

Kerigma en imágenes: el programa iconográfico de los muros de la iglesia de Turmequé en el Nuevo Reino de Granada (Colombia)

eduardo.valenzuela@ehess.fr, lauralilivm@gmail.com

por **Eduardo Valenzuela Avaca**
investigador postdoctoral beca Conicyt - Fondecyt, Universidad de Chile (Chile)
y **Laura Liliana Vargas Murcia**
investigadora postdoctoral en la Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Resumen

La Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Turmequé (Boyacá, Colombia) posee pinturas murales datadas entre las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII. Las escenas bíblicas no siguen una secuencia narrativa por lo que el presente artículo propone una lectura del programa iconográfico a la luz del *kerigma* como primer movimiento de evangelización en pueblos de indios que se aproximaban por primera vez al cristianismo o que recaían en la idolatría.

Palabras clave: kerigma, evangelización, iglesia de Turmequé, pintura mural, arte virreinal.

Kerygma in images: the iconographic program on the walls of the Turmequé church in the New Kingdom of Granada (Colombia)

Abstract

Nuestra Señora del Rosario de Turmequé Church (Boyacá, Colombia) has mural paintings dated between the last decades of the 16th century and the early 17th century. The Biblical scenes do not follow a narrative sequence, therefore this paper proposes an interpretation of the iconographic program on the basis of *kerygma* as initial proclamation of evangelizing activity in indigenous people who had the first sight to the Cristianity or who reverted to idolatry.

Keywords: kerygma, evangelization, Turmequé Church, mural painting, viceregal art.

Kerigma en imágenes: el programa iconográfico de los muros de la iglesia de Turmequé en el Nuevo Reino de Granada (Colombia)

Introducción

El conjunto de las pinturas murales de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Turmequé es, junto con el de la Iglesia de Sutatausa, uno de los programas iconográficos más completos que se conservan en Colombia procedente de un pueblo de indios de la época virreinal. Los estudios sobre este templo se han centrado en la información brindada por documentos del Archivo General de la Nación (Bogotá) y por las observaciones realizadas durante su restauración. Estos informes de intervención conservados en el Ministerio de Cultura contienen una descripción iconográfica de cada una de las escenas hecha por Guillermina Sinning.

A través de este artículo plantaremos una interpretación de las pinturas, entre las que identificamos las que específicamente pudieron servir para acompañar las enseñanzas del *kerigma*, primer paso de la evangelización cuyo objetivo era introducir a los indígenas al cristianismo y alejarlos de las prácticas consideradas idolátricas.

La pintura mural en la etapa inicial de los templos neogranadinos

Según los documentos del siglo XVI, la mayoría de las primeras iglesias del altiplano cundiboyacense apenas contaban con los ornamentos necesarios para la celebración del oficio religioso y algunas pinturas, estampas o esculturas. En los libros de *Visitas* se hace evidente la poca imaginería que tenían estos templos en comparación a lo que llegarían a tener en el siguiente siglo. Se dependía en buena medida de los envíos llegados desde Europa, mientras se empezaban a establecer los talleres de oficios de la mano de artistas y artesanos también procedentes de este continente, que brindaron su conocimiento y sus obras en los pueblos y ciudades del Nuevo Reino de Granada. Eran momentos en los que aún no había gran cantidad de talleres locales de pintura ni muchos maestros dedicados a los oficios necesarios para realizar retablos, por lo que se hallan ejemplos de los llamados 'fingidos', es decir, retablos pintados en la pared, con la representación de

sus calles, cuerpos y sus imágenes en los nichos, todo en dos dimensiones (Herrera García y Gila Medina, 2013: 301-368).

Las *Leyes de Indias* ordenaban que, en cada reducción, se construyera una iglesia “con puerta y llave” en donde se pudiera oficiar misa (*Recopilación de las Leyes de los Reynos de Las Indias*, 1681: 198), lo que suponía que, con el paso del tiempo, la dotación debía ir mejorando (Chica Segovia, 2016: 8-43). En el Segundo Sínodo de Santafé de 1606 se disponía que las iglesias “de teja” tuvieran altar de piedra, ladrillo o adobes, un retablo o una imagen, una alfombra o manta para la peana del altar, un tabernáculo de madera, una lámpara para el Santo Sacramento, una campana para el campanario, una pila de piedra, una pila de agua bendita y una caja de madera para los ornamentos, el óleo y el crisma (Chica Segovia, 2016: 24). El interés en proveer a Turmequé de un óptimo espacio eclesial es visible a finales del siglo XVI, a través de las recomendaciones dadas por Antonio González, del Consejo Real de Indias, a Cristóbal Tinoco, corregidor de los naturales del partido de Turmequé, quien le pedía que tuviera dichos cuidados:

Y porque el culto divino es gran parte para aficionar a los naturales, ordeno y mando que luego que entraren a su administración, el corregidor vea personalmente la iglesia y dé aviso a la Real Audiencia o a mí del estado en que están y de la orden que se podrá dar para que hicieren y acabasen de edificio perpetuo de teja y ladrillo y buena madera con puertas y cerrojos y así mismo se informe de los sacerdotes qué ornamentos y qué falta al buen ornamento, y a quién toca el pagarlo y dé así mismo aviso a esta Real Audiencia o a mí para que se provea con toda brevedad y diligencia. Y porque muchas veces los sacerdotes que se mudan de una parte a otra se llevan los ornamentos e imágenes y dejan las iglesias despojadas, ordeno y mando que el corregidor haga un libro en el cual se asienten los ornamentos de todas las iglesias de su administración para que haya cuenta y razón y se dé orden cómo los prelados remedien este abuso (Expediente de Confirmación del oficio de corregidor de Turmequé, en Nueva Granada a Cristóbal Tinoco, Santafé, 1595, AGI, Fondo Audiencia de Santa Fe, legajo 146, N. 63, f. 4r).

Podría suponerse que la pintura mural convino a estos primeros templos para evitar el despojo de las imágenes de los que se quejaba González. El Libro 2º de Bautismos de Yndios de la Iglesia de Turmequé, fechado el año 1636, contiene una descripción de la iglesia en la que vemos que, para ese momento, ya cumplía con algunas de las características solicitadas y dentro de ella ya se apreciaban las pinturas murales:

La iglesia, que toda ella es de cal y canto, con muy buenos cimientos de muy buen baso, cubierta de madera y teja y los lienzos de las paredes lustrados de cal blanca y en ellos muchos pasos de la Sagrada Escritura y santos y el Juicio Final. Tiene veinte y dos tirantes que están cargados en sus canes y en la capilla mayor, que la divide una reja de madera, están pintados los lienzos con santos y santas y para subir al altar mayor tiene unas gradas con ocho escalones guarnecidos de madera y en la parte de afuera del frontispicio lustrado de cal y encima de las puertas de la iglesia están pintadas las armas reales, y encima dellas y a los lados San Pedro y San Pablo y en medio más alto un Santo Crucificado y a un lado de la puerta, encima de la pared, fabricado un campanario con tres campanas de metal con que se llama a misa y tiene esta iglesia un altozano muy capaz, que se sube a él por once escalones hechos de ladrillo y de hechura permanente; tiene así mismo la dicha iglesia una sacristía muy capaz con la puerta que cae en la capilla mayor y por dentro, lustrada de cal y pintado en un lienzo un Santo Christo grande con los ladrones (Romero Álvarez, 1990: 11). (Imagen 1)

Aparte de Turmequé, hubo otros templos con murales que se conocen por fuentes documentales o porque sobrevivieron al tiempo cubiertos por pañete, entre otros, los de Tocancipá, Samacá, Nemocón, Susa y Sutatausa.¹ Estas obras se llevaron a cabo a pesar

¹ Como ejemplos de registro de estas pinturas murales se tiene la visita a Samacá de 1636: "La capilla mayor de bóveda de carrizo, encalada y pintada con los apóstoles y en el cuerpo de la iglesia están pintadas la Oración del Huerto, Santo Domingo, el Nacimiento de Nuestro Señor, San Joseph y otros santos [...]". Y la de Susa, hecha en 1638: "Pintada la capilla mayor y parte del cuerpo de la dicha iglesia con el Apostolado y otras imágenes de la Sagrada Escritura y otras cosas [...]" (Romero Sánchez, 2008: 231 – 232).

de opiniones como las del oidor Luis Henríquez, quien no le veía utilidad a este tipo de ornamentación en las iglesias, por lo que en 1599 expresó: “El espesado que son unas pinturas fue ni pertinente pues luego salta y estaba mejor solo jalbegado y blanco y esto a mi parecer en veinte pesos está bien pagado, y si se vuelve a enmaderar como es necesario estas pinturas se pierden” (Informe sobre la tasación realizada por los oficiales sobre la iglesia de Cajicá, Cucaita, 1599, AGN, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, tomo 11, f. 329v. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 229 – 237 y 1850 – 1852).

