

# COLECCIÓN DE ARTE, ÁREA DE OBJETOS TESTIMONIALES

Imágenes de la Pasión en dos cofradías neogranadinas II  
La puerta del Camarín de la Dolorosa en tres momentos

Juan Ricardo Rey Márquez

ISSN 1909-5929



Taller santafereño  
*Puerta de expositorio o Camarín*  
Siglo XVIII  
Madera tallada y laminilla de oro  
Comodato Banco de la República, núm. 244



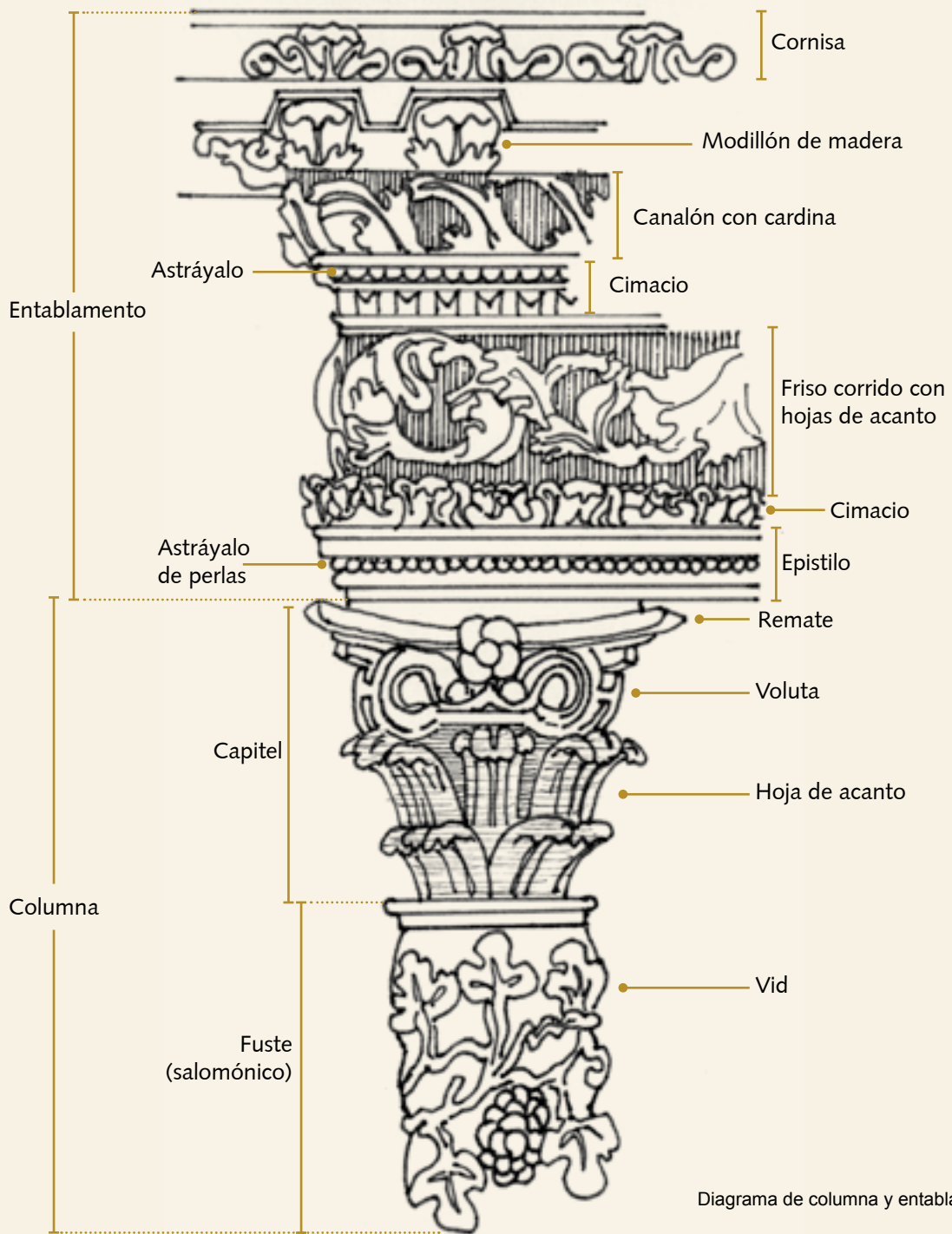
## I. Orden arquitectónico: una puerta de retazos

