavo. Día noveno. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: (de la Virgen, 2018)

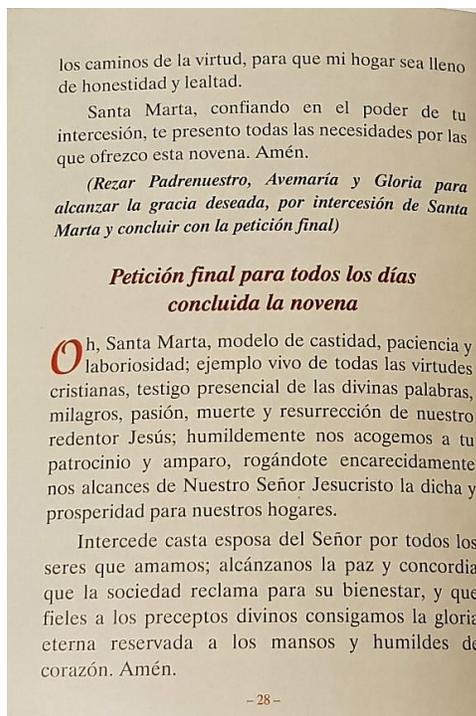


Imagen 33. Novena a Santa Marta. Petición final para todos los días concluida la novena. Publicación: Caballeros de la Virgen. Asociación privada internacional de fieles de derecho pontificio de la Iglesia católica. Bogotá-Colombia. 2017. Fuente: (de la Virgen, 2018)

En cuanto a la narrativa y las palabras clave que aparecen en dichos textos, se puede concluir que los manuales de oración metódica enseñan al lector a componer imágenes mentales de las escenas religiosas para sumergirse en ellas como testigos directos del relato y fortalecer el poder de la oración en favor de sus súplicas:

Visualizar con fijeza los eventos descritos, mirarlos como se mira a una imagen artística y, sobre todo, sentirse ‘presente’ en la acción representada son interpelaciones habituales de estos libros. El hincapié puesto en la presencia real es decisivo, y la exposición se rompe regularmente con interjecciones para suscitar compasión. Los continuos procedimientos de enlace con el fiel le obligan a sentirse afectado por medio de indicadores de persona (‘yo’, ‘tú’), por el uso reiterado de imperativos verbales, exhortaciones y admoniciones o de ciertos adverbios deícticos (= indicativos) como ‘aquí’ y ‘ahora’, y con expresiones y fórmulas propias de un lenguaje lírico y sugestivo (‘¡Oh, tú...!’; ‘¡Oh, alma mía...!’; ‘Considera...’, ‘Pondera...’, ‘Advierte...’, ‘Atiende...’, ‘Contempla...’, ‘Oye...’, ‘Medita...’), que mueven al orante a repetir como suyas las palabras del texto. El autor, con plena intencionalidad, ofrece esta forma para dar totalmente hecha la meditación al lector. La vivacidad e inmediatez se conquistan con recursos como el presente histórico o verbos pertenecientes al campo semántico de la vista (lat. *verba videnti*). (González García, 2015, p. 420)

3.2 MOCIONES Y TRETAS

La mentalidad colectiva creada dentro del territorio neogranadino y su actual supervivencia, estableció una necesidad sintomática de acudir a las imágenes de los santos como vías de auxilio ante las difíciles circunstancias de la vida cotidiana como enfermedades, pestes, catástrofes, dificultades económicas e incluso

problemas amorosos. Las concepciones religiosas y espirituales giraban en torno a la espera de milagros, apariciones, revelaciones y sucesos prodigiosos. Allí, en medio de las penurias, se entretejieron diversas relaciones que empezaron a escaparse de la lógica establecida por la doctrina católica. Si bien, existía una fuerte regulación en la ejecución del culto público y privado, la praxis de los devotos comenzó a generar sendas de orden sobrenatural que subvirtieron los usos del *exempla* de los santos.

La mayoría de los fieles al entender que existía una relación tradicional dicotómica entre agentes del bien y del mal con frecuencia no diferenciaban la procedencia exacta de dichos fenómenos insólitos, pues las supersticiones heredadas del encuentro de culturas indígena y negra, se apoderaban de su imaginario. La religiosidad católica se mezcló entonces con la magia pagana mestiza y surgieron nuevas bifurcaciones, que, respecto a aquellas prácticas mágicas conocidas en la Edad Media, estas recientes emergencias se contemplaban con poca precisión en los primeros manuales doctrinales para el Nuevo Mundo.

En la norma eclesiástica, la magia estaba catalogada como práctica diabólica, pues desde el medioevo en Europa se conocía que el diablo y los malos espíritus tenían la facultad de transformar las cosas y tergiversar los eventos de modo que aparecieran con la similar potencia prodigiosa de los milagros de Dios. La imagen, como *medio* fundamental del pacto que hacían los devotos con la santidad, se convirtió también en una herramienta de acción del Demonio, pero, por vía contraria. Por ende, aquel *medium* podía albergar espíritus fraudulentos deseosos de pervertir los sentidos, las pasiones y la imaginación del *cuerpo* de los fieles.

Las imágenes, capaces de animarse por medio de rituales y consagraciones eficazmente se convirtieron en presencia de santidades más que en simples representaciones; pero, también abrieron la grieta de ser receptáculos susceptibles de los engaños del Demonio. Así, esta entidad maléfica al asecho de las almas,

para resultar más atractivo y cautivador, tomaba la apariencia de los elementos divinos como artificios para perpetrar trampas en los fieles y turbar los estadios de la *composición de lugar*.

Según el *tratado de las supersticiones* de Pedro Sánchez Ciruelo, la ilusión diabólica se manifiesta a través de dos *medios* internos. Uno, resultado de la manipulación de la imaginación y los sentidos, revela sus objetos con apariencias distintas a las suyas genuinas. En el otro, el Demonio se aparece transfigurado en una especie real o espiritual, aunque ambos casos suceden en la mente del iluso, a veces auxiliados de recursos externos y corpóreos, es decir, de imágenes físicas entre la visión extraordinaria y los ojos del implicado, si bien el Demonio solo puede ser visto en atributo fantasmal, mediante el cual accede a la alteración de la fantasía y los sentidos. (González Sánchez, 2017, p. 199)

Allí, en el ejercicio de imaginación del fiel, acontece una lucha espiritual entre las tretas demoníacas y las mociones del buen espíritu, guerra en la que el devoto, sujeto de ataque y combate, podía enfrentar la batalla a través de dos caminos: la petición por el discernimiento al Espíritu Santo para descubrir el artificio y continuar con la práctica católica, o, entregarse a las tribulaciones y sumergirse en las acciones de las prácticas mágicas.

Evidentemente en la retórica colonial, aquellas últimas recepciones consistían en experiencias inadecuadas que producían imágenes mentales erradas, impidiendo así la purificación del gozo espiritual y por consiguiente una vida en la gracia de Dios. Por ello, la Iglesia debía seguir de cerca dichas aprehensiones mediadas por las imágenes, pues éstas eran sensibles a sus afrentas, ultrajes y vejaciones por parte de las llamadas almas incautas o poco adoctrinadas. En consecuencia, la estructura eclesiástica debió reforzar la regulación de uso, circulación y recepción de las imágenes a través de dispositivos de control más eficaces, por ejemplo, para

que la factura material no diera margen a dichas acciones mágicas, supervisar la ejecución del *Decorum* y limitar la *Inventio* tanto de pintores y escultores de talleres locales como de las obras provenientes de “Carrera de Indias” a “Tierra Firme” y de otras Provincias de Ultramar. Indiscutiblemente, el ejercicio de poder, vigilancia y castigo más exitoso fue la instauración del Tribunal del Santo Oficio de Inquisición en Cartagena de Indias.

3.3 “MADRE MÍA, SANTA MARTA, CON AQUELLOS CONJUROS QUE CONJURASTIS [A] LA SERPIENTE, ME CONJUREIS A FULANO Y ASÍ ME LO PONGAIS: MANSO, LEGO, LEGADO, COMO PUSISTIS A LA SERPIENTE”

Tal como se ha analizado anteriormente, las imágenes, en particular, de los santos, han construido su *Travesía Simbólica Mestiza* desde su producción como medialidades taumatúrgicas, pasando por los instructivos católicos para su uso y recepción legitimada *in situ* en espacios de culto público y privado, hasta llegar a las nuevas emergencias devocionales que multiplicaron sus significados y apropiaciones hacia el territorio de la magia neogranadina. La grieta que produjo las prácticas de religiosidad clandestina, determinó un recorrido histórico, sin marcha atrás, que sigue vigente en las ciudades colombianas, especialmente en Bogotá. Esta coexistencia de praxis mágico-religiosa conformó la relación de tensiones y continuidades entre la tradición de la imaginería católica y la renovación de sus funciones ligadas a las prácticas de la hechicería y la brujería, actualmente catalogadas y comprendidas como prácticas esotéricas.

