

Las inquietantes figuras del arco toral de la capilla doctrinera de Tópaga



Ana María Carreira

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (UTADEO), Bogotá, Colombia
ana.carreira@utadeo.edu.co

Resumen

La capilla doctrinera de Tópaga (departamento de Boyacá, Colombia), inaugurada en el año 1642 por la orden jesuita en el Reino de la Nueva Granada, reúne una vasta y rica ornamentación en su interior: altar mayor, dos púlpitos, dos tribunas, el altar de los espejos y varios retablos menores. Por sus altos relieves en madera policromada, el elemento arquitectónico más destacado es el arco toral del presbiterio, donde un conjunto de imágenes impacta y conmueve a los feligreses. Este artículo realiza un análisis iconográfico de las diferentes figuras del arco, el cual comprende el estudio de algunas influencias provenientes de otras religiones y mentalidades. Entre las imágenes sobresalen el diablo, los ángeles del silencio, los arcángeles san Miguel y los dragones, las cuales hasta el día de hoy son apropiadas simbólicamente por los pobladores del lugar. En la capilla de Tópaga se manifiesta la reciprocidad que se produjo entre el Barroco y la Compañía de Jesús en la gran empresa de defender y revalorizar las imágenes.

Palabras clave

Reino de la Nueva Granada
Diablo
Ángel del silencio
Dragón
Orden jesuita

The Disturbing Images of the Main Arch of the Doctrinal Chapel of Tópaga

Abstract

The doctrinal chapel of Tópaga (Department of Boyacá-Colombia), inaugurated in 1642 by the Jesuit order, in the Kingdom of New Granada, gathers a vast and rich ornamentation inside: main altar, two pulpits, two tribunes, the altar of mirrors, and several minor altarpieces. Because of its high reliefs in polychrome wood, the most outstanding architectural element is the main arch of the presbytery, where a set of images impacts and moves the parishioners. This article makes an iconographic analysis of the different figures of the arch, which includes the study of some influences from other religions and mentalities. Among the images stand out the devil, the angels of silence, the archangels San Miguel and the dragons, which to this day are symbolically appropriated by the inhabitants of the place. It is in the chapel of Tópaga where the reciprocity between the Baroque and the Society of Jesus, in the great undertaking of defending and revaluing the images is manifested.

Keywords

Kingdom of New Granada
Devil
Angel of Silence
Dragon
Jesuit Order

Introducción

*Alabar ornamentos y edificios de iglesias,
assimismo imágenes, y venerarlas según que representan
Ignacio de Loyola, Ejercicios espirituales, 360.*

El presente artículo se enmarca en el proyecto *Los jesuitas, sus ideas, las artes y la interculturalidad en el virreinato de Perú*; el objetivo es indagar en el discurso iconográfico que desarrolló la Compañía de Jesús en la ornamentación de la capilla doctrinera de Tópaga (figura 1) y sobre las formas simbólicas americanas y rasgos del lenguaje manierista y barroco europeo que se expresan en ella, en particular en el arco toral. El uso de estos recursos visuales en el ámbito de la orden jesuita ha sido objeto de diversos estudios que parten de los *Ejercicios espirituales* y la “composición de lugar” ignaciana, que exalta el uso de las referencias sensoriales y el utilizar todos los medios adecuados para la evangelización. Tanto la imagen como los símbolos:

(...) en sus diversas modalidades icónicas, fueron objeto de especial atención por la orden que construyó (...) un gran proyecto estético a través de sus intelectuales quienes desde las últimas décadas del siglo XVI y a lo largo del XVII configuraron una teoría de la imagen sagrada y de las maneras de transmitirla para estimular la *Devotio moderna* y extendida.¹



Figura 1. Capilla doctrinera Inmaculada Concepción Tópaga, Departamento de Boyacá, Colombia (fotografía: A. M. Carreira, 2017).

Como señala Alfaro (2001, p.17) en el siglo XVI se dio una “alianza orgánica” entre el impulso social de la reforma católica (Concilio de Trento), la espiritualidad transformadora a partir de los *Ejercicios Espirituales* y el movimiento estético del barroco. El arte fue un canal de expresión que les permitió a los jesuitas desarrollar su actividad misionera en el Reino de la Nueva Granada (virreinato del Perú). En Tópaga,² un pueblo en las montañas de la región cundiboyacense de Colombia, localizado a 2900 msnm, se encuentra una capilla doctrinera que en el año 1636 estuvo a cargo de la orden jesuita. El territorio, habitado por la nación muisca, había sido sometido a un proceso de ordenamiento impuesto por la Corona española para organizar y concentrar en encomiendas a las comunidades indígenas dispersas.

Las visitas realizadas por los Oidores dieron cuenta del descuido y negligencia de los encomenderos en cuanto al adoctrinamiento de los indígenas en la región. Ante esta

1. Proyecto *Los jesuitas, sus ideas, las artes y la interculturalidad en el virreinato de Perú*. UBA-CyT. Código: 200 201 301 008 70 BA. Documento inédito

2. Municipio colombiano ubicado en el departamento de Boyacá. Población total: 3694 habitantes (censo 2015).

situación, las autoridades eclesiásticas y civiles les fueron otorgando a los jesuitas diferentes doctrinas situadas en el altiplano cundiboyacense: Cajicá, de 1605 a 1615; Fontibón, 1608; Turmequé, 1611; Duitama de 1615 a 1636; Tunjuelo, de 1618 a 1649; Tópaga, de 1636 a 1660, año en que se permuta por la doctrina de Pauto para establecer un centro de operaciones en el Casanare y preparar la ulterior penetración en los Llanos Orientales.

Estas doctrinas se adjudicaban de manera temporal, ya que la Compañía de Jesús solo aceptaba hacerse cargo de pueblos de indios hasta tanto fueran instruidos en el dogma, para luego instalarse en otros pueblos con el mismo propósito.

En esta región los jesuitas encontraron donde impartir la enseñanza de la doctrina cristiana a la población indígena, aplicaron procesos de extirpación de idolatrías y, además, crearon escuelas para escribir, leer, cantar y tocar instrumentos musicales (González Mora, 2005).

En el año 1632 el padre visitador Rodrigo de Figueroa juzgó conveniente permutar la doctrina del pueblo de Duitama por la de Tópaga, ya que la Compañía había ejercido su misión por varios años en ella.³ El encomendero del pueblo de Tópaga, don Pedro Bravo de Becerra, ya había realizado gestiones para que los padres de la Compañía fuesen párrocos de los indios de su encomienda. Los primeros jesuitas, Domingo Molinello y Pedro Véráiz llegaron en 1636 y encontraron una iglesia que veinte años antes estaba sin terminar. Era de paja, piso de tierra y de apariencia desaseada. En cuanto a los indígenas se dice que, como los españoles, "(...) padecían el contagio de ser olvidadizos de la ley; y es prueba clara de la incuria, en que se vivía (...)" (Cassani, 1741 p. 524).

3. La Compañía permaneció en Duitama hasta 1636, cuando la permutó por la de Tópaga. Al P. Vitelleschi le disgustó y pareció equivocado cambiar la doctrina de Duitama, con "dos mil almas por trabajar", donde "la Compañía ha resistido tantos años con tanto sudor y fatiga", por la de Tópaga, con solo 190 indios encomendados, "por esperanzas poco seguras" (González, 2016, s/p).