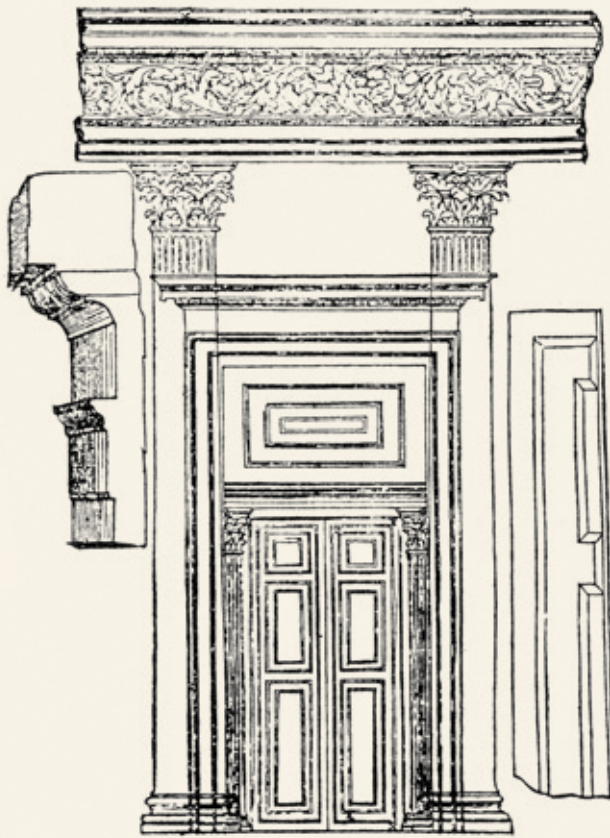
Cuando se habla de *orden arquitectónico*, se habla de un concepto tomado de la cultura griega. En griego, ὀρθός significa literalmente “colocación” y ἀρχιτεκτονικός se compone de dos términos, la raíz *arqui* que significa “el primero” y *tectón* que se refiere a un obrero que trabaja en la madera, o a un constructor<sup>1</sup>. Dicho en otras palabras, el orden arquitectónico es la disposición de una serie de elementos, a partir de una estructura ya establecida por un “primer constructor”. Cuando se habla de los órdenes clásicos, retomados por otras culturas como la romana y la renacentista, se habla principalmente de las formas de construcción en la cultura griega. Para el siglo XVI el término *Clásico* —en palabras de los humanistas del Renacimiento— se refería a la cultura griega y la cultura romana, a la *sacrosancta vetustas* o sea a la “sagrada antigüedad”. Así que el concepto de *orden arquitectónico*, según su definición, se refiere a la conservación de formas arquitectónicas griegas, es decir, al mantenimiento de una tradición clásica.

¿Qué tiene que ver todo esto con el arte hispanoamericano? En el siglo XVI europeo, momento de establecimiento de la colonia hispana en América, surgen en Europa una serie de manuales y tratados de arquitectura, que mostraban los órdenes clásicos. Los arquitectos europeos que trabajaron en la colonia, lo hicieron a partir de algunos de estos manuales y, por decirlo así, aclimataron la arquitectura europea a los nuevos territorios.

Ahora, ¿de qué se compone un orden arquitectónico? ¿Cuáles son los elementos que se disponen a partir de una estructura preestablecida? Básicamente una pieza de soporte y una que es sustentada: una columna y un entablamento. Al estudiar los rasgos característicos de dichas partes y sus componentes, lo cual se conoce como estudio tipológico, se puede determinar la clase de *orden* al que corresponde una pieza arquitectónica.