En el Nuevo Reino de Granada, la interacción de factores sociales y económicos ligados a las migraciones y la circulación de imágenes y mercancías, generó aprehensiones devocionales no esperadas por las autoridades civiles y eclesiásticas. Misioneros, soldados, mercaderes europeos, esclavos africanos, indígenas, protestantes, judeoconversos, piratas y mujeres trajeron consigo su

cultura visual y ritual transformando las creencias instauradas por la Iglesia católica en el *ethos* sacralizado. Los nuevos ejercicios de sincretismo religioso, pusieron en jaque el *cuerpo* social colonial; para contrarrestar dichas acciones, a través de la pedagogía del miedo, y con el fin de homogenizar culturalmente las capas sociales sometidas al régimen, se instaló “la presencia de la Inquisición⁴⁰ [que] se encontraba en todas partes y se constituía en el ojo vigilante de la sociedad, *policía* que se ejercía de manera colectiva e individual” (Splendiani, De la Roma Medieval a la Cartagena Colonial: el Santo Oficio de la Inquisición. Tomo I, 1997, p. 175).

En 1610 se instauró el Tribunal de la Inquisición en Cartagena de Indias con el fin de contrarrestar las prácticas heterodoxas de mujeres y hombres pertenecientes a minorías marginales de la sociedad colonial, interacciones que iban desde la circulación de ideas luteranas, calvinistas y judaizantes, actos de brujería y hechicería, relaciones sexuales y amorosas indebidas según la moral católica y blasfemias conferidas a las imágenes y los sacramentos de la Iglesia.

Según las investigaciones de la historiadora Diana Luz Ceballos Gómez, particularmente en su libro *Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*, y el trabajo de fuentes primarias de Anna María Splendiani: transcripción de expedientes inquisitoriales del *Tribunal de Cartagena de Indias. Libros 1020, 1021, 1022 y 1023 de la Sección Inquisición del Archivo Histórico Nacional de Madrid*; el procedimiento de dicha estructura judicial y administrativa, iniciaba con una citación ante el Tribunal, la posterior captura en

⁴⁰ “El Santo Oficio de la Inquisición era un tribunal de instancia penal pero de naturaleza eclesiástica, creado por los papas en el siglo XII para combatir la herejía de los albigenses en el sur de Francia, que negaba la existencia de un único Dios, el dogma de la Trinidad y la creación del mundo. En España nació como un instrumento más de la estrategia de unidad religiosa implementada por la monarquía católica a finales del siglo XV, contra la herejía judaizante y morisca que se extendía rápidamente por la península ibérica. Si bien esta institución pertenecía a la iglesia y se administraba desde Roma, los Reyes Católicos solicitaron que su creación en este territorio se delegara en su autoridad. (...) La Inquisición se instituyó en Sevilla bajo el control de las autoridades reales, que designaban tanto al Inquisidor General como a los jueces-inquisitoriales, y determinaba el proceso que se debía seguir en la confiscación de bienes por los delitos de la fe”. Pérez, M. C. (2016). *Circulación y apropiación de imágenes en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Ediciones Uniandes. Páginas 185-186.

cárceles secretas, diversos interrogatorios y múltiples torturas como agua, fuego, polea, rueda y potro. Luego de ello, las sentencias según el caso y las condenas de acuerdo con la gravedad del delito, se hacían públicamente en la plaza principal del puerto como ejercicio ejemplarizante a través de la *escenificación del suplicio*: penitencias sencillas, sambenito, signos de infamia, confiscación de bienes, galera, azotes, prisión y hoguera. (Ceballos Gómez, 1995, pp. 56) y (Splendiani, De la Roma Medieval a la Cartagena Colonial: el Santo Oficio de la Inquisición. Tomo I, 1997, pp. 50-59).

Los juicios inquisitoriales sobre la *injuria material contra las imágenes*, (Pérez, 2016, p. 191), se pueden catalogar en dos tipos de prácticas: la brujería y la hechicería. Según las fuentes⁴¹ consultadas, entre las que se encuentran los estudios de Julio Caro Baroja, Anna María Splendiani, Diana Luz Ceballos Gómez, María Cristina Pérez Pérez y Pablo Rodríguez Jiménez, la brujería es una práctica mágica diabólica europea y africana que al llegar a América tuvo una acogida en menor cuantía con respecto a la hechicería, que, se define ésta, como un conjunto de ritos provenientes de la interacción de culturas española y africana difundida y aplicada con mayor éxito en las culturas indígena y mestiza.

Cabe aclarar que dichas prácticas mágicas son un sistema simbólico complejo que tiene su lógica interna de funcionamiento regido por sus propias reglas y mecanismos que le permiten actuar en aquellas esferas de la cultura donde otros saberes son ineficientes. El desarrollo de este proceso mágico fue paralelo al del mestizaje, creándose así diversas combinaciones que dieron origen a los

⁴¹ Caro Baroja, J. (1967). *Vidas mágicas e inquisición. Tomo I*. Madrid: Taurus. Splendiani, A. M. (1997). De la Roma Medieval a la Cartagena Colonial: el Santo Oficio de la Inquisición. Tomo I. En A. M. Splendiani, *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Ceballos Gómez, D. L. (2002). "Quyen tal haze que tal pague". *Sociedad y prácticas mágicas en el Nuevo Reino de Granada*. Colombia: Premios Nacionales de Cultura, 1999. Ministerio de Cultura. Pérez, M. C. (2016). *Circulación y apropiación de imágenes en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Ediciones Uniandes. Rodríguez Jiménez, P. (Julio 1998). Los conjuros de amor en el Nuevo Reino de Granada. *Credencial Historia No. 103*, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-103/los-conjuros-de-amor-en-el-nuevo-reino-de-granada>.

fenómenos propiamente neogranadinos. El gran riesgo que implicó el surgimiento de la hechicería y la bujería, y la razón por la cual debían ser castigadas con tanta severidad, consistió en las profundas transformaciones que generaban en el sistema cognitivo de los agentes sociales coloniales, es decir, la construcción del sentido de la existencia y la visión de mundo; además del impacto social en cuanto a la producción y solución de conflictos en la vida cotidiana, así como la capacidad de desestabilizar la estructura institucional de control eclesiástica.

La brujería se asociaba con reuniones colectivas de negros, negras, mulatos, mulatas, blancas y pocos blancos en lugares apartados de los centros urbanos; círculos denominados aquelarres, *Sabbat* o misa negra en las que mujeres y hombres establecían un pacto directo con el Diablo. La brujería, no necesita un filtro, planta, objeto u oración para realizar los maleficios, sólo con el deseo particular o colectivo de hacer daño, mirar directamente o visualizar incluso en la distancia al sujeto a perjudicar ya estaba hecho el embrujo. Una de las condiciones fundamentales de la práctica era establecer la alianza con el Diablo y los espíritus demoníacos, aquel pacto consistía en la entrega del alma al Demonio a cambio de la adquisición de poderes sobrenaturales dañinos y solicitar la intercesión de un espíritu maligno acompañante que estaba dispuesto a cumplir los deseos del brujo o la bruja siempre y cuando recibiera contraprestaciones; por ejemplo, rendir adoración durante los encuentros al Demonio mayor (Lucifer o Satanás), quien, según cuenta la tradición, aparecía bajo la forma de un macho cabrío que propiciaba los actos de sodomía y las relaciones sexuales entre todos los participantes del rito.