Un año más tarde llegaron los padres Francisco Ellauri y Alfonso González. Pronto Ellauri asumió el rol de maestro de obras y comenzó a levantar la nueva iglesia: "(...) abrió las zanjas, sacó los cimientos, levantó las paredes, todo de cal, y canto, y al fin cubrió la Iglesia con armadura, y cubierto de teja" (Cassani, 1741, p. 525).

Los recursos para la construcción se obtuvieron de las limosnas del encomendero y del trabajo de los indígenas. Por el esplendor de sus ornamentos, la capilla de Tópaga se destacó en la región. Al respecto, el padre Pedro Mercado señalaba: "una iglesia de las más curiosas, capaces y alegres que tiene toda esta comarca en pueblos de indios" (1957: 412). En el año 1642, se consagró la iglesia y en medio de la fiesta, que duró ocho días, llegó una imagen de bulto al pueblo, posiblemente de la Inmaculada Concepción. Esta fue recibida y acompañada por 24 sacerdotes, una gran cantidad de indígenas de la comarca y más de 200 españoles que vinieron desde la ciudad de Tunja.

Una descripción del templo de Tópaga más rica en detalles aparece en una *Carta Annu*a escrita por el padre Gabriel Melgar. En esta carta, que relaciona los hechos entre 1642 y 1652, se comenta que la iglesia era "de las mayores y mejores que hay en todo el reino en repartimientos de indios (...)", además se destaca la cubierta de tejas y la división de la capilla por un arco toral ornamentado con "(...) bermejos bultos de querubines, de grande estatura, y de media talla (...)". Sin embargo, no se mencionan los relieves de los santos jesuitas, del diablo y de san Miguel con los dragones a los pies del arco. En relación con el retablo mayor, se puntualiza en la imagen de bulto de la Virgen María, ubicada en el nicho superior y que le da el nombre al templo. Entre otras imágenes de bulto, se nombra a san Pedro en su particular retablo (Pacheco, 1959: 329, t.I). Así mismo, en esta descripción se mencionan las dos tribunas, una de las cuales era para el coro de niños indígenas.

Por otra parte, en el libro de Bautismos, localizado en el Archivo Parroquial de Tópaga, se halló el relato de una Visita realizada el 26 de agosto de 1687, cuando ya los jesuitas no se encontraban a cargo de la doctrina, siendo cura doctrinero el bachiller Antonio González de Bohórquez. En el inventario, se especifican, entre otras, las imágenes de

bulto, los lienzos y los ornamentos, pero no aparecen descritas las del arco toral, lo cual puede deberse a que son relieves y no bienes muebles o al hecho de que, siendo imágenes relacionadas con la orden jesuita, y no estando la Compañía a cargo de la capilla, se tratara de silenciar esta afiliación.

El diablo y sus acompañantes

El uso sistemático de la imagen, sobre lo textual, se convirtió para la orden jesuita en una herramienta de la mayor utilidad para el adoctrinamiento, así lo señala el padre jesuita Francisco Javier Lazcano: “Dios manifestó su predilección al idear una nueva forma de evangelización, por el pincel y no por la pluma(...)” (Gonzalbo Aizpuru, 1989, p. 204) esto se comprueba en el discurso que se despliega en el arco toral⁴ de la capilla de Tópaga, donde la figura que más inquieta es una cabeza, cuyos atributos remiten a la imagen del diablo (figura 2). La escena del arco se compone de otros personajes tallados en alto relieve en madera policromada: el Niño Jesús dormido, acompañado de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier, dos querubines, dos ángeles del silencio, dos arcángeles san Miguel y dos dragones.⁵ (Figura 3).

4. Arco toral: armazón que separa el presbiterio (lugar sagrado) de la nave (lugar profano), en el caso de la capilla de Tópaga no es estructural por lo que se define como un arco triunfal.

5. No hay referencias concretas del tallador, se nombra en algunos documentos a Tomás Roldán, un español que pudo haber realizado varios retablos en la capilla de Tópaga en 1633, pero no figura como el hacedor de los relieves del arco toral. Por otra parte, estos objetos debieron ser trabajados por lo menos, por dos o más artistas (dador, escultor, ensamblador, etc.).



Figura 2. El Diablo de Tópaga, hojas y bellotas del árbol del roble salen de su boca, arco toral capilla doctrinera de Tópaga (fotografía: A. M. Carreira, 2017).



Figura 3. Interior capilla de Tópaga: en primer plano los dos púlpitos, luego el arco toral y como fondo escenográfico del arco, el retablo mayor (fotografía: A. M. Carreira, 2017).

El diablo de Tópaga es una imagen dramática: tiene grandes ojos fieros, cejas prominentes, ojeras abultadas, nariz con los orificios muy abiertos, orejas puntiagudas y de su sien salen dos cuernos levantados hacia arriba, atributo distintivo de las imágenes demoníacas que conservan su condición inicial de poder.⁶ Además, las fauces están muy abiertas y colgando de la boca se observa una lengua de color rojo que expulsa para ambos lados grandes hojas y frutos, sujetados por largos colmillos. Por otra parte, enfatizando la línea horizontal, desde debajo del follaje surgen, para cada uno de los lados, dos cuernos de la abundancia.

Esta imagen está representada con un lenguaje “animalizado”, perteneciente al llamado grotesco.⁷ Entre otros símbolos desarrollados en el grotesco está el del *Hombre verde*, (figura 4) el cual durante la Edad Media fue licenciado, incluso alentado, por los constructores de iglesias. La cabeza que lo representa expulsa por la boca un follaje de hojas y frutos propio del árbol del roble, árbol sagrado de los druidas y de otras creencias paganas (Gary, 2006); por otro lado, el color rojo de su rostro y su lengua son atributos demoníacos que remiten al fuego infernal. Todos estos elementos cumplen la función de generar un distanciamiento del carácter angélico, condición original del diablo.⁸



Figura 4. Green Man, etching - Medieval misericord. Abbey-church of Vendôme, France, s. XI (fuente: https://ericwedwards.files.wordpress.com/2014/02/etching_of_vendome_green_man_misericord.jpg).

El *Hombre verde* (*Green man*) es un símbolo antiguo de la naturaleza y de la fertilidad, es el arquetipo de la energía generativa masculina de la tierra. En la mitología antigua, es el consorte de la madre naturaleza, y su unión lujuriosa hace a la tierra fértil cada primavera. Se representa por medio de cabezas de hombres o animales cubiertas con follaje, el cual puede surgir de la boca, los ojos, las mejillas o las orejas. Sus orígenes se remontan a los modelos paganos y a los clásicos, donde se encuentran deidades relacionadas con la naturaleza y el simbolismo de la fertilidad: los Cernunnos, deificación del animal macho cornudo en la sociedad celta, y en la mitología griega, Pan (el semidios de los pastores o rebaños) y Dionisio, ya que ambos dioses “representan los excesos y el descontrol, y se oponen a la vida ordenada de la ciudad” (Porres

6. De acuerdo con J. B. Russell, los cuernos provienen de la mitología celta, del dios *Cernunnos*, señor de la fertilidad y cazador, además de dios de la muerte, que se relaciona con el dios clásico Pan, aunque el dios celta se relacionó más con el demonio que la divinidad griega (citado por Aragonés Estella, 1996, p. 41).