Con el paso de los años, a mediados del siglo XVII, ya se observaba una mayor presencia de pintura de caballete, escultura y retablos, pero durante las últimas décadas del XVI y la primera mitad del XVII los murales alcanzaron una gran importancia tanto en los ámbitos religiosos como en los civiles (Arango y Vallín, 1998).

Datación de las pinturas de la Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Turmequé

A partir de la lectura de documentos del fondo *Fábrica de iglesias* del Archivo General de la Nación de Bogotá, algunos de ellos transcritos por Guadalupe Romero Sánchez, de los periodos que tuvieron a su cargo las órdenes religiosas la doctrina de Turmequé, y del estilo y contenido de las pinturas murales del templo, es posible situar este conjunto iconográfico entre 1587 y 1611, siendo el primero el año en el que aún aparecen documentos relativos a la obra de clavazón y, el segundo, el año en el que los jesuitas se hicieron cargo de la iglesia (Romero Sánchez, 2008:1559), un detalle importante dado que en ninguna escena figuran personajes de la Compañía de Jesús, ni emblemas.² Sí encontramos una imagen del religioso agustino Santo Tomás de Villanueva (1482 – 1555), lo que indicaría que el momento en el cual se pintó la iglesia ésta estaría a cargo de la Orden de San Agustín, lo que sucedió luego de 1586, cuando quedó bajo tutela del

² La obra de clavazón se refiere a las piezas de hierro requeridas en la construcción, es decir, cerrojos, quicios, gorriones, tejuelos, tiradores, goznes, pestillos, escudetes, alcayatas, abrazaderas y los clavos necesarios para los nudillos, las varas, las andas, las puertas, las rejas y los cajones (Condiciones con las que se ha de hacer la clavazón de las iglesias de Chivatá, Sogamoso y Turmequé, Santafé, 1587, AGN, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, ff. 411rv. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 3120-3121).

convento de esta comunidad en Tunja (Campo del Pozo, s/f: en línea).³ Posiblemente la pintura del arzobispo de Valencia obedece a una campaña de difusión en medio del proceso de estudio para su beatificación, petición que tuvo tres momentos claves: la solicitud oficial hecha el 10 de octubre de 1601, la designación de un comisionado en 1608 que llevara las pruebas a Roma y el nombramiento de Villanueva como beato en 1618; su canonización no se daría hasta 1658 (Manrique Merino, 2014: VII y XI).

Volviendo a la construcción del templo, en 1584 se hizo el pregón para que los interesados en el contrato de su construcción hicieran su oferta, siendo escogido el albañil Antonio Cid (Remate de las iglesias de Sogamoso y Turmequé, Santafé, 1584, AGN, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, tomo 20, ff. 29r – 30r. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 3110 - 3111); sin embargo, en 1587 aún no se había finalizado la obra, pues en un documento de esta fecha consta que no se había hecho el contrato de elementos de hierro (Rodrigo Pardo informa que siguen sin rematarse los clavazones que se deben hacer en las Iglesias de Chivatá, Sogamoso y Turmequé y las casas curales de los mismos pueblos, Santafé, 1587, AGN, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, tomo 20, f. 409rv. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 3117 - 3118). Con seguridad, para 1619 ya existía la pintura, a juzgar por el concepto del maestro de carpintería Alejandro Mesurado sobre el cambio del techo de tijera a una armadura de par y nudillo más resistente para la iglesia de Turmequé en el que se hace alusión a la obra mural al proponer desbaratarla por partes “por amor a las paredes y al gasto de pinturas que en ellas hay” (Turmequé: Reparación techo iglesia, Santafé, 1619, AGN, Sección Colonia, Fondo Fabrica de Iglesias, tomo 12, f. 897r. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 3583 - 3587).

En la pila bautismal se lee una leyenda labrada alrededor de la copa: “AÑO 1598 MANDÁRONLA HAZER EL BENEFICIADO GONZALO DE VELASCO I EL CAPITÁN IOAN

³ Esta datación también la planteó Guillermina Sinning teniendo en cuenta la existencia de la pintura de Santo Tomás de Villanueva (Rincón et al., 1995: 68-69).

DE SANDOBAL CORREGIDOR”,⁴ que nos indica que para ese año ya la iglesia estaba en pie y en un estado en el que se podían llevar a cabo bautismos.⁵

Para tener una idea de la población que daría uso a este templo, se puede hacer un cálculo aproximado de 9.000 habitantes entre los años 1600 y 1603, y de 4.000 personas para 1635, según el número de tributarios que se registraron, el cual fue de 2.201 tributarios entre 1600 y 1603, y 920 en 1635;⁶ la disminución de población se debió a muertes por enfermedades, exceso de trabajo y a la huída de indios. Existe un auto de junio de 1584 en el que se le pide al albañil Antonio Cid que haga las iglesias de Sogamoso y Turmequé más largas, por la cantidad de personas que deberían asistir:

ahora se ha tratado por los oficiales reales de Su Majestad de este dicho Nuevo Reino en acuerdo de Hacienda que para las dichas tengan más anchura atento a que hay mucha gente en los dichos pueblos y acuden a oír misa y a la doctrina cristiana se alarguen allí unos pies más de los que se remataron y que sean en cada iglesia veinte pies más que son doscientos pies de largo en cada iglesia y de ancho treinta y ocho cuarenta, lo que más viere que convenga (Auto por el cual se obliga al albañil Antonio Cid a que haga las iglesias de los pueblos de Sogamoso y Turmequé más largas, AGN, Santafé, 1584, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, tomo 20, ff. 43rv. Transcrito en: Romero Sánchez, 2008: 3112 - 3113).

⁴ El texto original contiene abreviaturas que aquí se desarrollan para una mejor comprensión.

⁵ La donación de la pila por parte del corregidor demuestra el deber que tenían estos funcionarios reales en cultivar la religión católica entre los indios. Unos años antes, el oficio de 1588 enviado a un anterior corregidor de naturales de este pueblo de Turmequé, Cristóbal Tinoco, señalaba que:

“El rey nuestro señor por una su real cédula dada en San Lorenzo a veinte y cinco de mayo de mil y quinientos y ochenta y ocho años a mí dirigida fue servido de cometerme y mandarme que llegado fuese a este reino me informase si convendría y sería de buen efecto que las provincias de Santafé y Tunja se proveyesen corregidores o alcaldes mayores para con ellos los indios recibiesen bien espiritual y fuesen gobernados en paz y justicia defendidos y amparados de los agravios que les suelen hacer y viviesen en policía [...]” (Expediente de Confirmación del oficio de corregidor de Turmequé, en Nueva Granada a Cristóbal Tinoco, Santafé, 1595, AGI, Fondo Audiencia de Santa Fe, legajo 146, N. 63, f. 2v).

⁶ Para tener una cifra aproximada de la población, los historiadores han calculado que, por cada tributario, habría tres o cuatro personas; para este caso se escogió esta última cifra y se aproximó al millar más cercano (Colmenares, 1973: 66).

Sin embargo, dentro de este periodo propuesto parece que hubo por lo menos tres etapas en la pintura mural: la primera, la correspondiente a las cenefas manieristas de la parte superior; la segunda, a las escenas bíblicas representaciones de santos y el retablo fingido, y una tercera en la que se pintaron marcos, también fingidos (Imagen 2).

Los temas de la pintura mural

En la parte superior de la iglesia se descubrió una grisalla manierista en la que se observan mascarones, cortinajes y motivos vegetales (Imagen 3). Esta pintura, que a finales del siglo XVI se conocía como “pintura de romanos”, según consta en documentos relativos a la pintura de la provincia de Tunja, parece ser más antigua que el resto, ya que las escenas de color se superponen a ésta en algunas partes, interrumpiendo el recorrido del diseño original de estos grutescos.⁷

La decoración manierista continuó siendo utilizada en los marcos superiores que acompañan las imágenes de San Juan Bautista y el bautismo de Cristo, siendo evidente otra factura distinta a la de la cenefa que se denota por el dibujo y la paleta (Imágenes 4 y 5).