La hechicería, era una especie de subcultura que coexistía simultáneamente con el catolicismo, utilizando incluso las mismas devociones de santidad para su beneficio. Buscaba remediar más rápidamente las aflicciones cotidianas de los individuos, como es el caso de la curación de enfermedades, la búsqueda de objetos perdidos, la sanación de animales heridos y evitar su muerte, la necesidad de buena fortuna o adivinar el futuro y el deseo de poseer, atraer y ligar al ser amado. La hechicería

a diferencia de la brujería sí necesita de un vehículo, medio o filtro para cumplir su fin, bien sea material o simbólico como amuletos, plantas, animales, objetos, oraciones, palabras, conjuros e imágenes. La conjunción de dichos elementos, principalmente en las prácticas individuales, constituye el ritual o puesta en escena que puede obrar o no a la distancia y ser de carácter positivo o negativo; así, está mediada por la precisión del vínculo y uso de los objetos con la voluntad del hechicero para bien o mal querer, para sanar o enfermar, para tener fortuna o infortunio, para predecir el futuro o para encontrar tesoros escondidos.

Los practicantes de la hechicería amorosa históricamente han sido en mayor número mujeres blancas, negras y mulatas; hombres blancos, negros, mulatos y menor medida mestizos. El éxito de dicha práctica en el Nuevo Reino de Granada y su popularidad actual, consistió en su rápida capacidad de asimilación por los tres grupos sociales, incluso el potencial de ser enriquecida por el chamanismo indígena. De este modo, al ser una praxis cotidiana y de sustento económico, la hacía tangible el uso específico de filtros, conjuros y objetos que con el paso de los años le permitió ser más visible en el mundo concreto y volverse cada vez más especializada en sus recetas, acordes a las aptitudes mágicas y los poderes simbólicos de los objetos y la fuerza impresa en los conjuros recitados por los hechiceros.

En este tipo de puestas en escena se encontraba la presencia de iconos católicos: oraciones de santos, aras consagradas, palmas bendecidas, escritos eclesiásticos e imágenes devocionales. Ello respondía a que los hechiceros invocaban en estos ritos la potencia divina y la facultad de intercesión y presencia de santidad, pero transformando el modo devocional legitimado católico hacia un ejercicio de presión sobre el santo dada la conveniencia de sus favores.

Las referencias encontradas en los casos inquisitoriales del Tribunal de Cartagena de Indias entre los años 1610 a 1620 respecto a las prácticas de hechicería amorosa, comparten el uso de conjuros (oraciones pronunciadas en el acto para

obtener beneficios o lanzar maleficios), palabras (de consagración católica en latín por el poder que se les asignaba de lograr el milagro de la transubstanciación, casi siempre pronunciadas con distinta entonación y cambios gramaticales. Un ejemplo, son aquellas denominadas “del bienquerer” que se utilizaban para lograr la aceptación de la persona amada), oraciones (rezos a Dios y los santos, caso particular, la *Oración a Santa Marta*) y la práctica de “echar suertes” (ritos de carácter adivinatorio utilizando objetos a los que se les atribuía cierto poder de clarividencia: habas, agua, rosario, cedazo, espejos, pan, sal, palmas, tijeras, clara de huevo, naranjas y piedra imán).

La alusión en los expedientes a la *Oración de Santa Marta* y su iconografía, responde al uso mágico de su relato hagiográfico en tres vías: por el carácter hospitalario de la santa cuando acogió a Jesús y sus discípulos en casa, por su capacidad de injerencia en el momento que Jesús realizó el milagro de la resurrección de su hermano Lázaro y por la leyenda que la hace santa al amansar a la Tarasca asperjándola con agua bendita, domándola al atarla con su cinturón y vencéndola al ponerla bajo sus pies. Así, la relación que construyeron los hechiceros con el relato de Santa Marta los llevó a concluir que ella tenía el poder de dominar la voluntad y los corazones de las personas del mismo modo como logró someter a la bestia.

Señora Sancta Marta,
sancta bien aventurada;
del hijo de la Virgen
fuiste huésped y conbibada;
y de la Virgen María,
querida y amada.

Bendito los ojos
con que al rey del cielo mirastes,
bendita la boca
con que le hablaste,
benditas las manos
con que le adorastes,

benditas vuestras rodillas
que el el Sancto templo las hincastes,
benditos los pies
con que el monte Olivet entrastes,
con el ysope y la cruz y el agua bendita,
bendita tres veces los santiguastes,
y a vuestra çinta los atastes,
ligados y pagados los dos y bien mansos
por la puerta de la villa los llevastes,
y en el santo templo donde estaban deseados,
Señora, los representastes.

(Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*. Tomoll, 1992, p. 43)

Oración y conjuro de Santa Marta

- Invocación de Santa Marta

Para que una persona quiera bien a otra. Se realiza cuando no se conoce la oración y conjuro a Santa Marta y sirve para bienquerer, de la siguiente forma: a una imagen aderezada de Santa Marta⁴², estampada en pergamino o en papelón, se le reza cada día 5 padrenuestros y 5 avemarías.

- Misa a Santa Marta

Para bienquerer. Se manda decir una Misa, sin decirle al clérigo que es para Santa Marta y es la persona quien la ha de ofrecer.

- Oración a Santa Marta (fragmento) Es buena para que una mujer tenga siempre en la memoria a un hombre o viceversa y también se puede rezar para lograr casarse.

⁴² La imagen aderezada de Santa Marta estaba prohibida. Leg. 1620, No. 1, f.56. "Que nadie tenga esta santa aderezada y si alguno lo supiese lo uenga a manifestar al Santo Oficio", f. 56v. Una imagen sagrada puede servir de amuleto, talismán o hacer las veces de filtro amoroso, siempre y cuando se use dentro de las reglas de los rituales católicos –rezar, adorar, enviar misas, pedir-. Esto no genera ninguna contradicción ni es mal visto, ni se es sacrilegio, ni se atenta contra la religión misma, a pesar de que la magia amorosa esté bien lejos de ceñirse a los parámetros e ideales católicos de comportamiento –desafía el poder y la omnipresencia divina y el libre albedrío-. Sin embargo, si se "adereza" una imagen o se emplea en rituales "paganos" o fuera de los marcos institucionales y/o prescritos por la Iglesia, es natural que se tengas escrúpulos y que se vea el asunto como un poco diabólico o maligno. Si los sortilegios amorosos se atienden a las reglas de la piedad exterior cristiana y, por así decirlo, satisfacen su gramática, el contenido y el fin de lo que se haga –oración, ritual, misa...- no importan.

Comienza, señora Santa Marta,
y acaba, en el monte Tabor entrastes,
y con la fiera serpiente encontrastes y la amansastes,
ansi amanseis el coraçon de flulano,
que me quiera, amen Jesus ~

(Ceballos Gómez, "Quyen tal haze que tal pague". Sociedad y prácticas mágicas en el Nuevo Reino de Granada, 2002, pp. 164-166)

"Marta, la que los hombres muertos buscó y guardó». En otra ocasión, a Santa Marta se le acredita una doble entidad: «Marta, Marta, Marta, q la mala digo, que no a la santa ... Marta, Marta, no la digna ni la santa: la que descasas casados, la que juntas los amancebados». La relación con los santos y el tono de las demandas en algunos casos se hacen más apremiantes. A la misma santa se le rezaba: "Preséntame señora Marta a fulano y haz que luego venga a mi".

(Rodríguez Jiménez, Julio 1998)

Oración a Santa Marta. Conjuero para atraer

Marta, la que los hombres muertos buscó y guardó,
si no soy Marta, la que los hombres vivos buscó y guardó
pues sois Marta, la que los hombres vivos
buscais y traeis,
por que no vais y me traes a Fulano
que me quiera y que me ame.
Marta, yo os conjurare a él y a vos con fuerza.
De sesenta y dos llaves que están en Roma
y de sesenta y dos sacerdotes que dijeren sesenta y dos misas
la noche de Navidad
y de sesenta y dos monaguillos que os salieren a ayudar.
Sal, Marta, de esa cueva obscura,
y a los prados verdes me irás
y tres luces de amor me traerás
y en el corazón de Fulano las clavarás
una en la boca,
que siempre me tenga
la mando Señora
y otra en el corazón,

que rabie y pene por mi amor
y otra en los pies,
que rabie y pene por me ver.

Santa Marta. Estampa de devoción popular. © Fratelli Bonel/a.

(Rodríguez Jiménez, Julio 1998)

Puntualizando en los casos concretos elegidos para esta investigación de los expedientes citados por Anna María Splendiani en: *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660. Tomo II. Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637*, se evidencia la siguiente información respecto a los procesados por prácticas de hechicería vinculados a los conjuros de amor utilizando la *imagen* y la *Oración a Santa Marta*.