7. Etimológicamente la palabra *grotesco* se asocia a la “gruta”, *Domus Aurea*, y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”. Sirvió para designar la pintura decorativa romana descubierta en el Renacimiento y aquellas obras realizadas a finales del siglo XV que siguieron de esos modelos. Fernández Ruiz añade que lo grotesco, como categoría estética, recién se define en el siglo XIX con cierta claridad “y aún entonces aparece íntimamente revuelto con lo feo y lo cómico, manteniendo, eso sí, las distancias respecto a lo bello y lo clásico” (2004, p.11).

8. Louis Réau, ha sostenido que los demonios y los ángeles tienen el mismo origen, simplemente, los primeros se han rebelado contra su creador (1996, p. 79).

Caballero, 2012, p. 69). En muchos casos la figura de Dionisio lleva una espesa barba y ramas que crecen fuera de su cabeza, como símbolo de su condición de dios de los árboles. Por otra parte, Pan causaba terror entre los persas, enemigos de los atenienses,⁹ de modo que el más terrenal de todos los dioses se convirtió en la encarnación más cercana del Príncipe de la Oscuridad.

Con la llegada del cristianismo, es indudable que la imagen de la cabra o dios Pan, con su barba, cuernos y cuernos, se asoció con la imagen no oficial del diablo y se tomó como modelo para personificarlo. La demonización de los dioses de religiones antiguas, así como la malignización de los rasgos físicos y atributos del enemigo musulmán, con quienes se enfrentaba el pueblo cristiano en la península ibérica,¹⁰ fue habitual en el medioevo. De modo que Pan, para los ojos cristianos, se conectó con todo lo que era el diablo, una representación que sobrevive en la cultura contemporánea.

En gran medida, se considera que el filósofo y teólogo Rabano Mauro (ca. 776-Maguncia, 856) fue el responsable del surgimiento en las primeras iglesias del *Hombre verde*, ahora con un aspecto malvado y demoníaco, ya que afirmó que la vegetación representaba los pecados de la carne del hombre lascivo y malvado, su eterna condenación y el ataque a los hombres (Sikorska, 2002, p.101). En este orden de ideas, Sadowsky puntualiza que en el medioevo el color verde: "(...) fue mucho más ambiguo y esquivo de lo que uno tiende a pensar, que va desde el ciclo que nunca finaliza o la muerte y renacimiento del diablo vestido con un traje de cazador verde acosando almas inocentes" (1996, p. 86-88). Por lo que la ambigüedad de la imagen del *Hombre verde* también puede representar la acción de devorar la naturaleza, contraria a la de su creación.

Por otra parte, Basford señala que el cambio del bien al mal en la imagen del *Hombre verde* se encuentra en dos manuscritos producidos en el siglo X por Reichenau, presentados al arzobispo de Trier. Conocidos como *Codex Egberti*,¹¹ la primera miniatura:

(...) está enmarcada por un borde de máscaras humanas ligadas por volutas de acanto. Obviamente, la idea se deriva de máscaras de hojas en los motivos clásicos griegos y helenísticos conocidos como "peopled scroll",¹² pero los rostros son bastante demoníacos y el follaje brota de la boca y no de las mejillas (Basford 1978, p.12).

En el borde del segundo manuscrito:

(...) las máscaras humanas son reemplazadas por horriblos demonios con serpientes y pájaros saliendo de sus orejas. Las volutas son una confusión de follaje, pájaros y bestias, una forma que crece una fuera de otra, e incluso las hojas se han vuelto demoníacas (*Ibidem*).

Rothery (2004) adelanta una interesante teoría sobre la imagen clásica del *Hombre verde* como "un expulsador de vegetación".¹³ Dice que su rasgo más significativo es el expeler vegetación generalmente de su boca, y a veces también de sus oídos u ojos, y que este proceso puede asimilarse con la forma masculina del parto, es decir, del cerebro en lugar del útero.

También, se han hallado figuras que responden a estas características, en tallas de piedra y madera, junto a iconografía propiamente cristiana, en iglesias, capillas, abadías y catedrales de Europa (particularmente en Gran Bretaña y Francia),¹⁴ es decir, donde estas tradiciones precristianas relacionadas con la naturaleza se mantuvieron vivas en el medioevo. Así, la figura del diablo se representará como un macho cabrío, cornudo y con la corporalidad de los antiguos dioses grecorromanos. De esta manera se evidencia que en la representación del diablo del arco toral se funden varias mitologías, en particular la del dios Pan y las del Hombre verde, ya que a la figura con cuernos se le añade el follaje que sale de la boca.

9. Aún hoy, es común decir que algún acto causa "pánico".

10. Pan es la representación más cercana del diablo, no solo posee poderes de inspiración y profecía, sino que especialmente representa el deseo sexual y el ciclo muerte-renacer. Muchas religiones patriarcales condenan estas libertades hasta el día de hoy (Joan O'Grady, citado por Varner, 2006, p. 100).

11. La mayor parte de las 51 imágenes de este *Códice de Egberto*, un evangelario hecho para el arzobispo Egberto de Tréveris en la década de los años ochenta del siglo X, fue elaborada por dos monjes del más destacado *scriptorium* de la época: el de la isla de Reichenau, sobre el lago Constanza. El *Codex Egberti* representa el primer ciclo extenso de imágenes que narran los eventos de la vida de Jesucristo en Europa occidental, en una fusión de estilos que incluyen las tradiciones carolingias, así como rasgos de influencias insulares y bizantinas. Ninguna otra obra caracteriza la imagen del arte ottoniano mejor que las miniaturas que se originaron allí.

12. *Peopled scroll*: se refiere a las volutas florales de donde surgen figuras humanas y cuadrúpedos, un dispositivo decorativo que gozó de gran popularidad en el arte griego.

13. Texto original: "a disgorging of vegetation".

14. Esta popularidad del *Hombre verde* en Gran Bretaña se vincula a una época de una gran densidad poblacional que generó la destrucción de muchos bosques. Con la peste negra (siglo XIV) que azotó a la población europea, las representaciones artísticas cambiaron el carácter de las máscaras foliadas. El investigador Jeremy Harte (2001) observó que durante el final de la Edad Media raramente se encuentran imágenes del *Hombre verde*, y en su lugar aparecen máscaras con visiones horribles.

