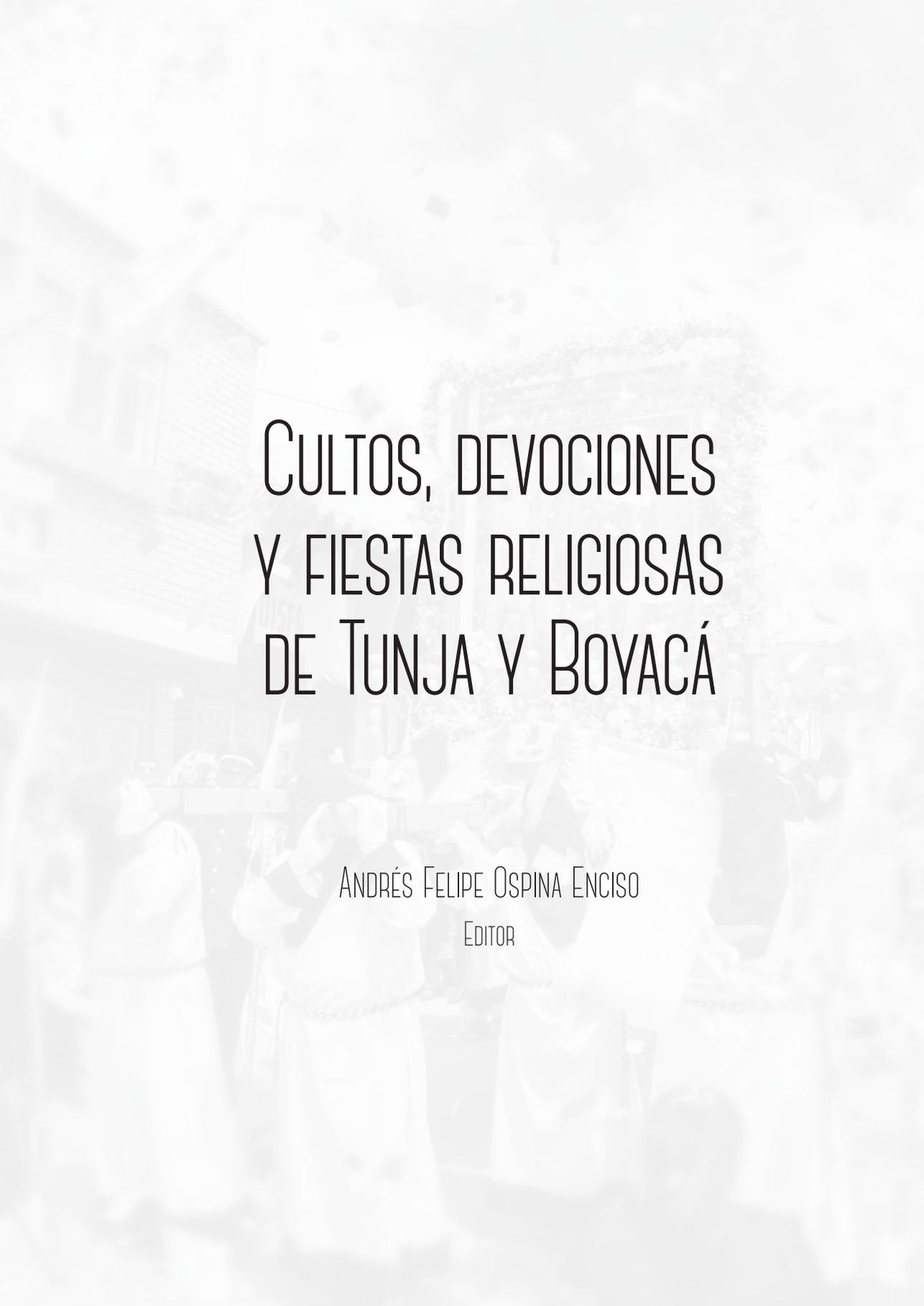




CULTOS, DEVOCIONES Y FIESTAS RELIGIOSAS DE TUNJA Y BOYACÁ

ANDRÉS FELIPE OSPINA ENCISO EDITOR



CULTOS, DEVOCIONES Y FIESTAS RELIGIOSAS DE TUNJA Y BOYACÁ

ANDRÉS FELIPE OSPINA ENCISO

EDITOR

Cultos, devociones y fiestas religiosas de Tunja y Boyacá

ISBN: 978 - 958 - 48 - 7995 - 0

Andrés Felipe Ospina Enciso, Editor

Beca de Estímulos Secretaría de Cultura y Turismo de Tunja, 2019

Autores de capítulos:

Nidian Giovanna Alvarado Reyes

Nohora Elisabeth Alfonso Bernal

Jaime Andrés Argüello Parra

Laura Marcela Pedraza Camargo

Andrés Felipe Ospina Enciso

Primera edición: Noviembre de 2019

Número de ejemplares: 500

Diagramación e impresión: Búhos Editores Ltda.

Corrección de Estilo: María Angélica Ospina Martínez

Fotografía: Sergio Alfonso

Diseño de fotografía: David Felipe Nieto Espinosa

CONTENIDO

Presentación	5
Fiestas, cultos e imagería sagrada de las celebraciones religiosas en Tunja.....	7
Dinámicas de las fiestas religiosas en Chiquinquirá: un panorama por principio de representatividad.....	69
Grafiti y género en las capillas del Cementerio Central de Tunja	117

PRESENTACIÓN

Lo religioso es un fenómeno de estudio que, en el propósito de comprender las formas de lo sagrado, termina siendo un eje de identificación y reflexión sobre asuntos y sentidos demasiado humanos y profanos, que son el acicate de la vida social. Los textos presentados en esta compilación apuestan por indagar prácticas y motivaciones colectivas entendidas a la luz de experiencias religiosas de culto, fiesta e imaginaria en la ciudad de Tunja y el departamento de Boyacá. Lo religioso, en su contexto y sustancia práctica, más que un marco de referencia, es una posibilidad analítica para reflexionar sobre nuestros procesos colectivos de identificación con un territorio y sus experiencias históricas, mediados por acciones rituales y devocionales que generan tradición, así como dinámicas de cohesión, tensión y participación social.

En esa línea convergen tres textos que, desde preocupaciones diversas, coinciden en proponer líneas argumentativas y metodológicas que amplían la capacidad comprensiva de los hechos religiosos. Los autores, vinculados a la Maestría en Patrimonio Cultural, el programa de Administración Turística y Hotelera y la Escuela de Ciencias Sociales de la UPTC, encuentran maneras comunes de abordar problemas de naturaleza discursiva y ritual con distintos y alentadores resultados.

El texto “Fiestas, cultos e imaginaria sagrada de las celebraciones religiosas en Tunja”, de Andrés Ospina, es una inmersión multisituada en varios referentes culturales y festivos religiosos de Tunja. Propone, desde una perspectiva etnográfica, identificar motivos vinculantes entre la devoción, la imaginaria y el credo en escenarios como las procesiones de Semana Santa, los cultos de devoción de las Ánimas Benditas y el Señor de la Columna, la fiesta de la Virgen del Milagro y las romerías festivas del Alto de San Lázaro.

El escrito “Dinámicas de las fiestas religiosas en Chiquinquirá: un panorama por principio de representatividad”, de Giovanna Alvarado,

Nohora Alfonso y Jaime Argüello, propone un análisis de la fiesta de la Coronación de la Virgen de Chiquinquirá, junto a otras actividades de devoción que dan cuenta de cómo se genera una tradición religiosa directamente vinculada con la formación del ideario de la nación en Colombia. Para ello, da cuenta de cómo se sitúan acciones de culto y devoción promovidas por la oficialidad religiosa y aceptadas por el Estado colombiano, entre estas la fiesta de coronación de la reina y señora del país.

El texto “Grafiti y género en las capillas del Cementerio Central de Tunja” de Laura Pedraza es una valiente aproximación a un espacio público atípico y resistido como son las capillas del Cementerio Central de Tunja. El propósito de la autora es identificar y descifrar los contenidos y significados de grafitis, escritos en su mayoría por mujeres, que dejan en las paredes del sitio de culto a las Ánimas Benditas peticiones y mensajes que manifiestan su necesidad por expresar lo que en otros espacios públicos no les es posible. El manuscrito da cuenta de cómo en contextos conservadores, con accesos moralmente restringidos para la acción pública de las mujeres y con profundas raigambres de fe y devoción, el cementerio —lugar público para el descarte de desechos, duelos y olvidos— se convierte en un sitio para el desahogo, la mediación de necesidades y la afirmación de expresiones y deseos de aquellas que encuentran el grafiti como una acción comunicativa y de autoafirmación.

Acompañando los textos escritos y sus líneas argumentales, aparece una secuencia fotográfica producto del registro visual que hace Sergio Alfonso. En esta relación de imágenes, el fotógrafo resalta elementos vívidos de las celebraciones y las fiestas religiosas de la Virgen del Milagro, del Alto de San Lázaro, del Señor de la Columna y la Virgen de Chiquinquirá. En los retratos de la gente y su experiencia devocional y festiva se reafirma la poderosa intersección de motivos sacros y profanos que componen la vida y el sentimiento de los creyentes. Ellos son los realizadores legítimos de una sacralidad festiva.

Esta propuesta de investigación, registro y escritura tomó forma gracias a la obtención de la beca de estímulos Referentes del Patrimonio Cultural de Tunja, ofrecida por la Secretaría de Cultura y Turismo de la ciudad de Tunja en su versión de 2019.

FIESTAS, CULTOS E IMAGINERÍA SAGRADA DE LAS CELEBRACIONES RELIGIOSAS EN TUNJA

Andrés Felipe Ospina Enciso

Docente Escuela de Ciencias Sociales

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Correo electrónico: andesosama@gmail.com

A MANERA DE ENTRADA

Este escrito es producto de una inflexión etnográfica que indaga por *los motivos de lo religioso* en Tunja, ciudad donde la impronta de la fe se siente en varias dimensiones: desde los muy elaborados templos católicos construidos en la época colonial hasta los actos devocionales y festivos de los feligreses, que ocurren en los días de fiesta, pero también en el día a día, en espacios públicos e íntimos por igual. La experiencia y el análisis se presentan en cuatro apartados que recogen elementos de conmemoraciones, cultos y fiestas religiosas.

El primero es la Semana Santa y las procesiones de imágenes. El eje es el papel que allí desempeñan los miembros de la Sociedad de Nazarenos, una colectividad que lleva haciendo la Semana Santa desde hace más de cuatro siglos. El escrito pregunta por la relación que tienen estos actores con la imagería en un contexto de fe, penitencia y tradición. Los Nazarenos y su práctica de devoción dan cuenta de cómo las procesiones son espacios de recogimiento religioso, pero también escenarios donde toman forma los procesos de organización social y colectiva.

La segunda parte del texto presenta una práctica de culto asociada a la imagen del Señor de la Columna y a la devoción de los fieles hacia

las Ánimas Benditas en el Cementerio Central de Tunja. El centro del argumento recae en las formas del culto que ocurre como un intercambio o mediación entre vivos y difuntos, representadas en la imaginería que contiene el cementerio, así como en escritos que la gente deja pidiendo y dando las gracias por la intercesión de aquellos que ya son muertos, pero intervienen en las necesidades y deseos de los vivos.

El tercer apartado es una relación de lo que ocurre alrededor del culto y la fiesta de la Virgen del Milagro, patrona del cielo, de la Fuerza Aérea y de Tunja. La devoción que le profesan sus fieles permite reflexionar sobre la creación y mantenimiento de una tradición de fe que congrega, activa y dinamiza a actores militares, civiles, institucionales, pero especialmente a los creyentes de a pie y ruana, quienes esperan por “la visita de su señora madre” cada primer domingo de junio. La parte final del manuscrito es un encuentro en romería que tiene el autor el día de la fiesta del Alto de San Lázaro con Ananías, un creyente e indígena tunjano que habla de la relación entre las imágenes sagradas, el barro y la creación.

LOS NAZARENOS Y LAS IMÁGENES DE LA SEMANA SANTA EN TUNJA: FORMAS Y SENTIDOS EN EL RECONOCIMIENTO Y SALVAGUARDA DE UNA TRADICIÓN RELIGIOSA Y CULTURAL

Las imágenes sagradas que participan en las procesiones de la Semana Santa de Tunja son elementos de significación y valoración patrimonial. Su relevancia consiste en el poder que aglutinan como elementos sagrados, pero también en los actos de control y guarda que implican su tenencia y circulación como elementos de culto. Las piezas sagradas y su valor patrimonial dan cuenta de tensiones entre actores oficiales, populares y devocionales que buscan un espacio de reconocimiento de acuerdo al tipo de acceso y vínculo que logran con estas imágenes sagradas. En las interacciones en torno a lo sagrado aparecen la Iglesia católica y las órdenes religiosas como administradoras oficiales del culto y la devoción, que además son las tenedoras de las piezas; luego está la Sociedad de Nazarenos, un grupo de fieles que por más de cuatro siglos se han encargado de organizar las procesiones de Semana Santa, en las que cargan las imágenes sagradas; también están los devotos, quienes experimentan un vínculo de fe y reverencia con la imagen sagrada cada vez que se expone en público. De estos vínculos en

torno a lo sagrado emergen conflictos que influyen en el reconocimiento de las expresiones religiosas como patrimonio.

A manera de entrada

Lo Sagrado, en sus formas ideológicas y rituales, es un campo de confrontación. Los actores sociales que participan de las celebraciones religiosas hacen ver en sus experiencias colectivas y privadas que todo tratamiento con la esfera de acción y representación de lo sagrado implica ejercicios de tensión y confrontación que se agudizan en los momentos de la celebración religiosa. Esta, al ser un espacio colectivo, representa las distintas voluntades, alcances y deseos de los participantes, quienes en la relación que establecen con lo sagrado exponen sus motivos profanos, demasiadamente humanos.

Las doctrinas religiosas del libro, como es el caso del catolicismo, hacen de sus celebraciones momentos críticos donde los grupos sociales se reafirman colectiva y devocionalmente, en cuanto son participantes de una creencia que se manifiesta en actos públicos que dejan ver, tanto en creyentes como en no creyentes, actuaciones rituales que vinculan motivos sacros y personales con intenciones materiales, gremiales o públicas.

Los encuentros de fe varían de acuerdo a los intereses distintos que tengan los actores que participan en los actos devocionales. Esto ocurre en la celebración de la Semana Santa, tiempo de mayor sacralidad y adoración para la comunidad de creyentes católicos. Esta fecha, que celebra el misterio de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, es un momento que quiebra la cotidianidad de las sociedades cristianas en el mundo y genera una ritualidad que pasa por la rutina doméstica de los creyentes, impone algunas abstinencias alimentarias y corporales e incide en los estados emocionales de los creyentes, quienes oscilan entre el duelo y la pena de la flagelación, juicio y muerte de Cristo y el jubileo por su resurrección el último domingo de la conmemoración. Esta solemnidad sacude los tiempos de la sociedad cristiana, de una manera que propone en el tiempo y en la actividad una disposición del cuerpo y del espíritu del creyente, que predispone una conducta que prepara al fiel para sentir y reconocer en su propia experiencia los elementos que componen el mito de fundación de la cristiandad.

Ahora bien, este momento extraordinario es institucionalmente dirigido. Los sacerdotes, las órdenes eclesiásticas y el aparato oficial de la Iglesia instauran un conjunto de fórmulas de participación que hacen del

momento de la fiesta una temporalidad regulada en la que el ritual, la devoción y la disposición del fiel son mediados y medidos por la oficialidad. Dicen algunos clérigos que puede haber Semana Santa sin algunos actores devocionales —como cofradías o nazarenos, como veremos más adelante—, pero no sin Iglesia.

Sin embargo, la convención institucional que se proyecta para los tiempos de celebración, los actos litúrgicos y la parafernalia formal de la liturgia católica llegan a un punto de redefinición cuando la conmemoración se baja a los actores de a pie, a los fieles y devotos que no necesariamente coinciden o se reafirman en los criterios de fe que la institucionalidad maneja. Allí se presentan elementos que dan cuenta de una tensión que es permanente, pero que tiene sus picos y trances críticos en las fechas del calendario litúrgico en las que se desarrollan las celebraciones públicas de fe.

Aquí cabe resaltar el papel que cumplen organizaciones o agrupaciones de participantes en estas conmemoraciones, cuyo rol es distinto al de la égida oficial. Son creyentes, los mueven las actividades de culto y de fe; sin embargo, desarrollan un papel alterno al de la Iglesia y, de acuerdo a las circunstancias, son complemento o contraparte de la actividad litúrgica. Además, dichas asociaciones no supeditan su actividad como grupos a la actividad religiosa; también generan otro tipo de escenarios y actividades que se integran con la dinámica social y pública de espacios públicos, rurales y urbanos.

La ciudad de Tunja, referente de los hitos arquitectónicos y sociales del periodo colonial en Colombia, es una urbe intermedia que se encuentra a mitad de camino entre los intentos por consolidar una oferta de servicios modernos, que hagan del espacio una convergencia de infraestructuras y atributos urbanos planificados, y las formas tradicionales de un espacio provincial, donde la Iglesia católica ha influido en la vida pública y privada de sus habitantes desde la imposición de la empresa colonial en el siglo XVI. En este proceso resaltan varias celebraciones religiosas que refrendan esa condición de Tunja como sitio con una significativa tradición religiosa que, sin embargo, se redefine en el tiempo e involucra nuevos motivos y significados a la celebración religiosa. El carácter tradicional e histórico de la Semana Santa de Tunja se refleja en su desarrollo litúrgico y conmemorativo, pero además de esto, la Semana Mayor da cuenta de prácticas colectivas que proponen formas autogestionadas, hechas por gente de a pie, que proponen maneras alternas de sentir y experimentar la relación con lo sagrado, más allá de la oficialidad.

En estas acciones de fe destaca lo que han hecho los Nazarenos de Tunja. Una colectividad que, al día de hoy, se reconoce como una sociedad jurídicamente constituida en el siglo XX, pero que, como varios de sus miembros lo afirman, tuvo su gestación en la fundación hispánica de la ciudad de Tunja en 1539. Si bien no hay fuente o referente histórico que confirme esta versión, los Nazarenos sí refieren que el espíritu devocional de la Semana Santa tuvo lugar desde el mismo momento de la fundación de la ciudad colonial. En la actualidad, ellos justifican y exaltan su accionar en la Semana Santa al afirmar que son los guardas de los valores de tradición, fe y penitencia que han representado a la Semana Mayor por más de cuatro siglos.

La práctica que desarrollan los Nazarenos es la de preparar, montar y cargar los pasos representativos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Dichos pasos son andas (estructuras de madera y metal) que sostienen imágenes religiosas significativas que recrean los episodios de la Semana de Pasión de Jesús de Nazareth. Estas imágenes se componen de varios cristos, santos, ángeles y vírgenes que son expuestos y cargados por los Nazarenos en sendas procesiones que se despliegan por el centro histórico de la ciudad desde el Viernes de Dolores anterior al Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección. Dichas procesiones implican una movilidad y logística significativas que, en su gran mayoría, son asumidas por los miembros de la sociedad de Nazarenos. Los costos materiales y de esfuerzo físico y personal que implica montar nueve procesiones y alrededor de veintiséis pasos es reconocido por ellos como parte de su penitencia como creyentes que ofrecen un sacrificio que apoye sus súplicas o resuelva sus necesidades.