NOMBRE DEL ACUSADO Y CONDENADO	AÑO DE INTERROGATORIO Y SENTENCIA	SEXO	EDAD	REGISTRO DE NACIONALIDAD	PROCEDENCIA DEL CASO	RAZA	OCUPACIÓN	ACUSACIÓN	LIBRO Y FOLIO (AHNM)
DÑA. ANA MARÍA DE OLARREAGA	1614	F	30	ESPAÑA	CARTAGENA	BLANCA	NO REGISTRA	HECHICERÍA	L. 1020, F.51v.
FRANCISCA MEJÍA	1613	F	40	ESPAÑA	CARTAGENA	MULATA	NO REGISTRA	HECHICERÍA	L. 1020, F. 9v., 14v., 46
JUAN LORENZO	1614	M	26	PERÚ	CARTAGENA	MULATO	ESCLAVO	HECHICERÍA	L. 1020, F. 7, 15v., 34v.
MARÍA RAMÍREZ	1614	F	41	ESPAÑA	CARTAGENA	BLANCA	ADMINISTRADORA DE CASA DE PROSTITUCIÓN	HECHICERÍA	L.1020, F. 8v.,14,42

Imagen 34. Índice de reos. Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1620. Fuente: (Splendiani, Sánchez Bohórquez, & Luque de Salazar, Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637, 1997)

<p>NOMBRE DEL ACUSADO Y CONDENADO</p>	<p>SÍNTESIS DEL CASO</p> <p>INTERROGATORIO: DECLARACIONES – OBJETOS Y ORACIONES MEDIOS DEL CONJURO DE AMOR – SENTENCIA Y CONDENA</p>
<p>DÑA. ANA MARÍA DE OLARREAGA</p>	<p>Viuda de Martín Pérez de Tarragona, vecina de esta ciudad, de edad de treinta años. Testificada por ciento testigos mayores, dos hombres y tres mujeres, y los cuatro de ellos cómplices. Por el año de mil y seis cientos y diez, los dichos testigos se juntaron en casa de la dicha rea y para cierta pretención de amores.</p> <p>Esta rea vino de su voluntad, el día mismo que los testigos le testificaron, a deferirse y a confesar las hechicerías que había hecho.</p> <p>Y confiesa que habrá cuatro años que en presencia suya, dos hombres habían hecho conjuros de amor, y que una mujer le enseñó la oración de Santa Marta y que la había aprendido y que era buena para que una persona la quisiese bien. Y que también había cogido la simiente de un hombre, con quien tenía amistad deshonesto y la había quemado en un candil, porque así se lo había enseñado una mujer, diciendo que era bueno para que el hombre la quisiese mucho.</p> <p>Confiesa que en su casa y en su presencia y de otra persona, un hechicero hizo la oración de Santa Marta y dio unos hilos de acarreto (carrete) para que se quemasen, que el dicho hechicero había dicho que era bueno para que la dama por quien se hacía no se olvidase del pretendiente. Y que así mismo que había quemado la susodicha unos hilos de acarreto en las brasas, para que un hombre la quisiese bien, porque un hechicero se lo había enseñado así.</p> <p>También confiesa que una hechicera conjuró en su casa un poco de agua bendita y la echó por toda la casa y dijo un conjuro que es como se sigue, que se lo enseñó la dicha hechicera: “conjúrote con el di y con el de y con Isaac y María Magdalena y con el jueves de la cena (jueves santo) y con el río Jordán y con las palabras que mi Señor Jesucristo dijo a San Juan, Juan quien está más bien bautizado, yo o vos? Y dijistes yo Señor, porque me baitusastes</p>

vos, así como ésto es verdad, me jurais otorgar ésto que te pido que hagas, que fulano me quiera y te vuelvo a conjurar con el cielo, y las estrellas, con la mar y con doce iglesias catedrales y doce libros misales, con las tablas Moisés, con doce fuentes manantiales, con el abad revestido en el altar, y con el libro misal y con el ara y con la sacra (fragmentos misales utilizados en la eucaristía) y con el cáliz y con la patena y con las palabras de consagración y te vuelvo a conjurar con el compadre y la comadre y con la bendita Santa Marta y con San Silvestre de Montemayor y te vuelvo a conjurar con el consistorio (unidad de la Santísima Trinidad) de la Santísima Trinidad”, el cual dicho conjuro dijo que era bueno para que ninguna hechicera pudiese hacer mal y para deshechizar y alcanzar todo lo que quisiese y que así se había aprovechado de él para muchos fines e intentos y particularmente para lo susodicho. Y así mismo había quemado la simiente de cuatro hombres para efecto de casarse con ellos, y así mismo para que el dicho fin de casarse había hecho la oración de Santa Marta tres veces. Dice y confiesa que la dicha hechicera le dio a esta rea muchas oraciones escritas que no se acuerda de ellas.

Y habiéndose los dichos sortilegios calificado por heréticos y haberla dicha rea debajo juramento confesado, en este Santo Oficio, que no había sido testificada ni denunciada ante ningún juez secular ni eclesiástico, de los dichos hechizos y supersticiones que en este Santo Oficio de su voluntad tiene confesado, ni ella ante las dichas justicias no se ha deferido, ni acusado de ellos ni de otros. Fue presa en las cárceles secretas de esta Inquisición, en veinte y ocho de enero de mil y seiscientos y trece. Y en la primera audiencia que con ella se tuvo, en primero de febrero del dicho año, se ratificó en sus confesiones, y diciendo de nuevo algunas suertes de la sal que había hecho. Y a la acusación del fiscal y publicación de los testigos, se remite a lo que tiene confesado, diciendo que nunca creyó que las cosas sagradas y santas aprovecharan para malos fines, como ella los aplicaba y que lo había hecho, lo había hecho como una mujer flaca y engañada de otras hechiceras y embusteras. Y con acuerdo de su abogado concluyó definitivamente pidiendo misericordia. Visto en consulta fue votado que abjure de levi en la sala del secreto y oiga una misa en la capilla de este Santo Oficio, en la forma de penitente y que sea gravemente reprendida y desterrada de esta ciudad y su jurisdicción, por tiempo de dos años y en mil reales de a ocho, para gastos de este Santo Oficio. Ejecutóse.

<p>FRANCISCA MEJÍA</p>	<p>Mulata libre, hija de mulato y negra. Viuda de Luis Conde, natural de la Villa de Fregenal, en Extremadura, en los Reinos de España, residente en esta ciudad de Cartagena, de edad de cuarenta años: hechicera, echó diversas veces suerte de las habas para saber las cosas por venir y las que pedían del libre albedrío y el modo de echarlas es el que sigue: tomaba cantidad de habas en las manos y ponía entre ellas una pelotilla de cera, un poquito de pan, carbón, papel, un octavo Castilla, sal, alumbre y un pañito colorado y todo junto tomado en las manos y sacando de ella dos, la una señalada por el hombre de quien se quería saber y la otra por la persona que lo quería saber y señaladas las metía en la boca y teniendo las demás en la mano con las dichas habas, “decía el nombre de San Pedro y San Pablo y de apóstol Santiago y de San Juan Bautista y Evangelista y de San Fabián y San Sebastián, etc.” Hacía para malos fines suerte del pan, usando en ella de algunas palabras sospechosas como son “orea, Ignacio tú” y haciendo conjuros para ello; hizo otras suertes diferentes aprovechándose de cosas santas y sagradas como son ara consagrada, oraciones santas, palma bendita y de la imagen de Santa Marta pretendiendo mover la libre voluntad de los hombres, y saber de las cosas venideras, hizo oración de Nuestra Señora de Belén.</p> <p>Por muchas hechicerías y embustes, suertes y oraciones que hacía con invocaciones, así en Lima como en Panamá y en ésta de Cartagena y otras cosas de que fue acusada. Salió al auto en cuerpo, vela, y sogas y corozas, con insignias de hechicería: juró de levi y doscientos azotes y destierro perpetuo de las Indias y no lo quebranten. Pena de impenitente relapsa. Ejecutóse.</p>
<p>JUAN LORENZO</p>	<p>Mulato, natural de la ciudad de Lima en los Reinos del Perú. Esclavo del Padre Fray Antonio de Cisneros de la Orden de San Agustín, de edad de veinte y seis años, famoso hechicero, sabía la oración que dicha en la cara era buena, para que la persona a quien se decía, quisiese bien; la oración decía así, “San Marcos de Marquez te marque, la ostia preciosa en tu corazón encarne tan humilde vengas a mí, como Cristo a la cruz fue a morir, tu cara tiene cruz, la mía te parezca lumbre y luz, paternóster y avemaría”, sabía la oración de Santa Marta que la hizo muchas veces y la enseñó a otras personas, hizo la oración del Señor de la Calle. Usaba de ordinario de otro conjuro que dijo era bueno para conseguir los amores, que se pretendían, que se hace de esta manera: puestos dos dedos, el índice y el mayor debajo de los dos ojos, se nombra a la persona que se pretende, y luego dice “con dos te veo” y luego, cerrando el</p>

puño dice “con cinco te ato” y, apretando los dientes “la sangre te bebo y el corazón te parto”. Usaba de otros mil embustes e invenciones mezclando cosas sagradas con profanas, aprovechándose de la ara, del óleo y otros sacramentales, aderezaba sesos de asno y los daba, aprovechose de yerbas, de calaveras de muertos y de otras cosas para sus malos y torpes fines, enseñándolas a otras personas de esta ciudad. Auto, abjuración de levi, doscientos azotes y destierro por diez años de esta Inquisición.