Pasando al programa iconográfico del templo, éste no forma una secuencia narrativa; así, momentos del Antiguo y del Nuevo Testamento e imágenes de santos se mezclan sin orden aparente pero, teniendo en cuenta que Turmequé era un pueblo de la Real Corona en donde el corregidor debía velar por la doctrina, la elección de temas por parte de los religiosos debía tener un sentido para desarrollar esta tarea, hipótesis que se planteará más adelante.

Veamos las temáticas plasmadas en las paredes (Imágenes 6 y 7):

⁷ Guillermina Sinning fecha las imágenes grutescas, a las que se refiere como “mascarones”, de finales del siglo XVII (Rincón et al., 1995: 71). Nuestra hipótesis las ubica entre las últimas décadas del XVI y las primeras del XVII.

Pared del Evangelio (desde la puerta de la iglesia hacia el presbiterio)	Pared de la Epístola (desde el presbiterio en dirección a la puerta)
San Juan Bautista	Presentación del Niño en el Templo
Bautismo de Cristo	La Creación
San Cristóbal	La tentación del fruto prohibido
Juicio Final	La Anunciación
Santo Tomás de Villanueva	La expulsión del Paraíso
Degollación de San Pablo	Sacrificio de Abraham a Isaac
Conversión de San Pablo	Eva y sus hijos
San Esteban	Moisés y las Tablas de la Ley
Santa Catalina de Alejandría	Transfiguración de Cristo
Descendimiento de la Cruz	San Miguel pisando al demonio
Fragmento de rostro (¿Jesús?)	Caín dando muerte a Abel
	La liberación de San Pedro

Es pertinente anotar que, en las investigaciones históricas que acompañaron las primeras restauraciones de la pintura, se proponía que la escena que ahora se denomina “Eva y sus hijos” correspondía a “Raquel y sus hijos” (Sinning, 1995: s/p). Raquel fue esposa de Jacob y madre de José y Benjamín. Pero también podríamos pensar que fuera Rebeca, madre de los mellizos Esaú y Jacob, y esposa de Isaac, quien tendría 70 años en tal momento y podría ser el hombre que se apoya en un cayado a un lado de la madre en la pintura de Turmequé. También esta imagen se ha identificado como “Adán labrando la tierra” y, en dado caso, los demás personajes serían Eva, Caín y Abel (Almansa Moreno, 2006: 92). Por ahora, dejamos abiertas las posibilidades, ya que los atributos de las imágenes no nos dan pistas certeras para emitir una conclusión definitiva, aunque por los temas fundamentales que se trataban en las doctrinas – como se expondrá más adelante – el tema de Adán, Eva y sus hijos sería el más acorde a tales intereses (Imagen 9).

Algunos apuntes técnicos

El templo de Turmequé ha tenido notables cambios desde su construcción hasta la actualidad, especialmente en su fachada, que hoy se muestra neogótica. Tenía originalmente una sola nave con arco toral y cubierta de tijera con 26 tirantes, y sus

dimensiones eran 200 pies de largo y 42 de ancho (aproximadamente 56 x 12 m.) (López Guzmán, 2013: 453-466). Gracias a las labores de restauración se han determinado las técnicas utilizadas en la pintura mural de este templo boyacense:

- Soporte: muro de piedra, ladrillo y mortero de cal.
- Revoque: capa de arena y cal gruesa.
- Enlucido: capa fina de cal.
- Capa pictórica: colores minerales y cal.⁸

Como puede verse, se trata de una pintura a la cal al secco (colores minerales y agua de cal), aunque en la restauración de 1989, además de esta técnica se hallaron rastros de cola, posteriores a la pintura original, en las escenas correspondientes a la conversión de San Pablo, Santa Catalina, la presentación del Niño Jesús y la Anunciación; fuera de estos retoques, no se hallaron huellas de temple orgánicos (Rincón et al., 1995: 7 y 10) (Imagen 10). En cuanto a la elaboración de los dibujos preparatorios se encontraron trazas de grafito en las líneas de contorno y pigmento negro disuelto en agua y, como se verá más adelante, la observación de estampas fue definitiva como fuente gráfica en algunas de las imágenes, por lo que se puede pensar en la elaboración de cuadrículas para pasarlas posteriormente con estarcido.

La pintura mural fue descubierta en 1988, pues se hallaba oculta bajo un pañete; esta presentaba grandes lagunas debido a desprendimientos del pañete ocasionados por bolsas de aire y, sobre todo, al picado de la superficie para facilitar la adherencia de ese pañete posterior; y en otras zonas hubo pérdida total de la pintura debido a la eliminación del zócalo y a la construcción de ventanas (Rincón et al., 1995: 11 y 12). La apariencia actual de las pinturas se debe a los resanes hechos para la nivelación de lagunas y a la reintegración cromática, que en algunos casos se aplicó a grandes áreas de las escenas; teniendo en cuenta que se realizaron estos procedimientos, las afirmaciones

⁸ Datos de la infografía de la Unión Temporal Turmequé TEYFU (restauradores de la pintura mural de la iglesia de diciembre de 2007 a enero de 2009) que se haya expuesta en la Iglesia.

acerca del dibujo y paleta de los pintores deben hacerse con prudencia (Imágenes 11, 12, 13 y 14).⁹

Las estampas como fuentes iconográficas

Las estampas con elementos manieristas debieron influir en las composiciones que generaron las grisallas de la cenefa superior de la iglesia de Turmequé. Los mascarones profanos contrastan con el resto de la pintura religiosa de los muros. En esta época, los grotescos fueron un tema frecuente en la pintura tunjana (Vargas Murcia, 2012: 42-44, 50, 58-60), a pesar de las recomendaciones del cardenal Gabriele Paleotti, dadas en *Discorso intorno le immagini sacre e profane* de 1582, de evitar estas representaciones por no tener utilidad para el cristiano que veía estas obras y por ser imágenes pertenecientes a las tinieblas (Fernández Ruiz, 2004: 61 y 62).

La búsqueda de estampas en los compendios de Bartsch y de Hollstein permitió identificar algunas de las fuentes grabadas usadas en las pinturas de Turmequé. Como se ve al comparar las pinturas con las estampas, el pintor o pintores (se observa diferentes calidades de la pintura), cuyo nombre aún es desconocido, algunas veces tomó elementos de manera idéntica a la impresión, en otros casos mezcló dos estampas, en otras las invirtió, añadió elementos y además escogió los colores, pues se trataba de grabados a una sola tinta. Estas obras constatan la fuerte influencia flamenca e italiana, como la de la familia Wierix, Cornelius Galle y Rafael a través del grabador francés Nicolás Beatrizet. La comparación de imágenes nos demuestra cómo *El Juicio final* sigue muy de cerca la estampa de Johan Sadeler I a partir de Maarten de Vos (inv.), 1575 - 1618, de la serie "El Credo" (Imágenes 15 y 16).¹⁰

La pintura de *La Creación* (Imagen 25) guarda relación con *La Creación de Eva* – perteneciente al conjunto *Thesaurus sacrarum historiarum veteris testamenti, elegantissimis imaginibus expressum excellentissimorum in hac arte virorum opera: nunc*

⁹ Agradecemos al Dr. Abel Martínez Martín el habernos compartido imágenes de las pinturas murales del año 1988, así como sus comentarios al respecto.

¹⁰ Agradecemos a Almerindo Ojeda de la Universidad California-Davis esta observación, ya que Adrian Collaert también hizo una versión de la invención de Vos pero la pintura mural tiene más en común con la de Sadeler.

primum in lucem editus – grabada por Jan Sadeler I, a partir de un diseño de Crispijn van den Broeck, y publicada por Gerard de Jode en 1585; en esta estampa flamenca se observa la similitud en la posición del cuerpo de Eva, que se levanta con su rostro de perfil, y la presencia de un pequeño venado al fondo.¹¹

El anónimo artista de la escena de *La Tentación* tomó elementos de la composición de dos obras creadas por el flamenco Maarten de Vos (1532 - 1603). La posición de Adán sentado pertenece a la estampa de Vos grabada por Philip Galle, en cuyo marco se lee: “Vidit igitur mulier quia bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis, aspectuq delectabile et tulit de fructu illius, et comedit, dedique viro suo, qui comedit. Genesis III”. Y aunque Eva está de pie como en esta imagen, su musculatura y su cabello se asemejan más a otra lámina del mismo tema, también creada por Vos. Se observa que el pintor no fue un excelente dibujante ni un conocedor de la anatomía, lo que sugiere que sería distinto al que hizo la *Santa Catalina* o la *Presentación del Niño en el Templo* que presentan otra calidad superior en el dibujo anatómico (Imágenes 17 y 18 y comparar con Imagen 14).