En el presente caso, la puerta de Camarín se asemeja a una portada corintia, como la que aparece en el tratado de arquitectura de Vitrubio<sup>2</sup>. En ese momento los órdenes arquitectónicos clásicos griegos (dórico, jónico y corintio) y los romanos (toscano y compuesto) fueron reinterpretados y transformados para las necesidades de la época, fenómeno que se continuó en las colonias españolas a partir de los grabados que ilustraban los tratados.





Puerta corintia del *Tratado de arquitectura* de Vitrubio.

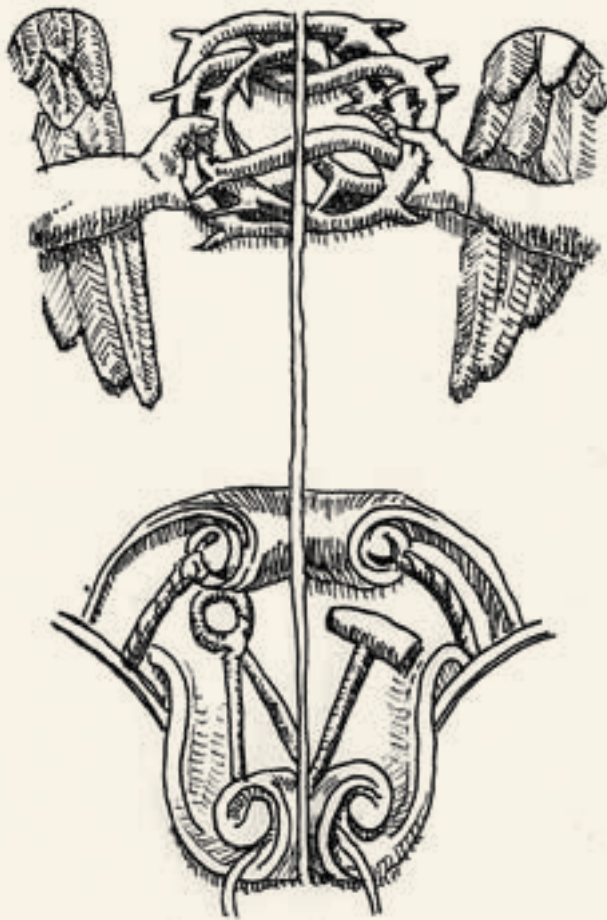
Por este motivo, el fuste de las columnas se aparta de las ilustraciones; en ellas se presentan dos posibilidades de fuste: estriado y liso. En el caso de la puerta de Camarín los fustes son salomónicos, adornados con una vid. Este rasgo es tomado como un elemento propio del estilo arquitectónico Barroco en América del sur y que, al parecer, se inicia con la construcción de la portada de la Capilla del Sagrario (1660-1689)<sup>3</sup>.

Si bien el arte colonial hispanoamericano es una derivación del arte europeo, hay que tener en cuenta que su desarrollo no se ciñe a las mismas características que en Europa, aunque compartan el mismo punto de partida. En la puerta de Camarín se puede ver la libre combinación de formas que fue posible en América ante la falta de un sistema gremial rígido con el que se regulara la actividad de los artistas. Al respecto es interesante una declaración de Joseph Bruno Benítez, un *carpintero de lo blanco*, equivalente a un ebanista actual, quien declaró no tener academia en la solicitud de licencia para ejercer su oficio:

...darme por presentado en la forma que llevo dicho de manufactura y no de teoría, por ignorar las cinco reglas que tiene dicho arte [la arquitectura], que ahora ha llegado a mi noticia, que son toscana, dórica, jónica, corintia y compuesta, que la última fue su autor el padre Tosca y las cuatro Euclides, cuya explicación no me enseñaron por ignorarla los maestros que se hallan con tiendas públicas<sup>4</sup>

## II. Dimensión simbólica: una puerta que habla

En la parte central superior de la puerta del Camarín hay dos ángeles que sostienen una *Corona de espinas*. Los dos aparecen suspendidos sobre un gran escudo que tiene en su vértice superior, debajo de la corona, un martillo y una tenaza. La corona de espinas, la tenaza y el martillo forman parte de los *Instrumentos de la Pasión*, tema medieval en el que se identifica el dolor de Cristo a través de las herramientas y objetos que simbolizan su martirio.