Juan Lorenzo era considerado en Lima un gran hechicero y esta fama lo precedió en Cartagena. Extraña por lo tanto el hecho de que un religioso lo tuviese a su servicio. Fue uno de los testigos principales contra Doña Lorenzana de Acereto, ya que era el hechicero que ella utilizaba. A su vez, ésta y sus amigas, testimoniaron en contra de él. Doña Lorenzana de Acereto y su círculo de amigas españolas fueron las testigos, indignadas porque los hechizos que el mulato les había hecho no tuvieron resultados. Va dentro de la mentalidad de la época la ingenuidad de creer tan ciegamente en la magia, que el hechicero que no tuviera éxito era considerado un estafador.

El dicho reo, dio remedios a los dichos testigos, para que los quisiesen bien las personas que deseaban y para saber otras cosas, aprovechándose de cosas sagradas, como es de la ara consagrada y de las calaveras de los difuntos, moliéndolas y santiguándolas, para que se diese a la persona que se deseaba, haciendo y diciendo oraciones y suertes. También sabe la oración de Santa Marta, que es buena para que una mujer tenga siempre en la memoria a un hombre que comienza “Señora Santa Marta” y acaba “en el monte Tabor entrastes y con la fiera serpiente encontrastes y la amansastes, así amanséis el corazón del fulano que me quiera, amén, Jesús”.

Confiesa que nunca creyó, ni entendió, que las cosas sagradas y santas aprovechases para malos fines, ni que el demonio pudiese forzar la voluntad libre del hombre. Y habiéndose ratificado en la dicha su confesión, a la acusación del fiscal se remitió a sus confesiones, negando lo demás que el fiscal le acusa. Recibida la causa a prueba y dándose los testigos ratificados, se remitió a sus confesiones y con acuerdo de su abogado, sin alegar defensas, concluyó para definitiva.

Este reo fue preso en las cárceles de esta Inquisición en un aposento que servía de cárcel antes que se hiciesen las secretas de esta Inquisición, en diez y siete de diciembre de mil y seis cientos y diez años y antes, en ocho de noviembre del dicho año. Salió al auto en forma

	<p>de penitente, vela, sogá y corozá, con insignias de hechicero. Vista en consulta fue votado a que en auto público de fe abjure de levi y otro día del auto le sean dados doscientos azotes y desterrado por diez años del distrito de esta Inquisición, y no vuelva a ella so pena de proceder con mayor rigor. Ejecutóse.</p>
<p>MARÍA RAMÍREZ</p>	<p>Mujer de Pedro de Ávila soldado del presidio de esta ciudad, natural de Villa de Lucena obispado de Córdoba-España, de edad de cuarenta y un años: hechicera, enseñó a una persona Martilla Mala, que es un conjuro como se sigue “al aire me hago tres veces, a fulano veo venir con una sogá a la garganta y un puñal por el corazón metido”, viéneme diciendo: “Valme fulana, no te quiero valer, no te quiero valer, no te quiero valer, tres compañías traigo a mis espaldas, la una la sombra, la otra la Sodoma y la otra mi hermana Marta, y ésta te valga, a hermana mía Marta, echemos suerte quien ha de ir por el y le ha de traer, si yo ganaré yo iré por él. Vos le habéis de traer, mi sombra tomarás y mi vestido tomarás, y a donde fulano está lo llevarás, y con ella lo ligarás”. Echó las suertes de las habas, del agua, del rosario, y de las palmas y declaró los conjuros que con cada una se hacen, de que usó muchas veces para diferentes fines, enseñó otras oraciones y palabras, diciendo que eran buenas, dichas en la cara a la persona que se deseaba.</p> <p>Esta rea fue testificada por diez testigos, mujeres mayores, de que en esta ciudad los dichos testigos acudían a la dicha rea para que les diese remedio, así para poner paz entre marido y mujer, como para saber lo que deseaban y le testifican que para lo susodicho hizo un conjuro en que se dicen las palabras de la consagración y otro de “martilla mala”, en que se invocan los diablos el cual enseñó a cierta persona. (Este caso, a diferencia de los otros citados, presenta una conjunción de prácticas de hechicería y brujería)</p> <p>Esta rea fue presa, habiéndose primero calificado los dichos sortilegios por heréticas, en las cárceles secretas de esta Inquisición, en veinte y ocho de enero de mil y seiscientos y trece y antes de su prisión fue llamada a este Santo Oficio, para que dijese lo que había confesado al principio al obispo de esta ciudad, quien había puesto una excomunión cinco años atrás de haberse fundado esta Inquisición.</p> <p>Confesó que había hecho la suerte del agua, para ciertas personas, para saber si uno estaba ligado y si una persona se había de casar segunda vez. Lo cual hizo tomando un vaso lleno de agua y echando sobre él bendiciones y diciendo tres veces “ Jesús, que es nombre de</p>

	<p>virtud” y luego decía “Señor San Julián suertes echadas en la mar. Si buenas las echastes, mejores las sacastes, por una santidad y por la virginidad de esta doncella”, señalando a una doncella que estaba presente, “que me digas si fulano está ligado parezca aquí en el agua la mujer que lo ligó, porque la doncella la conocería luego” y que de esta manera hizo otra vez para saber si cierta persona se había de casar segunda vez. Confiesa también que había visto hacer a una hechicera, habrá doce años, la oración del ánima sola, la oración de Erasmo, la de Santa Marta y las suertes del agua, de las habas y otras muchas cosas y conjuros y que no le quedó en la memoria más de la suerte del agua.</p> <p>Fue mandada prender, siguió sus audiencias, salió al auto en forma de penitente, en cuerpo, con vela y soga y coraza, con insignias de hechicerías y otras pinturas. Juró de levi, doscientos azotes y destierro perpetuo de las Indias y que salga en la primera ocasión. Ejecutóse este parecer.</p>
--	---

Imagen 35. Síntesis de los casos. Interrogatorio: declaraciones – objetos y oraciones medios del conjuro de amor – sentencia y condena. Fuente: (Splendiani, Sánchez Bohórquez, & Luque de Salazar, Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637, 1997)

3.4 CIRCUITO CATÓLICO Y ESOTÉRICO

Tomando en consideración la síntesis de los casos inquisitoriales provenientes del Tribunal del Santo Oficio en Cartagena de Indias durante siglo XVII, se puede trazar una relación dialéctica entre la coexistencia de prácticas legitimadas por la Iglesia católica y aquellas mágicas mestizas de la hechicería y los conjuros de amor en el Nuevo Reino de Granada.

Dicho tejido simbólico que se constituyó entre la lucha por la regulación de las prácticas devocionales y la grieta que se gestó en la praxis de resistencia de los sectores marginales del régimen colonial, permite evidenciar la herencia de dichas tradiciones culturales que sobrevivieron clandestinamente a los procesos legislativos de la norma eclesiástica y actualmente conviven en el territorio colombiano con ciertos márgenes de libre práctica.

Con ello, se referencian las actuales prácticas de culto en la ciudad de Bogotá que cohabitan entre la vía legitimada católica y la vía de la hechicería, más conocida como la práctica esotérica. Para la construcción de dicho diálogo, esta investigación se valió de la práctica etnográfica en busca de los relatos y los modos de hacer de los devotos.

En esta inmersión puede, de primera mano, conocer los lugares de culto público tanto católico y como esotérico a Santa Marta, y compartir con algunos devotos sus experiencias taumáticas que son muestra clara de la herencia colonial en la que los santos aún siguen siendo *exempla* de vida y actores fundamentales de los pactos que realizan diariamente los fieles en busca de intersección divina ante las llamadas causas imposibles.