La escena correspondiente al momento en el que el ángel detiene el sacrificio de Isaac a manos de su padre Abraham tiene elementos en común con la imagen creada por Hans Cranach y grabada por Lucas Cranach, el viejo, datada entre 1520 y 1523, mientras que la posición de los brazos de Isaac en la obra de Turmequé recuerda la diseñada por Domenico Beccafumi en Siena, en la primera mitad del siglo XVI. Si bien no pudieron ser exactamente estas estampas, sí nos hablan de un repertorio de grabados religiosos con influencias alemanas e italianas que circulaban por las doctrinas neogranadinas (Imágenes 19 y 20).

La imagen de *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley* parece seguir modelos que tuvieron origen en estampas holandesas y flamencas del siglo XVI, como la hecha por Jacob Cornelisz a partir de Lucas van Leyden (xilografía, 1525 - 1530), perteneciente a la *Biblia pauperum*, o la xilografía de Jan Swart van Groningen (1528) con las que guarda

¹¹ Un ejemplar de esta estampa se conserva en el British Museum (Londres), numerado con el código 1968,1018.1.5 y puede ser observado en el siguiente enlace: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=1968,1018.1.5+

similitudes en la genuflexión de Moisés, en la forma de las tablas y en la presencia del ángel que aparece en el cielo.¹²

El grabado de *San Miguel venciendo al demonio* fue abierto por el dibujante y grabador Nicolás Beatrizet (1515 - 1565), oriundo de Francia, quien vivió en Roma durante el siglo XVI. Grabador y dibujante, provenía de una familia de orfebres. Grabó obras de Rafael, como el grabado de interpretación a partir de la pintura del arcángel que, en la actualidad, se conserva en el Museo de Louvre. En Turmequé se representó su imagen especular (lateralidad invertida) a la que se le ha añadido la balanza; la parte superior de la pintura se perdió (Imágenes 21 y 22).

La *Transfiguración de Cristo* de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Turmequé tomó como modelo a Johan Sadeler a partir de invención de Maarten de Vos, una calcografía datada entre 1580 - 1600, de la que el pintor siguió las imágenes de Cristo, Pedro, Santiago y Juan pero cambió las correspondientes a Elías y Moisés, mostrando solamente medio cuerpo de cada uno entre nubes; también se observan detalles diferentes como las aureolas de los apóstoles (Imágenes 23 y 24).

El mural que representa a Caín en el momento en el que se dispone a matar a Abel (difícil de observar en una fotografía, ya que se halla detrás de las escaleras que se añadieron posteriormente a la iglesia) parece haber seguido la estampa *Historia de Caín y Abel*, también perteneciente al *Thesaurus sacrarum historiarum veteris testamenti*, obra anteriormente nombrada, grabada por Jan Sadeler I, a partir de Michiel Coxie I y publicada por Gerard de Jode en 1576.¹³

Seguramente con el tiempo encontraremos otras estampas que sirvieron como modelo a otras de las pinturas turmequenses pero, por ahora, la relación que

¹² Estas estampas se pueden observar en la colección en línea que ofrece el Museo Británico. La estampa *Moisés recibiendo los diez mandamientos* de Lucas van Leyden, identificada con el código E,7.461 se encuentra disponible en el siguiente enlace del British Museum de Londres: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=E,7.461

Y la xilografía *Moisés recibiendo las tablas de la Ley* de Jan Swart van Groningen, identificada con el código 1923,1112.32 del British Museum, se puede observar en: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=1923,1112.32

¹³ Un ejemplar de esta estampa se conserva en el British Museum (Londres), numerado con el código 1968,1018.1.11 y puede ser observado en el siguiente enlace: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=1968,1018.1.11++

presentamos nos devela una difusión de imágenes europeas por América, ya por ser parte de los objetos llevados por las comunidades religiosas o bien por el comercio interoceánico que permitía la llegada de estampas italianas, francesas, flamencas, holandesas, alemanas o españolas a los más remotos pueblos de indios.

Imágenes y movimientos de la evangelización

Las imágenes de la iglesia de Turmequé, como buena parte del aparataje visual desplegado por la Iglesia en América, se encuentran asociadas al establecimiento y mantenimiento de un régimen de *cristiandad*. Esta es una consideración elemental, si se quiere, pero de importancia para nuestra discusión. La *cristianización* de una comunidad humana constituye una obra en curso, un proyecto inacabado e inacabable en virtud de la flaqueza humana, que se expresa en distintos movimientos y de acuerdo a distintas necesidades.¹⁴

Se puede decir que el proyecto evangelizador desplegado en el Nuevo Mundo ostentó una secuencialidad específica, en torno a tres movimientos diferenciados, consecutivos y complementarios. El primer movimiento de la evangelización lleva por nombre *kerigma* – del griego *kerygma* o “proclamación” – y constituye la primera respuesta del cristianismo misional a los desafíos de una comunidad humana que nunca ha recibido la buena nueva, o de una que ha vuelto a abrazar el culto a los “ídolos” – materiales o no – tras una conversión superficial.¹⁵ El segundo movimiento, mucho más familiar para la historiografía, coincide con lo que conocemos como *catequesis* – del verbo griego *katechein* o “resonar” – y tiene por objeto la introducción de los contenidos propiamente cristológicos y doctrinales a una comunidad humana que se considera lista

¹⁴ Desde su origen apostólico la misión cristiana ha sido consciente que su *euangelion* impactará en audiencias diversas. El ejemplo de Pablo es quizás el más evidente. Solo en las Cartas a los Gálatas, Pablo da cuenta de tres proclamaciones distintas: La primera, hecha para los Gentiles – “el evangelio de la incircuncisión” (Gal 2:7) – que trae libertad de la maldición de la ley judaica; segundo, el mensaje a los judíos, el “apostolado de la circuncisión” (Gal 2:8) entregado por Pedro en Jerusalén; y hasta una tercera proclamación utilizada específicamente por las iglesias de Palestina, cuyo carácter legalista ataca duramente, declarando su falsedad (Dunn, 1990: 23). El predicador, como dirá el propio Pablo, debe adecuar tanto sus formas expositivas como sus contenidos de acuerdo a sus audiencias. Volverse judío entre los judíos y gentil entre los gentiles (1Cor 9: 19-21).

¹⁵ Para un desarrollo de este concepto, ver: Valenzuela, 2015: 13-32.

para la adquisición de contenidos más complejos. Finalmente, la *homilética* o *cura pastoral* – del griego *homiletikos* o “reunión” – será el movimiento responsable de integrar a los neófitos a las formas de vida de la comunidad cristiana. Pese al carácter secuencial de estas fases, *kerigma*, *catequesis* y *homilética* deben ser leídos como *movimientos* al interior de la cristianización de una cultura, cada uno de ellos destinados a la superación de un determinado problema identificado en el quehacer misional del cristianismo, la necesidad de un tránsito progresivo pero firme desde un estado de total desconocimiento de la verdad revelada por las Sagradas Escrituras – el estado de la idolatría o gentilidad – hacia la asimilación de las comunidades misionadas en el cuerpo de la cristiandad.

Como fue señalado anteriormente, la disposición de las pinturas murales en la iglesia de Turmequé no evidencia una disposición narrativa sino una cierta preponderancia de temas en cada pared del edificio. Mientras la Pared del Evangelio (desde la puerta de la iglesia hacia el presbiterio) presenta una clara tendencia a las temáticas del Nuevo Testamento o a la representación de santos, en la Pared de la Epístola el Antiguo Testamento posee una notoria preponderancia. En ambos casos, las imágenes no parecen dialogar mayormente entre sí, salvo por unidades menores. Volveremos sobre este punto más adelante.

Se puede afirmar que las pinturas de Turmequé, elaboradas bajo el gobierno de los Dominicos, estaban destinadas, por tanto, a una población considerada conversa y en vías de instrucción doctrinal. Temáticas como la conversión de San Pablo y su muerte, la liberación de San Pedro, entre otros, no son habituales en el repertorio de temas asociados a la fase pre-catequética, es decir, al *kerigma*. En aquel contexto, cuando la comunidad es percibida como *idólatra*, el amplísimo arco de contenidos del cristianismo se ve reducido, dramáticamente, a un puñado de verdades fundantes que tienen por objeto establecer la arquitectura general – ontológica, cosmológica – del mundo proclamado por los religiosos.