De modo que, posiblemente, estas imágenes que aparecen en iglesias y catedrales medievales europeas hayan sido copiadas de manuscritos realizados durante los siglos X al XV. La intrincada arquitectura románica y gótica de la Alta Edad Media fue un medio idóneo para incluir todo tipo de rarezas en los edificios de las iglesias. Y así como circularon en Europa, a América llegaron estas imágenes a través de estampas que fueron muy utilizadas para la enseñanza de la doctrina, especialmente en los pueblos de indios, y en toda la literatura emblemática y eclesiástica.¹⁵ Su origen medieval señala el paralelo artístico entre Europa y la América colonial, y las influencias de otras religiones y mentalidades que anclaron en estos escenarios neogranadinos. Por otra parte, se encuentran las hagiografías medievales de los santos, que se retiran al desierto para enfrentarse a los demonios internos y externos, y que dan cuenta de esta lucha entre el bien y el mal,¹⁶ y la demonología ampliamente desarrollada durante el siglo XVI.¹⁷ Otros ejemplos de representaciones demoníacas en la Nueva Granada se encuentran en las tallas en madera en el banco del retablo mayor de la iglesia de san Francisco en Bogotá, ca. 1623 (figura 5), en frisos, como los que se hallan en el Museo del convento de Santa Clara la Real en Tunja, o la imagen del diablo en la pintura mural de la iglesia del Rosario de Turmequé (Boyacá), ca 1619, atribuido al taller de Baltasar de Figueroa (el viejo). Las representaciones de demonios que aparecen en templos en la Nueva Granada, remite a la lucha librada en América, ya que de acuerdo con el jesuita José de Acosta (Medina del Campo, ca 1540- Salamanca, 1600), fue el refugio del demonio cuando la predicación de los apóstoles los desterró de Europa.



Figura 5. Mascarón en el banco del retablo mayor de la iglesia de san Francisco, Bogotá (fotografía A. M. Carreira, 2011).

Despliegue de figuras del arco toral

*Si no se les mete miedo y se les hace alguna fuerza
como a los niños, no entran en obediencia,*
José de Acosta S. J.

Son muchas las referencias al diablo,¹⁸ o Satán (en hebreo “el adversario”), en diferentes episodios de las *Sagradas Escrituras*. La mayoría de los intérpretes señalan que el orgullo condujo a Satanás a su caída, pues en lugar de dar la gloria a Dios por crearlo como un querubín grande y bello, consideró que él mismo era el responsable y la causa de su esplendor. En síntesis, su soberbia fue la razón por la cual fue condenado y apartado de la presencia de Dios.¹⁹ En los *Ejercicios Espirituales* (No. 50),

15. “La relativa rapidez de producción que permite la impresión en serie, la economía de los materiales y la levedad de los soportes hicieron de la estampa, tanto suelta como parte de libros, uno de los medios preferidos para la difusión de imágenes europeas en los territorios americanos pertenecientes a la Corona española” (Vargas, 2014).

16. Un ejemplo es *Vida de san Antonio*, de san Atanasio, ca. 360, el cual influyó en el imaginario demoníaco del medievo.

17. Martín Antonio del Río [Amberes, 1551-Lovaina, 1608], filólogo, historiador, humanista, juriconsulto y teólogo jesuita, autor del tratado *Disquisitionum magicarum libri VI* (1599), seis libros donde se recogen documentos antiguos y modernos, junto con textos curiosos e insólitos, sobre las brujas, los demonios, los maleficios, la adivinación, los remedios lícitos e ilícitos, los procesos, etc.

18. Etimológicamente diablo significa “quien pone división” y su sentido derivado “el calumniador” (Aragonés Estella, 1996, p. 25). Réau especifica los nombres dados al diablo en diferentes lenguas: It. Diabolo, Cast.: Satanás, Satán. Ingl.: Devil. Al.: Teufel. Hol. Duivel. Rus.: Tchort (1996, p. 81).

19. En el Antiguo Testamento no hay referencia a la caída de los ángeles rebeldes, sin embargo, el libro de *Enoch*, un apócrifo del siglo II A.C., sí habla de ellos (Aragonés Estella, 1996, p. 21).

Ignacio de Loyola invita a meditar sobre los ángeles, considerando el pecado de orgullo y soberbia como el primero en la historia de la salvación.

En la capilla de Tópaga, el diablo se presenta debajo de las figuras de los santos jesuitas y del Niño Dios. Como señala Rojas Cocomá, Dios le ha concedido la libertad: “por ello su caída no es una pérdida total, sino una derrota (...)” (2006), y en esa lucha entre el bien y el mal, el mal tiene una oportunidad para enfrentarse en la tierra con los feligreses, como se advierte en Apocalipsis 12.

El diablo, ubicado en la parte interior superior del arco toral, en su caída va acompañado o custodiado, en ambos lados, por dos querubines. Estos tienen rostros aniñados, son morenos y con cabellos enredados, y durante su vuelo, miran hacia al frente y despliegan sus alas.²⁰ (Figura 6).



Figura 6. Uno de los dos querubines ubicado a los lados del Diablo, arco toral, capilla doctrinera de Tópaga (fotografía: P. Acosta, 2017).

En la parte superior del frente del arco, el centro lo ocupa el Niño Jesús, vestido con túnica roja. Está durmiendo dentro de un corazón, con su cabeza apoyada en su mano izquierda y con la derecha abrazando al mundo, en referencia al poder de Dios. El niño y el corazón están envueltos en un círculo solar, imagen que nos habla de Cristo como *Sol invictus* (latín “el invencible Dios Sol”), que significa a Cristo como el verdadero. Dentro del sol, en posición horizontal, están las siglas IHS, monograma de Jesús.²¹

20. Los querubines y los serafines son las dos clases más altas de ángeles de la jerarquía celestial (...) se mantienen siempre alrededor del trono de Dios (...). Son genios tomados en préstamo de la mitología babilónica, que personifican la luz cegadora de los relámpagos en un cielo de tormenta” (Réau, 1996, p.64).

21. IHS: monograma del nombre de Jesús, comprendido por las tres primeras letras griegas de “ΙΗΣΟΥΣ” (Jesús). Compañía de Jesús (Societas Jesu, S. J. o S. I.).

A la izquierda del Niño Jesús, se encuentra san Ignacio de Loyola y a la derecha, san Francisco Javier. San Ignacio de Loyola viste hábito negro jesuita: sotana con cuello alto blanco doblado y capa también de cuello alto. Como atributo carga en su mano derecha el libro de su Regla, mención al escrito de las *Constituciones* de la Compañía de Jesús. Está representado con la frente calva, la nariz fugitiva y la barba mal rasurada, imagen que deriva de un retrato de Alonso Sánchez Coello ejecutado en el siglo XVI, según su máscara mortuoria. San Francisco Javier también viste el hábito negro jesuita, y aprieta un crucifijo contra su corazón, elevando la mirada al cielo y descubriendo el pecho inflamado por las divinas enseñanzas de Jesús. Posiblemente, la imagen de san Francisco Javier corresponda a una iconografía que se adoptó como modelo, la del grabador flamenco Raphaël Sadeler de 1619 (Torres Olleta, 2007).²² La representación se complementa con una aureola pintada sobre la cabeza de ambos. Así mismo, se observa que los dos santos están parados sobre nubes, alusión al cielo, y toman con sus manos, san Ignacio con la izquierda y san Francisco Javier con la derecha, uno de los rayos del sol; “eran dos soles gemelos de la Compañía de Jesús (Societatis Jesu Soles gemini)” (Réau, 1996, p.569).

22. La serie más importantes de estampas de Francisco Javier fue la publicada en Roma en el año 1622 por Valeriano Regnartio con el título *S. Francisci Xaverii, Indiarum Apostoli, Societatis Iesu, quaedam miracula e Valeriano Regnartio delineata et sculpta*.