Para exponer con más claridad la divergencia de prácticas, vínculos con la imaginería de Santa Marta, el uso de objetos y medios de culto, así como las recetas para el montaje de los altares particulares y la realización de conjuros, he catalogado a través de infografías los cultos público y privado/íntimo provenientes de la *Parroquia Santa Marta de la Arquidiócesis de Bogotá*, el *Centro Esotérico Templo del Profesor Salomón en Bogotá*⁴³, altares privados fijos en casas y móviles en vehículos, y los kits de culto vendidos por el Profesor Salomón y las recetas para la búsqueda del amor del *Manual Esotérico de la Profesora Celia Blanco*⁴⁴.

⁴³ Este recinto ubicado en el barrio Alfonso López en Bogotá es más conocido como el *Templo Santa Marta*, pues su director y creador, el guía espiritual Prof. Salomón, devoto acérrimo de la santa y gurú esotérico, decidió darle un lugar privilegiado como su advocación particular en medio de las demás santidades que también invoca dentro de sus prácticas mágicas. Este maestro, llamado así por sus seguidores, hace uso de las figuras santas conocidas por sus poderes milagrosos, particularmente, en aquellos casos de tan difícil solución como enfermedades terminales, grandes dificultades económicas y desde luego, penurias en el amor. Los rituales con santidades y las consultas para la lectura del tarot son su especialidad, así como la venta de kits esotéricos (objetos y sustancias mediadoras de culto) para realizar las prácticas en casa.

⁴⁴ Compendio esotérico realizado por la venezolana Celia Blanco de López, más conocida en Latinoamérica como la Prof. Celia Blanco, guía espiritual y experta practicante de rituales mágicos. A lo largo de su experiencia como gurú, compiló las mejores, más efectivas y sencillas recetas y oraciones de las prácticas esotéricas que van desde las fórmulas para la buena suerte, pasando principalmente por las recetas y conjuros para atraer y dominar (amarrar o ligar) al ser amado, hasta aquellas preparaciones para alejar y separar personas. El *Manual Esotérico* es una guía práctica que enseña a usar diferentes materiales de fácil y económico acceso y enfocados a un propósito claro y concreto que se puede realizar en casa; además, ilustra el significado de cada ingrediente, objeto, esencia o aceite y expone unas breves reseñas taumatúrgicas de sus santos predilectos, como lo es Santa Marta.

Parroquia Santa Marta [Bogotá]
Calle 51 n.º 21-16

DÍAS DE CULTO:

TODOS LOS MARTES Y FIESTA DE SANTA MARTA 29 DE JULIO (5:45 a. m.-7:00 a. m.-8:30 a. m.-10:00 a. m.-12:00 m.-2:30 p. m.-4:00 p. m.-5:30 p. m.-7:00 p. m.)

Entronada en estructura de madera, globos y papel seda

Colores: verde y rojo
(alusión a la indumentaria de la santa: manto y túnica)



Escultura de bulto policromada montada en un paso de procesión



Consagración litúrgica de los medios de culto: estampas, esculturas de bulto, medallas, velas, agua, novenas y oraciones



Ofrendas florales – Velas de encendido electrónico con moneda – Trozos de papel con las peticiones y rogativas escritas por los devotos *in situ*

Imagen 36. Infografía Parroquia Santa Marta. Bogotá

Centro Profesor Salomón y Templo Santa Marta [Bogotá]

Carrera 17 n.º 48-59

DÍAS DE CULTO:

TODOS LOS MARTES Y FIESTA DE SANTA MARTA 29 DE JULIO (Ritual a Santa Marta 8:30- a. m.-10:00 a. m.-2:00 p. m.-5:00 p. m.)

Escultura de bulto policromada exhibida en una urna-templete de vidrio y metal. Resalta en la parte inferior de la estructura (cofre), las ranuras para depositar las cartas de peticiones y ofrendas en dinero.



Altar: velas tricromáticas siempre encendidas y ofrendas de frutas.

Colores: amarillo, verde y rojo
(convenciones cromáticas creadas por el Prof. Salomón en alusión a los poderes de la santa: trae prosperidad, salud y amor.)



Altar particular para peticiones individuales

“Clavado de rodilla”

Práctica de culto privada que consiste en postrarse frente a la santa en señal de sumisión, recogimiento y suplica



Ritual a Santa Marta

Canto (Ej. “Feliz Cumpleaños”), alabanzas y lectura textos de oración alusivos a ser la “Abogada de los Imposibles”. En el Altar: bendición y entrega de las cartas de peticiones escritas a mano por los devotos *in situ*.

Imposición del collar, pulsera y medalla de Santa Marta y bendición final con unción de perfume al devoto por parte del Prof. Salomón

Imagen 37. Infografía Centro Profesor Salomón y Templo Santa Marta. Bogotá

Altare privados a Santa Marta [Bogotá] (altare fijos en casas)



Altare de repisa, ubicado a la altura de los ojos del devoto. Se caracteriza por presentar a Santa Marta en compañía de otras santidades: María Auxiliadora, icono de la Virgen con el Niño, la Sagrada Familia y el Divino Niño. Las esculturas de bulto se encuentran contextualizadas en una especie de vidriera gótica emulando la vista al cielo azul



Santa Marta con pérdida de capa pictórica, crea la imagen devocional debido a la relación con su devoto: acción constante de frotarla y tocarla tejiendo el vínculo con el *medium* y apropiándola en su *cuerpo*



Altare de nicho con repisa y mesa, ubicado en toda la extensión del muro. Se caracteriza por presentar, en lo alto, la pintura de la Última Cena, seguida de la repisa que exhibe a Santa Marta en compañía de otras santidades como diversas Advocaciones Marianas, Ángeles y Arcángeles. Sobre la mesa y como figura central del oratorio, Santa Marta, un cuenco de cuarzo rosa, una planta y la estampa de San Judas Tadeo, las dos devociones principales del fiel

Imagen 38. Infografía Altare privados a Santa Marta. Altare fijos en casas. Bogotá

Altars privados a Santa Marta [Bogotá]
(altares móviles en vehículos)



Altar ubicado en la consola del vehículo, más comúnmente en aquellos de servicio público a la vista y de frente al conductor-devoto y el pasajero.

Se aprovecha el espacio reducido ubicando las pequeñas figuras y estampas en los nichos de la consola. Santa Marta, se exhibe en compañía de otras devociones del conductor como la Virgen Inmaculada, el Arcángel San Miguel, el Divino Niño y la Virgen del Carmen; un séquito de santidades que protegen al chofer y a los pasajeros de accidentes en el camino y una muerte trágica

Imagen 39. Infografía Altares privados a Santa Marta. Altares móviles en vehículos. Bogotá

KITS esotéricos del *medium al cuerpo*
Santa Marta [Bogotá]
 Prof. Salomón

Fuente de Santa Marta: esencias para Salud, Amor y Prosperidad



Conjuro de amor: Santa marta, la dominadora. Oración de amarre y lámpara (algodón y piedra dorada)



Velón Tricromático a Santa Marta: Salud, Amor y Prosperidad



Pulseras y medalla a Santa Marta.
 Oración para consagrar los objetos



Conjuro de amor: Lazo de Santa Marta y oración de amarre



Gotas milagrosas de Santa Marta

Imagen 40. Infografía KITS esotéricos del *medium al cuerpo* a Santa Marta. Prof. Salomón. Bogotá

Recetas y Conjuros de Amor. Manual Esotérico. Santa Marta [Bogotá] Prof. Celia Blanco

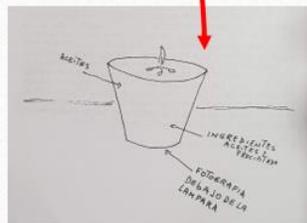
LAMPARA DE AMOR PARA ATRAER

Aceite de comer	Aceite Amor
Agua mineral	Aceite Conquistador
Miel Inglaterra	Agua Bendita
Azúcar Candy	1 Foto
Aceite Llamadera	Aceite de Malz
1 Vaso cascaquillo	Precipitado rojo
1 Mechero	1 Fotografía

Preparar la lámpara con los aceites diciendo: no es aceite lo que viento son los sentimientos; espíritu vivo, juicio, persona de XXX, con este aceite de amor te enamoro, con este aceite de conquistador te conquisto, con esta azúcar te endulzo, con este precipitado rojo te precipito hacia mí. Luego se agregan tres cucharadas de Agua Bendita y se termina de completar con aceite de malz. Se coloca la mechita en el vaso y se prende rezando la oración:

No es una lámpara lo que enciendo, es el espíritu vivo, juicio, pensamiento y voluntad de XXX Santo Angel de la Guarda de XXX que gusto no tenga hasta que a mi casa no venga, no tenga tranquilidad hasta que a mi lado no esté. San Salvador de Horta que se contente conmigo es lo que importa. Anima de San Juan del Mnero que me quiera como yo lo quiero. Santa Inés del Monte perdido devuélveme al camino de XXX que se ha ido. Santa Marta Virgen que en el Monte entraste, las fieras bravas espantaste, con cintas los ataste. Te ruego amánes y ates a mí a XXX con dos te veo, con tres te ato, la sangre te bebo y el corazón te parto, Cristo Reina, Cristo vence, Cristo siempre nos defiende. Amén.