Sin embargo, para los años que nos ocupan, la idolatría seguía siendo un problema en Turmequé y en buena parte de la Provincia de Tunja. En 1574, el cacique de Turmequé, Diego de Torre y Moyachoque, había sido acusado de mandar a construir un

bohío “guardando en todo las ceremonias gentilicias reprobadas” y de haber ordenado la construcción del cercado del pueblo, tres años antes, permitiendo que los indios acudiesen al trabajo cantando y bailando y observando los ritos de la antigüedad (Gamboa Mendoza, 2013: 130 y 137). Aunque estas acusaciones surgen en el contexto de un pleito judicial y pueden, por tanto, ser imputaciones falsas o exageraciones, en el clima idolátrico del período las acusaciones eran verosímiles. No sólo un año más tarde, la Real Audiencia dio instrucciones para que se prohibieran las mantas pintadas con diseños de tunjos – debido a que fomentaban la idolatría –, sino que hacia fines del año 1576 las autoridades metropolitanas harán envío de una cédula en la que ordenarán a la audiencia dar todo su apoyo a la lucha contra la idolatría (Gamboa Mendoza, 2013: 493 - 495). Otro año más tarde, la visita de idolatrías emprendida por el factor Diego Hidalgo Montemayor a los pueblos de la provincia de Tunja traerá consigo la destrucción de numerosas formas idolátricas, como santillos de oro y tunjos de algodón (López Rodríguez, 2012: 53).¹⁶ El resto del siglo XVI dejó registros de diligencias de extirpación de santuarios muisca en Tuta y Sogamoso (1577), así como abundantes testimonios de caciques locales sobre aplicaciones de tormentos para dar con los santuarios ocultos, entre 1577 y 1583 (Londoño, 1989: 92 - 120). Aun en 1595, tras el fallecimiento del cacique Diego de Torre, el corregidor Cristóbal Tinoco recibirá instrucción del Consejo Real de Indias para castigar “con todo rigor” idolatrías y hechicerías, vigilar “fuente o rrio, árbol piedra o monte”, e industrializar a los indígenas de Chivatá, Duitama y Turmequé (Expediente de Confirmación del oficio de corregidor de Turmequé, en Nueva Granada a Cristóbal Tinoco, Santafé, 1595, AGI, Fondo Audiencia de Santa Fe, legajo 146, N. 63, f. 4r). El problema de las “antigüallas” indígenas estaba lejos de resolverse.

Siendo el de la iglesia de Turmequé un programa iconográfico destinado a la maduración de los indígenas cristianos, difícilmente podríamos considerarlo un recurso al servicio de la lucha contra el inveterado culto a los ídolos. Sin embargo, si existía un clima de persecución idolátrica en el Turmequé del siglo XVI, si fueron movilizadas autoridades reales y expedidas cédulas específicas para atajar este problema, con toda probabilidad

¹⁶ Para un desarrollo sobre el problema de la producción de algodón, la extirpación de tunjos y la introducción de santos como Catalina de Alejandría, mártir protectora de los tejedores, ver: Vargas, 2015: 25-43.

la pastoral indígena habrá vuelto sobre sus pasos, como ocurrió con cada rebrote antiidolátrico en América, a visitar las viejas narrativas y los recursos hermenéuticos de la primera evangelización. En las próximas páginas avanzaremos algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de Turmequé y sus usos en el demandante contexto del kerigma, la lucha contra la idolatría.

Apuntes sobre kerigma y didáctica de la imagen en Turmequé

La pregunta sobre los usos de las imágenes en un contexto como el de un Turmequé en vías de evangelización es compleja e inabordable para las posibilidades de este breve texto. Aunque resulta evidente que las imágenes cumplieron un rol más allá de lo meramente decorativo u ornamental – para el siglo XVI, eran un instrumento prioritario de la misión –, los detalles del hecho performativo se nos escapan y nos fuerzan a describir únicamente posibilidades. Bajo esta premisa, nuestro interés es adelantar algunas reflexiones sobre una posible didáctica de la imagen en la iglesia de Turmequé bajo la consideración de los *movimientos* de la evangelización y su rol en el largo proyecto de la *cristianización* de las comunidades americanas.

Convendría decir que el programa iconográfico de Turmequé no posee un carácter narrativo de tipo secuencial, pese a estar conformado, casi en su totalidad, por historia sagrada. Dispersas como están, la narración de las pinturas exige trabajar con unidades mínimas (Arcángel Miguel), unidades mayores (relato del Génesis) y en ciertas ocasiones, formando asociaciones con otros espacios de la iglesia (Juan Bautista y la pila bautismal), pero difícilmente con la historia sagrada en su totalidad. Las razones de esta disposición no son evidentes. Aunque la carencia de esta secuencialidad podría parecer dificultosa en términos de una eficiencia pastoral, una prédica centrada en sermones, exhortaciones o pláticas puede trabajar sobre temáticas particulares que visualmente pueden reducirse incluso a unidades autónomas, discretas, como los lienzos utilizados por Gonzalo Lucero en su misión entre los mixtecos y zapotecos (Dávila Padilla, 1955: Lib. 1, cap. 80), o los crucifijos.

Creemos que cada una de las imágenes murales de Turmequé puede ser considerada un fragmento que permite la apertura de ciertas narrativas –

mayoritariamente bíblicas – que constituyen el núcleo de la prédica misional temprana en el movimiento kerigmático de la evangelización, y que son afines, por tanto, a la lucha contra la idolatría. Se trata de narrativas dirigidas específicamente a audiencias indígenas, a las comunidades locales que no se consideran plenamente cristianizadas, ya sea por nunca haber sido misionadas o por haber recaído en la idolatría. Son, a la par, tanto instrumentos de una didáctica misional en curso como dispositivos mnemotécnicos de una prédica ya acontecida. En las próximas páginas nos proponemos señalar los potenciales contenidos en dos o tres narrativas visuales de la iglesia de Turmequé, a partir de su puesta en diálogo con las expresiones de estas narrativas en algunas experiencias emblemáticas de la evangelización americana.

La escena de la Creación puede ser un buen punto de inicio para reflexionar en torno a los potenciales didácticos de estas imágenes (Imagen 25). El relato de la creación del mundo y de sus entidades constituye uno de los principios fundantes de la primera evangelización de América. En un texto tan temprano como la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (c. 1496), el hieronimita Ramón Pané señala haber convertido a los primeros indígenas de La Española sólo dándoles a conocer la narrativa cosmogénica y la existencia de un Dios único y verdadero, “sin que otra cosa se discutiese ni se les diese a entender” (Pané, 2004: 55).

Su caso no es de ninguna manera excepcional. Cuatro años más tarde, la comunidad dominica antillana liderada por Pedro de Córdoba dará a este relato un lugar preeminente en sus labores misionales, dando lugar al llamado *Manuscrito Antillano* (1510 - 1521) que, gracias a la imprenta de Nueva España, será difundido en 1544 – previa adaptación – bajo el nombre de *Doctrina cristiana para instrucción e información de los indios a manera de historia* (Valenzuela, 2015: 13 - 32). Por su parte, la *Instrucción para todos los indios* (1545) de Gerónimo de Loaysa, el primer cuerpo legal de la evangelización en los Andes, establecerá el control de los escritos cristológicos o catequéticos, e incentivará la elaboración y circulación de “ciertos coloquios o pláticas que están hechos en su lengua en los cuales se trata de la creación y de otras cosas útiles

mediante las cuales podrán más presto venir en conocimiento de Dios nuestro Señor”.¹⁷ Quince años más tarde, en el mismo contexto andino, Domingo de Santo Tomás publicará su *Plática para todos los Indios* (1560), un texto kerigmático – el primero en los Andes – concebido para el trabajo directo con las comunidades locales, proclamando la nueva creación del mundo, la narrativa de aquel tiempo en que “no auia cielo, ni sol, ni luna, ni estrellas, ni auia este mundo inferior, ni en el auia ouejas, ni venados, ni zorras, ni aues, ni mar, ni pexes, ni arboles, ni otra cosa alguna. Solamente entonces auia Dios, que jamas tuuo, ni tiene principio, ni tendrá fin” (Domingo de Santo Tomás, 1951: foja 88r).