A las procesiones asisten devotos, visitantes de otras regiones de Boyacá y el país y curiosos, quienes aprecian el acto de devoción que implica la procesión. Cada anda o paso que llevan las imágenes sagradas, en una secuencia que sigue en los días y en el espacio los instantes cumbres de la Pasión, puede llegar a pesar más de mil kilos y ser cargado por grupos de ocho, doce o dieciséis Nazarenos, según su tamaño y peso. Por demás, los Nazarenos han constituido unas formas específicas de organizar los pasos, de escoger a los cargueros y de construir una estética que los caracteriza como grupo colectivo de fe y penitencia que se distingue del cuerpo eclesiástico y de los demás fieles. En esos rasgos distintivos de praxis y carácter resaltan los elementos representativos que son objeto de valoración patrimonial.

Los Nazarenos visten túnicas de colores sobrios que representan el luto que impone la Semana Santa. Guardan sus rostros en telas adaptadas a su fisonomía llamadas capirotos; no se dejan ver las caras de los asistentes, pues advierten que la penitencia de cargar y andar en procesión es una ofrenda para Dios y no una actuación para el público. Cada procesión la hacen descalzos y sobre sus hombros descansa el peso de las imágenes religiosas que, junto a las estructuras y otros motivos que recrean las condiciones de cada paso, son una prueba para la fe y la resistencia corporal de los cargueros. Al final de cada procesión, que puede durar entre dos y tres horas, los Nazarenos dejan el paso en el sitio de la próxima procesión; se cambian sus túnicas en lugares por fuera de la iglesia; son asistidos por sus familias, quienes revisan si sus hombros, su espalda o sus pies se lastimaron; y vuelven a vestir como cualquier otro fiel, participan de las celebraciones sacras y aguardan por la procesión del día siguiente, cuando generalmente vuelven a cargar.



Figura 1. Paso de San Juan, Semana Santa (Iglesia de San Francisco, Tunja, Boyacá, 2019)
Fuente: fotografía del autor.

El cuidado y el celo de la imagen

Las imágenes que salen en los pasos son, en su mayoría, propiedad de las parroquias más tradicionales y antiguas del centro histórico de Tunja. En algunos casos, estas imágenes conservan unas calidades a nivel

de creación y estética que las hacen objeto de valoración patrimonial. A su vez, las imágenes son de épocas bastante remotas: la del Señor Caído que se coloca en el Santo Sepulcro, por ejemplo, tiene alrededor de cuatro siglos de hechura. Otras imágenes pueden tener entre uno y tres siglos y corresponden a estilos de escuelas de arte religioso como las de Sevilla o Quito, prominentes en el periodo colonial. Por el valor sacro, simbólico, artístico e histórico que representan estas piezas religiosas, el acceso a ellas es restringido. A fin de cuentas, son elementos sagrados a los que no se les puede tratar sin una ritualidad específica y sin la permisión de los tenedores de las piezas que son, a la vez, los administradores del culto y quienes permiten o restringen el acceso a estos.

Las razones por parte de la Iglesia Católica para limitar el contacto con las piezas patrimoniales se sostienen en dos argumentos. El primero es que ellos son los dueños de las piezas, bien sea porque las parroquias y órdenes religiosas fueron las que ordenaron fabricarlas o porque hacen parte de los inventarios y reclaman la propiedad y tenencias únicas. La otra razón es que la oficialidad eclesiástica ha desarrollado una acción de cuidado o de celo sobre las piezas, según los mismos religiosos, para la conservación y la salvaguarda de estas ante los peligros de deterioro y desaparición que corren. Ante esto, la institución religiosa cuenta con varios dispositivos para mantener la distancia entre feligresía y piezas, y entre aquellos que pueden tener algún interés en la pieza y el motivo sagrado y deseado.

Para el caso, los sacerdotes hacen de guardas. Ellos protegen su parroquia desde una lógica de mando y guía sobre la feligresía, los ornamentos y las imágenes religiosas bajo su jurisdicción. Con esto garantizan la preeminencia y la reverencia de su papel como autoridades sociales y de culto. Desde la posición de párroco servidor y el dominio de su templo, el sacerdote establece un límite espacial y simbólico mediado por sentimientos de reconocimiento y de celo que ejerce ante la feligresía, incluyendo a aquellos actores espontáneos u organizados que participan de las actividades de Semana Santa. Tal celosía establece una relación de potestad y de guarda, en la que el sacerdote genera dominio sobre quien busca acceder a la imagen y a lo que esta sacramental y afectivamente representa.

En el altiplano cundiboyacense, esta relación de dominio y autoridad se ha “naturalizado” desde la continua y efectiva presencia de órdenes religiosas católicas en la región que hicieron del paisaje sagrado de los pueblos prehispánicos un lugar de la superposición de motivos sagrados y devocionales. Con estos, construyeron una liturgia y una imaginería que se insertó en el *ethos* de poblaciones rurales y urbanas hasta tiempos contemporáneos;

de ello dan cuenta las monumentales construcciones de templos de estilo colonial, característicos del centro histórico, pero también la tradición del culto a las imágenes que se extienden en romerías o peregrinaciones y que trataremos más adelante. La devoción a las imágenes ocurre en público o en privado, en solemnes altares de iglesia o en humildes e íntimos rincones de casa. Lo siempre manifiesto es la contemplación y devoción a las imágenes, que implican actos de fe y credo, pero también de representación e identificación de roles y valores colectivos que se afianzan con el acto litúrgico.

En fórmulas discursivas de calle y en lo que dice la gente de a pie, llama la atención que en Tunja se dice que el arzobispado puede representar tanto o más poder que la gobernación de Boyacá o la alcaldía. Se considera que la gente primero obedece los designios de Dios, manejados por los guías de la liturgia, y que las demás formas de autoridad están sujetas a la voluntad de los hombres. Al respecto, Javier Guerrero (2007), considera cómo el parroquialismo bajo el cual se ha organizado el esquema territorial de las provincias por prolongados periodos ha incidido en la forma y el sentido de la organización social. La vida colectiva gira en torno a los designios del sacerdote párroco y de las actividades culturales. El párroco y la liturgia se vuelven el enlace espiritual, sensitivo e intelectual con el que el creyente de pueblo o vereda identifica y valora al resto del mundo. Dicho de otro modo, el criterio del sacerdote y de los actos de culto inciden en los designios profanos como en los sagrados y legitiman el orden, la composición y, a veces, la restricción que la institución religiosa impone sobre temas y motivos que considera de su estricta jurisdicción, entre estos los de las imágenes religiosas.

Llama la atención que, en los ejercicios de evangelización y adoctrinamiento que la Iglesia Católica propuso en las colonias del Nuevo Mundo, la imaginería fuera un elemento fundamental en la enseñanza y familiarización de pueblos indígenas y afro con la doctrina de la Iglesia y los símbolos que representan y movilizan los actos de fe y los principios doctrinales. En dicho ejercicio, los ministros de la Iglesia se presentaron como los mediadores entre el significado de la imagen y el sentido que esta debía presentar entre los nuevos creyentes conversos.

Ahora bien, ante la potencial amenaza de practicar la idolatría y de que los nuevos cristianos regresaran a sus antiguos cultos —que la fe católica propuso reemplazar—, la función del sacerdote se transformó en la de vigilar la forma en que los indígenas cristianizados tenían contacto con las imágenes cristianas e incorporaban mediante su contemplación y

adoración el nuevo credo. La presencia constante de la doctrina en la vida pública e íntima, la vigilancia ética, el ejercicio devocional y el desarrollo de una vida colectiva alrededor del hecho social católico fue la piedra angular de la ideología colonial y también el móvil ordenador de una cultura material y terrígena que hizo de las imágenes religiosas la impronta que fijó el orden espacial, histórico y social de las poblaciones y zonas rurales de la altiplanicie.

Es posible indicar que el éxito de este acople de la creencia en la práctica de la conversión fue lo bastante eficaz para que, en el tiempo presente, las pautas del cristianismo se mantuvieran en el fuero interno, así como en la vida pública de los creyentes. Aquello generó que las formas de la religiosidad católica incidieran en el carácter de una sociedad que asumió procesos de mestizaje cultural y religioso, donde genética y fe fueron las variables críticas en la formación y tamizaje de una sociedad de origen indígena que se acopló a las pautas de control y organización social del cristianismo ante las colonias europeas en América.

Como evento histórico, esto produjo que la sociedad del altiplano, como ocurrió en otras regiones de América Latina, incorporara y apropiara las prácticas y valores de la fe cristiana, hasta el punto de considerar las imágenes sagradas de culto como un patrimonio de origen, en el que reconocen valores culturales y prácticas de fe consideradas auténticas y hechas a la medida de las experiencias de los pueblos mestizos forjados en la cristiandad. Las imágenes sagradas se vuelven así referentes en los procesos de autoidentificación, ya que en estas las poblaciones se reflejan y se reconocen. Los creyentes plasman en las imágenes sagradas una relación producida en el tiempo, donde la forma de una escultura, un retablo o un lienzo se inserta en el alma y el cuerpo hasta producir una simbiosis de valores y manifestaciones preeminentes que son objeto de valoración cultural y patrimonial.

Bien lo explica Wilde (2009), para el caso de las reducciones jesuíticas guaraníes en el actual Paraguay. La conversión al cristianismo de los indígenas guaraníes en el espacio de las reducciones se hacía en el alma y en el cuerpo de manera conjunta. En el alma, ocurría por medio de la doctrina cristiana que en la enseñanza y el culto a las imágenes de la pasión y muerte de Jesucristo recreaban lo que debía ser el credo y el sentir de los nuevos fieles. A su vez, la conversión ocurría en el cuerpo mediante la técnica que este adquiere en los procesos de identificación y luego construcción de las imágenes religiosas. Para los jesuitas, la creencia también se forja en la técnica adquirida y en el aprendizaje que tiene el cuerpo al reconocer y

forjar en madera a la imagen sagrada. No era posible reconocer ni asumir a Jesucristo si no se le tallaba, una y otra vez, perfeccionando la forma y adquiriendo la devoción. Así se crearon las imágenes para la doctrina y también se formó el carácter cristiano en el cuerpo de los indígenas adoctrinados.

Para el caso de Tunja, se conocen experiencias de escuela taller de arte religioso que recibieron influencias primero de España y luego de los primeros talleres instalados en el Nuevo Mundo para reproducir el arte religioso en los templos de Tunja. Algunas de las imágenes fueron encargadas. Entre las hechas y las traídas se compuso un conjunto con las que los vecinos de esta ciudad reforzaron sus preceptos de fe cristiana y los modelos, diseños y estéticas del mundo colonial. Aunque no se ha indagado en detalle por la forma en que los tunjanos construyeron o reprodujeron sus propias imágenes, sí es apreciable la forma en que los creyentes de la ciudad han creado un vínculo sensitivo y reverencial con ese conjunto de imágenes que se han mantenido en el tiempo.

Lo interesante de dicho vínculo es que, una vez incorporadas las imágenes en la imaginería y la práctica de la fe, los creyentes generaron una relación con estas donde los valores que se imprimen a la imagen no necesariamente se corresponden con los elementos de la doctrina religiosa. La forma en que la gente propone una sintonía con las imágenes sagradas tiene como referentes otras alternativas y significados que pueden complementar, divergir o incluso contradecir los propósitos de fe y doctrina de la oficialidad eclesiástica.

La divergencia en el significado y también en el uso de las imágenes es visible en varias vías. Por ejemplo, se da en expresiones que difieren del principio, no necesariamente de la forma, en el que la doctrina católica se fija y se significa en las imágenes. Muestra de esto son los sincretismos religiosos, en los que una imagen sagrada representa o contiene a otros elementos sagrados que no son los convencionales del credo católico. Este es un motivo frecuente que emerge cuando se habla de la transición entre las cosmologías del mundo muisca y los principios del cristianismo en el altiplano. En las imágenes de retablos, capillas y altares se ve cómo a la imagen europea de un santo, una advocación mariana u otro motivo sacro se le incorporan rasgos que acercaron el ícono a condiciones “familiares” para los originarios de esta parte del mundo. Otra de las situaciones sincréticas que se destaca es la de la ubicación de atributos sacros y ceremoniales muisca en las imágenes y cultos cristianos. Las vírgenes, como elementos femeninos y de fertilidad inmaculada, destacan como representaciones que

también contienen elementos terrígenos, cosmológicos y vitales propios de las sociedades del altiplano. Situación similar se puede encontrar en cristos y algunas otras imágenes sagradas que comprenden elementos de la doctrina, pero que también dan cuenta de condiciones locales que se adhieren a la disposición y al significado que contienen las imágenes.

Dichas divergencias no proponen una ruptura con el canon original, pero sí desarrollan motivos y formas de fe alternos que complementan o activan las formas institucionales de lo religioso. Señala de esto son los colectivos de fieles que, mediante acciones no auspiciadas o reconocidas por la Iglesia católica, generan dinámicas de autointerpretación de la doctrina y el ritual litúrgico con el uso y sentido que le dan a las imágenes. En consecuencia, los vínculos y relaciones entre estos grupos de laicos y la oficialidad eclesiástica no siempre son armónicos, y los conflictos y tensiones aparecen como una marca de interacción entre elementos alrededor de la experiencia de fe. El papel que cumple la Sociedad de Nazarenos de Tunja en relación con las actividades oficiales de la Iglesia católica en la Semana Santa propone un escenario de reciprocidad, pero a veces también de disidencia, alrededor de causas presuntamente comunes pero en constante definición. Esto es evidente en el papel que tienen las imágenes sagradas en las actividades programadas para la celebración.

Las formas elementales de la imagen sagrada

En la preparación de cada Semana Santa, la Sociedad de Nazarenos organiza los recorridos de las procesiones en el marco de una programación para cada día de la semana que va desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección. Dicen los Nazarenos que los recorridos llevan trazando las mismas calles del centro histórico desde el siglo XVII, con una misma frecuencia. Para los tunjanos, procesionar se volvió tradicional año tras año.

Los Nazarenos organizan la secuencia de las representaciones que van en procesión. Para ello, toman como guía la narrativa cronológica de los evangelistas de la Biblia que dan cuenta de la pasión de Cristo durante esos días, con el propósito de recordar y conmemorar. En cada jornada salen imágenes sagradas: algunas son de los templos más representativos de Tunja; otras corresponden a tallas que los grupos que conforman la Sociedad de Nazarenos han mandado fabricar con su propio esfuerzo y recursos. Las imágenes más tradicionales, que son las que los devotos llaman “las antiguas” o “las propias”, se encuentran expuestas durante todo el año

en la catedral Santiago de Tunja —administrada por la arquidiócesis de Tunja—, en la iglesia de San Ignacio —administrada por los jesuitas—, la iglesia de San Francisco —que pertenece a la Orden de los Franciscanos— y la iglesia de Santo Domingo —que pertenece a la Orden de los Dominicos—.

Las imágenes que pertenecen a los Nazarenos reposan durante el resto del año en templos de la ciudad, pero también en casas, sitios de trabajo o depósitos por los que responden los miembros de la sociedad. Cada imagen que no pertenece a una iglesia tiene una historia de sacrificio, de organización colectiva y de fe. A diferencia de la organización de otras semanas santas en el país, los actores de la Semana Santa de Tunja no son personas con altas dignidades económicas o de prestigio. Los Nazarenos, en su mayoría, pertenecen a una clase trabajadora y popular, con una fuerte raigambre campesina y terrígena, que es de donde emerge su sentido de fe y devoción católica.

Las imágenes que ellos mandan fabricar, junto a las andas, las alcayatas, las túnicas y demás ornamentos de la actividad de procesión y conmemoración, son prácticas y puestas en la escena de un credo colectivo, mediado por las circunstancias sociales y materiales y expresado en una estética, una forma compuesta de representar acciones y sentimientos de fe, avivadas por la capacidad de los Nazarenos por conmemorar cada Semana Santa. No obstante, los Nazarenos siguen reconociendo que las imágenes tradicionales que salen de los templos son las que más mueven a la gente; en consecuencia, y como complemento excelso a la organización ritual de la sociedad, esas imágenes siguen saliendo en procesión.

Pese a esta condición, año tras año, las posibilidades de que los Nazarenos hagan uso de las imágenes tradicionales y patrimoniales de estos templos se reduce. El motivo obedece a que los sacerdotes y custodios de las imágenes, con el pretexto de prevenir que estas sufran algún percance al salir o ser expuestas al celo parroquial, limitan la circulación de esta imagería. Algunos sacerdotes sí prestan en la Semana Santa algunas de las imágenes y el templo para que los Nazarenos arreglen allí sus pasos. Pero otros prohíben que las imágenes salgan y aplican la desconfianza ante el contacto que cualquier externo tenga con las imágenes de culto. Dice uno de los Nazarenos que el riesgo más grande que tiene la Semana Santa cada año radica en “el genio” del sacerdote. Pues si tiene mal genio, ni el templo ni las imágenes se prestan y salir en procesión se vuelve casi imposible.

Si las imágenes no salen se deben encontrar algunas sustitutas. Este ha sido el motivo principal por el que los Nazarenos han mandado fabricar

varias imágenes a artesanos locales o de Bogotá. Estas réplicas recrean los motivos que salen en diferentes pasos y en procesión desde hace muchos años, pues la tensión entre párrocos y Nazarenos no es nueva. Sin embargo, por el tipo de técnica empleada, por los materiales utilizados o por una experticia diferente o limitada del artesano, varias de las réplicas no logran un patrón estético similar al de las piezas más tradicionales. A pesar de esto, cuando a la imagen de un templo no la vuelven a dejar salir, los Nazarenos echan mano de sus réplicas, sea en el estado en que estén y por encima de los defectos estéticos o icónicos. Con todo, esta alternativa trae sus dificultades.

Los Nazarenos no han estudiado arte religioso, pero son conocedores de los detalles de cada imagen que han podido cargar, a veces durante toda la vida. Tienen claridad de cada rasgo, defecto o atributo. También saben cómo “arreglárselas” frente a cualquier necesidad que presenten las imágenes, y hasta se le han medido a restaurar, a hacer pequeñas reparaciones si las circunstancias lo requieren. En este proceso han aprendido a conocer el detalle, a familiarizarse con los rasgos, así como con las intervenciones hechas. Con estos referentes, se atreven también a calificar y nominar a las imágenes. Resaltan atributos característicos y las humanizan, le dan forma de mortal al yeso o a la madera sacros. Comentan, por ejemplo, cómo la mirada miedosa del Cirineo de Jesús Nazareno asusta a quien lo ve, o cómo un Nazareno de hechura malograda tiene una mano bajo la cruz que parece una raqueta, o cómo la réplica de un Cristo lo hace ver caderón, o cómo la Virgen Dolorosa, que lleva más de un siglo saliendo, sigue causando compasión a quien la ve pensando por su hijo sacrificado.