En esta composición, como ha interpretado Rojas Cocoma (2006), los dos santos están legitimando el poder jesuita:²³ “la esfera significa el universo celestial, y tiene relación con la representación de Jesús con los ojos cerrados”, es decir que los santos son sujetos militantes, luchan por y con Cristo. El padre José del Rey Fajardo sostiene que: “uno de los rasgos de la modernidad de la naciente Orden religiosa radicó en su actitud militante destinada a la recuperación de las almas” (2007, p. 353); en otras palabras, la orden se concibió como una milicia espiritual. Por lo tanto, el Dios de los jesuitas no está resguardado en el cielo o en el templo, sino que hace parte de la acción, e invita a unirse a ella. Estos sujetos militantes protegen al Niño Jesús que duerme y, además, expulsan al ángel traidor. San Ignacio adopta esta imagen militar tanto de su experiencia vital como soldado, como de la segunda epístola de san Pablo a Timoteo, en la cual se lee: “2: 3 Tú, pues, sufre penalidades como buen soldado de Jesucristo (*labora sicut bonus miles Christi Iesu*), 2: 4 Ninguno que milita se enreda en los negocios de la vida, a fin de agradar a aquel que lo tomó por soldado (*nemo militans implicat se negotiis saecularibus ut ei placeat cui se probavit*)”. (figura 7).

23. El partido español en la Santa Sede era muy poderoso, en 1622 se canonizan a cuatro españoles: san Isidoro, santa Teresa de Ávila, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier (Torres Olleta, 2007). Es decir que cuando finaliza la construcción de la capilla de Tópaga, 1642, han pasado solo 20 años de la santificación.



Figura 7. Ignacio de Loyola y Francisco Javier “eran dos soles gemelos de la Compañía de Jesús (Societatis Jesu Soles gemini)” (Réau, 1996, p. 569). Arco toral, capilla doctrinera de Tópaga (fotografía, A. M. Carreira, 2017).

En los laterales del frente, se ubican en uno y otro lado un arcángel custodio (figura 8) y un dragón (figura 9). En la parte superior, el arcángel san Miguel lleva sus atributos habituales. Sus alas responden a lo que señala Louis Réau: “cuando los imagineros

carecen de espacio no vacilan en representar un ala desplegada y la otra replegada” (1996, p. 57), de modo que una de ellas está de forma horizontal y la otra vertical. Así como los santos Ignacio y Francisco Javier, san Miguel está parado sobre nubes, y sus pies se asoman dentro de ellas. Así los describe el poeta Eduardo Mendoza Varela: “... aquel San Miguel de espada flamígera sobre el diablo-dragón, que en los días de doctrina enseñaba a los muchachos topagenses, los caminos del pecado y de la virtud, del Cielo y del Infierno” (1973, p. 62). San Miguel ocupa un especial sitio, es el arcángel vencedor del demonio, ahora personificado por un dragón²⁴ bajo sus pies. Son dos dragones diferentes representados de perfil, híbridos, pues en ellos confluyen varios animales. El de la izquierda no se muerde la cola, en realidad tiene en la boca una de sus patas, la cual solo tiene tres pezuñas, “(...) dragones que han venido a posarse en las bases del arco toral y que resultan, más que un lujo del arte jesuítico, una supervivencia de las gestas de caballería” (Mendoza Varela, 1973, p. 61-62).

El símbolo del dragón es el del uróboro (Borges y Guerrero 1998, p. 56), la serpiente sagrada del eterno retorno; un animal mitológico que muerde su propia cola, muriendo y renaciendo de sí mismo, y su cuerpo configura una forma circular. Arroyo Cuadra (2012, p. 106) dice que en la Edad Media “las funciones que predominaban en ellos, más que biológicas, eran simbólicas, metafóricas o moralizantes”. El morderse a sí mismo alude a que a cada final le corresponde un nuevo comienzo, y esto implica la idea de perpetuidad (eterno nacimiento y muerte): la metáfora de lo cíclico.

24. Respecto al dragón, Ignacio Malaxecheverría señala que: “Se dice que tiene una cresta o corona, porque es el Rey de la Soberbia, y su fuerza no está en los dientes, sino en la cola, porque engaña a los que atrae hacia él con artimañas, destruyendo su fortaleza. Yace escondido junto a los senderos por los que pasean, porque su camino al Paraíso está obstaculizado por los nudos de sus pecados, y él los estrangula hasta matarlos. Pues si alguien queda preso en las redes del crimen, muere, y va sin duda al infierno” (1999, p. 180).



Figura 8. Arcángel san Miguel, frente del arco toral, lateral derecho superior (fotografía, A. M. Carreira, 2017).



Figura 9. Dragón, frente del arco toral, lateral derecho inferior (fotografía: A. M. Carreira, 2017).

Por último, la escena del arco toral se completa con las figuras que aparecen en los dos lados inferiores de la sección interior: dos ángeles del silencio (figura 10). Cada figura está de pie y su rostro se dirige hacia los feligreses. Llevan el cabello largo ondulado hasta los hombros y una diadema que corona su cabeza con un moño. Visten una túnica con un cinto de tela que termina en un gran nudo amarrado a la cintura, desde donde caen largos lazos. El índice de la mano, en un caso la derecha y en el otro la izquierda, está sobre los labios. En el otro brazo, cada figura carga un gran cuerno de la abundancia (cornucopia), casi de la altura del ángel, en cuyo interior se observan papayas, manzanas, guayabas y vides.

Un detalle insinuante en cada figura es la rodilla que queda al descubierto debido a que la túnica permanece abierta, la de la pierna derecha en uno y la de la izquierda en el otro, es decir, en aquella que se encuentra girada hacia donde se ubican los fieles, este gesto junto a la mirada genera una proximidad para con los feligreses; un ángel entre ellos. La otra pierna, oculta por la túnica, se mantiene recta, mirando hacia el interior del arco. Ambos pies están cubiertos con sandalias y se apoyan en un pequeño podio. Sus dos alas son largas, están abiertas y van paralelas al cuerpo.