3 Credo y un padre nuestro.



LAMPARA PARA AMARRAR

40 Velas pequeñas	Aceite para Mí
1 Mechero	Aceite de Llamadera
Esencia de Pompeya	1 Piedrita recogida en un camino
Vino dulce	1 Pergamino virgen
Aceite de Albahaca	1 Vaso casquillo
Aceite de Mejorana	1 Hiló rojo
Agua de Azahar	Aceite de dominio

En un pergamino se marca el nombre de la persona que se quiere atraer (7 veces en cruz) al recoger la piedrita en el camino se dice: no es una piedra lo que recojo, son los pasos y el espíritu vivo, juicio, pensamiento y voluntad de XXX. La piedra se envuelve en el pergamino amarrándolo con hilo rojo. Se pone esto dentro de un vaso de casquillo, junto con las esencias y al lado se le enciende una vela ofrecida al Espíritu del Dominio, previamente sobada con aceite de dominio y rezando esta oración:

Espíritu del Dominio, tú que dominas todos los corazones, domina el corazón de XXX con el poder que tuvo Santa Marta que amansó el Dragón, así quiero que amánes a XXX y sea dominado en cuerpo y alma, que no pueda mirar a nadie sino a mí, que mi presencia le sea atractiva para sugestionario.

Rezar dos Padre Nuestro

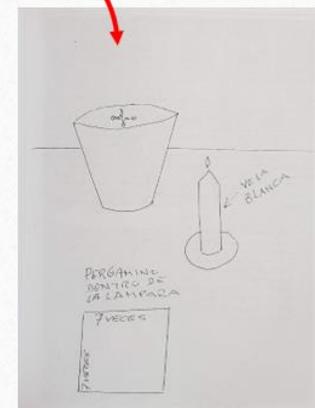


Imagen 41. Infografía Recetas y Conjuros de Amor a Santa Marta. Manual Esotérico Prof. Celia Blanco. Bogotá

De acuerdo a las infografías, se pueden establecer las siguientes denominaciones de análisis para las prácticas de culto a Santa Marta:

- La devoción y práctica de culto legitimada por la Iglesia católica se impone, se institucionaliza por medio de la herencia de la lógica colonial presente en el Nuevo Reino de Granada y su actual pervivencia en Bogotá. En discurso y práctica, las peticiones se dan a través de la '**vía de Dios**' y en el '**tiempo de Dios**'. La '**acción intercesora**' de la santa está presente desde el relato de vida ejemplar y '**los medios de culto**' legitimados son: la imagen (*atributos iconográficos*), las velas (*luz de Dios*), el agua bendita (*sustancia purificadora del alma*), flores (*elementos de ofrenda*) y la novena u oración (*texto de contemplación y meditación*).
- La devoción y práctica de culto no legitimada (de la *hechicería y los conjuros de amor*), se construye por el uso y modificación de la imagen y el relato hagiográfico que escapan a la lógica legitimada por la Iglesia católica (a estas emergencias les he denominado '**grietas**' en el tejido del *ethos* sacralizado colonial). Éstas, son transformaciones producidas por sectores y actores marginales (es decir, tradiciones y creencias populares provenientes de culturas africana y americana que en el territorio neogranadino se transformaron (*mestizaje*) y se produjeron como ilegítimas; y sujetos y grupos, principalmente mujeres, que lideran prácticas de culto mágicas ejecutadas subterráneamente y por las cuales son denominadas *hechiceras*). En discurso y práctica, las peticiones se obtienen por '**vía de presión**' y uso de '**medios inductivos**' (*objetos y elementos de mediación del culto*) que '**conjurados**' a '**poderes mágicos**' (*modificaciones de los textos de oración y vehemencia en la invocación a la fuerza dominadora de la santa*) y con '**acciones extorsivas**' sobre la imagen de Santa Marta (*modificaciones iconográficas: adición y/o sustracción de elementos, voltear, amarrar, tapar, quemar y mojar*) se consigue la petición.

CONSIDERACIONES FINALES

De la ruta trazada y recorrida en esta investigación se puede concluir que las relaciones alrededor de las prácticas de culto vinculadas al *exempla* de los santos, oscilan entre una dialéctica de tensiones y continuidades que, históricamente, crearon un entramado simbólico originado con y a la par del proceso de mestizaje en territorio neogranadino y su supervivencia en el contexto actual colombiano. Este tejido se debatió entre las fuerzas sociales y devocionales del Nuevo Reino de Granada dentro de la fuerte necesidad de instaurar dispositivos de control por parte del régimen eclesiástico y las grietas del sistema, emergentes ejercicios de resistencia, que evidencian las capas más profundas de los sectores marginales no homogenizados dentro del *cuerpo* colectivo sacralizado.

Como ya se ha visto en el trascurso de la indagación, la relación entre los discursos y las praxis no son unívocas, pues si en la mentalidad de la norma católica neogranadina existía el ideal y la puesta en marcha de todos los recursos de la retórica barroca para formar agentes sociales y culturales adoctrinados, no fue una empresa absolutamente exitosa, aunque como lo revela la herencia colonial, sí fue una estructura eficaz.

Dada esta reflexión, se analiza que en un altísimo porcentaje se lograron regular prácticas sobre la apropiación y uso adecuado de las imágenes de santos, incluyendo el comportamiento del *cuerpo* individual alrededor de los signos sagrados, pero fue inevitable la coexistencia y expresión de grupos heterotópicos que estando al margen del control nutrieron sus prácticas mágicas clandestinas sobreviviendo hasta el punto de ver la luz de nuestros días.

La cotidianidad actual de los habitantes del territorio colombiano, especialmente de la ciudad de Bogotá, está permeada e influenciada por las prácticas de culto, bien sea por las provenientes de la ortodoxia católica o por las prácticas esotéricas que

se ofertan como soluciones mágicas a las tribulaciones diarias. A pesar de los constantes ejercicios históricos por secularizar el pensamiento colombiano, las personas frecuentan tanto las iglesias católicas como los centros esotéricos en busca de *respuestas*, sin distinción de clase social, nivel de educación, género o raza. Las prácticas privadas varían desde el catolicismo más recalcitrante hasta las recetas más abyectas de la hechicería en ejecución de los conjuros de amor, llamados más cotidianamente, amarres o ligas del ser amado.

El estudio de caso de Santa Marta me permitió conocer la importancia de la precisión de las prácticas tanto en una vía como en la otra; la disposición de los altares como una relación estrecha entre objetos y medios de culto + imágenes de la santa + textos de oración + *cuerpo* del devoto. Esta conjunción de elementos produce aquello que concluyo es la *Imagen de Santa Marta*. Agente vivo y dinámico, conglomerado de relaciones en el que ésta se ha desterritorializado del tiempo y es vista como lo que sobreviene de una dinámica y de una sedimentación antropológica. Es el producto visible del tránsito del *medium* al *cuerpo*, es decir, de las medialidades del *qué* y del *cómo* (atributos iconográficos y relato hagiográfico) hacia la encarnación replicada cotidianamente en los discursos, los gestos, los comportamientos, los pensamientos y las contemplaciones de los fieles.

Así pues, la *Imagen de Santa Marta* no es estática ni única, es, por el contrario, un conjunto viviente y cambiante, sin tiempo ni territorio exclusivo que trasciende el *medio físico*, pero, lo utiliza como puente para incorporarse en la piel y en la mente de cada devoto y de cada espectador del culto.