A su vez, los feligreses saben cuáles son las imágenes “originales” o “propias” y piden que esas sean las que salgan en los pasos. Cuando otra pieza sale, de factura más reciente y hecha en condiciones completamente distintas a las piezas consideradas patrimonio, la gente sabe que esa no es “la propia imagen” y, entonces, la devoción y el recogimiento de la procesión no suceden igual. Esto provoca en los Nazarenos, pero también en la feligresía, un reclamo porque las imágenes salgan. Estas pueden estar guardadas y en custodia en las iglesias por todo el año, pero para Semana Santa las imágenes deben estar fuera y ser cargadas por aquellos que buscan hacer ruego y penitencia. Previo a cada Semana Santa, hay debates, tensiones y conflictos por la custodia, la carga y el manejo de las imágenes, así como por su poder simbólico y de representación de fe.

Aquí ocurre un proceso de circulación de objetos sagrados que, en la medida en que transitan, revitalizan la cohesión y la identidad colectiva de

los fieles y de la institución alrededor de rituales de fe donde las imágenes son preponderantes. Ahora bien, parte de los procesos de organización social en torno a la creencia se propician en la lucha por el control y posesión sobre los elementos portadores de lo sagrado, así como por las motivaciones de los participantes del culto y por las formas en que opera la devoción.

Aunque la iglesia restringe el acceso a las imágenes, es consciente de que estas cumplen la función de avivar el sentimiento de fe, de ser fiel al credo religioso. Además, la institución reconoce que, si la imagen sale, es cargada en procesión y penitencia y reverenciada por los creyentes, su poder de reconocimiento y su sacralidad serán todavía más grandes, lo que recalca en el poder sagrado que concentra el templo que la aguarda, así como los actos litúrgicos que ocurran con la imagen en las demás semanas del año. Esto deviene en un ‘tire y afloje’ donde la imagen es el centro de unas relaciones de distinción u ocultamiento, jerarquía y posible reciprocidad, donde la oficialidad perfila una valoración sacra y patrimonial de las imágenes religiosas para justificar un ejercicio de poder sobre las formas de evocar y sentir lo religioso en la expresión de la imagería, en tanto los Nazarenos proyectan intereses de grupo que se condensan en el manejo, control temporal y exaltación mediada de la imagen sagrada.

La organización colectiva y las formas de la tradición

Aparte de la función central de la imagería, destacan en los ejercicios de congregación y de fe las formas asociativas, redes de interacción y un patrimonio colectivo, de organización social, que trasciende en los Nazarenos y los aglutina en otro tipo de actividades durante el resto del año fuera de Semana Santa, y que los consagra como gremio, como colectivo constituyente de relaciones de fe y congregación, pero también de organización social y de ciudad.

La Sociedad de Nazarenos se organiza en grupos que se identifican con un número y una imagen o escena central que caracteriza las procesiones que recorre cada grupo durante la Semana Santa. Cada uno de los veintiséis grupos tiene como función organizar y mantener en el tiempo los pasos e imágenes que arregla, carga y venera. Sus miembros se identifican con las imágenes que llevan, en una relación vinculante, tutelar, donde una imagen se vuelve el centro que integra a los miembros del grupo; una relación —podría decirse— de tipo filial. La mayoría de los integrantes de un mismo grupo tiene en común lazos de tipo familiar: son padres, hijos, primos y hermanos que han continuado la tradición por descenden-

cia directa o indirecta. Se lega el cargo y la participación en un grupo de un padre a un hijo, de un tío a un sobrino, de un abuelo a un nieto, pero también es usual que se transfiera de un suegro a un yerno, pues la hija de quien carga se convierte en vínculo eficiente para que un yerno o un nieto entren a tener cargo y ser parte de la Sociedad de Nazarenos.

Junto a esto, hay vínculos societales, simbólicos y cotidianos entre el Nazareno y las piezas sagradas. Al tiempo, estas conexiones se extienden a los demás miembros del grupo, así como a los participantes de otros grupos con quienes se establece y mantienen vínculos de “hermandad”, como ellos mismos lo denominan. Esto se ve reflejado en actividades colectivas que se repiten a lo largo del año, algunas asociadas a la liturgia católica, pero la mayoría son ejercicios de congregación con destinación no religiosa. Los Nazarenos se encuentran en espacios como el trabajo, el barrio y otros sitios de socialización. También hay otras situaciones vinculantes como compartir el origen de un mismo sector social urbano o rural, practicar el mismo oficio u oficios complementarios, participar en conjunto de otras fiestas religiosas en calidad de priostes o cargueros, además de actividades políticas o de gestión y consecución de recursos para cubrir los gastos de las actividades que demanda cada Semana Santa.

En las historias que cuentan los Nazarenos de mayor edad destaca cómo cada grupo se ha constituido en torno a la actividad productiva que desarrollan sus miembros. Algunos de los grupos se constituyeron alrededor de Nazarenos que son obreros trabajadores de la construcción; otros se conformaron alrededor de los carniceros, mecánicos o electricistas, entre otras agremiaciones. Dicha relación da cuenta de que los grupos se movilizan más allá de las actividades de culto. En consecuencia, del vínculo que tienen los Nazarenos con las imágenes sagradas se desprenden a su vez actividades de integración y reciprocidad social que generan la cohesión de los miembros.

Entre los espacios de encuentro, con las bondades y las críticas que merezca, se distinguen aquellos para socializar, organizar y compartir alrededor de la ingesta de alcohol. Algunos Nazarenos relatan cómo el “pasar la sed” se vuelve una práctica característica. El registro etnográfico da cuenta que muchas de sus reuniones terminan en charlas sobre la penitencia, las procesiones y la organización de los pasos donde las bebidas son características. Resaltan ellos mismos que pueden beber sin llegar a la discordia, sin irse de manos o entrar en conflictos; por eso, ven esta práctica como un espacio de encuentro y compartir.

Encontrarse, hacer la penitencia, cargar, tener fe y hasta beber no son actividades únicas de los Nazarenos semanasanteros de Tunja. Existen en todos los espacios del orbe cristiano agrupaciones que se encuentran so pretexto de conmemoraciones, festivales, liturgias, procesiones u otras actividades de fiesta y de fe, y en todas estas manifestaciones aparecen el encuentro masivo y la ingesta en exceso de comidas y bebidas como formas escatológicas de tratar con lo sagrado. Esto implica que el desarrollo de las prácticas de fe no está sujeto a participaciones limitadas a la liturgia o al estricto seguimiento de motivos devocionales de lo sagrado. Por el contrario, lo sagrado corresponde a una relación tensa, permeada por elementos sacros y no sacros que se chocan o encuentran en una atmósfera supremamente poluta, que dice más de las relaciones y conflictos humanos que de las naturalezas divinas. Así las cosas, el motivo de la celebración sagrada se compone de relatos y figuraciones tan sacras como las iluminadas y conmovedoras imágenes que salen en procesión, pero también de motivos diarios y profanos, como son los motivos de la vida diaria y colectiva que hace todo creyente.

Estas circunstancias permiten definir el marco histórico de toda celebración religiosa, así como identificar su contexto, características y formas socialmente constituidas. Las semanas santas de Colombia, al igual que muchas de Hispanoamérica, tienen su origen en las celebraciones españolas de fin del Medievo. Para el caso del oriente de Colombia, llama la atención cómo las primeras fundaciones urbanas recibieron una fuerte influencia de tradiciones y referentes de poblaciones del sur de España, de donde viene el modelo procesional de Semana Santa que se instauró en esta región. La composición histórica de la semana mayor se asentó en sitios con raigambre colonial, como son Popayán, Piedecuesta o Mompo, la misma Tunja, entre otros. Aunque las semanas santas han seguido el referente español, con el transcurrir del tiempo, las condiciones locales y las experiencias situadas, aquellas han tomado matices propios y han transformado, perdido o adquirido nuevos elementos que van situando su carácter e identidad en el tiempo.

En estas transformaciones y creaciones de referentes propios se distingue el rol del devoto o feligrés. Este no destaca como organizador de las actividades litúrgicas ni administra el culto, pero es el eje del recogimiento que produce la exposición y procesión de las imágenes. En el caso de Tunja, quien asiste a observar las imágenes sagradas en procesión es el campesino o poblador urbano que admira y apropia con reverencia las imágenes. Por ejemplo, él reconoce en la Virgen a su madre y se identifica como su hijo.

En la pasión de Cristo, el fiel reconoce elementos de contemplación, pero también de identificación con su propia vida.

El devoto conecta con los motivos de las procesiones, bien sea porque se reconoce como fiel que admira las imágenes que salen en cada paso, pero también porque propone y elige las formas de conectar con los motivos de su credo. En el ejercicio etnográfico se ha identificado que no todas las imágenes que salen en Semana Santa, como en otras celebraciones religiosas, son veneradas de la misma forma y no todas son apropiadas con la misma intensidad. De acuerdo a las condiciones en que la imagen haya sido expuesta y difundida, y según los milagros o facultades que se le reconozcan, varía la devoción y aceptación que tiene el motivo sagrado entre los devotos. Esto genera que las tradiciones de fe se fortalezcan, reduzcan, desaparezcan o transformen, según la interacción que los devotos establezcan con los motivos sagrados.

Los tunjanos aceptan que todos los Jesucristos son sagrados, pero no a todos les dan la misma importancia. El Señor de la Columna, la imagen más flagelada y sanguina de las advocaciones de Semana Santa, produce dolor, al tiempo que admiración por el dolor padecido. Algo todavía más intenso se siente por la imagen del Santo Sepulcro y la representación del cuerpo de Cristo en su tumba de orquídeas y cristales. Pero estos motivos no se pueden equiparar con el sentimiento que produce una Madre Dolorosa u otras advocaciones marianas, como la del Carmen, la del Milagro —que se tratará más adelante— o la de Chiquinquirá —como lo describe otro artículo de esta edición—; motivos que son de profunda veneración para esta sociedad en la que el papel de las madres o las matronas es tan significativo.

Aunque no es posible hacer una generalización, Tunja se destaca por su condición de ciudad religiosa, donde sus pobladores mantienen una reverencia por la tradición católica y hacen de la religiosidad un espacio de identificación colectiva. En este sentido, la Semana Santa y las prácticas devocionales implican actividades y sentidos que consagran la vida diaria del creyente cuando la representa en imágenes y tiempos litúrgicos, extraordinarios, que son valorados como patrimonios colectivos, religiosos y culturales de la ciudad.



Figura 2. Arreglo de “Nuestro Señor en la Cruz” por parte de los Nazarenos (Catedral de Tunja, Boyacá, 2019)

Fuente: fotografía del autor.

EL SEÑOR DE LA COLUMNA Y EL CULTO A LAS BENDITAS ÁNIMAS EN EL CEMENTERIO CENTRAL DE TUNJA

El cementerio central de Tunja es un lugar ubicado a unas siete calles de la plaza de Bolívar, hito central de una ciudad de tipo colonial. Como varios más en Colombia, este cementerio tuvo origen con la implementación de políticas de higiene sanitaria en la naciente república a mediados del siglo XIX. Dicha política buscó sacar de los centros urbanos los focos de infección y morbilidad como son los cuerpos inertes en estado de descomposición (Martínez, 2002). Esto produjo un cambio en la manera de

enterrar a los muertos e hizo de los espacios a cielo abierto un camposanto, concepto nuevo para una pequeña urbe acostumbrada a mantener a sus muertos en las criptas de las capillas e iglesias de su centro histórico. El nuevo lugar también implicó que nuevos cultos hicieran aparición en un sitio donde los rituales y las devociones se hacían a la medida de un espacio planificado para albergar la muerte.

Posiblemente de la misma época sea un conjunto de tres pequeñas capillas que intentaron conservar el estilo espacial y la atmósfera resguardada de los templos tradicionales en el interior del nuevo cementerio. Estas capillas se encuentran en el último rincón del camposanto, en la parte más baja y remota. Allí, cuenta la tradición popular que, para la primera mitad del siglo XX, se guardaba un cuadro del Señor de la Columna. Esta pintura del siglo XVII, hecha por el artista Baltasar Vargas de Figueroa, representa uno de los episodios más sanguinarios y tristes de la pasión de Cristo. Durante años, la pintura estuvo arrumada, llena de polvo y suciedad en el rincón de una de las capillas.

Allí se mantuvo hasta una ocasión en que algunos espontáneos de Tunja, angustiados por una sequía que llevaba bastante tiempo, hicieron una rogativa a este cuadro del Señor de la Columna para que en Tunja lloviera. Después de meses de un prolongado verano y con extrema sequía, justo en el momento de salir en procesión con el cuadro, se dio el milagro de una lluvia torrencial. Desde ese momento, la imagen cobró fama y generó un culto en torno suyo. Para que la imagen milagrosa no volviera a guardarse en el sitio de despojos y olvido que representaba el cementerio, y donde seguiría estando apartada y sucia, los nuevos encargados de su culto intercedieron para que la imagen quedase en un templo, el de Las Nieves, a unas dos calles del cementerio. Desde esa época, el cuadro se mantiene en un retablo a la derecha del altar mayor del templo. Cada año, en el último domingo del mes de septiembre, se rememora la llegada del cuadro milagroso a esta parroquia y, con ello, tomó vida lo que se conoce como la fiesta del Señor de la Columna en Tunja. Dicha fiesta es organizada por la arquidiócesis y un grupo significativo de sacerdotes; en ella se congregan grupos apostólicos, laicos organizados y, en especial, campesinos y vecinos devotos, quienes piden por sus causas y encuentran en el acto anual de participar de la fiesta y la procesión una oportunidad para hacer promesas, ofrecer gratitudes y participar de un espacio colectivo que se toma las calles de Tunja y hace de estas un espacio popular de encuentro. Una situación particular es que en la fecha que se desarrolla esta celebración suele llover, es parte de lo que se espera que ocurra en la celebración.

El pasado del cuadro y su culto nos llevan a considerar otro momento, más presente y cercano a los devotos de la ciudad. En el mismo sitio donde surgió la devoción al Señor de la Columna y la fe que inspira ahora tiene lugar otro culto del que también participan imágenes sacras y gente que pide por lo que necesita. Las capillas del cementerio central de Tunja contienen otros cuadros de imágenes religiosas que no son ni los más antiguos ni los más auténticos o estéticamente mejor logrados, pero también activan la devoción y la fe que solicitan y elaboran los sectores más populares de la ciudad.

Los días lunes por la tarde, el movimiento de gentes que visitan el cementerio se hace más concurrido. A su entrada se ubican pequeños toldos para la venta de ramilletes de flores, velas y veladoras que tienen como destino algunos de los fallecidos que desde hace años se encuentran en el camposanto; sin embargo, buena parte de los objetos comprados van a parar a los marcos de tumbas y espacios donde reposan muertos anónimos que, aun sin tener la calidad de difuntos presentes o reconocidos, son tenidos en cuenta por fieles que encuentran en la comunicación con esos muertos desconocidos y sus ánimas una oportunidad para el desahogo, para la búsqueda de solución a dificultades, y un consuelo esperanzador que dé luz a la gente viva que se debate en penurias.

Esta actividad, a la que se conoce como el culto a las Ánimas Benditas, es una práctica que se extiende por el mundo católico de América Latina. Su causa tiene lugar en la significación que cobran los muertos para amplios sectores de las sociedades rurales y urbanas de países como Colombia, donde el catolicismo se interseca con devociones y valoraciones populares de lo sagrado. En estos contextos, la figura del muerto se representa como una entidad liminal y polivalente que, en la afectación o en la pena que representa, brinda a los vivos oportunidades de mediación y favores de los que los devotos pueden beneficiarse a través de una relación de intercambio.

Para dar cuenta de este proceso, vale situarse en un lugar donde la gente llega a comunicar las penas y las aflicciones de una sociedad que no les da a muchos la oportunidad de expresar y resolver sus problemas de manera pública y consciente. En palabras de la investigadora Laura Pedraza —quien escribe a propósito del cementerio y las peticiones a las ánimas en esta compilación—, quienes piden lo hacen en un lugar donde se depositan los desechos, los desechos de los cuerpos muertos, los desechos del olvido, y allí también se depositan las súplicas, las necesidades de favores por recibir.

La petición inicia con una visita a las capillas del cementerio de Tunja. Quienes las frecuentan llegan con mínimo tres elementos identificables: agua para calmar la sed de aquellos que han muerto, flores que adornan los jardines o sementeras donde reposan los muertos y velas para alumbrar el camino de estos en el más allá. Estos elementos se presentan ante aquellas entidades conocidas como las ánimas, quienes también se presentan a los devotos que les son fieles, al menos de dos maneras.

Por un lado, las ánimas se exponen en la representación icónica de imágenes de cristos y vírgenes que representan el lugar de la muerte, la intercesión y la salvación. Las imágenes de Cristo representan las marcas que padeció en su pasión y crucifixión. Estos son los motivos que se exponen en el cuadro del Señor de la Columna. Dicho cuadro es identificado entre los creyentes por ser una de las advocaciones que recuerda el momento de dolor contemplativo presente en la figura desgarbada y enjuta de un Jesús atado y tenido de una columna.



Figura 3. Procesión del día del Señor de la Columna (Tunja, Boyacá, 2019)

Fuente: Sergio Alfonso.

En la imagen se ven también las marcas de la flagelación del cuerpo y una figura pálida, casi mortecina, que va en camino a la crucifixión. Aunque hoy día no está la imagen del Señor de la Columna en el cementerio, sí se encuentran otras figuras de la crucifixión, que refrendan la pasión y muerte como escenas de devoción y culto. Otra imagen que acompaña en

las capillas es la de la Virgen del Carmen, figura sagrada que representa la intercesión que la madre de Dios hace por la humanidad pecadora y que aguarda por la redención de las almas que han fallado en la vida terrena, mediando por su entrada al reino de los cielos. Por ello, su imagen se encuentra entre un cielo de salvación y brasas de fuego, donde las almas que han pecado esperan por la expiación de sus culpas y por la mediación de la madre de Dios y la madre de todos para su salvación.

Frente a estos cuadros, los devotos se inclinan, piden y oran. En el interior de las capillas hay unos mesones en cemento donde se acumulan los vasos de agua, las velas y las flores que la gente deja, mientras van haciendo los rezos cargados de súplicas. Las peticiones no tardan mucho tiempo y los fieles se van relevando entre capilla y capilla hasta el momento de salir a recorrer el cementerio y, en algunos casos, visitar tumbas conocidas o desconocidas. En ocasiones, algunos de ellos cargan con un pequeño libro, la novena a las Ánimas Benditas, con el que van recorriendo y recitando por tumbas, epitafios y rincones en los que también imprimen con sus palabras la petición. Esta novena es un devocionario que instruye en cómo rezar por nueve días, comenzando un lunes, el día de las Ánimas, para que las peticiones que se hacen sean escuchadas y resueltas por ellas, a quienes son dirigidas las plegarias. Luego de la visita, la ofrenda y la petición, el ánimo a quien se pide se manifiesta por medio de sueños, de avisos y, finalmente, con la consecución de forma directa o indirecta de lo que el devoto pide.