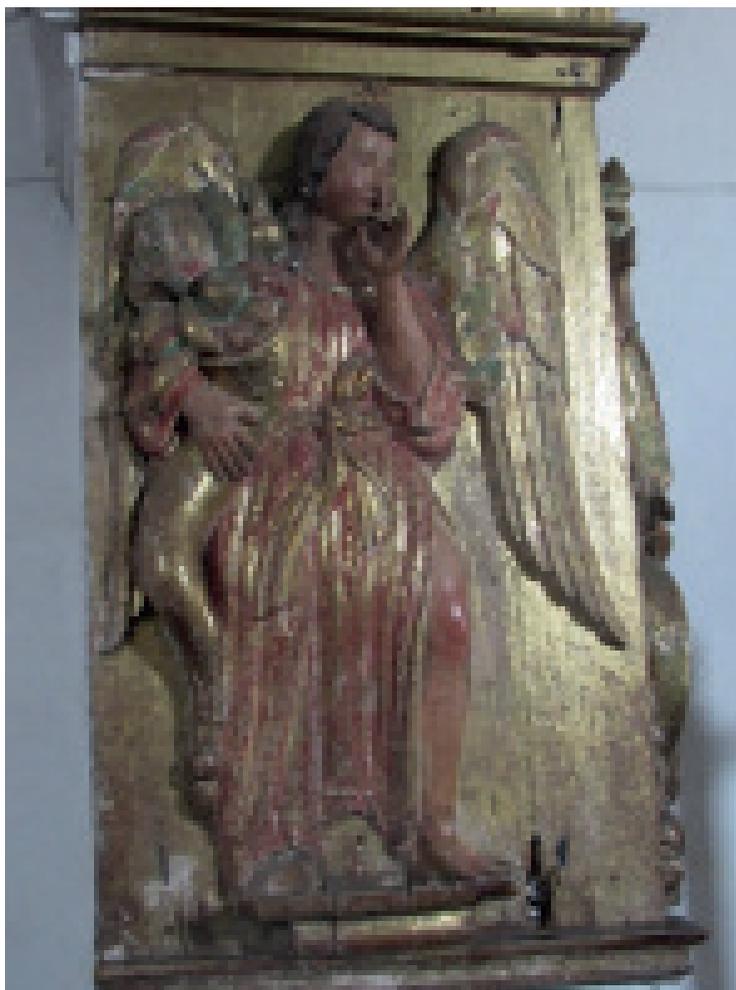


Figura 10. Ángel del silencio, arco toral, capilla doctrinera de Tópaga (fotografía A. M. Carreira, 2017).

En esta representación, el gesto del dedo índice sobre los labios tiene su origen en una deidad egipcia, Harpócrates, hijo de Osiris y de Isis, cuyo símbolo distintivo es mantener el dedo sobre la boca, los griegos lo adoptaron como dios del silencio, de ahí que este gesto se denomina harpocrático.²⁵ Recibió otros nombres, tal como aparece en el libro *La Inundación castálida*, editado en 1689. Allí sor Juana Inés de la Cruz dice:

'Dios grande del silencio', como lo llamó San Agustín [libro 18, cap. 5, *Civitas Dei*] y que, según Policiano [cap. 83 de sus *Misceláneas*], era venerado en Grecia con el nombre de Sigalión, donde compartía atributos con Hércules, Baco y Eros cuando de niños. Con este último, llegó a sincretizarse hasta el punto de conocerse con las dos denominaciones a un mismo dios (De la Cruz, 2017, p. 294).²⁶

Este atributo, el *Signum harpocraticum*, es tanto signo del silencio como del secreto:

(...) del secreto que se debe guardar sobre el saber que nos es confiado y la sabiduría que no se debe revelar a quienes pueden hacer mal uso de ella o a quienes no son capaces de guardarla con prudencia y discreción (...) se emplazaba a la entrada de los templos, para recordar a los sacerdotes y aquellos que conocían los misterios de los dioses, la prudencia y el sigilo que debían observar para cumplir esa ley (Reyes Pérez, 2015).²⁷

25. Cuando Isis fue transformada en la diosa Afrodita por los griegos, Harpócrates fue asimilado a Eros, que lo consideraron hijo de Serapis e Isis y le vieron como el dios del secreto y la discreción.

26. Nieremberg, *Stromata S. Scripturae*, lib. 15, cap. 1, p. 510. "Nunciato in his aduenti muti Dei obturabauit modos, vicitque tot arma laetitiae laetior rumor; fermé iam secundae mensae exceptere Mercurium, Sigalionemque, loquendi, tacendique arbitros. Deos, integrum prudentia numen, tamesti secundus, opinor, tulerit primas. Mira fides sapientiae in subcentem: maior, princepsque portio credita, & arrha alterius, id est, silentium prudentis sermonis: iste appendix sequaxque taciturnitatis". En este pasaje se presenta a Mercurio y a Sigalión presidiendo el hablar y el callar entre los árbitros de los dioses, donde la sabiduría reina a sus anchas en el silencio prudente en los discursos, que es como un añadido y fiel compañero de la taciturnidad. (Olivares Zorrilla 2009, p. 155).

27. Plutarco escribe: "No hay que imaginar que Harpócrates sea un dios imperfecto en estado de infancia ni grano que germina. Mejor le sienta considerarlo como aquel que rectifica y corrige las opiniones irreflexivas, imperfectas y parciales tan extendidas entre los hombres en lo que concierne a los dioses. Por eso, y como símbolo de discreción y silencio, aplica ese dios el dedo sobre sus labios [...] encarnaba el secreto que, se fortalece por el silencio pero se debilita y desvanece por la revelación". En: Thode, R. y López, F. (1996). Harpócrates ("Horus el niño"). *La tierra de los faraones*. Egiptología.org. Disponible en: http://egiptologia.org/?page_id=1996

En el texto *Chirolgia, or The Natural Language of the Hand*, escrito en 1644, John Bulwer señala que al proverbio se le asigna el significado de silencio, “*Digitum eri imponere pro*”.²⁸ Además, Bulwer referencia distintos capítulos de las *Sagradas Escrituras* que dan cuenta de este gesto, por ejemplo, en Jueces 18, versículo 19, se dice: “Y ellos le respondieron: Calla, pon la mano sobre tu boca, y vente con nosotros, para que seas nuestro padre y sacerdote. ¿Es mejor que seas tú sacerdote en casa de un solo hombre, que de una tribu y familia de Israel?” O el Salmo 37, versículo 7: “Confía callado en el Señor y espéralo con paciencia; no te irrites a causa del que prospera en su camino, por el hombre que lleva a cabo sus intrigas”.²⁹ De alguna manera, este gesto alecciona a los hombres a adorar en silencio a Dios. También se menciona que el filósofo italiano Alciato (1492-1550) tomó este gesto para un emblema: “La figura de aquel sabio/ Que a callar muestra con el dedo al labio”.

28. “Se realiza mediante la colocación de un dedo”, traducción del autor.

29. Otros: Eclesiastés 5: 2 y Job 21:5.

Aparte del gesto del silencio, Harpócrates carga un cuerno de la abundancia lleno de frutos, elemento similar al que llevan los dos ángeles del silencio del templo de Tópaga, simbolizando que, del silencio bien entendido, nacen toda especie de bienes (figura 11).



Figura 11. Eros Harpocrático, figura en terracota, Myrina, antigua ciudad de Aeolis, Asia Menor, 100-50 a.C. (Museo del Louvre).

Esta escena en donde el diablo vomita follaje por sus fauces, los lugareños la conocen como la del *Diablo amordazado*, y así lo relatan en los recorridos que realizan a los visitantes. Esa mordaza que la gente “ve” puede también relacionarse con el acto del silencio que acompañaría a la de los ángeles del silencio. Así los fieles son advertidos sobre la virtud del silencio y la prudente discreción. Además, esa lengua roja y palpitante que sobresale de la boca del diablo, es una suerte de dispositivo visual contra aquellos de lengua filosa o ponzoñosa. El jesuita Alonso Rodríguez [Valladolid, 1526-Sevilla, 1616], en un capítulo de *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* (1609), habla de la virtud de la modestia y el silencio. Respecto al silencio, señala que es un medio muy importante para ser hombre de oración y alcanzar la perfección, y que conviene que nuestras pláticas y conversaciones con los prójimos sean de Dios (1851, p. 611).