Detalle de la *Puerta de camarín* con los instrumentos de la Pasión

En un verso del siglo XIII, escrito en latín, aparece una primera descripción de los instrumentos:

<i>Hic acetum, fel, arundo</i>	He aquí el vinagre, la hiel, la caña
<i>Sputa, clavi, láncea</i>	los escupitajos, los clavos, la lanza
<i>Dic triumphum nobilem</i>	llamados el noble triunfo
<i>Qualiter Redemptor Orbis</i>	El del redentor del mundo
<i>Immolatus vicerit</i>	cuando inmolado venció <sup>5</sup>

Luego, en el siglo XV, se le adicionaron nuevos instrumentos, como la escalera, el martillo, la tenaza, el sudario de la Verónica, la túnica inconsútil (sin costuras), las monedas de judas, la espada de san Pedro con una oreja, la linterna de Malco (que iluminó a Cristo el día de su captura), los dados con los que se jugó la túnica inconsútil, el gallo que cantó en la negación de Pedro, la columna en la que amarraron a Cristo, un aguamanil y una jofaina con la que Poncio Pilatos se lavó simbólicamente las manos el día del juicio. Todos son elementos que corresponden al juego retórico de la sinecdoque, en el que se identifica al todo por una parte: la muerte de Cristo a partir de los elementos utilizados en el evento. El tema fue bastante popular en Europa y en América, como lo atestiguan varias obras.



Anónimo  
*Retrato de Francisca Josefa del Castillo*  
Ca. 1750  
Óleo sobre tela. (detalle)  
Comodato Banco de la Republica

La actitud de los ángeles es coherente con la escena que se evoca, pues si se mira con atención están llorando y con una de sus manos se enjugan las lágrimas. El hecho de que porten la Corona de espinas los identifica como *Virtudes*, que es uno de los nueve tipos de ángeles que fueron definidos por Dionisio Areopagita en su libro *Hierarchia Celesti*<sup>6</sup>, publicado en el siglo V, y desde entonces tomado como referencia en la materia. Debajo aparece un monograma compuesto con las letras M, A y R, formadas con gladiolos, que significa *Mater Regina* (Reina Madre en latín). Los gladiolos también corresponden a una dimensión simbólica pues su nombre viene del latín *gladius*, que significa espada, en referencia a la profecía de Simón, sacerdote del templo de Jerusalén, que le dijo a María que a causa de Jesús sentiría como si una espada le atravesara el corazón. La forma del gladiolo se asemeja a la de una espada clavada en un corazón rojo. Es significativo señalar que también existe la palabra *gladiolum* para designar una espada pequeña<sup>7</sup>.

La profecía de Simón se toma como una anticipación de la Pasión de Cristo, lo cual explica que debajo del monograma aparezca un corazón atravesado por una espada pequeña o una daga. El programa simbólico de la puerta de camarín se completa con el rosario que rodea el monograma y el corazón, así como con la vid que cubre las columnas de la puerta. De esta manera se entiende que los elementos decorativos de la pieza no son casuales y se refieren a un evento específico del Nuevo Testamento. La pieza alude, más que a un evento, a los sentimientos de un testigo de la muerte de Cristo: la Virgen María.