De esto da cuenta el otro motivo con el que se manifiestan las ánimas. Aparte de los cuadros y las ofrendas, resaltan en las capillas unas inscripciones. No tienen mayor contenido estético, más que íconos son palabras, oraciones con las que se reconoce la presencia de estas entidades en el lugar (véase el análisis que sobre estos escritos o grafitis hace Laura Pedraza en esta compilación).

En las paredes de las capillas, aparecen escritos a las ánimas con peticiones y agradecimientos por los favores recibidos. Valga reconocer lo que estos contienen y dar cuenta de cómo en la lógica de la petición y la recepción del favor ocurre una operación de devoción, imaginería y producción de sentido, en la que el cementerio es el sitio referente de dichas interacciones. Este lugar no solo contiene muertos, ni es únicamente un sitio de recordación; también es el sitio donde se producen intercambios entre vivos y muertos mediante el desarrollo de cultos de solicitantes, que hacen que los difuntos participen de las condiciones y significados de los vivos. Las paredes del cementerio y los escritos reflejan o discuten relaciones de poder, creencias y búsqueda de alternativas para la resolución de

carencias y dificultades de grupos sociales, inmiscuidos en las lógicas de la devoción popular.

La muerte en la zona del altiplano cundiboyacense se concibe como una experiencia mediada por los modos de organización social. En una sociedad colonial con fuerte presencia de elementos cristianos, colonos e indígenas, los conflictos entre las personas tienen formas de expresarse y dirimirse que superan la convencional intervención de un sistema jurídico o de esquemas formales de castigo o compensación. La gente del altiplano, perspicaz, desconfiada a la vez que creyente y movida por emociones y devociones prefiere mediar sus circunstancias con los demás actores mediante operaciones mágicas y de fe. En estas acciones, la mediación de los muertos tiene un papel relevante.

Para ahondar en ello, veamos cómo se inscriben, expresan y circulan los tipos de intercambios y de devoción con las Ánimas Benditas. Regresemos a las capillas del cementerio, de donde salió el cuadro del Señor de la Columna, donde hasta el día de hoy se realiza el culto a las ánimas y donde también ocurre la mediación entre vivos y muertos. Las capillas albergan un conjunto atiborrado de letreros (o grafitis), superpuestos a lo largo de las paredes. Están hechos con lápiz, esfero o marcadores. No implican una gran complejidad en su estética o modo expresivo, pero sí están puestos con una intención dirigida y entablan un diálogo de petición que interroga y espera respuesta. Por medio de estos mensajes escritos por los devotos, se hace la petición y se propone un acuerdo o intercambio con las ánimas. La materialización en la pared de estas intenciones le da soporte a una actividad que podría leerse como espiritual y discursiva; sin embargo, el escrito y, en algunas ocasiones, la firma o el nombre de la persona que pide quedan como sellos que, de manera fija y persistente, resaltan el carácter y el alcance de un culto relacional, con un sentido práctico, en el que pactan vivos y muertos con propósitos específicos.

Los escritos comienzan en su mayoría con un “Benditas Ánimas” y, a continuación, “les pido que me ayuden a...”. También pueden iniciar con un “Ánimas Benditas, quiero agradecerles por...”, y sigue la rogativa o el agradecimiento. En estos escritos, las ánimas son solicitadas, se les piden encargos que tienen que ver con acciones de interrupción o separación. Veamos en detalle. En ocasiones, se les ruega por el mantenimiento o la ruptura de lazos afectivos y filiales. Hay solicitantes que piden porque alguna persona, que por lo general es la pareja, regrese al hogar o deje a otra persona con la que se ha involucrado y así vuelva de donde nunca debió irse. También se pide porque los hijos o aquellos que están bajo la tutela

del solicitante dejen las malas compañías, se alejen de mujeres que no les convienen o que vuelvan a ser las personas que eran, y se mantengan los lazos que otrora no eran discutidos o no se encontraban afectados. Así, toman forma secuencias de escritos donde, por una o varias ocasiones, el solicitante pide por escrito que se cumpla ese favor. En ocasiones, quien pide hace las veces de intercesor, de apoderado de una causa que no solo se supedita a su persona. El favor solicitado no solo pasa por el solicitante, también opera en otro sobre el que se quiere incidir e incluso dominar. Si las ánimas cumplen con el favor, habrá restablecimiento o ruptura de vínculos que afectan el cuerpo y el entorno de quien pide, pero también inciden sobre otros que están presentes en la intención del devoto y en su petición.

En otros casos, se les pide a las Ánimas Benditas por el acceso a elementos primarios de la vida diaria, a los que los solicitantes no tienen oportunidad. Estos elementos, en principio nada milagrosos, incluso muy habituales, aparecen en las peticiones, pues quienes los solicitan sencillamente no los tienen. Entre los elementos por los que se pide destacan: la casa para vivir, un trabajo, una herramienta para ganarse la vida, un carro, el dinero para soportar una deuda, ganarse un chance, etc. Al ser elementos necesarios pero inaccesibles, los devotos piden a la mediación de las ánimas para lograr su obtención. Las peticiones combinan entre quienes piden cosas para sí o quienes piden para sus relativos. Estas peticiones pueden interpretarse como la necesidad de suplir, mediante actos de devoción y de fe, lo que una realidad material limitada y una economía de la escasez no permiten a las poblaciones más vulnerables que, por contexto, son quienes más acuden al Cementerio Central y quienes más participación tienen en esta clase de devociones.

Sin embargo, podría también argumentarse que esta práctica de solicitar a las Ánimas Benditas favores obedece más a una relación establecida entre la imaginería cristiana, la idea sagrada de la intercesión o mediación, y una tradición de adoración a elementos del paisaje sagrado de un mundo indígena prehispánico, como es el caso de los muiscas, cultura predominante en el altiplano cundiboyacense hasta la conquista y la colonización de estos territorios por parte de la Corona española y la doctrina católica. Esto se sostiene principalmente en la importancia que ha tenido y tiene para las poblaciones del altiplano la familiaridad que han establecido con los muertos y sus ánimas.

Las crónicas coloniales que centraron su interés en estas poblaciones dan cuenta de la similitud material y semántica que hay entre las tumbas

de los muertos y las casas de los vivos. Las personas que fallecían eran enterradas en las bases de las casas de habitación, por lo que aquí no se registra la separación entre cuerpo yerto y comunidad de vivos. Además, en la dimensión cosmológica de los muiscas, así como de otras poblaciones prehispánicas, el *mayor*, o el muerto antecesor, es una figura de culto y respeto a la que se venera por ser quien marca el origen, pero también porque señala la senda a seguir. El *mayor* es un agente de consulta y consejo; su ejemplo ha de seguirse, pues existió en esta vida antes que todos los presentes, por lo que sabe cómo se debe vivir. Además, con su muerte se consagra y está más cerca de la aceptación y del favor de los seres sagrados, así como de otros elementos del cosmos que la gente también necesita para resolver y comprender su vida. Al contar con estos atributos, el *mayor* se aprecia como una entidad con la que es necesario mantener el vínculo. En este sentido, los motivos de la muerte en el mundo prehispánico pueden llegar a ser significantes en las sociedades actuales y a tener incidencia en la práctica de intercambios entre vivos y muertos, como ocurre en las capillas del cementerio.

Formas situadas de culto y devoción

Aunque los intercambios entre gente y Ánimas Benditas son acciones de tipo espiritual, estos precisan de referentes materiales para consolidar su dimensión y eficacia. Así se comprende cómo los escritos sobre las paredes sirven para afianzar el pacto entre ánimas y devotos, o cómo los íconos o imágenes sagradas son el referente que proyecta, mediante una petición o rogativa, la relación recíproca entre los elementos sagrados, los difuntos y los fieles. Para saber el alcance de la representación, así como de la eficacia de la imagen sagrada, situemos su contexto para comprender el lugar que estas tienen en las relaciones entre vivos y difuntos en el Cementerio Central.

La imaginería cristiana, que despierta fervor y alienta toda clase de cultos, ingresó a Tunja, así como a las encomiendas y pueblos de indios, desde el siglo XVI. Esta fue una herramienta de evangelización y de pedagogía de la nueva fe que se incrustó en el alma y la ideología de las poblaciones indígenas mediante la exposición de imágenes que devinieron en diferentes tipos de consagración y culto. Hasta el día de hoy se les guarda devoción a distintos santos o evocaciones sagradas, entre estas, destaca el rol predominante de la imaginería del martirio, la conversión y la vida frugal propias del mundo rural. Este tipo de imágenes y sus respectivas

devociones y rituales han sido referentes en la vida religiosa del altiplano cundiboyacense. Así se expresa en cultos y fiestas, como los que se les rinde a San Lázaro, a San Isidro Labrador o a Santa Bárbara, que tienen tanta acogida en sectores rurales y en campesinos de Tunja.

Otros referentes del culto son los motivos marianos, quizá los más efectivos y representativos en la devoción popular de la zona. La Virgen María tiene una fuerte influencia en la población porque ella, que es la madre de Dios y la madre de todos —de acuerdo a la doctrina cristiana—, se incorporó de una manera profunda en las poblaciones indígenas del altiplano de organización social matrilineal y que establecían relación simbólica y material con la tierra, considerada un elemento femenino en su cosmología. En consecuencia, la imagen de María se transfirió muy bien a poblaciones que se identifican con lo femenino, logrando que el culto a las diferentes advocaciones marianas se mantenga vigente, mueva a tanta población y desarrolle una aceptación casi global en un territorio donde muchos se identifican con la Virgen.

El otro motivo de devoción son los episodios de la pasión, crucifixión, muerte y resurrección de Cristo. Estos motivos no calan tanto en la identificación colectiva, al menos de la misma forma en que lo hace la virgen María; sin embargo, los motivos de Cristo también tienen su asidero entre los creyentes que se identifican plenamente con referentes de la pena, la prueba, el sacrificio y la redención. Estos, son motivos de la evangelización que quedaron presentes en el carácter de los pobladores de Tunja y sus alrededores. En la sintonía entre doctrina e imaginaria cristiana, los fieles encuentran elementos de culto, pero también de referencia, que articulan a sus valores y prácticas sociales. En tal conjunción, las personas afirman modos de conducta y construcciones de narrativas significantes. Un vistazo a los motivos de la pena y el dolor y a la manera en que aparecen en las expresiones y vida de las personas da cuenta de ello.

Modismos propios del idioma español en Latinoamérica se refieren a los dolores del cuerpo y el alma con expresiones propias de la pasión de Cristo. Se dice, por ejemplo, que hay que “ofrecer los sacrificios de la vida a Nuestro Señor”, que “la procesión va por dentro” o que, después de un incidente en el cuerpo, “la persona queda como un Cristo”. Estas expresiones no explican, pero sí dan cuenta de cómo opera un culto como el ofrecido al Señor de la Columna. Esta imagen se encuentra en una posición de espera, con los rastros de la flagelación sobre su piel, con las carnes cortadas y la sumisión al dictamen de una sentencia. A ese Jesús flagelado y a sus marcas de sufrimiento se les pide para mermar el sufrimiento y superar

las dificultades de aquellos devotos que se identifican con la imagen de padecimiento y aflicción, de acuerdo a lo que ocurre con sus propias vidas.

Llama la atención que, en el mismo espacio donde se originó la devoción a la imagen del Señor de la Columna, otro motivo de credo y devoción haya tomado forma. El culto a las Ánimas Benditas es hoy día el más significativo del Cementerio Central y de la cultura popular religiosa de Tunja. Esta es una advocación muy sentida que, aunque no tiene una identificación imaginativa clara, como la de los íconos sagrados, sí tiene una significación relevante entre los creyentes que la reconocen.

Aunque las Ánimas Benditas no son consideradas una entidad estrictamente sagrada, al no pertenecer a la definición oficial de un culto religioso, su figura incide en las percepciones y prácticas de poblaciones de fieles que encuentran en el culto a sus muertos motivos de credo, reconocimiento y eficacia simbólica. Las Ánimas Benditas participan de situaciones trascendentes y se puede entrar en contacto con ellas sin la dirección o intervención de la autoridad religiosa, pues las ánimas, que son los vivos de antes, ahora difuntos, están más cerca de las circunstancias y de la naturaleza humana que otros referentes de fe más encumbrados. Esto hace que las ánimas sean más cercanas al fiel y coincidan en un plano de mayor comprensión y resolución en el que necesita de la gracia y el favor.

La posición clásica en antropología para hablar de este tipo de prácticas se centra en el fenómeno del animismo. Este es un referente conceptual que sintetiza las relaciones de tipo animista o espiritual que sostienen los grupos humanos con entidades del mundo silvestre y significan sus vínculos con la naturaleza. En este análisis cobra un lugar preponderante la figura del muerto, al que se le comprende como una entidad que, al desagregarse del grupo de la gente (de los vivos), se vuelve un sujeto liminal con el cual los vivos interactúan para acceder a lo sobrenatural, a los poderes y favores que están más allá del circuito ordinario, de las relaciones sociales y de las capacidades de lo humano. El trato con los muertos es un motivo recurrente del que echan mano distintos grupos sociales para generar referentes de interacción con actores significativos y complementarios.

Este es el punto de referencia para posicionar el accionar y el significado alrededor del culto a las Ánimas Benditas. Estas, aunque son reconocidas con atributos muy humanos, dada su condición de ánimas de muertos, tienen facultades alternas que hacen que la relación que se establece con ellas se diferencie de la que se puede tener con otro ser vivo. Esto se distingue en elementos como que, por su trascendencia y lugar más allá de este mundo, el alma tiene la capacidad de agenciar favores o dones

que un vivo no podría realizar a simple voluntad. Al conocer en la muerte y trascender en ella, puede torcer las voluntades, aunar o desunir relaciones afectivas, influir sobre las convicciones y sentimientos de las personas, entre otras situaciones que entran a mediar las relaciones y conflictos de quienes participan en estas devociones e intercambios.

Otra de las características de las ánimas es su carácter intercesor, el cual comparte con la Virgen, quien es la mediadora de las voluntades y necesidades de los hombres con los designios divinos. Aunque aquellas jamás tendrán los atributos o calidades de la Virgen ni son seres que actúan por condición sacra, sí guardan alguna similitud con el ícono mariano. La advocación de la Virgen del Carmen, que se encuentra en el Cementerio Central de Tunja, como también en muchos lugares de culto cristiano, se reconoce porque en la parte baja del cuadro aparecen unas ánimas que emergen del purgatorio y suben al cielo por intercesión de ella. Siguiendo el mismo modelo, las ánimas puede interceder por las necesidades del otro o por el logro de una gracia o un favor.

Es en relación con la creencia en la eficacia de las ánimas como cobra forma el culto y las acciones de referencia que se han descrito antes. Al ánima se le escriben peticiones en las paredes, porque se espera que estas entidades cumplan con lo dictado en la letra. Igualmente, a las ánimas se les proponen tratos o intercambios, en el entendido de que estas cuentan con la capacidad para transformar situaciones y resolver asuntos que las condiciones del entorno le impiden a los vivos resolver por sus propios medios. En contraprestación, los vivos ofrecen rezos, hacen la novena de las Ánimas Benditas, llevan flores para adornar la estancia de esos muertos en el cementerio, les dejan agua para refrescarlos y aliviar la sed que les da a quienes han partido, y les ponen velas y luz para iluminar el camino de la salvación y la gracia que esas ánimas y todos los creyentes procuran.

Otro elemento para considerar es cómo las prácticas de culto e intercambio le dan una composición específica al lugar del Cementerio Central de Tunja. El lunes, día dedicado a las ánimas, la disposición del lugar se transforma, se vuelve una especie de pasarela por donde distintas personas se cruzan subiendo y bajando por el camellón central del camposanto, buscando tumbas identificadas o tumbas olvidadas por donde transitan con la novena en mano, repartiendo rosas a tumbas donde no hay familiares, pero sí ánimas expectantes de hacerse con el favor y el recuerdo de un devoto. Luego, los que siguen el culto van hasta las capillas, las mismas donde reposaba el cuadro del Señor de la Columna, y dejan las ofrendas de agua,

velas y más flores, para que se consuman mientras alumbran y entibian el lugar y la presencia de los vivos.

Las características que guardan a los sitios de la muerte, como los cementerios, son un correlato de las condiciones y necesidades que tienen los espacios y atmósferas de los vivos. El camposanto central de la ciudad de Tunja se ha configurado como un espacio donde los devotos y el culto alrededor de la muerte activan relaciones entre vivos y muertos, que son también vínculos entre elementos de fe que cobran forma y se expresan en la imaginería y las formas de habitar y sentir lo sagrado.

Esta situación ocurre tanto con el cuadro del Señor de la Columna como con los referentes del culto a las Ánimas Benditas. Con el primero, lo que aparece es la exaltación de una imagen que estaba en un primer momento olvidada y reducida en el cementerio. Si el cementerio es el sitio de los desechos, del olvido y la anulación, pues el cuadro allí reducido estaba destinado a ser desahuciado como cualquier otro resto mortal; sin embargo, la carga valorativa que representan las imágenes sagradas está mediada por su capacidad de representar y activar el milagro, la figuración extraordinaria. Esto da pie para que la relación entre la imagen y los devotos se pueda restablecer, pasando de la pasiva contemplación a la consolidación de un ícono que moviliza voluntades, peticiones, rogativas y finalmente milagros, accesos u oportunidades que refuerzan los lazos de devoción y culto que tienen los devotos con la imagen.

Con las Ánimas Benditas también ocurre que el milagro emerge de la situación reducida y limitada de estas entidades. Lo que se encuentra en el cementerio son despojos y cuerpos inertes que serán paulatinamente olvidados y abandonados. El muerto es la consumación de la efeméride que es la vida y lo frágil que es el vínculo, la memoria y el reconocimiento social. Estos elementos se reafirman con la frase que se encuentra en el portal del acceso al cementerio: “Aquí terminan las vanidades del mundo”. Sin embargo, estas características paradójicamente son la base para definir la agencia de las ánimas como entidades no vivas pero poderosas, que llegan a incidir y a resolver las necesidades de los vivos.

Hay un rasgo referente en este proceso. Cuando se reconoce que la muerte de alguien fue tortuosa, dolorosa o causó mucha pena —como la pasión y muerte que representa el Señor de la Columna—, se considera que el ánimo de esta persona tendrá una capacidad aún más grande de mediación. El sufrimiento de sus despojos, la gravedad de su experiencia, la habilitan como una entidad más poderosa a la que se le pide con más fervor y devoción, a la espera de que la resolución a la petición sea eficaz.