La teatralización barroca

Esta espiritualidad barroca en Tópaga, materializada en la escena descrita del diablo cayendo y en la que participan otros personajes, conlleva un carácter efectista que tiene como propósito conmover, impresionar y disciplinar la imaginación. Esto hace referencia a la llamada “composición de lugar”, la metodología ignaciana de los *Ejercicios Espirituales* que corresponde a la fase de los preámbulos. Al respecto, Mancho Duque señala que se “trata de crear un *locus imaginario*” (1990, p. 605), donde se fusionan dos vertientes, la religiosa y la cultural, con el propósito de “(...) mover o conmover los espíritus”, lo cual se manifiesta a través de hechos artísticos, arquitectónicos y plásticos. Este método, impulsado por las políticas trazadas en la Reforma católica, potencia la imaginación y es característico de la Compañía de Jesús (1990, p. 604),³⁰ y constituye ella misma “un lenguaje cuyas unidades son las propias imágenes” (Mancho Duque, 1990, p. 609), las cuales permiten realizar el acto de componer o crear escenas con primacía de imágenes visuales (*Ej. Es.*: 47, 65, 232), de modo que la Compañía enfatizó el rol de la imagen para la evangelización, en sintonía con el carácter visual de la cultura del barroco.

A lo visual se le añade lo sonoro, por ello en Tópaga el padre Francisco Ellauri, a costa de su estipendio y a su cuidado, llevó a un maestro de música para enseñar a cantar y organizar un coro; también, compró un órgano y varios instrumentos. “Salieron tan diestros y aventajados en la música, que los pueblos vecinos los convidaban para la celebración de sus fiestas”, relató el padre Pedro de Mercado (1957, p. 412). Así, desde una de las tribunas de la capilla, se hacían las misas cantadas, y en las procesiones, los niños indígenas cantaban motetes al Sacramento, “(...) esta música sonaba en Tópaga, y resonaba en el Cielo: a los hombres era diversión, que les atraía; y en aquellos montes eran sus ecos santificación, que los purificaba” (Cassani, 1741, p. 526).

Por otra parte, es importante destacar que la mentalidad barroca es:

(...) una cultura de la exageración, en cuanto a tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella (...) sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que nos sintamos admirados, conmovidos (...) (Maravall, 1986, p. 427, citado por Mancho Duque, 1990, p. 608).

Por ello, barroco es el modo y la forma en que la Compañía de Jesús se guía y actuó, al buscar reconstruir el mundo católico postridentino para la época moderna. En reciprocidad con la Compañía, la gran empresa del barroco será la defensa y revalorización de las imágenes.

Se suma a esto, que en el barroco hay una fascinación por las tinieblas y los aspectos oscuros del ser humano. Así, la irrupción del diablo en el arco toral tiene como

30. “Dentro de la copiosa literatura vertida sobre el influjo de la Compañía de Jesús en el Barroco, hay un punto en que casi todos los críticos coinciden: la utilización de la imagen visual por parte de los jesuitas como instrumento de captación personal a través de los sentidos [...]. La iniciativa de esta orientación correspondería, en todo caso, a la Iglesia Católica entera en virtud del conocido decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563. Siendo esto último cierto, también lo es, sin embargo, que bastante antes del Concilio tridentino San Ignacio de Loyola había intuido finamente la eficacia del método de sensibilización a través de la imagen en sus famosos *Ejercicios Espirituales*” (Rodríguez G. De Ceballos, A., citado por Mancho Duque, 1990, p. 604).

fin provocar en los feligreses una angustia profunda, violenta, que los empuje a desalojar al Mal de sus conciencias y acoger el Bien.

El teólogo Michael Buckley señala que la permanencia de lo diabólico se debe a que “la historia” para Ignacio de Loyola “era fundamentalmente una batalla, un combate sin fin percibido ahora entre la influencia divina sobre la elección humana y la influencia del “enemigo de nuestra natura humana”, es decir, “la lucha se establece inmediatamente en lo finito, entre lo humano y lo diabólico” (1991, p.178-184). Este punto es importante porque en los *Ejercicios Espirituales*, Satanás no es el enemigo de Dios, sino nuestro enemigo, es decir, lo diabólico es lo humanamente destructivo y toda la vida humana enfrenta este conflicto.³¹

El conflicto al que nos enfrentamos tiene que ver con nuestra naturaleza humana, carnal (Génesis 5:1,3 y 6:3), pecaminosa.³² La imagen del diablo de Tópaga, con sus ojos que miran y seducen, representa ese enemigo que llevamos dentro, y está puesto allí para alertar a los feligreses sobre el peligro permanente, al decir del apóstol Pablo cuando contrastó “los que viven conforme a la carne” con “los que viven conforme al Espíritu” (Romanos v. 1-5-8). Ese diablo, es la personalidad concreta del mal, así se señala en los *Ejercicios Espirituales*: “Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura” (136). Satanás juega con nuestros deseos y nuestra codicia, por lo tanto, la amenaza es constante.

31. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales*: [137] 1º preámbulo. “El primer preámbulo es la historia: será aquí cómo Christo llama y quiere a todos debaxo de su bandera, y Lucifer, al contrario, debaxo de la suya”.

32. Ver Romanos 8,12-13; 12 Por tanto, hermanos, tenemos una obligación, pero no es la de vivir conforme a la naturaleza pecaminosa. 13. Porque si ustedes viven conforme a ella, morirán; pero, si por medio del Espíritu dan muerte a los malos hábitos del cuerpo, vivirán.

Reflexiones finales

*Si no puedo persuadir a los dioses del cielo,
moveré a los de los infernos,
Virgilio (70 A.C. 19 A.C.).*

Los motivos cristianos que aparecen en la ornamentación del arco toral de la capilla de Tópaga tienen su origen en deidades de distintas procedencias, paganas unas y clásicas otras, y al tiempo, como señala González (2015) estas imágenes son un producto estético de la orden jesuita, “como concepto y más allá del origen de sus formas y motivos iconográficos”.

El programa jesuítico del arco toral presenta una unidad y un carácter jerárquico: el reino de Dios y el Diablo, la luz y la oscuridad, esta dramatización tiene como objetivo disciplinar al feligrés, mediante imágenes que sacuden y conmueven. Estas buscan, por una parte, hacer comprender que, si bien Dios está oculto, existe y, por otra, generar el temor a transgredir sus mandatos y desobedecerlo; el diablo es capaz de infiltrarse en los cuerpos de sus cómplices humanos, y para vencerlo es necesario la obediencia y el servicio al orden cristiano.

Por lo tanto, el mensaje dado mediante este corpus de imágenes es alertar sobre la lucha permanente entre el bien y el mal que anida en nuestro interior; una fuerza oscura inclina al mal, y otra positiva impulsa al bien, San Ignacio de Loyola llama a esas dos fuerzas el Buen Espíritu y el Mal Espíritu. La escena incorpora y hace partícipes a los fieles en su narración, ellos no son pasivos, y para ello se presenta en la parte superior del arco a los modelos a seguir: san Ignacio y san Francisco Javier, quienes se unieron a Dios en su militancia por las almas, expulsando a los pecadores del reino de los cielos.