Esquema del escudo central de la *Puerta de Camarín*





### III. Redefinir el objeto: una puerta y nada más

El camarín al que perteneció la puerta, pudo haber contenido una imagen de la *Dolorosa* o *Virgen de los dolores*. Aunque el detalle del rosario que hay en el interior del escudo, puede también relacionarse con la *Virgen del Rosario*. Las tres formas de representación, o advocaciones, de la Virgen se relacionan con la muerte de Cristo y cada una tuvo un patronato diferente: la *Dolorosa*, que en pintura tiene una espada en el corazón, parece haber sido tomada por los franciscanos en Quito; la de *los siete dolores* se relaciona con los jesuitas, quienes le levantaron capillas en Santafé y en Quito y la del *Rosario* que es patrona de los dominicos. En consecuencia, no se sabe a cuál orden monástica pudo pertenecer la puerta, esto sin contar los conventos femeninos que multiplican las posibles ubicaciones. En este punto es útil indagar sobre las celebraciones eclesiásticas, con el fin de determinar a cual advocación perteneció la puerta y, quizá, relacionarla con una orden en particular que pueda ayudar en la localización de la pieza.

En el capítulo dedicado a las fiestas, del *Sínodo de 1606*<sup>8</sup>, realizado en Santafé, se obliga a los españoles a *guardar* 46 fiestas distribuidas a lo largo del año, entre las cuales no se encuentran la de la Virgen del Rosario ni la de la Virgen de los Siete Dolores, celebradas en Europa el 7 de octubre y el 15 de septiembre, respectivamente<sup>9</sup>. Sin embargo, se sabe que a mediados del siglo XVII se realizaban procesiones a la Virgen del Rosario los primeros domingos del mes<sup>10</sup>, lo cual se contradice con las disposiciones de la iglesia en Europa, según las cuales el día dedicado especialmente a la virgen es el sábado<sup>11</sup>.

Así que la filiación más posible de la puerta es a la Virgen del Rosario, patronazgo dominico que contó con un gran apoyo de las altas capas de la sociedad neogranadina. A mediados del siglo XVI, un grupo de dominicos fundó en Santafé la *Cofradía de Nuestra Señora del Rosario*. Respecto al año exacto hay discrepancias, pues el cronista Flórez de Ocariz habla de 1551, mientras que Alonso de Zamora dice que 1558 (6 de agosto)<sup>12</sup>. El padre José de Robles viajó de regreso a España el año siguiente y trajo una imagen para la cofradía, que fue recibida en la capital del Nuevo Reino de Granada con procesión solemne encabezada por el arzobispo Fray Juan de los Barrios. ¿Sería esta la imagen que guardó la puerta del Camarín?

En cuanto a la composición social de la cofradía, Flórez de Ocariz habla de lo más granado de la sociedad. Según él, la cofradía incluía 24 hombres y 55 mujeres<sup>13</sup>. Esta condición también está presente en la admisión de estudiantes en la universidad dominica, que se encomendó al Rosario, en la que solamente se recibían representantes “de la nobleza secular” que tuviera “limpieza y nobleza de sangre, demostradas, la primera por la calidad de ‘cristiano viejo’ y, la segunda, por ser hijos legítimos —cuyos padres no hubieran ejercido oficios bajos— y por no tener ‘sangre de la tierra’”<sup>14</sup>.



Con la demolición del conjunto arquitectónico de Santo Domingo, el claustro en 1939 y la iglesia en 1947, desapareció el Camarín del Rosario. Existen muy pocas vistas del interior de la iglesia, lo cual no permite verificar la construcción del Camarín, para ver si en efecto la puerta en cuestión le perteneció. En el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto, de Medellín, hay una fotografía de Jorge Obando, en la que aparece la puerta de camarín en el fondo. La casa en la que fue tomada la fotografía se encuentra en Medellín y le perteneció al señor Luis Ospina Vásquez, casado con Isabel Lleras, prima de Elena Ospina, que aparece en la foto. El espacio reproducido en la fotografía parece sacado de una iglesia, un claustro o un palacio arzobispal: la puerta está precedida por bóvedas vaídas, decoradas con pentafolias<sup>15</sup>, que continúan en una arcada que descansa sobre dos columnas doradas con fuste helicoidal y capitel corintio.