Esto nos permite concluir que la significación del milagro tiene una relación directa con el espacio donde emerge, esto es, el cementerio como un sitio de muerte y despojo, pero que es a la vez el potencial lugar del milagro, de la revitalización, donde los vivos piden a las figuras de un Cristo sangrando por favores y donde los muertos que buscan purgar sus pecados sirven de mediadores para que los vivos encuentren consuelo a sus penas y necesidades. En el cementerio se desarrollan cultos de devoción que tienen por objeto establecer una mimesis entre el sufrimiento que exponen los actores de la imagería: el Señor de la Columna y las Ánimas Benditas y las dificultades que sufren los devotos que acuden a esas imágenes que representan sus propios sufrimientos. Si esta mimesis se consolida, lo que el devoto espera es que el poder de la entidad milagrosa, el cual emana de su condición de sufrimiento, se revierta en soluciones o paliativos a los problemas que el devoto presenta. De esta manera ocurre que el cementerio sea un lugar en el que paradójicamente se busque el consuelo, la sanación, la mediación y el beneficio de cada vida en medio de tanta muerte.

LA IMAGEN, EL CREDO Y EL SENTIDO DE LA VIRGEN DEL MILAGRO EN TUNJA

La virgen del Milagro, patrona de la ciudad de Tunja, está presente en cultos y devociones que se hacen de forma pública en su santuario, también conocido como El Topo, y en privado, con las reliquias, réplicas de imágenes y otros motivos con que sus feligreses la celebran en espacios y circunstancias más íntimas. Su origen, como el de otras imágenes sagradas, se remonta a la época colonial, luego de la renovación milagrosa de un lienzo con la figura mariana.

Este culto cuenta con un dinamismo religioso, pero también identitario, colectivo y territorial. Además, la estrecha relación que tiene con la ciudad se manifiesta en actos y significados de fe y devoción en torno a su imagen milagrosa y consagrada. La Virgen del Milagro moviliza sentidos y valores que se activan mediante la significación de una imagería y una narrativa sagrada, primero con la producción de un relato histórico del milagro de un cuadro o una tela remanecida de la advocación de la Milagrosa y, luego, con una ritualidad de devoción que integra las características coloniales de una ciudad de fundación y tradición hispánico-católica con elementos de tradición y cosmología indígena, todavía presentes en el *ethos* de sus habitantes.

La ritualidad de la devoción a la Virgen del Milagro imprime en los creyentes sentimientos de fe, devoción y reconocimiento en un espacio y tradición convenidos. Estos se reafirman en actividades litúrgicas, que son referentes de congregación, de sentimiento religioso, pero también de autoridad, de regulación social y de interacción con la sacralidad. El mantenimiento de estas relaciones en el tiempo produce referentes de identidad que, en algunos casos, emergen de la institución religiosa católica, pero sobre todo se originan en los fieles campesinos y habitantes de la ciudad que producen afinidades con la imagen mediante prácticas de interacción, negociación y complicidad, en las cuales la imagen asume un rol, una función, un carácter y un relato en la narrativa ritual y festiva característica en las sociedades del altiplano cundiboyacense.

El santuario, la fiesta y el culto

En el santuario de la Virgen del Milagro, las personas se entregan a la imagen y a las imágenes que de sí mismos ponen alrededor del altar. Un mosaico de fotografías y mensajes escritos en papel cubre las paredes de uno de los costados del templo, a una altura hasta donde los brazos pueden llegar. El espacio, que más parece una capilla anexa, está cargado de cartas dedicadas a la Virgen, de escritos hechos sobre las paredes con peticiones y de fotografías, muchas fotografías de personas que piden o por las que se pide. Entre estas presencias devocionales de pared sobresalen los exvotos, leyendas colgadas en la pared sobre pequeñas tabletas de mármol y madera que operan como acciones de gracias por los favores recibidos y las súplicas escuchadas. Las paredes del templo son entonces un colofón atiborrado, colorido con una secuencia interminable de peticiones que se juntan con súplicas, con indulgencias y pedidos. No se sabe dónde inicia una y comienza la otra; todo se confunde en oraciones con súplica y sentido, pero sin formas y alcances. En este espacio, el orden clasificatorio no es de mucha importancia, excepto por el hecho de que la Virgen está arriba, en su camarín, y abajo se encuentran los devotos, en multitud, con cosas por solicitar, decir, asentar y pedir entre dientes, entre el murmullo de la súplica y la liturgia, característico de los espacios religiosos.

Lo que concentra el remolino de personas que se agolpan en medio de estas paredes atestadas es una réplica del cuadro de la Milagrosa. A este cuadro copia la gente acude más porque es el que más cerca tiene, esto sin desconocer que el milagro se encuentra arriba de las cabezas y es a quien está dedicada toda la disposición del lugar y del culto. No obstante, la

réplica es la imagen con la que la gente entra en contacto. Sobre esta se ponen las manos y se deslizan el dedo índice y el corazón, pues al tocar la imagen se entra en contacto con la inmanencia sagrada, con la materia de la que no están hechos los males y la imperfección de los suplicantes.

Deslizan las manos de arriba hacia abajo, de derecha a izquierda; a veces hacen la señal de cruz, otras veces solo tocan el cuadro en el mismo costado en el que tantísima gente antes ya ha expuesto y sobrepuesto sus súplicas. Los devotos se quedan un tiempo, contemplan, se santiguan y dan paso al siguiente fiel. Quienes piden salen, de uno en uno, del desorden multitudinario hacia la imagen para desde su nueva petición volverle a pedir, repitiendo la operación de devoción sobre ella. En este domingo, en el que había más gente de la que habitualmente podía llegar, se celebraba un aniversario más del milagro de la aparición de la Milagrosa en el lienzo. Las misas eran varias y las personas no dejaban de circular.

El 24 de agosto, fecha en la que se conmemora su renovación milagrosa, se hacen varias liturgias en el santuario para celebrar el significado de su aparición. Valga decir que esta fecha no es la de la fiesta de la Virgen del Milagro, que se celebra el primer domingo de junio y que es el evento colectivo y popular más importante del año en Tunja. En la conmemoración de la aparición lo que resalta es más una celebración sacramental organizada por la Iglesia a través de misas y liturgias.

En el inicio de la misa de 12:30 del mediodía, y en medio de una plétora de doctrina moral que el sacerdote de turno arrojaba a propósito del sexo, la personalidad, el cuerpo y lo que se debía hacer o no hacer como católicos, llamó la atención una familia que se encontraba al lado del cuadro réplica de la Virgen del Milagro. Era un señor de edad y dos mujeres jóvenes. Una de ella estaba sentada sobre un escalón, justo debajo del cuadro, tenía los ojos cerrados y era abrazada por la otra mujer. Se hablaban al oído, se tomaban de las manos. El hombre apenas las contemplaba, sin musitar. Después de un fuerte abrazo, las dos mujeres se levantaron y se fueron a donde el hombre, también a abrazarlo. Los tres quedaron fundidos y comenzaron a llorar. Lo hacían con mucho cariño, con ternura presente en las manos que se consentían los rostros. Cuando se apartaron, cada uno se inclinó al cuadro de la Virgen, lo tocaron con las mismas manos con que unos y otros se habían consolado. Siguieron con su llanto y con su afecto, pero ya en dirección a la salida del santuario.

Este acto, que coincide con el de otros visitantes en busca del favor de la imagen, tiene como propósito conciliar y poner en orden la vida íntima y pública de las personas creyentes. La imagen sagrada influye en las

formas en que se dispone y se siente la vida cotidiana de los devotos; a su vez, los espacios donde se desarrolla la devoción inciden en las formas de la experiencia religiosa de los creyentes, quienes hacen de sus necesidades más íntimas el motivo de ritualidades situadas públicamente. De esta manera, imagen, devotos y sitios sagrados componen un escenario en que se fija la experiencia de la fe. En la región del altiplano, la impronta colonial le dio un rol preponderante al proyecto de evangelización cristiana y a los monumentales edificios de culto donde se materializó la experiencia religiosa. Hasta hoy día, las capillas y templos católicos del centro histórico de Tunja son relevantes, pues conservan y promueven la impronta de un proyecto ideológico y de fe reflejado en la imaginería sagrada, la complejidad arquitectónica y el motivo sacramental. Los templos fueron el acicate de la sociedad colonial al ser el sitio de encuentro entre la idea proyectada de Dios y los fieles; también fueron relevantes en el periodo republicano al ser el testimonio de la influencia en la vida religiosa y política de una sociedad que encuentra igual o más legítima la influencia de la Iglesia que la del Estado en los asuntos de la vida pública; incluso influye en la sociedad contemporánea, ya que el templo sigue siendo el hito urbano que remarca tradición e identidad. Otros referentes significativos son las capillas, que sirvieron como sitios de doctrina y evangelización y participaron en la concentración de indígenas, así como en la conformación de las clases y segmentaciones sociales de la Colonia. Alrededor de estos sitios de fe se fue organizando la vida social y productiva del altiplano. Las celebraciones religiosas y los cultos que aquí son descritos tienen presencia y textura en el tiempo a propósito de los sitios que habitan y en los que se desarrollan. Mientras existan los templos y los elementos sagrados y litúrgicos que contienen, el ritual y la experiencia de fe seguirán siendo acciones posicionadas y significativas. Esto caracteriza al santuario del Topo, lugar en donde se encumbra la imagen.

El Topo no es el nombre que más fácil se asocie a una Virgen que hizo su aparición en los cielos. No obstante, este santuario, que toma el nombre de la hacienda en cuyos terrenos se construyó, es el lugar donde ocurre la articulación entre gente, culto, imagen sagrada y la administración que una comunidad religiosa hace sobre el acceso y mantenimiento de la imagen. El lugar, que se ubica sobre la cumbre de uno de los sectores más populares del centro-occidente de Tunja, exalta el carácter de sitio de peregrinaje, al cual se llega subiendo una pronunciada colina, ingresando a un portal donde el sol y el viento se pronuncian, allí se aprecia una vista del centro histórico de Tunja, desde el santuario todo se ve pequeño y distanciado.

Este sitio, hecho para la Virgen en el siglo XIX, es un referente espacial y sagrado al cual acceden tunjanos de las zonas rural y urbana en tiempos de misa o de celebración, donde el motivo religioso hace que las personas se encuentren.

La fe en el credo católico hizo mella en los espacios urbanos con los templos, pero también con los sitios de peregrinaje. Mauricio Adarve (1987) menciona que la práctica de peregrinar proviene del mundo muisca, de recorrer largas jornadas por sobre los sitios que les pertenecían, pero también sobre los lugares de otros grupos con quienes mantenían relaciones. Los peregrinajes en búsqueda de espacios sacros eran también una práctica de reconocimiento del espacio vivido, del espacio de intercambio entre las personas y también con las entidades divinas.

La práctica de las romerías o las peregrinaciones a los santuarios propicia la relación entre gente y lugar. Así queda de presente en la fiesta de Nuestra Señora del Milagro, cuando miles de personas, principalmente de las áreas rurales, acuden a su santuario en El Topo para participar de la salida del cuadro de la Virgen hasta la plaza de Bolívar. La llegada de las personas para ese día domingo implica que muchos creyentes e incluso los que no los son participen de la celebración.

Es quizá el único día del año en el que la plaza de Bolívar se colma en su totalidad para cumplir con una celebración de tipo religioso. Llama la atención cómo las personas se acercan al centro de la ciudad, en su mayoría con banquitos para sentarse en la plaza y sombrillas coloridas para protegerse del sol y de la lluvia. Este es uno de los rasgos característicos del culto a las imágenes marianas en el altiplano, el juego con las luces y las sombras del cielo. En estas zonas, donde la brisa se desprende de forma continua, las presencias del sol y la penumbra inciden en la forma en que los fieles vinculan la expresión de la fe con la incidencia de los fenómenos naturales. Esta es de las primeras referencias a tener en cuenta en la imaginería construida sobre Nuestra Señora del Milagro: su aparición milagrosa en el siglo XVI se dio en el cielo; fue en un firmamento sorpresivamente iluminado en la madrugada en el que se reveló la imagen poderosa y fulgurante de la Virgen, que es la base sobre la que se afirma el motivo de su revelación representada en la imagen. En otros cultos, el cielo ha servido como escena de mistificación y reverencia. Tal es el caso de las danzas que hacen imágenes de vírgenes en el cielo, como es el caso de la advocación de Fátima en su sitio original de aparición en Portugal, donde se supone que una imagen de la Virgen se mueve por entre el cielo y las nubes cuando multitudes de creyentes se agolpan para verla.

Si bien en Tunja no se ha visto a la Virgen andar por los cielos desde aquella vez en que se presentó a unas religiosas de convento, quienes dieron el testimonio del milagro, la disposición del culto y la escena ritual ha llevado a que sobre el cielo y sus formas climáticas se manifiesten elementos que afiancen la imaginería del credo. Dicho papel es desarrollado principalmente por la Fuerza Aérea Colombiana, en una revista aérea que realiza cada primer domingo de junio para su fiesta, después de celebrada la misa solemne que se le ofrece a la Virgen. La gente pone su mirada en el cielo y se impresiona con los aviones caza que superan la barrera del sonido y con estrépito fugaz saludan a la Virgen y a su ciudad. Esto llama aún más la atención, pues la ciudad de Tunja no cuenta con un aeropuerto en servicio, por lo que casi el único contacto anual que tiene la ciudad con una operación aérea es el día de la celebración de su patrona. La imaginería expuesta y la narrativa del milagro dieron para que en el siglo XX la figura de la Virgen del Milagro, como reina de los cielos que guarda a sus fieles desde el firmamento, se asociara con la misión institucional de la Fuerza Aérea de proteger desde los cielos al territorio colombiano.

Otras entidades y actores se vinculan e identifican con la fiesta y sus manifestaciones. El ejército de Colombia, y en general las Fuerzas Militares, han estado presentes desde que la fiesta inició a mediados del siglo XX. Dice don Pedro Cardozo que un tío suyo, quien era cabo del ejército, tuvo la suerte de salir con vida de una emboscada de bandoleros en la época de la violencia política. Salió herido y fue intervenido en varias cirugías, pero logró reponerse, según este, con el favor de la Virgen del Milagro. Prometió que en agradecimiento le organizaría a ella una fiesta. Pidió ayuda a los militares de alto rango y a los vecinos de Tunja, y fue cobrando forma la celebración ahora considerada tradición.

Las autoridades civiles y, por supuesto, la Iglesia católica también se integran a la celebración y la organizan. No obstante, para la señora Carmen Vargas, quien pertenece al Consejo Arquidiocesano de Laicos, quien hace posible la fiesta es la misma Virgen. Ella sola convoca con su poder y hace que los creyentes la busquen y acudan a su fiesta; es su misma fuerza la que mueve y motiva; su fiesta destaca como la celebración más grande, porque ella consagra y concentra el carisma y poder necesarios para conectar con los devotos. Esta idea conecta con el hecho de que la gente espera y prepara la jornada, sin otra motivación más que su fe. Desde semanas antes se ponen en las entradas de los comercios y en espacios públicos afiches de la fiesta con la fecha y una imagen promocional de la celebración. Nuestra Señora del Milagro es la fiesta más vinculante que tiene la ciudad y, de una

u otra forma, genera una atracción que termina por desbordar la pequeña y apacible Tunja.



Figura 4. La procesión de la Virgen del Milagro
Fuente: fotografía de Sergio Alfonso.

¿De qué manera una ciudad como Tunja se involucra en esta celebración? ¿Por qué un milagro como el de la revelación de una imagen mariana en un lienzo mueve tantas expectativas en los feligreses de Tunja y otros lugares que se identifican con esta imagen y su culto? Originalmente, las revelaciones milagrosas cumplen una función de reconocimiento y activación de fe por jurisdicción territorial. Es llamativo cómo una advocación corresponde con una delimitación y desarrolla una función de filiación o identificación con parcialidades. En diferentes regiones de Colombia se han reconocido cultos a las vírgenes con tendencias políticas o territoriales que producen una asociación directa entre la Virgen y la comunidad que la proclama. Así se comprenden situaciones como que la Virgen del Carmen fuese la elegida en sectores liberales del país y que se le asociara con colores rojos o con espacios y referentes de esta filiación política. Situación similar se daba con la virgen de Fátima, que era asociada con el conservatismo y con prácticas, espacios y delimitaciones afines a esta colectividad política.

Siguiendo esta misma referencia, es posible comprender que la Virgen del Milagro de Tunja también tome partido y se adhiera a una formación espacial, social, ideológica e histórica de la que su culto en el tiempo co-

mienza a dar cuenta. De esto hay referencias en pleno siglo XIX, en tiempos de la Independencia, cuando se tenía a la Virgen del Milagro como patrona de los realistas y se le contrastaba, incluso se le oponía, con la Virgen de Chiquinquirá, a la que se le consideraba del bando de los patriotas. Estas identificaciones no son necesariamente perennes; hablan más de una relación directa entre la imaginería, la movilización de una causa histórica y la apropiación de una identidad colectiva representada en la imagen.

De esto hace referencia el proceso con el que la imagen de la Virgen cobra presencia en el Nuevo Mundo. Ella comienza a hacer camino y presencia entre las poblaciones indias que identificaron la imagen de María como madre de los cristianos, de los colonos, pero también de los nativos; de allí que en el tiempo se lleguen a identificar como sus hijos. En palabras de Carlos Mario Alzate, prior de la Orden de los Dominicos en el santuario de Chiquinquirá, las representaciones marianas en América son el acicate, el referente de identidad que requirió la formación social y cultural del mundo colonial. Esto tiene sentido en la medida en que es posible hacer relaciones de tipo cosmológico entre los preceptos del mundo indígena en los Andes y la influencia de la ideología y la imaginería cristianas. Para el caso del altiplano cundiboyacense, los indígenas encuentran el referente de su evangelización y la adhesión a la sociedad colonial en la figura de una mujer que fue asociada con otros referentes del mundo prehispánico, como son la sacralidad de la tierra y las relaciones de parentesco matrilineales, que se mantuvieron incluso después de los procesos de superposición y sincretismo entre los referentes simbólicos y sociales del mundo andino y el mundo cristiano.

Llama la atención además que este proceso se da mediante una imagen femenina y no con una imaginería masculina asociada por ejemplo a la figura de Jesucristo, como ocurre en conmemoraciones como la Semana Santa. Esto puede obedecer al hecho de que las acciones violentas, de sujeción y que fueron en contra de la organización social indígena tuvieron una ejecución eminentemente masculina, las figuras de poder y de sometimiento de la conquista fueron todas masculinas y el choque violento o la irrupción se dio en circunstancias donde en un primer momento el hombre blanco, que no está muy lejos de la imagen prototípica de Cristo, era visto como un elemento de amenaza y no como un referente de adoración. En contraste, la imagen de la Virgen rápidamente será comprendida y apropiada por su carácter mediador e intercesor. La imagen de la madre buena que ruega por nosotros, que intercede con su presencia divina por nuestros males y desconsuelos, es la mujer que por medio del dolor que comprende

la pérdida de su hijo sacrificado se identifica, se apiada y conforta las pérdidas y los dolores de aquellos que creen y piden por su intercesión.