Por otra parte, pocos elementos secundarios que pertenecen a la naturaleza regional se encuentran en la ornamentación del arco toral, en las cornucopias aparecen figuras que pueden asemejarse a papayuelas o cacao, y a guayabas. Esto indicaría, como lo advierte González (2015, s/n), la ausencia de un mestizaje cultural:

(...) se ofrecía un mundo traducido y no había problema con la traducción, pero es claro que esa libertad no permitía la elección del texto a traducir (...). El “mestizaje” hubiese requerido un momento previo en el que el diálogo intercultural, como el contacto físico en la biología, permitiese el intercambio y produjese una amalgama, momento que nunca existió.

Esa “traducción” de imágenes no ha sido textual, y la libertad la hallamos, por ejemplo, en la proporción de las figuras, las cuales se alejan del canon griego, en la gama de colores aplicados y los materiales utilizados. Por otra parte, es importante dar cuenta que quienes ayer y hoy observan e interpretan estas imágenes, son indígenas y mestizos que cargan con su propia cosmovisión, y han sido sus manos las que tallaron, doraron y esgrafieron.

Estas imágenes y su narrativa han sido asimiladas por la cultura local. Los pobladores, quienes simbólicamente se apropiaron en su momento de los códigos culturales de la Metrópolis y así participaron del universo imperial, y a través de ese lenguaje también han logrado expresarse por sí mismos. El diablo “amordazado” o “que lanza fuego”, o el ángel del silencio que nos pide callar en el templo, son las interpretaciones que los pobladores hacen de estas imágenes, y que nos señalan su supervivencia simbólica.³³

El análisis parcial de algunas de las figuras del arco toral de la capilla doctrinera de la orden jesuita del pueblo Tópaga, levantada entre 1634 y 1642, que aquí se ha presentado, por su complejidad y diversidad, constituye un proceso abierto y amplio que posibilita, desde diversos puntos de vista, elaborar nuevas lecturas.

Nota: Este artículo es producto de la investigación *La arquitectura y la ornamentación interior de la capilla doctrinera jesuita de Tópaga (Boyacá-Colombia)*, que se desarrolla dentro del programa de posdoctorado en Historia del arte, con sede en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Ricardo González. La investigación macro es: *Los jesuitas, sus ideas, las artes y la interculturalidad en el virreinato de Perú* (UBACyT).

33. En el mes de julio de 2017, se realizaron varias entrevistas entre los pobladores, cabe mencionar a José Antonio Herrera, Pedro Torres, Engracia Torres, Lola Cañón, José Emilio Herrera Páez y la sacristana Elsa Salamanca, además se llevó a cabo un taller con niños, donde se pudo verificar la apropiación y pervivencia de estas imágenes, y se han rescatado las explicaciones que de ellas se hacen.

Bibliografía

- » Alfaro, A. (2001). La educación: los nudos en la trama. *Artes de México*, (58), 10-19.
- » Aragonés Estella, E. (1996), *La imagen del mal en el románico navarro*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- » Arroyo Cuadra, S. (2012). La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino. *Eikon Imago*, 1 (1), 105-118. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4332456&orden=406822&info=link>
- » Basford, K. (1978). *The Green Man*. New York: D.S. Brewer.
- » Borges, J. L. y Guerrero, M. M. (1998) *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza.
- » Cassani, J. (1741). *Historia de la provincia de la compañía de Jesus del nuevo reyno de Granada en la America*. Madrid: Imprenta y Librería de Manuel Fernandez.
- » Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de Valencia.
- » Gonzalbo Aizpuru, P. (1989). *La educación popular de los jesuitas*. México: Universidad Iberoamericana.
- » González, R. (2015). El 'Barroco mestizo: ¿Producto o proyecto? VIII Congreso Internacional sobre Barroco, Mestizajes en diálogo (ponencia). Arequipa, 9 a 13 de junio.
- » González, F. (2016). *Los Jesuitas en la historia colombiana: La Compañía de Jesús en los tiempos coloniales*. Disponible en: <http://serjesuita.co/docs/11.pdf>
- » Harte, J. (2001). *The Green Man*. Andover: Pitkin Unichrome Ltd.
- » Malaxecheverría, I. (1999). *Bestiario medieval*. España: Siruela.
- » Mancho Duque, M. J. (1990). Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: "La composición de lugar". En M. García Martín. I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (pp. 603-609). Salamanca. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_012.pdf
- » Mendoza Varela, E. (1973). *Cruz y raya*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- » Olivares Zorrilla, R. (2009). Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz. En *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid: Iberoamericana.
- » Pacheco, J. M. (1971) *Historia eclesiástica* (vol 2). Bogotá: Lerner.
- » Porres Caballero, S. (2012). La dionización del dios Pan. *Synthesis (La Plata)*, 19, 63-82. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0328-12052012000100005&lng=es&nrm=iso
- » Réau, L. (1996). *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- » Rey Fajardo, J. (2007). *Los Jesuitas en Venezuela* (tomo V). Caracas-Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello-Pontificia Universidad Javeriana

- » Reyes Pérez, J. F. (2015). *Harpócrates: El silencio sagrado*. Recuperado de: <https://www.e-stories.org/read-stories.php?&sto=11375>
- » Rodríguez, A. (SI). (1581). *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*. Madrid: Imprenta de El católico.
- » Rojas Cocoma, C. (2006). *El diablo de Tópaga, construcción del miedo en el siglo XVII*. Tesis para el grado de Historia. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Inédita
- » Rothery, A. (2004). The Science of the Green Man. *Gatherings, Journal of the International Community for Ecopsychology*. Recuperado de: http://www.ecopsychology.org/ezone/green_man.html
- » Sadowsky, P. (1996). *The Knight on his Quest: Symbolic Patters of Transition in Sir Gawain and the Green Knight*. London: Associate UP.
- » Sikorska, L. (2002). Mapping the Green Man's Territory in Lindsay Clarke's. *The Chymical Wedding*. In *The Year's Work in Medievalism* (p.97-106). Oregon: Wipf & Stock Publishers.
- » Torres Olleta, M. G. (2007). Vidas ilustradas de San Francisco Javier. En *San Francisco Javier entre dos continentes* (pp.239-257). Madrid: Iberoamericana.
- » Vargas, L. (2014). Los grabados de Alberto Durero y otras estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada. *Exposición Durero Grabados 1496-1522*. Bogotá: Banco de la República.
- » Varner, G. (2006). *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature: The Re-emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*. New York: Algora Publishing.

Bibliografía de consulta

- » Anderson, M. D. (1971). *History and Imagery in British Church*. London: John Murray Ltd.
- » Cave, C. J. P. (1953). *Medieval Carvings in Exeter Cathedral*. London: Penguin Books.
- » Fumaroli, M. (2004). Los jesuitas y la Apologética de las imágenes sagradas. *Artes de México*, (70), 16-47.
- » Groot, J. M. (1953). *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Colombia: A.B.C.
- » Kuri Camacho, R. (2000). *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas: scientia conditionata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*. Puebla: Plaza y Valdés editores.
- » Male, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro ediciones (edición original 1932)
- » Muchembled, R. (2002). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: FCE.
- » Pfeiffer, H. S.J. (2001). Los jesuitas: arte y espiritualidad. *Artes de México*, (58), 37-57.
- » Rodríguez, C. De Ceballos, A. (1974). Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma. *Traza y Baza*, (5), 77-95.