La casa pertenece ahora a la Gobernación de Antioquia y es utilizada como un depósito de archivo. El lugar en el que se encontraba la puerta correspondía a la salida a un garaje; las bóvedas y los arcos ya no tienen el recubrimiento que tenían

Jorge Obando  
*Retrato de Elena Ospina*  
1945  
Colección Biblioteca Pública Piloto, Medellín.  
Comparación con una fotografía actual.



anteriormente y las columnas fueron remplazadas por otras piezas hechas en madera. La pregunta que surge es ¿pudo haber sido realizada la Puerta de Camarín en Antioquia?


El investigador Gustavo Vives dice que no se realizaron este tipo de piezas en Antioquia, sino que fueron traídas posteriormente desde el interior del país. La casa Ospina fue construida en el siglo XX y tuvo como decoración piezas coloniales, siguiendo una *tendencia* de decoración que se inició en la década de 1940 con la demolición de iglesias coloniales. Otro sitio en el que se empleó material de demolición de Santo Domingo fue el hotel *Casa Medina*, de Bogotá.



Casa Ospina, después sede de Turantioquia y ahora depósito de archivo de la Gobernación de Antioquia

Con la ubicación actual de esta pieza, en el Museo Nacional, se hace patente un silencio histórico que se relaciona con la desaparición de edificios coloniales, a mediados del siglo XX, en aras de la modernización de la ciudad. Si se piensa que esta puerta pudo haber pertenecido a una de las cofradías más numerosas y representativas del Nuevo Reino de Granada, dicho silencio cobra una magnitud mayor, porque también tiene que ver con el desconocimiento general acerca de las organizaciones sociales instauradas durante la colonia.

En la actualidad, la Puerta de Camarín se encuentra cerrada —no sólo física— sino histórica y socialmente, pues ha perdido la representatividad de la que una vez gozó en un país que no se congrega ante lo religioso de la manera en la que una vez lo hizo. No se trata de añorar el tiempo en el que el gobierno y la Iglesia se encontraban unidos de manera indivisible, sino de reconocer que se encuentra ante el espectador



un trozo de historia que *calla con elocuencia*, tanto en forma como en contenido, las circunstancias en las que pudo aparecer en el territorio que hoy es Colombia. Esta pieza se comporta como índice de la existencia de talleres de imaginaria con un nivel técnico alto; de organizaciones sociales que bajo el modelo de la cofradía ofrecían una instancia de intercambio cultural durante la Colonia y, sobre todo, de la apropiación de elementos culturales medievales, renacentistas y barrocos que en el territorio americano gozaron de un esplendor diferente al que vivieron en la Europa católica.

## Notas

<sup>1</sup> José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, pp. 237-238.

<sup>2</sup> Marco Vitrubio Polión (ca. 70 a de C- ca. 25 a de C) teórico romano, autor del tratado *De architectura*, compuesto por diez volúmenes. Quizá es el único tratado de arquitectura que se conserva de la antigüedad y que recoge en sus textos elementos de la arquitectura romana y la griega. Para el arquitecto y teórico del renacimiento Leone Battista Alberti (1404-1472), se convirtió en una referencia obligada.

<sup>3</sup> Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián López, "La arquitectura colonial" en *Historia extensa de Colombia*. Vol. XX, Las artes en Colombia, tomo 4. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, p. 375.

<sup>4</sup> Archivo histórico de Antioquia. *Fianzas* Tomo 74, doc. 2083, fol. 55, citado en Santiago Londoño Vélez, *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995, pp. 37-38.

<sup>5</sup> Louis Réau. "Los instrumentos de la pasión" en, *Iconografía del arte cristiano. El nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 529.

<sup>6</sup> James Hall, *Dictionary of subjects & symbols in art*. Colorado: Icon Editions, 1979, p. 98.

<sup>7</sup> *Diccionario ilustrado de Latín*. Barcelona: Spes Editorial, 2002, p. 213.