Esto explica cómo en el territorio boyacense hay mínimo nueve advocaciones de la Virgen María que se encuentran presentes en la referenciación espacial del altiplano, así como en la experiencia de identificación y apropiación social. Estas son la Virgen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá; la del Milagro, de Tunja; la Milagrosa, de Monguít: la de la Cueva, de Gachantivá; la Morenita, de Güicán de la Sierra; la de las Aguas de Santa Cruz, de Motavita; la Candelaria, de Ráquira; la de Morcá, de jurisdicción de Sogamoso; y la de los Tiestecitos, de Tutazá. En este libro, solo hacemos referencia a las dos primeras, sabiendo que cada una de las que destacan en el territorio boyacense guarda unas características particulares, que no solo dan cuenta de las referencias de advocación de culto específicas, sino de las características del territorio y la población que las resalta.

Sobre esto también hay que hacer énfasis en el tipo de historias que emergen no solo en Boyacá, sino en muchos lugares del mundo cristiano, en el que ciertas relaciones de la gente indican que la Virgen tiene un lugar de origen o de destino y que ella perseverará en el lugar donde tiene destinado permanecer. Llamen la atención historias como la de la Virgen de Chiquinquirá, quien fue pintada y tenida durante mucho tiempo en el actual Sutamarchán, pero que, con el tiempo, fue llevada a Chiquinquirá, donde se hizo manifiesto su milagro. Dice doña Laura, una campesina de Sutamarchán, que el lugar de Nuestra Señora tenía que ser Chiquinquirá, que ese fue el que escogió ella y que por eso fue allí donde se hizo su milagro, pero que así mismo hay otras vírgenes que buscan su propio lugar para manifestarse y permanecer. De esta manera, la Virgen del Milagro escogió Tunja como sitio de su aparición y permanencia, lo que también explica por qué se dio la necesidad en el tiempo de lograr para esta advocación un santuario, un sitio de peregrinación, de encuentro y de adoración que vincule a la ciudad colonial con un referente que la consagre espacial y temporalmente.

FIESTA, FE, INDIOS Y BARRO EN EL ALTO DE SAN LÁZARO

En la esquina de un cristal que contiene al Señor de la Caída, apareció un hombre cuyo aspecto, compuesto de detalles, lo convertía en un ícono en medio del montón de imagería del lugar, en plena fiesta en el Alto de

San Lázaro. Compartió su nombre: se decía llamar Ananías Díaz, Díaz como el cacique vallenato. Me prestó su sombrero para el momento de la consagración, cuando todos los presentes deben arrodillarse en la misa. Mis rodillas quedaron en una y otra ala del sombrero; al tiempo, el hombre puso sus rodillas en una cachucha blanca. Comenzó haciéndose sentir, hablando duro y persignándose ante un cuadro de Nuestra Señora de Chiquinquirá. Esta imagen conmemora la ocasión en que el cuadro original de Chiquinquirá fue sacado en procesión hasta Tunja para curar a la ciudad de una epidemia de viruela; durante su estancia, la imagen reposó en la capilla de San Lázaro. Ananías le hablaba a la imagen diciendo que él era su hijo y afirmando que los devotos se reconocen en la Virgen como fieles e hijos suyos. Cuando terminó la eucaristía, Ananías se le quiso acercar al padre Echevarría, el párroco de la capilla, quien a decir verdad no le dio mucha bola, pues estaba más pendiente de los elementos religiosos dispuestos para la venta en el día de celebración del santo. Ese día, como todas las jornadas de fiesta, fue espacialmente atiborrado. La celebración consta de varias eucaristías, a las que llegan los fieles desde uno y otro lado de la montaña que bordea a Tunja por el occidente; también llegan en procesiones desde los barrios de la parte baja de la ciudad. Ananías quería preguntarle al padre si había procesión desde la iglesia del Carmen y, finalmente, alguien le dijo que habría una procesión después de la misa principal.



Figura 5. La procesión en el Alto de San Lázaro
Fuente: fotografía de Sergio Alfonso.

La indumentaria de Ananías era particular: tenía un poncho enorme que me ofreció para el frío, el sombrero con la cachucha puesta encima, unas medias largas y blancas que le llegaban hasta la rodilla y unas cotizas de color rojo, que le daban un aire de postizo pero creíble al traje de hombre del periodo colonial. Le pregunté por el barro de San Lázaro, una especie de greda que sacan de un foso, justo debajo del altar mayor de la capilla, y que es utilizado para curar dolencias del cuerpo, en especial a gente tullida y lacerada —como San Lázaro, el santo llagado— frotándola con mucha fe.

Ananías me dijo que todos éramos barro, las personas, pero también las imágenes, y que también todos volvemos a la tierra porque somos de barro. No obstante, hace la claridad que la voluntad viene de arriba, de Dios, que ese es el que se mueve, el que nos mueve. Y comienza a hablar de cómo él ve la creación: piensa que es una obra maravillosa en la que todo concuerda y hay maravilla en todos los elementos vivos, en las formas hechas, en lo que tiene vida, todo movido por una voluntad de Dios y por las imágenes de barro (las imágenes religiosas) que adoramos, pero que son como nosotros. Es por esta razón que la imagen tiene su poder y que nosotros nos dedicamos a ella. Esta versión de Ananías no es ajena a la doctrina de fe cristiana, que encuentra el origen de la existencia en el barro y en la voluntad suprema de un creador. Su versión, enmarcada en el cristianismo, no deja de ser la suya, la de su credo y la de unas condiciones de fiesta y culto que dan cuenta de un lugar y una práctica referentes en la cultura popular religiosa de Tunja.

Durante la misa dedicada al santo, pensaba en el funcionamiento de la fe, esa que se profesa en el marco litúrgico y de la oficialidad. Consideraba que esta es una relación elemental. Los devotos siguen un modelo con pautas de conducta aprendidas, de acuerdo a las impresiones que destacan en las imágenes sagradas. Dicho modelo busca que la vida de los devotos siga el modelo sostenido en una doctrina de fe y proyectado en la imagen. Si así ocurre, el creyente modelará su conducta según la relación imitativa que tenga con la imagería. Pero Ananías encuentra que las personas desarrollan su propia relación con la imagen y en esta se redefinen los criterios, las maneras y hasta las conductas de quien cree. La imagería no es solo una relación fija de evocaciones y principios con los que el fiel se identifica; es un elemento donde el creyente se refleja y se reflexiona. La imagen permite recrear un sentido del qué creer y de qué manera hacerlo. Si bien el que cree en la imagen también cree en los criterios de quien organiza la liturgia (la institución religiosa), la relación establecida entre creyente e

imaginería tiene otros alcances, más complejos y dinámicos, si apreciamos el sentido, la practicidad y el contexto en el que culto y consagración a la imagen cobran forma.

Cuando Ananías habla de la creación, dice que hay dos problemas que se le pasaron a Dios. Al primero, con reserva y sigilo, lo llamó “la que empieza por E”, es decir, Eva, la mujer de la creación. Lo puso en términos que pueden considerarse sexistas. Señaló que el error de la creación en buena medida estaba en ella, porque no estaba hecha de barro en su totalidad, al menos de la misma manera en que había sido hecho el hombre. Si la hechura de la mujer no es completa, porque no salió toda del barro, entonces las vírgenes madres que adoramos tampoco son completas. Son sagradas, son nuestra madre, son milagrosas y amorosas, pero no son completas. El segundo problema para Ananías era el hijo de Dios, pero no Cristo, sino el hijo que se fue en contra del creador de todas las cosas, el Demonio. Ananías relata a su manera el episodio de la rebelión y la caída del ángel de luz y de su corte de demonios. Para Ananías, a la caída del demonio se debe la existencia del mal entre los seres sagrados, los ángeles, los demonios y hasta los santos, así como entre nosotros, las personas.

Son varias las narraciones de doctrina aprendida y recreada que Ananías maneja, pero son muchos más sus repertorios de culto y devoción. Luego de una larga conversa, se presentó como Ananías Funquema y dijo ser indígena por parte de su mamá, prueba de lo cual eran unos papeles de herencia que lo acreditaban como indígena y que lo habían salvado de más de un abuso por parte de la policía. Dice que, por ser indígena, se viste con esos atuendos y luce un poncho enorme y tejido que me ofreció para curarme el frío del Alto de San Lázaro. Dice que los indios son escuchados y amparados por Nuestra Señora de Chiquinquirá, que por eso le pide, se encuentra con ella y se hablan.

La capilla de San Lázaro queda en el alto del mismo nombre, pero ese topónimo es reciente; el nombre más viejo que tiene es el de Alto del Ahorcado. Don Pedro, colaborador de la arquidiócesis de Tunja y sacristán de la capilla de san Lázaro, dice que así se llamaba el alto por los indios que fueron ahorcados por los conquistadores; según cuenta, el indio que no aceptaba doctrina terminaba ahorcado. El relato histórico ubica a este mismo sitio y su capilla como el principio de la evangelización en este territorio. Los relatos del lugar cuentan que el alto podría haber sido un observatorio astronómico; una lectura del paisaje arqueológico sugiere que el sitio puede albergar tumbas y restos prehispánicos. Llama la atención que del sitio salga barro, barro consagrado y alentador al que la gente acu-

de, y que el mismo salga del fondo del altar. Estos elementos sugieren un proceso de superposición entre elementos del mundo indígena y el ejercicio de la fe cristiana. Todos estos elementos puestos, mezclados al tiempo que condensados se hacen visibles en la fiesta religiosa, pero sobre todo en lo que ocurre después de las liturgias, en los espacios de encuentro, en la comida y en la bebida.

En ese mismo alto, después de la misa central, la gente se hace sombra al sol, comparten con chicha, cerveza, mazorca, gallina cocinada que traen de Ventaquemada y viandas que cargan desde la casa, en grupos unos y otros se sientan, conversan, escuchan música, se ponen a departir. Dicen que cada vendedor de gallina podía traer entre sesenta y cien y eran más de cincuenta los vendedores, y todas se acabaron esa tarde de fiesta. El convite era adornado por el viento que, como dice Ananías, es la manifestación de Dios, el síntoma de su presencia. Todos se aferraban a su lugar en la ladera, algunos ebrios, otros bromeando y cantando, se ubicaban alrededor de los restos de comida que se esparcían por entre los corrillos de gente, llenos de palabras gruesas y gestos joviales. La gente se junta, comparte y casi que podría decirse que, en una segunda romería, con excesos de trago, comida y desechos siguen en devoción.

REFERENCIAS

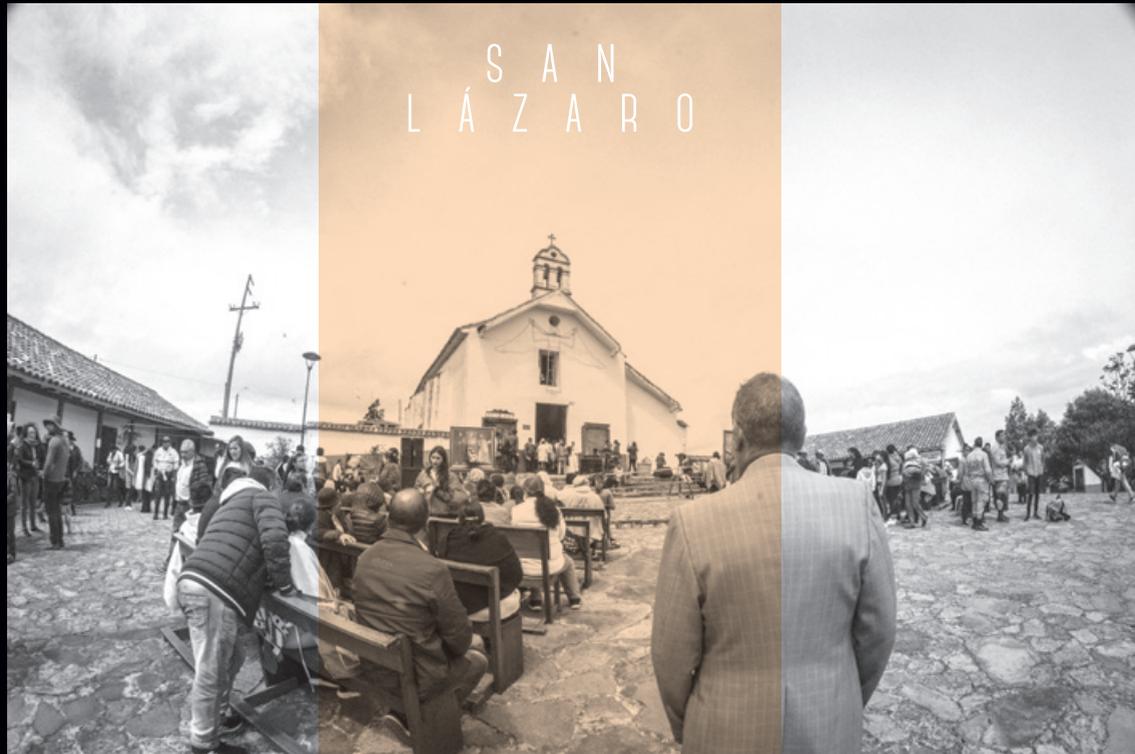
Adarve, M. (1987). Siglos de memoria o el rostro que se fragmenta. *Universitas Humanística*, 16 (27), 89-98.

Guerrero, J. (2007). *Los años del olvido. Boyacá y los orígenes de la violencia*. Tunja: Editorial UPTC.

Martínez, A. (2002). *Aproximación histórica a la medicina y la salud pública en Tunja en el siglo XIX*. Tunja: Editorial UPTC.

Wilde, G. (2009). *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: Editorial SB.

SAN
LÁZARO



S A N
L Á Z A R O







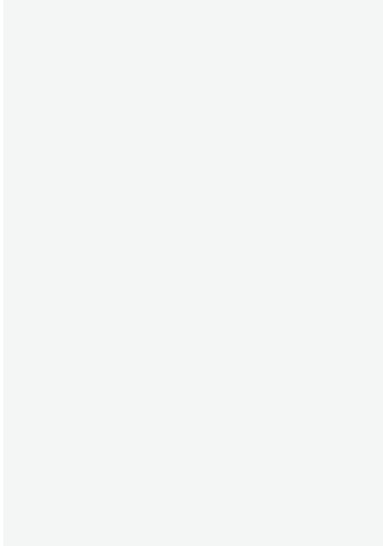
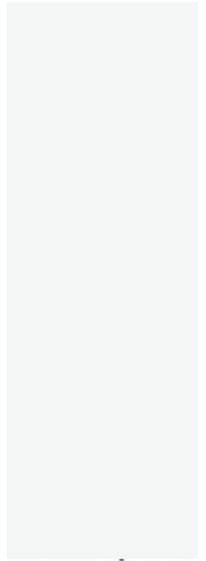


SEÑOR DE LA COLUMNA













VIRGEN DEL MILAGRO





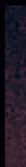
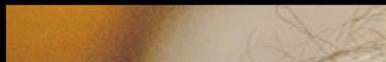


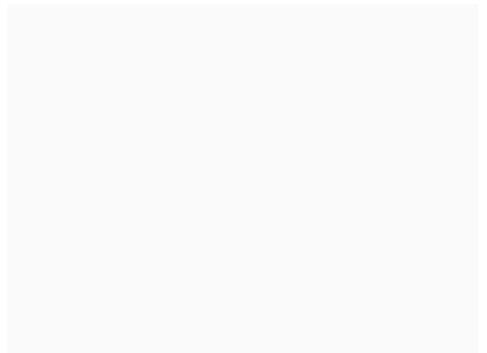




VIRGEN DE CHIQUINQUIRÁ











DINÁMICAS DE LAS FIESTAS RELIGIOSAS EN CHIQUINQUIRÁ: UN PANORAMA POR PRINCIPIO DE REPRESENTATIVIDAD

Nidian Giovanna Alvarado Reyes

Administradora Turística y Hotelera y estudiante de la Maestría en Patrimonio Cultural

Miembro del Grupo de Investigación para la Animación Cultural Muisuata
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Correo electrónico: nidian.alvarado@uptc.edu.co

Nohora Elisabeth Alfonso Bernal

Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad del Cauca)

Profesora de tiempo completo de la Escuela de Administración Turística y Hotelera

Directora del Grupo de Investigación para la Animación Cultural Muisuata
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Correo electrónico: nohora.alfonso@uptc.edu.co

Jaime Andrés Argüello Parra

Profesor de la Escuela de Ciencias Sociales

Investigador del Grupo Hisula, Facultad de Educación

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Correo electrónico: jaime.arguello@uptc.edu.co

La cultura boyacense y sus variadas manifestaciones se expresan en tradiciones que son referente de la riqueza histórica de una nación que emergió del encuentro de dos mundos: el español conquistador y el nativo. Esto permite entender el proceso de construcción histórica desde la época de la Conquista hasta la actualidad, caracterizado por el intercambio cultural, los mestizajes y el pluralismo de los pueblos.

Una de esas conformaciones culturales, particularmente rica en su diversidad, es el ámbito de las religiosidades. Cuando se tiene la oportunidad de compartir el ambiente festivo de las celebraciones religiosas en Boyacá, es posible encontrar un panorama lleno de significados en donde se visibiliza y descubre una herencia enclavada en los imaginarios y acciones de la gente que le dan vida en el presente. En Boyacá existen tradiciones y costumbres adoptadas que, a su vez, enriquecen la cultura, sin significar esto que se pierda el vínculo con el pasado, que es historia y, por lo tanto, huella de identidad.

Actualmente, muchas de las tradiciones y manifestaciones de la cultura boyacense se celebran entre ritos religiosos, ferias comerciales y carnavalescas procesiones que le imprimen un carácter transformador. La fiesta, como celebración religiosa, transporta su significado entre las tradiciones que le fueron legadas y aspectos modernos como el turístico, el comercial y el ocio.

Boyacá es reconocido como un departamento en donde aún se mantienen vivas tradiciones religiosas, como festejar el día a los santos patrones o pedir rogativas para ganar su favorecimiento. En Boyacá, existen fiestas religiosas que se rigen por un calendario católico, pero también hay fiestas cívicas, navideñas y patrias. En ese sentido, en este material de divulgación se expone, en primer lugar, una descripción histórica de la creación, advocación y culto a la Virgen de Chiquinquirá, que permite entender por qué este culto popular se mantiene hasta la actualidad. En segundo lugar, se hace una descripción de cómo la gente vive y recuerda la transformación de un espacio festivo, en clave de dimensión religiosa. Finalmente, y con la ayuda de la etnografía, se argumentará de manera situada por qué la fiesta religiosa de la Coronación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá constituye un referente de devoción popular en Boyacá.

Para llevar a cabo lo anterior, se recurrió a una metodología de enfoque cualitativo, teniendo en cuenta que lo desarrollado está orientado a un hecho social que es dinámico y recurrente en un territorio, como lo son las manifestaciones religiosas en Chiquinquirá, principalmente. Además, este enfoque parte de unos conceptos o categorías de análisis *a priori* —de forma deductiva— que pudieron verse alterados, complementados o reemplazados por categorías emergentes —de forma inductiva— durante la recolección de la información (Patton, 1990, como se cita en Valles, 1999).