Finalmente, esta investigación deja abierto el camino a otros interrogantes que surjan del estudio dialéctico de las prácticas de culto con otras figuras de santidad y cuyas raíces se hunden en las herencias coloniales y sus bifurcaciones. Unido a ello y como evidencia de su trascendencia en el entorno

académico colombiano, este proyecto fue acogido como eje del comité científico y curatorial dentro de la renovación del Museo Colonial de Bogotá: *Sala 5: “La Colonia: un pasado presente”*.

REFERENCIAS

- Acosta Luna, O. I. (2011). Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada . En O. I. Acosta Luna, *Milagrosas imágenes en el Nuevo Reino de Granada* . Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- Aguado, P. d. (1916). Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada. En . *Con prólogo, notas y comentarios de Jerónimo Bécker, correspondiente a la Real Academia de la Historia*. (págs. Tomo I, Libro I, Capítulo IV). Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés Digitalización disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-santa-marta-y-el-nuevo-reino-de-granada-tomo-1/html/5d71db5e-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html.
- Aguado, P. d. (1916). *Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada* (Vols. Tomo I, Libro I). Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés. Digitalización disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-santa-marta-y-el-nuevo-reino-de-granada-tomo-1/html/5d71db5e-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html.
- Aguado, P. d. (1956). Recopilación historial. Con introducción, notas y comentarios de Juan Friede correspondiente de la Academia Colombiana de Historia. Digitalización disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/rehis23.htm>.
- Antiguitats, P. (2017). *Colección Palau Antiguitats Barcelona*. Obtenido de <https://paluantiguitats.com/grabado/santa-margarita-de-antioquia-con-el-dragon/#>
- Belting, H. (2005). Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología. *Critical Inquiry*, 302-319.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Editores.
- Belting, H. (2009). Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte. En H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte. Título original: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*. Madrid: Akal / Arte y Estética.
- Blanco de López, C. (2011). *Manual Esotérico*. Bogotá: Ediciones Soalr.

- Borja, G. J. (2020). *Proyecto ARCA. arte colonial americano*. Obtenido de <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/>
- Borja, J. H. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo. Colección de Ensayos sobre el campo del arte colombiano, Ensayo de Autor*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Cabrera, J. P. (2020). *Retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada (1576-1603)*. Obtenido de <http://www2.ual.es/ideimand/retablo-mayor-del-monasterio-de-san-jeronimo-de-granada-1576-1603/>
- Carducho, V. ((1635).1979). *Diálogos de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner.
- Carmona Muela, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- Caro Baroja, J. (1967). *Vidas mágicas e Inquisición. Tomo I*. Madrid: Taurus.
- Caro Baroja, J. (1992). *Vidas mágicas e Inquisición. Tomo II*. Madrid: Ediciones ITSMO.
- Ceballos Gómez, D. L. (1995). *Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ceballos Gómez, D. L. (2002). "Quyen tal haze que tal pague". *Sociedad y prácticas mágicas en el Nuevo Reino de Granada*. Colombia: Premios Nacionales de Cultura, 1999. Ministerio de Cultura .
- Cruz, S. J. (1993). *Obras completas*. Madrid: ed. de José V. Rodríguez. Editorial de Espiritualidad.
- De La Rosa, J. N. (1975). *La Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad y Provincia de Santa Marta*. Bogotá: Ediciones Banco Popular.
- de la Virgen, C. (2018). *Caballeros de la Virgen*. Obtenido de <https://caballerosdelavirgen.org/articulo/novena-a-santa-marta>
- De la Vorágine, S. (1995). *La Leyenda Dorada Tomo I Siglo XIII*. Madrid: Alianza Forma.
- Del Piazzo, M. (XVIII-1969). Documenti Istoriati. En L. d. Italiani, *L'Archivio delle Civiltà* (págs. 38-51).

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Fajardo de Rueda, M. (1999). *El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello. Arte Dos Gráfico.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Friede, J. (1966). *Invasión del País de los Chibchas. Conquista del Nuevo Reino de Granada y Fundación de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Gila Medina, L. (Abril-Junio 2018). El Retablo Mayor de San Francisco de Bogotá: ampliación lateral y programa escultórico. *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, XCI, 362, 175-184*.
- González García, J. L. (2015). *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- González Sánchez, C. A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra.
- Gruzinski, S. (2000). La guerra. En S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"(1942-2019)* (págs. 40-70). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2007). Mezclas y mestizajes. En S. Gruzinski, *Pensamiento mestizo* (págs. 45-73). España: Paidós.
- Interián de Ayala, J. (1782). *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Por Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.
- López Pérez, M. d. (2003). El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII. *Ensayos Historia y Teoría del Arte Volumen IX, número 8. Bogotá: Editora Guadalupe Ltda., P. 244*.

- López, M. d. (2011). La vida en la casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII. En d. J. Jiménez, *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo I. Las fronteras difusas del siglo XVI a 1800* (págs. 143-168). Bogotá: Taurus.
- López, P. M., & Vargas Murcia, L. L. (2009). La estampa en el Periodo Colonial. En *Historia del Grabado en Colombia* (págs. 11-61). Bogotá: Planeta.
- Ocariz, J. F. (1674). *Libro Primero de las Genealogías del Nvevo Reyno de Granada*. Madrid: Ioseph Fernandez de Buendia, Impresor de la Real Capilla de su Magestad.
- orapronobis. (2020). *Ora Pro Nobis. Peticiones de oraciones-Agradecimientos- Novenas*. Obtenido de <https://www.orapronobis.net/oracion-a-santa-elena-2/17106>
- Ortega, M. (30 de Julio de 2018). Los samarios honraron a su santa patrona. *Hoy. Diario del Magdalena*, pág. <https://www.hoydiariodelmagdalena.com.co/archivos/120056>.
- Ospino Valiente , Á. (8-10 de Mayo de 2003). *Santa Marta: Ciudad dos veces santa*. Obtenido de Espacio Latino : http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/ospino_alvaro/santa_marta_ciudad_dos_veces.htm
- Pacheco, F. (1990). *Arte de la Pintura*. Madrid: Edición Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.
- Parra, L. (29 de Julio de 2019). Procesión en honor a Santa Marta, una tradición de fe. *Hoy. Diario del Magdalena*, pág. <https://www.hoydiariodelmagdalena.com.co/archivos/262700>.
- Pérez, M. C. (2016). *Circulación y apropiación de imágenes en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Ribadeneyra, P. d. (1863-1865). *Flos sanctorum de la vida de los santos*. Cádiz: Imprenta y Lit. de la Revista Médica.
- Rodríguez Jiménez, P. (Julio 1998). Los conjuros de amor en el Nuevo Reino de Granada. *Credencial Historia* No. 103, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-103/los-conjuros-de-amor-en-el-nuevo-reino-de-granada>.

- Schenone, H. (1998). *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Seguimiento.co. (28 de Julio de 2018). *Seguimiento.co*. Obtenido de <https://seguimiento.co/la-samaria/estas-son-las-vias-que-estaran-cerradas-por-la-procesion-de-la-virgen-de-santa-marta>
- Splendiani, A. M. (1997). De la Roma Medieval a la Cartagena Colonial: el Santo Oficio de la Inquisición. Tomo I. En A. M. Splendiani, *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Splendiani, A. M., Sánchez Bohórquez, J. E., & Luque de Salazar, E. C. (1997). Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, años 1610-1637. En A. M. Splendiani, *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660. Tomo II*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- The British Museum*. (2020). Obtenido de Collection Online: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Saint+Martha
- Valencians, A. V.-G. (2020). *Gogistes Valencians*. Obtenido de <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2012/08/gozos-la-gloriosa-virgen-santa-marta.html>
- Vargas, L. (2013). *Estampas Europeas en el Nuevo Reino de Granada Siglos XVI – XIX. (Tesis doctoral inédita)*. Sevilla-España: Universidad Pablo de Olavide. Departamento Geografía, Historia y Filosofía. Doctorado en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico.
- Vargas, M. L. (2012). *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813). Estudio preliminar y notas*. Bogotá D.C.: Imprenta Nacional de Colombia.
- Zoconet, S. (1997-2020). *todocoleccion*. Obtenido de <https://en.todocoleccion.net/religious-art/grabado-santa-elena-grabado-madera-original-primera-mitad-s-xix-manresa-por-pablo-roca~x87266612>