<sup>8</sup> Luis Carlos Mantilla R., O.F.M, "Constituciones sinodales del sínodo de 1606" en *Don Bartolomé Lobo Guerrero. Inquisidor y tercer arzobispo de Santafé de Bogotá (1599-1609)*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1996, pp. 293-294.

<sup>9</sup> Louis Réau, "Sección II. La Virgen" en, *Iconografía del arte* Ob. cit., pp.68-69.

<sup>10</sup> Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las indias occidentales*. Tomo II, a partir de la edición de Madrid, 1655. León: Universidad de León, Junta de Castilla y León, 2001, p.152.

<sup>11</sup> Louis Réau, "Sección II. La Virgen"... Ob. cit., pp. 68-69.

<sup>12</sup> Juan Manuel Pacheco S.J, "La evangelización del Nuevo Reino siglo XVI", en *Historia Extensa de Colombia*, volumen XIII, Tomo I. Bogotá, Ediciones Lerner, 1971, p. 409.

<sup>13</sup> Gary Wendell Graff, *Cofradías in the New Kingdom of Granada: lay fraternities in a Spanish-American frontier society, 1600-1755*. Michigan: Universidad de Wisconsin, 1973, pp. 42-43.

<sup>14</sup> Mónica P. Martini. "Lo modélico y lo antimodélico en la vida cotidiana del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1653-1818), en *Boletín de historia y antigüedades*, vol. LXXXIX, octubre-diciembre, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002.

<sup>15</sup> La pentafolia es un motivo decorativo, que se compone de cinco hojas, y se utilizó durante la colonia en Hispanoamérica, adosada a bóvedas, arcos y muros.

## Bibliografía

Arbeláez Camacho, Carlos y Santiago Sebastián López. "La arquitectura colonial" en *Historia extensa de Colombia*. Vol. XX, Las artes en Colombia, tomo 4. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

AA. VV. *Diccionario ilustrado de Latín*. Barcelona: Spes Editorial, 2002.

González Dávila, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las indias occidentales*. Tomo II, a partir de la edición de Madrid, 1655. León: Universidad de León, Junta de Castilla y León, 2001.

Koepf, Hans. *La arquitectura en sus planos*. Madrid: Cátedra, 1997

Londoño Vélez, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

Mantilla R. Luis Carlos, O.F.M. "Constituciones sinodales del sínodo de 1606" en *Don Bartolomé Lobo Guerrero. Inquisidor y tercer arzobispo de Santafé de Bogotá (1599-1609)*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002.

Martini, Mónica P. "Lo modélico y lo antimodélico en la vida cotidiana del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1653-1818), en *Boletín de historia y antigüedades*, vol. LXXXIX, octubre-diciembre, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002.

Pacheco, Juan Manuel S.J. "La evangelización del Nuevo Reino siglo XVI", en *Historia Extensa de Colombia*, volúmen XIII, Tomo I. Bogotá, Ediciones Lerner, 1971.

Paniagua, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1, vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Wendell Graff, Gary. *Cofradías in the New Kingdom of Granda: lay fraternities in a Spanish-American frontier society, 1600-1755*. Michigan: Universidad de Wisconsin, 1973.


## Créditos de imágenes y fotografías

1 Foto Alberto Sierra.

2 Diagrama de Juan Ricardo Rey.

3 Tomada de Paniagua, José Ramón *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, lámina XXXI.

4 Diagrama de Juan Ricardo Rey y Foto Alberto Sierra.



5 Tomado de Londoño Vélez, Santiago. *Arte Colombiano 3.500 años de historia*. Bogotá: Villegas editores, 2001.

6 Diagrama de Juan Ricardo Rey y Foto Alberto Sierra

7 Fotografías tomadas por Juan Ricardo Rey por cortesía de Alberto Sierra y Gustavo Vives.

8 Fotografía tomada por Juan Ricardo Rey por cortesía de Gustavo Vives y la Gobernación de Antioquia.