Los potenciales contenidos en el relato del Génesis son profundos y exceden a lo que podríamos denominar en un sentido restringido el “hecho religioso”. La introducción de esta narrativa en las comunidades permitirá al proyecto evangelizador presentar un relato sustitutivo de los mitos cosmogónicos locales, una narrativa que, mediante la reescritura del mundo, redefinirá las propiedades ontológicas de los humanos y de los no-humanos e introducirá una nueva jerarquía de los existentes en la que el hombre gozará de dominio sobre las entidades del mundo – ahora, creaciones de Dios – en virtud de la posesión de una interioridad radicalmente distinta a los animales, las plantas, las montañas, los ríos, o los cuerpos celestes. A partir del despliegue de esta narrativa y de la inducción de los potenciales contenidos en ella, los vínculos de las comunidades con el mundo – contruidos bajo la vigencia de sus antiguos esquemas – serán cancelados, y darán lugar a un intenso proceso de polémica religiosa que habrá de provocar la fractura de sus antiguos modelos – *metanoia* – y cimentar el camino hacia la conversión. Adicionalmente, y en virtud de su carácter polémico – ampliamente consensuado por la teología (entre otros: Waltke, 1975: 327-342. Hoffmeier, 1983: 39-49. Jonker, 2004: 235-254. Olanisebe, 2004: 190-199) – este relato adoptará la forma de un instrumento antiidolátrico pasivo que se pronunciará sobre un conjunto amplio de entidades depositarias de sacralidad por parte de las comunidades indígenas – el sol, la luna, las estrellas, los ríos, las montañas, la tierra, el mar, animales, plantas, etc. – para desarticular sus especificidades y situarlos jerárquicamente no sólo bajo esta entidad sagrada

¹⁷ Instrucción de la orden que se a de tener en la Doctrina de los naturales, 1545. En: Vargas Ugarte, Tomo II, 1951-1954: 142.

totalizante llamada Dios sino también bajo su criatura elegida, el hombre, hecho a su imagen y semejanza.

El relato de la creación se inscribe en lo que podríamos denominar *operaciones generales de sustitución*, es decir, el uso de narrativas – escriturales y visuales – que tienen por objeto contribuir al establecimiento de aquellos fundamentos estructurales – ontológicos, cosmológicos, genealógicos – que han de reemplazar a las realidades locales. La narrativa de Adán y Eva, presente en el programa iconográfico de Turmequé (Imagen 14), es otro ejemplo de este tipo de recursos hermenéuticos.

La comunidad dominica en las Antillas consideró de utilidad utilizar el relato de Adán y Eva en sus prédicas para probar a las comunidades indígenas de donde “descienden todas las gentes del mundo”, recurso misional que quedará fijado textualmente en el llamado *Manuscrito antillano* y será difundido en la *Doctrina Cristiana* impresa por Zumárraga en 1544 (Medina, 1987: 207 - 215). El organizador de la Iglesia en los Andes, Gerónimo de Loaysa, ordenará que los religiosos encargados de misionar entre los indígenas incluyan en sus pláticas la historia de Adán y Eva, “de los cuales todos procedemos” (Medina, 1987: 207 - 215). Sobre los potenciales efectos de este relato en la constitución de los linajes locales, y en la genealogía del poder colonial, hay mucho que decir, pero este no es necesariamente el espacio para ello. Valga señalar, momentáneamente, que incluso el *Requerimiento*, aquel documento concebido para formalizar jurídicamente la conquista de América y dirigido a las comunidades americanas poco antes de iniciar las agresiones militares (Faudree, 2013: 182), proclamará – en sintonía con el kerigma – la idea un Dios creador del cielo y la tierra, y de “un hombre y una mujer de quien nosotros y vosotros y todos los hombres del mundo fueron y son descendientes y procreados”, saltando desde esta primera humanidad hasta San Pedro, el primer papa, a quien “dios nuestro Señor dio cargo (...) para que de todos los hombres del mundo fuese señor y superior” (De las Casas, 1991: 1996).

Juntos a estas *operaciones generales de sustitución*, que aspiran a transformar realidades religiosas como la existencia de un Dios único y verdadero, cosmológicas como la creación del mundo y sus entidades, histórico-genealógicas como el origen común de la humanidad en Adán y Eva, y cronológico-temporales como la existencia de

un tiempo escatológico, es posible reconocer ciertas *operaciones de sustitución especializadas* destinadas a la compleja tarea de la desacralización de las divinidades americanas. La pintura del arcángel Miguel venciendo a un demonio (Imagen 22), presente en el variado programa iconográfico de la iglesia doctrinera de Turmequé, puede proveernos algunas pistas sobre el uso pastoral que esta narrativa visual podría tener en un contexto de evangelización kerigmática o antiidolátrica. Para ello debemos, sin embargo, apuntar una o dos ideas sobre los usos misionales de este relato en el proyecto continental.

Al igual que la narrativa de la creación del mundo o la de Adán y Eva, el ciclo de los ángeles caídos se encuentra presente en las primeras experiencias misionales de las Antillas, Nueva España y los Andes. En el *Manuscrito Antillano* compuesto por la comunidad dominica de las islas, el relato de los ángeles caídos ocupa extensos pasajes de la obra, señalando cómo los ángeles rebeldes habrían perdido su forma original tornándose en “muy feos demonios”.¹⁸ La adaptación de este escrito al intenso clima idolátrico de Nueva España (1544) traerá consigo la asociación de estos ángeles caídos con divinidades centrales del panteón nahua como *Huitzilopochtli*, *Tezcatlipoca* y *Quetzalcoatl*, señalando que estos dioses locales serían simplemente algunos de estos ángeles rebeldes (Medina, 1987: 232). El mismo modelo fue utilizado, veinte años antes, en los famosos *coloquios* sostenidos por los Doce Apóstoles franciscanos y algunas de las principales autoridades indígenas en la ciudad de Tenochtitlan el año 1524. En esta versión franciscana del relato, aparecerá el capitán de los ángeles leales, el “jefe guerrero Sanct Miguel”, quien hablará por boca de los misioneros franciscanos. También la selección de las divinidades demonizadas variará: “Se transformaron entonces en demonios, en los que vosotros llamáis tzitzimime, culeletin, y a los que también llamáis vosotros Tzontemoc, “el que cae de cabeza”, Piyoche, Tzonpachpul, “el de los pelos colgantes a modo de heno”, Cuezal, muy tenebrosos, muy sucios, muy dignos de temerse...” (León Portilla, 1986: Cap. X, C-D).

¹⁸ La enemistad de los demonios con el género humano se debe a que Dios habría creado “el linaje de los hombres y mujeres para que poblasen y poseyesen aquellos lugares y sillas que ellos habían perdido” (Medina, 1987: 240).

La *Plática para todos los Indios* (1560) de Domingo de Santo Tomás introducirá la narrativa de los ángeles caídos dentro del repertorio de instrumentos que los misioneros deberán utilizar en su lucha contra la idolatría, estableciendo su demonología en torno al *Çupay* (Domingo de Santo Tomás, 1560: ff. 91r y 92r). La revisión de este instrumento kerigmático bajo el contexto del III Concilio Limense, traerá consigo la aparición de una descripción más detallada de la rebelión de los ángeles, la cual incluirá a San Miguel Arcángel como figura emblemática de la lucha contra los ángeles prevaricadores (*Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de Indios*, 1985: 415). Este relato aparecerá en la frontera sur del imperio, adaptado esta vez seleccionando de entre las entidades sagradas mapuche al *Pillán*, al *Alhue* y al *Wekufe* (Valenzuela, 2016: 35 - 55).

Frente al problema de la idolatría, el relato de los ángeles caídos permitirá a los evangelizadores no sólo dislocar a entidades concretas de sus contextos de origen – los mitos locales – sino asociar la agencia de los dioses de las comunidades – ahora demonios – como fuerzas antagónicas tanto a Dios como a las propias comunidades, presentando los demonios como promotores de la idolatría y culpables, por ende, de todos los vicios y extravíos de las comunidades americanas. La enorme heterogeneidad de expresiones sagradas en América podrá ser abordada a partir de un relato que se presenta bajo caracteres universales, un instrumento capaz de adaptarse a los cultos de las distintas comunidades americanas y de contribuir a la extirpación teórica de la idolatría allí donde fuese requerido.