El método que asume esta investigación es el etnográfico, en el cual se usa la vía inductiva para la obtención de los resultados, los datos son contextualizados y su carácter es reflexivo. Este método, que pertenece a la

investigación social, recoge las percepciones de los actores de las manifestaciones religiosas, específicamente de la fiesta religiosa de la Coronación de la Virgen en el municipio de Chiquinquirá. La etnografía contempla más que la descripción: incluye la comprensión e interpretación de fenómenos hasta llegar a teorizaciones y análisis sobre estos. Mediante la observación, se evidencia la interacción de las personas y se descubre el significado cultural de las conductas, desde la óptica de los participantes, pero también desde la del investigador.

La unidad de análisis, para Alfonso (2014), “hace referencia a los grupos sociales conformados desde una función social o un escenario geográfico, institucional y cultural, así como de organizaciones que están constituidas de acuerdo a los objetivos comunes” (p. 153). En este sentido, la unidad de análisis para el estudio de la fiesta religiosa como manifestación en Chiquinquirá son los actores de la fiesta de la Coronación, quienes son identificados de modo general a partir de entrevistas a terceros.

Por otra parte, para la consolidación de la información que hace parte de esta contribución sobre manifestaciones religiosas en Boyacá, también se consideró un método de investigación documental. La definición y clasificación de los archivos se orientó a la elaboración de una descripción histórica de la fiesta religiosa de interés. Para Valles (1999), la documentación es “entendida como la *estrategia metodológica* de obtención de información” (p. 119). Los documentos representan “una tercera técnica en la recogida de datos después de la observación y la entrevista” (Ruiz Olabuénaga e Ispizua, 1989, citados en Valles, 1999, p. 119). A su vez, se refieren al material documental como “los documentos que contienen significado (una carta, un periódico, una autobiografía, una estatua, un edificio, unas pinturas de una cueva prehistórica, las tumbas faraónicas...)” (p. 120). A todos esos textos, recalcan los autores, “se les puede *entrevistar* mediante preguntas implícitas y se les puede *observar* con la misma intensidad y emoción con la que se observa un rito nupcial, una pelea callejera o una manifestación popular” (p. 120).

Chiquinquirá es un municipio con una vasta construcción histórico-religiosa, incluso antes de la época de la Colonia. Por esto, se procedió a indagar y organizar las fuentes documentales históricas oficiales —de los frailes dominicos y escritores de otras órdenes religiosas— y no oficiales —relatos de viajeros y libros de investigaciones escritas por historiadores principalmente— para ir construyendo una relación histórica entre los archivos y lo que actualmente la gente cuenta. En la tabla 1, se muestran los momentos y actividades que tuvieron lugar en la elaboración de este

aporte sobre la fiesta de la Coronación de la Virgen de Chiquinquirá como manifestación religiosa.

Tabla 1. *Procedimiento en la investigación*

Momentos	Actividades
1. Pesquisa conceptual inicial	1.1 Constitución del corpus documental
	1.2 Clasificación y organización del corpus
	1.3 Contextualización de la temática
2. Configuración de la unidad de trabajo	2.1 Visitas de campo
	2.2 Observación
3. Recolección de la información	3.1 Diseño de los instrumentos
	3.2 Aplicación de los instrumentos
	3.3 Lectura y codificación

Fuente: elaboración propia.

Esta investigación privilegia la observación y la observación participante como técnicas por excelencia de la etnografía. Pero ¿qué es observar y qué es ser observador participante en investigación? En primer lugar, se debe exponer lo que para este estudio se entendió por observación: “se trata de un planteamiento que parte de la experiencia humana de observar y señala una serie de requisitos para dar a esta una categoría de cientificidad” (Valles, 1999, p. 143). La observación hace parte de la cotidianidad humana, mas sin embargo, esta actividad puede transformarse en una valiosa herramienta en la investigación de tipo cualitativo. El objetivo en la utilización de esta técnica fue contar con la propia versión del fenómeno estudiado, más allá de la percepción de otros, versión que luego fue cotejada sistemáticamente con la observación participante, las conversaciones, las entrevistas y la revisión documental.

La observación participante, por su parte, supone pasar de la observación a la participación directa en el fenómeno que se está estudiando. Para Valles (1999), en muchos estudios antropológicos y sociológicos se define la observación participante como una estrategia metodológica compuesta de técnicas de obtención y análisis de datos. Según Denzin (1970/2009), en la observación participante hay “una curiosa mezcla de estrategias metodológicas (...). Para los propósitos presentes la observación participante será definida como una estrategia de campo que combina simultáneamente el análisis de documentos, la entrevista a sujetos, la participación y la observación directa” (p. 185). Sin embargo, Valles (1999) rescata que la observación participante no constituye por sí sola una estrategia metodológica;

más bien, es una técnica de obtención de información que hace parte de la estrategia método de campo o comúnmente llamado *trabajo de campo*. En este, se usan diferentes instrumentos o técnicas específicas en la obtención y análisis de datos, entre los que se encuentra la observación participante.

Por otra parte, y con base en la reflexión de MacDonald y Tipton (citados en Valles, 1999) sobre la clasificación de los documentos según su intencionalidad (implícita o explícita), esta investigación utilizó documentos visuales y audiovisuales, a los cuales se los reconoció como una forma de registro y archivo de la vida social. Así, las fotografías antiguas del archivo de los frailes dominicos y los videos que se han subido en la web sobre Chiquinquirá, específicamente en el portal YouTube, junto a las fotografías y videos tomados el día de la fiesta y durante el trabajo de campo, constituyen fuentes valiosas de información.

Por último, la aplicación de las entrevistas semiestructuradas permitió volver a la unidad de trabajo varias veces; se observaba, se hacían entrevistas, pero también se conversaba con los actores. Definitivamente, no bastó con una sola visita a campo. Como dice el antropólogo Germán Ferro, en su guía de observación etnográfica sobre fiestas,

explore otros eventos de igual o menor importancia, pero valiosos en la fiesta (...) persuádase de los aspectos que generan consenso o conflicto y disenso en el desarrollo de la fiesta o entre sus diversos participantes o instituciones, juntas organizadoras, otros. (2011, p. 226).

Inicios del culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá

En su mayoría, las advocaciones religiosas marianas recibieron apelativos toponímicos relacionados con los lugares donde fueron y son veneradas por haber manifestado allí su poder taumatúrgico (milagroso). Así, en América Latina, se pueden señalar ejemplos como el de Nuestra Señora de Luján (en Luján, provincia de Buenos Aires, Argentina), Nuestra Señora de Copacabana (en el municipio de Copacabana, Bolivia), Nuestra Señora de la Concepción Aparecida (en la ciudad de Aparecida, São Paulo, Brasil), Nuestra Señora de la Paz (en el departamento de La Paz, El Salvador) y Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, entre otras. En el departamento de Boyacá (Colombia), en el municipio de Monguí, por ejemplo, se encuentra la basílica en honor a Nuestra Señora de Monguí; en la vereda de Morcá, Sogamoso, la romería hasta el Santuario de Nuestra Señora de la O de Morcá tiene lugar el primer sábado de cada mes; Nuestra Señora del Amparo es venerada en poblaciones como Tobasía y Chinavita.

Desde que el culto a las imágenes se implantó en el Nuevo Reino de Granada, comenzó una serie de manifestaciones milagrosas, como apariciones o renovaciones de la Virgen María. Cada aparición o renovación milagrosa daba inicio a una cadena de peregrinaciones al lugar del prodigio. Los lugares, transformados en santuarios, dieron origen y consolidaron el culto a la aparición milagrosa. En los santuarios, el mito fundante representa la génesis que sitúa el espacio de lo sacro y las imágenes religiosas cumplen una función identificadora y diferenciadora de la devoción. En ese sentido, desde que se inició la pintura religiosa en el Nuevo Reino de Granada, un trabajo realizado por Alonso de Narváez en Tunja en el año de 1562 llama poderosamente la atención: el lienzo de la Virgen María, pintado sobre una tela de algodón con pigmentos naturales. Este lienzo “es lo más parecido a un temple sobre tela de algodón y mide 119 x 126 centímetros” (Gil Tovar, 1986, citado en Arizmendi, 1986, p. 83). En esta pintura aparece la Virgen María cargando al niño en sus brazos, a su lado derecho San Antonio de Padua y al lado izquierdo San Andrés Apóstol.

El municipio de Chiquinquirá, ubicado en el departamento de Boyacá, goza de gran popularidad por ser el santuario mariano de la Virgen del Rosario en su advocación de Chiquinquirá, que goza de gran devoción popular desde comienzos del siglo XVI: “a ella se le pide por salud, principalmente, y como es la intercesora ante Dios entonces es muy milagrosa” (Flor Pedreros, comunicación personal, 27 de diciembre de 2017).

Según el análisis realizado por Álvarez (1986), la pintura no ha sido retocada; fue elaborada con hilos de algodón en un telar manual y se utilizaron pigmentos vegetales, de flores, zumos y tierras. El análisis concluye que, a pesar del tiempo, los factores climáticos y externos, la imagen de la Virgen María, en su advocación de Chiquinquirá, aún se mantiene.



Figura 1. Lienzo original de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, empotrado en la basílica de Chiquinquirá

Fuente: fotografía de los autores, 2019.

Actualmente, la imagen de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá ha sido reproducida por famosos pintores y escultores, como Antonio Acero de la Cruz, Jerónimo Acero de la Cruz, escuela de Bernardo Bitti, Baltasar Vargas de Figueroa, Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, Bernardo Albistru, Francisco Benito de Miranda, Rómulo Roza, entre otros. Esto indica que la imagen de la Virgen de Chiquinquirá cumple un papel fundamental en las manifestaciones populares de fe que se siguen reproduciendo como legado en la religiosidad y prácticas culturales de las comunidades.

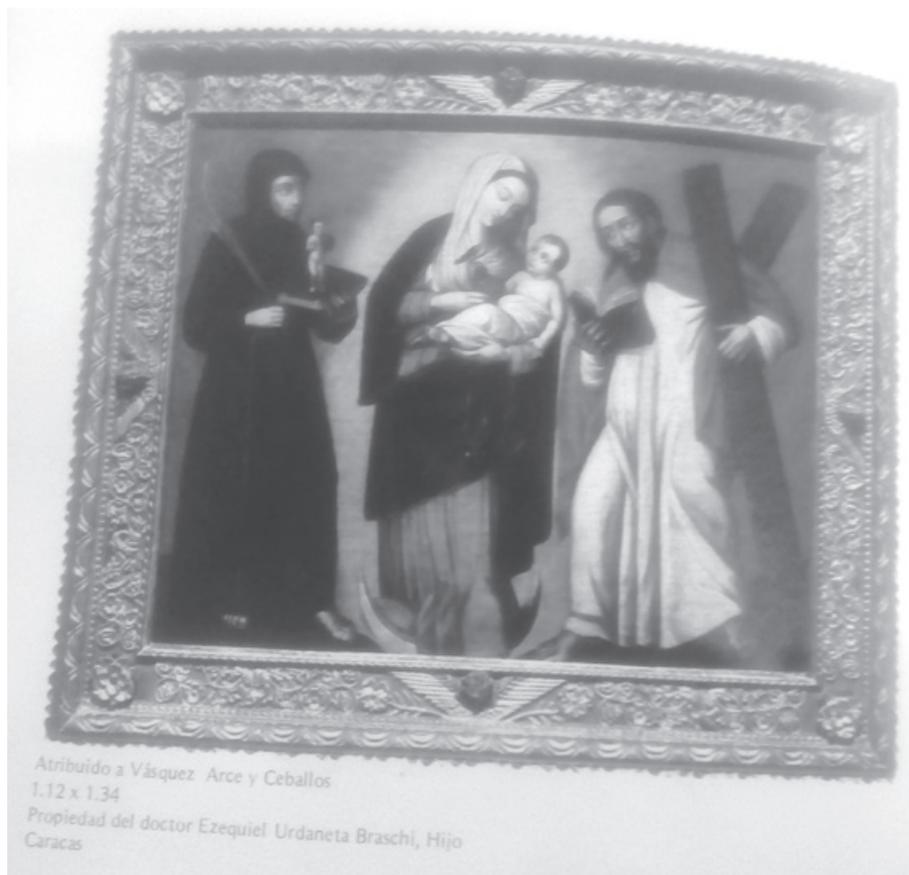


Figura 2. Pintura de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, atribuida a Vásquez de Arce y Ceballos

Fuente: Arizmendi (1986, p. 17).

La historia de este lienzo comienza cuando, por encargo del entonces encomendero de Suta, Antonio de Santa Ana, es pintado por Alonso de Narváez, un platero español radicado en Tunja. El lienzo fue colocado en el adoratorio de Suta, allí donde otrora los misioneros catequizaban a los indígenas (Briceño, 1987). Pero, con el paso del tiempo, la imagen se fue borrando y tornando difusa, así que el cura de Suta le pidió a Santa Ana que cambiara la imagen por otra. Santa Ana así lo hizo y le envió el lienzo viejo a su esposa Catalina de Irnos, que se encontraba en Chiquinquirá.

Según la historia de ocupación atestiguada por el cura Gonzalo Gallegos en 1595, se conoce que en la zona de Chiquinquirá había una pequeña comunidad de indios muiscas, detrás de la sierra de Coca, actuales veredas de Córdoba y Hato de Susa. Por lo anterior, se presume que no hubo núcleo indígena en la zona urbana que hoy conforma la ciudad de Chiquinquirá.

En su arribo a Chiquinquirá, Ancízar (1853) menciona que “[l]a población de los indios estaba asentada a espaldas de la Sierra de Coca, poco más de una legua granadina al E. de la actual villa, por cuanto el valle era entonces desapacible, rodeado de bosques i cubierto de nieblas” (p. 33), de donde, según el cronista, provino el nombre chibcha que lleva y que significa ‘lugar de nieblas’. Aunque la palabra Chiquinquirá, en lengua chibcha, también se asocia con la significación de ‘pueblo sacerdotal’, la etimología original de este topónimo derivó de *chiquy* (sacerdote) y de *quyca a quirá* (residencia, pueblo, cercado o ciudad). Por lo tanto, el vocablo completo *Chiquinquirá* es lo mismo que ‘lugar del sacerdote’.

En ese contexto y aproximadamente en el año de 1578, llega el lienzo ajado a Chiquinquirá y es abandonado en una choza en donde es dispuesto para secar el trigo. Allí, a la devota María Ramos¹, en el año de 1586, se le produce el milagro de la Renovación, suceso que en su carácter oficial se reproduce retóricamente de la siguiente manera:

y habiendo estado retirada en la capilla, como lo tenía de costumbre, el 26 de diciembre de 1586 (...) entre las ocho y nueve de la mañana, después de haber estado la devota María Ramos más de dos horas en oración, ofreciendo sus ruegos a la sacratísima Virgen (...) le pidió aquel día (...) de manifestarle su imagen hermosa en aquel roto lienzo. Levantándose de su asiento, para salir de la Capilla, y poniendo sus ojos en el lienzo (...) hizo una profunda reverencia, a este tiempo pasaba una india cristiana y ladina, llamada Isabel (...) llevaba la india de la mano a un niño mestizo llamado Miguel de cuatro a cinco años de edad. Al pasar por la puerta de la Capilla le dijo el niño a la india, madre, mira a la Madre de Dios, que está en el suelo, volvió la india, a mirar hacia el Altar, y vio que la imagen estaba en el suelo parada, despidiendo de sí un resplandor (...) que llenaba de claridad toda la Capilla (...) asombrada y muy desfavorada le dijo en altas voces a María Ramos, que iba saliendo de la Capilla: Mira, mira señora, que la Madre de Dios se ha bajado a tu lugar, y está allí en tu asiento parada, y parece que se está quemando: volvió María Ramos el rostro, y vio la imagen de la Madre de Dios (...) con una hermosura celestial, divina, con unos colores muy vivos, y alegres, y con el rostro muy encendido, y colorado, despidiendo de sí un grandísimo resplandor (...) María Ramos derramando lágrimas de alegría, y devoción prorum-

1 María Ramos era de Guadalcanal, España. En la versión de Flórez de Ocariz (1674), se expresa que el “esposo de María Ramos al encontrarse divertido con otra, desprecia a su esposa”, razón que da origen al desconsuelo y tristeza de esta mujer y que termina refugiándose en la consagración y oración a la Virgen. Por su parte, en la obra de Tobar y Buendía (1694/1986), no se explica por qué María Ramos al llegar al encuentro con su esposo, se decepciona y huye a Chiquinquirá, donde se encontraba Catalina de Irnos.

pió (...): Madre de Dios, Señora mía, donde merezco yo, que os bajéis de tu lugar, y estéis en mi asiento parada (...) A los clamores de María Ramos, ya las voces que dio la india Isabel, acudió Juana de Santa Ana, y juntas las tres mujeres (...) estuvieron embelesadas gozando de aquellos resplandores de gloria. (Tobar y Buendía, 1694/1986, pp. 24-26)

El estilo de Tobar y Buendía es hasta ahora un referente importante para la construcción de literatura hierofánica² acerca de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, ya que esta se reconoce como la versión oficial y autorizada del hecho milagroso por la Orden de Predicadores. La inspección oficial al lienzo renovado en Chiquinquirá, por parte del cura de Sutamarchán, se constituye como el proceso eclesiástico que verificó el hecho y como la verdad histórica que, plasmada en documentos, se institucionaliza y es repetida discursivamente hasta el día de hoy.

Doctrina y entorno de la devoción

En el año de 1588, después de la visita del arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas, Chiquinquirá se erigió como parroquia, “no en función de pueblo alguno, que no había allí, (...) sino en consideración a la creciente afluencia de peregrinos a quienes era necesario atender permanentemente” (Ariza, 1964, como se cita en Ramírez Uribe, 1986). Una vez erigida como parroquia, Chiquinquirá tuvo la presencia del clero secular hasta el año de 1636, cuando fue otorgada por permuta a la Orden de Predicadores o frailes dominicos³. Sin embargo, entre 1592 y 1636, las órdenes religiosas de agustinos, franciscanos, dominicos y hasta el clero secular pretendieron el santuario de Chiquinquirá. Estas situaciones, ya datadas, representan una referencia histórica importante. Empero, después de haber ubicado al elemento sagrado en un espacio, es pertinente reconocer cómo la institución religiosa de los dominicos ha generado todo un operativo de expansión en el santuario controlando y desarrollando el culto.

2 Se llama *literatura hierofánica* a todas aquellas obras que nos hablan sobre manifestaciones de milagrosas imágenes y sus santuarios.