Aunque resulta prácticamente imposible saber si esta narrativa antiidolátrica fue utilizada también en Turmequé, adaptando la naturaleza de estos ángeles caídos a las realidades religiosas de las poblaciones indígenas locales, creemos que existen suficientes antecedentes a nivel continental sobre el uso de este tipo de demonología en las labores kerigmáticas del proyecto evangelizador como para dar cabida a esta posibilidad. La proliferación de idolatrías será el escenario para renovar, a través de la palabra, el ciclo de los Ángeles Caídos, para pedir el socorro de los "*Príncipes de la milicia celeste*", como les llamará el jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1693) en su tercer intento de conquista espiritual a la provincia de Tayaoba, y hacer del relato de los Ángeles Caídos una narrativa etiológica sobre las divinidades indígenas.

Es razonable pensar que las disposiciones del Primer Concilio Limense de 1551 (Vargas Ugarte: 1951-1954: "Constitución 38" y "Constitución 39") hayan sido atendidas por el religioso responsable del programa iconográfico de Turmequé, específicamente sus Constituciones 38 y 39. La 38, titulada "Contiene la Instrucción acerca de la doctrina que se ha de enseñar a los indios", advierte las diferencias entre los hijos de Dios y los que no lo son, siendo el bautismo la primera señal que los identifica; encontramos ahí una relación con las dos primeras pinturas que el visitante de la Iglesia ve al entrar en ella y que obviamente son fondo de la pila bautismal. La escena del *Juicio Final* contiene elementos que la Constitución reconoce como el infierno en el que sufren los no bautizados y los que no obedecen los mandamientos de Dios; el grandísimo fuego y el tormento llaman la atención del observador del mural, tal como lo describe el texto limense. La Constitución 39, titulada "Sigue la misma instrucción sobre doctrina de fe", alude a otras imágenes contenidas en los muros de la iglesia de Turmequé como la Trinidad (la existencia de un solo Dios, a la vez conformado por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) pintada en el retablo y los ya mencionados ángeles. En este apartado se destacan otras enseñanzas principales que deben recibir los indígenas: la creación del cielo, el sol, la luna y las estrellas, la creación de los ángeles y el destierro al infierno de algunos de ellos – que son los llamados "diablos" –, la creación del aire, las aves, y "todo lo demás"; Adán y Eva, origen común del hombre, el engaño sufrido por Adán y Eva al escuchar al demonio, la ira y enojo de Dios por este pecado, y finalmente, las diferentes narrativas de la pasión de Cristo. La composición de la pared de la epístola, en la que *La Anunciación* parece romper la secuencia entre *La creación*, *La tentación del fruto prohibido* y *La expulsión del Paraíso*, adquiere un sentido al leer los puntos que el Concilio Limense estableció para la instrucción inicial de los indios (Imágenes 26 y 27).

Conclusiones

Las iconografías presentes en las iglesias de doctrina de indios en el Nuevo Reino de Granada han sido consideradas de manera general como imágenes evangelizadoras, pero no se ha indagado en torno a la relación de estas imágenes, en tanto unidades discretas, con las distintas fases de la evangelización y sus potenciales en tanto

instrumentos didácticos dentro de la empresa misional en América. Los estudios del arte colonial en Colombia han captado diferencias en los estilos y de ahí se han planteado dataciones para hablar de diferentes momentos de la pintura, pero no se ha explorado a profundidad el nexo imprescindible que hubo entre la teología, la didáctica y la imagen que dio fruto a expresiones como la de Turmequé.

Tanto la pintura mural como la de caballete pueden ser observadas a la luz de una teoría secuencial de la cristianización de las comunidades americanas. Bajo este modelo es posible establecer correlaciones entre los instrumentos visuales de la evangelización y sus usos tanto en poblaciones que se acercaban por primera vez a la religión católica hasta las generaciones posteriores que ya vivieron una total inclusión en la vida cristiana, distinguiendo aquellos usos de imágenes destinadas a la primera evangelización (kerigma) de las comunidades indígenas, del corpus visual utilizado para la construcción de devociones y el fortalecimiento de la cristiandad. Aunque se suele considerar que las necesidades visuales de la evangelización fueron similares en cualquier momento virreinal, la didáctica de la imagen se encuentra estrechamente ligada a los ritmos y movimientos de la misión.

Quedan muchos temas abiertos para indagatorias futuras. El detalle de la pintura de Moisés revela evidentes errores en el texto en latín de las Tablas de la Ley, los cuales podrían sugerir tanto modificaciones durante las restauraciones de la pintura como la deficitaria formación de los curas párrocos, de quienes se decía eran poco conocedores de la gramática latina, situación que se dio tanto en el Nuevo Reino de Granada como en el resto de América y también en España (López Rodríguez, 2012: 28, 46, 47, 80 y 177).¹⁹ En este Decálogo de Turmequé no se incluyeron los versículos 4 y 5 del capítulo 20 del Éxodo relacionados a la prohibición de hacer imágenes y adorarlas, lo que plantea

¹⁹ El problema del relajamiento de los párrocos locales es un viejo problema de la Iglesia peninsular como apuntó Pedro de Cuéllar en su famoso *Catecismo* de 1325: "la "grand simpliçidat en la mayor parte de los clérigos de nuestro obispo que non entienden asi como deven los artículos de la fe (...) ante trayéndolos por los labios cada dia non entienden que dizen ni saben que es" (Martin; Linage Conde, 1987: 169).

muchas incógnitas sobre el posible disimulo que habría por ser la imaginería un elemento presente en los espacios eclesiales católicos (Imagen 28).²⁰

En futuras revisiones cabría también indagar sobre la presencia de Santa Catalina de Alejandría, patrona de hilanderos, ubicada cerca al retablo (Imagen 29). Entre 1587 y 1595, los indios de Turmequé entregaron el mayor número de mantas a la Corona (Vanegas Durán, 2007: 8), lo que sugiere el especial interés que se tenía en sus obrajes y, por ende, en su doctrina, así como la devoción que se pudo haber despertado hacia la santa protectora de los tejedores. Este sería otro tema que más adelante podría plantear cómo se releva la creencia en seres como Nencatacoa, Bochica, Nemterequisiteba, Xué o Sugunsua – dioses que, según la tradición prehispánica de la región cundiboyacense, habrían enseñado a hilar y a tejer – en santos cristianos, como es el caso de Catalina de Alejandría. Su presencia en los muros también coincidiría con su pertenencia a devocionarios agustinos y al mensaje que transmitió a los indígenas en espacios religiosos novohispanos como mujer fortalecida por la fe.²¹

Bibliografía

Fuentes de archivo

“Expediente de Confirmación del oficio de corregidor de Turmequé, en Nueva Granada a Cristóbal Tinoco”. *Archivo General de Indias* (AGI), Sevilla, España. Fondo: Audiencia de Santa Fe, legajo 146, N. 63, 1595.

²⁰ (20, 4) Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra.

(20, 5) Non adorabis ea neque coles ego sum Dominus Deus tuus fortis zelotes visitans iniquitatem patrum in filiis in tertiam et quartam generationem eorum qui oderunt me.

Estos versículos son tomados del Éxodo, capítulo 20, de la *Biblia Sacra* dirigida por Benito Arias Montano, publicada en 1573, en Amberes, bajo el patrocinio de Felipe II, por lo que es muy posible que hubiera sido la utilizada por los religiosos a cargo de las doctrinas. Véase: Arias Montano, 1573: 250 – 252.

²¹ Agradecemos a los jurados de este artículo su observación sobre la presencia de Santa Catalina en la capilla abierta del Convento de Acolman, México.

Libros

Almansa Moreno, José Manuel. "Pintura mural en el Nuevo Reino de Granada" (Tesis para obtener el título de Doctor, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2006).

Arango, Clemencia y Vallín, Rodolfo. Imágenes bajo cal & pañete: pintura mural de la colonia en Colombia. Museo de Arte Moderno: Bogotá, 1998.

Arias Montano, Benedictus. Biblia sacra, hebraice, chaldaice, graece, & latine : Philippi II Reg. Cathol. pietate, et studio ad sacrosanctae Ecclesiae vsum. Christoph Plantinus: Antuerpiae, 1573.

Bartsch, A. *The Illustrated Bartsch*. Abaris Books: New York, 1999 – 2003.

"Collection on line" in The British Museum. Disponible en: <http://www.britishmuseum.org/> (Consultado en línea: 1 de junio de 2016).

Campo del Pozo, Fernando, "La Provincia de Nuestra Señora de Gracia en Colombia" en *Orden de San Agustín*. Disponible en: <http://www.oalagustinos.org/edudoc/Colombia.pdf> (Consultado en línea: 15 de junio de 2016).

Chica Segovia, Angélica. "El simbolismo del templo cristiano presente en las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense construidas entre 1579 y 1616: la sencillez de lo mínimo necesario", en: López, María del Pilar y Quiles, Fernando (eds). *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano, Vol. 1*. Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes y Universidad Pablo de Olavide: Sevilla, 2016, pp. 8 – 43.

Colmenares, Germán. Historia económica y social de Colombia 1537 – 1719. Universidad del Valle: Bogotá, 1973.

Dávila Padilla, Agustín, Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores. Academia Literaria: México, 1955.

De las Casas, Bartolomé. Obras Completas 3. Historia de las Indias. Alianza Editorial: Madrid, 1991.

Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de Indios: facsímil del texto trilingüe. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid, 1985.

Dunn, James D.G. Unity and diversity in the New Testament: An inquiry into the Character of Earliest Christianity. SMC Press: Londres: 1990 [1977].

Faudree, Paja. "How to Say Things with Wars: Performativity and Discursive Rupture in the Requerimiento of the Spanish Conquest", en: *Journal of Linguistic Anthropology* 22 (3), 2013, pp. 182-200.

Fernández Ruíz, Beatriz. De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo. Universitat de València: Valencia, 2004.

Gamboa Mendoza, Jorge Augusto. El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista: del psihiqua al cacique colonial (1537-1575). Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Bogotá, 2013.

Gevaert, Joseph. *Primera evangelización*. Central Catequística Salesiana: Madrid, 1992.

Herrera García, Francisco Javier y Gila Medina, Lázaro. "El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices", en: Gila Medina, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Ministerio de Economía y Competitividad, y Universidad de Granada: Granada, 2013, pp. 301-368.

Hoffmeier, James K. "Some Thoughts on Genesis 1 and 2 and Egyptian Cosmology", en: *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 15, 1983, pp. 39-49.

Hollstein, F.W.H. *Hollstein's Dutch & Flemish etchings and woodcuts 1450 - 1700*. Hertzberger: Amsterdam: 1949 - 2007.

Jonker, Louis Cloete. "Religious Polemics in Exile. The Creator God of Genesis 1", en: Hetteema, T. L. y Van Der Kooij, A. (Eds.). *Religious Polemics in Context. Papers presented to the Second International Conference of the Leiden Institute for the Study of Religions (LISOR) held at Leiden, 27-28 April 2000*. Van Gorcum: Assen, 2004, pp. 235-254.

León Portilla, Miguel. *Coloquios y doctrina cristiana: los diálogos de 1524*. Dispuestos por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores. UNAM: México, 1986.

Londoño L., Eduardo. "Santuarios, santillos y Tunjos: Objetos votivos de los muisca en el siglo XVI", en: *Boletín Museo del Oro*, n° 25, septiembre - diciembre, 1989, pp. 92 - 120.

López Guzmán, Rafael. "La iglesia de Turmequé, Colombia, y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco", en: Álvaro Zamora, María Isabel, Lomba Serrano, Concepción y Pano Gracia, José Luis (coord.). *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Institución Fernando El Católico: Zaragoza, 2013, pp. 453 - 466.

López Rodríguez, Mercedes. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar: la cristianización de las comunidades muisca durante el siglo XVI*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Bogotá, 2012.

Manrique Merino, Laureano et al. *Santo Tomás de Villanueva. Reliquias y proceso de beatificación*. Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas: San Lorenzo del Escorial, 2014.

Martín, José Luis; Linage Conde, Antonio: *Religión y Sociedad Medieval: El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca, Junta de León y Castilla, 1987.

Medina, Miguel Ángel (comp.). *Doctrina cristiana para instrucción de los indios por Pedro de Córdoba. México 1544 y 1548*. Editorial San Esteban: Salamanca, 1987).

Pané, Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los Indios* (c.1496). Estudio preliminar, notas y apéndices por Jose Juan Arrom. Siglo XXI Editores: México, 2004.

Romero Álvarez, Fernando. "El templo parroquial de Turmequé – Boyacá" (Informe técnico presentado a Colcultura. Turmequé, 1990). Consultado en: Bogotá, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio, Centro de investigación y documentación.

Romero Sánchez, Guadalupe. "Los pueblos de indios en Nueva Granada: Trazas urbanas e iglesias doctrineras" (Tesis para obtener el título de Doctor, Universidad de Granada, 2008).

Recopilación de las Leyes de los Reynos de Las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II Nuestro Señor, Tomo Segundo, Libro VI, Título III, "De las reducciones y pueblos de indios" (Facsimilar Madrid, Ivlian de Paredes, 1681), (México: Miguel Ángel Porrúa, 1987), p. 198.

Rincón, Rafael et al. "Informes de estudios, investigación y conceptos sobre la pintura mural del templo y casa cural de Turmequé (Boyacá)" (Informe técnico presentado al Instituto Nacional de Vías INVÍAS, Bogotá: septiembre de 1995). Consultado en Bogotá, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio, Centro de investigación y documentación.

Santo Tomas, Domingo de. *Gramática o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Perú*. Edición facsimilar publicada, con prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Edición del Instituto de Historia: Lima, 1951.

Serpa, Eugenia et alt. "Visitas de interventoría de Colcultura. Pintura mural Iglesia de Turmequé". Bogotá: 1990 y 1991. Consultado en Bogotá, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio, Centro de investigación y documentación,

Sinning Téllez, Guillermina. "Registro fotográfico pintura mural Templo de Turmequé (Boyacá). Descripción – Análisis estilístico y estético. Tomo I" (Informe técnico presentado al Instituto Nacional de Vías INVÍAS. Bogotá: septiembre de 1995). Conservado en Bogotá, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio, Centro de investigación y documentación.

Trémel, Y.B. "Du kérygme des apôtres a celui d'aujourd'hui", en : Henry, Antonin Marcel (ed.). *L'annonce de l'évangile aujourd'hui*. CERF: París, 1962.

Olanisebe, S.O. "Gen. 1:26: "A Polemic Against Plurality of Creation Agents", en: Akinrinade et alt. (eds.). *Locating the Local in the Global: Voices on a Globalized Nigeria*, SOLA. Faculty of Arts, O.A.U: Ife, 2004, pp. 190-199.

Santo Tomás, Domingo de. *Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Peru*. [Edición facsimilar]. Impreso por Francisco Fernandez de Cordoua, Impresor de la M.R.: Valladolid, 1560.

Valenzuela A., Eduardo. "Infiernos deshabitados: Fronteras ontológicas y estrategias de traducción en léxicos y vocabularios coloniales (Andes SS. XVI-XVII, Chile SS. XVII-XVIII), en: Favaro, V, Merluzzi, M, y Sabatini G. (eds.). *Fronteras: procesos y prácticas de integración y conflicto (siglo XVI-XIX)*. Fondo de Cultura Económica: Madrid-México, 2016, pp 35-55.

Valenzuela A., Eduardo. "Kerigma: preguntas teóricas en torno a la primera evangelización de América (Antillas, 1510 – Nueva España, 1524)", en: *Historia Crítica*, nº 58, octubre 2015, pp. 13-32.

Vanegas Durán, Claudia Marcela. "La producción textil en el Nuevo Reino de Granada: Obrajes y tributación indígena en los Andes Centrales. Siglos XVI y XVII. Informe final presentado al Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Promoción a la Investigación en Historia Colonial. Bogotá: ICANH, 2007". Disponible en: <http://www.icanh.gov.co/?idcategoria=6505> (Consultado en línea: 3 de mayo de 2016).

Vargas Murcia, Laura Liliana. *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Bogotá, 2012.

Vargas Murcia, Laura Liliana. "De Nencatacoa a San Lucas: Mantas muiscas de algodón como soporte pictórico en el Nuevo Reino de Granada". *Ucoarte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, 4, 2015, 25-43.

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses*. Tomo II. Tipografía Peruana: Lima, 1951-1954.

Waltke, Bruce. "The Creation account in Genesis 1:1-3", en: *Bibliotheca Sacra* 132, January – March, 1975, pp. 327-342.

Zimmermann, Klaus. "Traducción, préstamos y teoría del lenguaje: la práctica transcultural de los lingüistas misioneros en el México del siglo XVI", en: Zwartjes, Otto y Altman, Cristina (eds.). *Missionary Linguistics II: Orthography and Phonology*, John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2005.