3 Llamados también los hijos de Santo Domingo de Guzmán, un santo del siglo XIII al que se le apareció la Virgen y le enseñó cómo rezar el Rosario. A la Orden de Predicadores (O.P) se le atribuye la creación de la cofradía del Rosario; es por eso que la Orden de los Dominicos tiene como patrona y devoción a la Virgen del Rosario. A lo anterior es de agregar que el nombre de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá tiene dos construcciones: primero, que lo recibió por el lugar donde se manifestó y, segundo, que fue otorgado por la Orden de los Dominicos, una vez ganada la doctrina en Chiquinquirá en el año de 1636.

Una de las ventajas de los dominicos ante las otras órdenes religiosas y ante el clero secular fue su compromiso de edificar un convento. Apoyados en la cofradía del Rosario, los dominicos controlaron el culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, el mismo que se fue desarrollando entre las actividades y el mundo simbólico que allí se apropiaba. La devoción por el Rosario ha sido promovida por la Orden de los Dominicos desde su llegada a Chiquinquirá. Esto significó que un pueblo, en su mayoría analfabeta, comprendiera los misterios de Jesús y de la Virgen María de una manera práctica, repetitiva y didáctica. Pronto, el rezo del Rosario fue la práctica de religiosidad popular más significativa entre los devotos de la Virgen de Chiquinquirá. El Rosario, dice Fernández (2016), también se ha materializado a través del arte con la producción de imágenes y representaciones de la Virgen del Rosario, lo cual ha cumplido un papel fundamental dentro de las manifestaciones populares de fe que, como ahora se sabe, fueron producto del adoctrinamiento.

Para el 12 de mayo de 1658 los frailes dominicos erigieron y señalaron el convento como “sitio y Santa Casa de Nuestra Señora de Chiquinquirá” (Barrera, 2011, p. 113). A partir de ese momento, las luchas de la orden dominica se fundamentaron en continuar custodiando la imagen de la Virgen de Chiquinquirá. Todo el aparato institucional se movía al son de las numerosas peticiones del pueblo neogranadino para contemplar la imagen sagrada y ser testigo de sus milagros. Así se propagó el culto mariano y la imagen sagrada de la Virgen de Chiquinquirá salía en peregrinaciones a curar pestes y epidemias a su paso.

Por lo anterior, es sabido que Chiquinquirá no tiene fecha de fundación, sino que la ciudad nace bajo el milagro de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Aún hoy, es posible apreciar cómo el trazado urbano de la ciudad no es en cuadrícula o damero, según las leyes de Indias, sino que las calles y construcciones más antiguas, que guiaron las actuales vías urbanas, se construyeron surcando las enramadas o albergues que construían los peregrinos cuando visitaban o se quedaban a vivir en la casa de la madre de Dios, como es nombrada Chiquinquirá.

El municipio de Chiquinquirá se encuentra localizado en la cordillera de los Andes colombianos, en el valle del Sarabita o Suárez, perteneciente al sistema de valles que conforman el altiplano cundiboyacense. Este territorio tiene una enorme trayectoria histórica de ocupación desde épocas muy tempranas. Con una extensión de 125 kilómetros cuadrados, Chiquinquirá se caracteriza por su potencial agrícola y ganadero. La mayor parte de su composición geográfica es de llanura aluvial, aunque en la periferia de

su territorio presenta algunos terrenos elevados como Los Arrayanes, Los Corrucuyes —en las veredas Casablanca, Molino y La Mesa—, Boquemonte —que nace en el municipio de Pauna, pasa por Chiquinquirá y se extiende al municipio de Saboyá—, La Palestina —límite con el municipio de Simijaca, Cundinamarca—, el cerro de la Guacamaya —en la vereda El Resguardo— y el alto de Terebinto —de camino a la vereda Córdoba, sector bajo—.

Chiquinquirá se conecta con Bogotá por el sureste, por una vía que recorre el valle por los municipios de Simijaca, Susa, Fúquene y Ubaté, entrando por Zipaquirá. Se cuenta con otra vía principal de ingreso por el municipio de Tunja, que da ingreso a Chiquinquirá por el noreste. Al costado occidental de Chiquinquirá, se ubican los municipios de Briceño y Caldas; en este último, nace el río Chiquinquirá que pasa por el casco urbano y, en este punto, se une con el río Suárez. Por el límite norte, Chiquinquirá tiene una vía de acceso al departamento de Santander, saliendo por Saboyá. El límite de estos dos municipios está dado por la quebrada La Calera, que nace en el páramo de Merchán y Telecom y alimenta al río Suárez, principal fuente de abastecimiento hídrico del municipio de Chiquinquirá.

A su vez, el río Suárez, principal afluente de la laguna de Fúquene, fluye hacia el norte y atraviesa parte de los departamentos de Boyacá y Santander, formando el río Sogamoso que finalmente desemboca en el Magdalena. La laguna de Fúquene está ubicada entre los límites del departamento de Boyacá y Cundinamarca en los municipios de Ubaté, Susa, San Miguel de Sema, Fúquene, Chiquinquirá, Simijaca y Guachetá. La principal fuente de abastecimiento de la laguna es el río Ubaté, que recibe sus aguas de los ríos Suta y Lenguaque.



Figura 3. Territorio del altiplano cundiboyacense: valle de Sarabita o Suárez; ubicación del municipio de Chiquinquirá
Fuente: elaboración propia.

Lo anterior se vincula a la relación histórica entre Chiquinquirá y las peregrinaciones por motivos religiosos; una relación dada por su cercanía geográfica con la laguna de Fúquene. Para Cornejo y Mesanza (citados en Barrera, 2011), los indios de esta comarca “tenían un famoso templo en la laguna de Fúquene, era tanto el fanatismo que venían continuamente, en gran número de los lugares más remotos a ofrecerle [a sus dioses] dones y sacrificios” (p. 46). Y es que básicamente, para los muisca, toda fuente de agua era sagrada y, por lo tanto, lugar de culto.

Las conocidas peregrinaciones muisca, acciones rituales ostentosas, significaban para los conquistadores idolatrías demoníacas que debían ser extirpadas, cultos paganos que debían ser reemplazados por los de la religión católica (Adarve, 2007). Aquella mimesis⁴ generada en un “espacio altamente simbólico, la laguna de Fúquene, asociada a unas prácticas intensamente ritualizadas en la tradición religiosa muisca, y cuyas acciones significantes están dotadas de un fuerte contenido sagrado” (Adarve, 2007, p. 435), llenó de significado la imagen que, a partir de entonces, se llamó

4 Para Adarve (2007): “La mimesis fue una estrategia de resistencia cultural que ante las profundas grietas producidas por la acción colonial en su sistema simbólico religioso, esto es, su sacralizada ancestral, el nativo negoció una reelaboración simbólica, a partir de sus viejas prácticas significativas en un contexto nuevo: la imagen religiosa: el ícono católico colonial, arraigada en un espacio sagrado nativo” (p. 436).

Virgen de Chiquinquirá, así como las continuas acciones rituales (peregrinaciones y romerías) que sucedieron partir de ese momento.

Las numerosas peregrinaciones hacia el santuario de Chiquinquirá continuaron, tal como lo aseguran las primeras crónicas (Ancízar, 1853). Para 1850, se calculaba un movimiento de 30.000 peregrinos al año en el lugar y 80.000 cada siete años, con el septenario mariano⁵. Las fuentes advertían una población de 4.000 vecinos en unas 135 casas. La llegada de peregrinos organizados o no hacia Chiquinquirá nutría un espacio con gestos y ritos que implicaban diversas formas materiales y simbólicas. Ancízar recuerda que, a su arribo a Chiquinquirá, observaba una gran serie de cruces puestas a la vera del camino; curioso, le preguntó al baquiano con quien viajaba sobre este hecho y él le respondió: “Todo peregrino que por primera vez pasa esta cumbre, de viaje a Chiquinquirá a cumplir promesa, pone su cruz de madera, o la graba en las peñas o en la corteza de los árboles, conforme vaya de prisa o despacio” (Ancízar, 1853, p. 25). En una ocasión, el cura de Chipaque erigió en su pueblo una capilla en honor a la Virgen de Chiquinquirá, para tratar de persuadir a los indios de que se podía alabar a la ‘Madre del cielo’ sin necesidad de emprender un viaje tan largo —Chipaque dista de Chiquinquirá veinte leguas—, pero ellos le decían: “es cierto, mi amo Cura; mas siempre iremos de cuando en cuando a Chiquinquirá, porque estamos acostumbrados desde tiempo de nuestros padres a ir bien lejos a nuestras devociones” (Ancízar, 1853, p. 26).

En la acuarela *Chiquinquirá*, de Edward Mark (1845; cf. Mark, 1963), donde se muestra la presencia de una imponente y estable basílica rodeada de construcciones más pequeñas —teniendo en cuenta aquella época— pero no menos suntuosas, se evidencia en el espacio material la presencia del nuevo templo con las dependencias eclesiásticas y el colegio provincial donde se enseñaba latín, filosofía especulativa, castellano, francés y jurisprudencia. La zona de vivienda se extiende en sentido norte-sur —hacia la Iglesia de la renovación—, en lo que actualmente sería la carrera 12 con calle 18, parque de la Libertad o plaza Simón Bolívar. Hoy en día, esta plaza ostenta la escultura de 2,5 metros de alto del Libertador, ubicada en la mitad de un pedestal con forma de pentágono.

5 Evento religioso que se realiza cada siete años, en el que el lienzo original es bajado de su trono.



Figura 4. Acuarela *Chiquinquirá*, de Edward Mark, 1845
Fuente: Mark (1963).

El ejercicio de peregrinación religiosa constituye un ritual simbólico en el que, por devoción y fe, las personas emprenden la ruta hacia un lugar considerado sagrado. En ese orden, el lienzo sagrado de la Virgen de Chiquinquirá se convierte en una fuerza vital que el santuario, implantado en el espacio y con una materialidad arquitectónica visible, potencia simbólica y espacialmente. Las transformaciones sociales, políticas, económicas, materiales y simbólicas producto del culto a la Virgen de Chiquinquirá han provocado una representación normalizada o particularizada del espacio. Esta no ha estado exenta de tensiones y luchas por la versión, percepción, imaginación y uso de esa espacialidad.

Construcción de una espacialidad religiosa

La producción de la espacialidad, “no es un acontecimiento que se produce de una vez y dura para siempre (...) sino que debe ser reproducida socialmente y este proceso de reproducción presenta una fuente de lucha, conflicto y contradicción” (Soja, 1995, como se cita en Flores, 2012, p. 145). En ese sentido, la espacialidad en Chiquinquirá se ha construido en clave de dimensión religiosa. A continuación, se presenta cómo ciertos cambios y transformaciones en la espacialidad —en ocasiones planeados, en otros no tanto— produjeron representaciones que aún operan en la actualidad:

Hacia 1795 hubo un grave terremoto aquí en la ciudad de Chiquinquirá que derrumbó muchas casas, la arquitectura también se dañó un poco y se decide construir la basílica de Nuestra Señora del Rosario en la “plaza de arriba” que llamaban, porque había “plaza de abajo”, que fue donde se renovó la Iglesia de la Renovación y la plaza de arriba. Entonces, deciden construir, le dicen al padre, que no es dominico, Domingo Ruiz de Petres, que es quien hace los diseños de la basílica y lo encargan. La basílica más o menos se demora entre treinta, cuarenta años en construcción, queda muy bien construida y, a partir de ahí, que tiene una basílica, que se empotra el cuadro ahí, comienza todo el trabajo de la comunidad dominicana de seguir difundiendo el milagro como tal de hacerla la reina y patrona de Colombia y, además, la Virgen para cumplir la promesa y que se den los milagros (Omar Coy, comunicación personal, 27 de diciembre de 2017).

El anterior testimonio durante una entrevista con el señor Omar Coy se relaciona con lo que Ramírez (1975) explica como “una serie de temblores”; sin embargo, puntualmente, en el trabajo de Ramírez solo se menciona el temblor del 4 de febrero de 1797, cuyo epicentro se dio en Quito, pero que estremeció a gran parte del territorio colombiano. Lo cierto es que, para el año de 1785, sucedió el mayor terremoto que pudieron sentir Santafé y el virreinato en el siglo XVIII. Así lo describe Barrera (2011): “el terremoto de 1785 averió el viejo templo, en julio de 1790 se consideró la necesidad de construir en otro sitio un nuevo templo” (p. 116).

El traslado de la imagen a tierras altas implicó cambios en la organización del espacio: la edificación del convento junto con el establecimiento de la Universidad Santo Tomás y la compra de varios lotes aledaños a la basílica por parte de los frailes dominicos: “Esa casa donde está la Universidad Santo Tomás tiene más de trescientos años; de ahí salieron monjas de 105, 110, 120 años” (María de Jesús Alvarado, comunicación personal, 8 de julio de 2019).



Figura 5. Vista panorámica a Chiquinquirá; al fondo, los cerros de Los Corrucuyes y Boquemonte; enclavado, el santuario mariano de la Virgen del Rosario
Fuente: elaboración propia.

El perímetro de la basílica es de 2800 metros cuadrados, 80 son de largo por 36 de ancho. La forma es de una cruz romana con su terminación o cabecera semicircular y un amplio deambulatorio. Tres son las naves (...). La nave central se levanta sobre doce columnas, bases de cinco bóvedas que configuran aquella. Las columnas de 10 metros de altura hasta el capitel son de orden dórico, compuestas de cuatro semicolumnas, agrupadas alrededor de sendas pilastras. Rodeando el altar mayor hay seis columnas sencillas, que son sus cornisones triglifos y dentillones configuran un elegante ábside y sustentan la arcada del deambulatorio. De los cornisones de las columnas arrancan arcos de medio punto en cuatro direcciones: los primeros arcos torales más elevados, en número de cinco, que originan las bóvedas esféricas centrales y completan el espacio hasta el crucero, de donde arranca la media naranja, o sea la media naranja, y dos más al interior, que sustentan las dos bóvedas que cubren el presbiterio del altar. Los arcos menores de derecha a izquierda, cubren la distancia y enlazan las naves laterales, van a terminar respectivamente sobre el capitel de una columna embutida en el muro que da margen a 15 capillas que rodean las tres naves, formando en los espacios alrededor de la nave central 19 bellísimas bóvedas de aristas (...). Sobre el gran cornisón que circunda el templo hállanse entrepaños de los arcos que en cada centro llevan una ventana con su portada dórica. El frontispicio es de estilo dórico, sobrio elegante, y los sería mucho más de haber sido en piedra, de acuerdo con los planos de Fray Domingo. A ambos extremos y a una distancia de 37 metros de altura. La parte céntrica está formada por un paredón de cuatro pilastras que a 20 metros de altura sostiene un gran cornisón, punto de unión entre las torres. (Arizmendi, 1986, p. 133)

En el año de 1967, a causa de otro temblor, la basílica sufrió serias averías en su cúpula y parte de las torres frontales, lo que obligó a una reconstrucción y restauración mayor. La última modificación se realizó porque, contiguo al plano inicial, se adicionó la capilla de la Resurrección. La construcción del santuario es motivo de orgullo para los habitantes de Chiquinquirá, pues fueron sus antepasados, padres, madres, abuelos y abuelas, quienes ayudaron con sus manos a levantarlo. Allí trabajaron, dice doña María de Jesús Alvarado,

la familia Bermúdez: Víctor Manuel Bermúdez y la esposa, sus hijos. En eso cayó mi esposo, porque él también hizo obras lindas en esto. Estos escaños, esto que está en esta Santa Iglesia, eran ebanistas de toda la vida. Don Víctor Manuel Bermúdez, tres sobrinos, tres nietos, el hijo y una

familia de lejos, de Pacho, Cundinamarca y de Tunja, Boyacá. (María de Jesús Alvarado, comunicación personal, 8 de julio de 2019)

Según doña Posidia:

Cuando hubo un temblor esto se cayó todo, esto era más grande, las cúpulas. En esa vez, en La Concepción, plaza de Concepción, a donde venden los dulces, era la plaza de la papa y donde traían toda esa loza de Ráquira, allá era donde vendían toda esa loza de Ráquira, y todos los huevos que traían de esa población, y toda la curuba y eso que traían de Ráquira, de Suta, de Villa de Leyva, todo eso, era en la plaza de arriba. Allá vendían la papa, el maíz, el trigo, la cebada que sacaban, eso allá era el mercado en esa plaza, la plaza de la Libertad que llamamos hoy en día. Ahí era solamente las personas que sacaban el guacal que llamábamos, los que sacaban la ropa hecha, las telas, todo eso, y la reliquia que eso sí ha sido tradicional. Eso eran sus puestos, ahí la gente era, ya empezó a salir el aluminio. Entonces, el puesto frente a donde es hoy en día la Universidad Santo Tomás, eso era todo el puesto del aluminio que traía toda la gente ya, porque ya se estaba formando el comercio más grande. En la plaza de Julio Flores, vendían el líchigo que llamamos nosotros, la alverja, todo eso de verdura, la fruta, la panela, la carne, ahí la vendían frente a La Renovación, eran las mesas de todas las carnes, de cerdo, de la oveja, de res, todo lo vendían ahí. Y eso allá hacía uno mercado de todo, yuca, la alverja, que fríjol, que haba, que no sé qué... bueno, todo eso lo vendían ahí, y la fruta. (Posidia Peña de Rojas, comunicación personal, 29 de marzo de 2018)

Como aseguran muchos de sus habitantes, el papa Juan Pablo II es “el único alcalde que ha tenido Chiquinquirá”, pues la influencia de su visita en el año de 1986 marcó un antes y un después para la ciudad. “Es que era un caserío, calle real, camino real”, asevera doña María de Jesús Alvarado Villamil. La visita del papa materializó un proyecto urbano de pavimentación de vías, construcción de colegios, parques y peatonalización de las calles que van a la basílica.

Eso era en pura tierra, sumercé, eso vinieron a arreglarlo... después del sismo del 78 o 79... que hubo como una especie de terremoto en Chiquinquirá, que se cayó la iglesia, fue cuando arreglaron todo eso. La plaza, que yo me acuerde, cuando las bodas de plata de la Virgen, eso eran en pura tierra. Y después, cuando acabaron de arreglar más bonito fue cuando la venida del papa Juan Pablo. (Posidia Peña de Rojas, comunicación personal, 29 de marzo de 2018)

Las demás transformaciones urbanas realizadas en los años siguientes a la venida del papa han intentado profundizar el modelo de centro religioso en Chiquinquirá. “Si esta piedra cantara...”, grita doña María de Jesús:

aquí era la plaza de mercado, la plaza del ganado. Arriba, la Concepción de los Cielos, el puesto de la panela, del cordero del trigo, papa, cebada. Ahora es la Concepción José Pérez. Ya nuevos comandantes, alcaldes, senadores, cambiaron todo. (María de Jesús Alvarado, comunicación personal, 8 de julio de 2019)

El municipio de Chiquinquirá tenía muchas plazas de mercado, recuerda doña Posidia:

la plaza de ganado, era otra plaza allá donde es hoy en día la plaza principal, esa era la plaza de ganado, allá había un kiosco muy bonito. La avenida era pura tierra y, cuando llovía, se botaba el río Quindío con el río Suárez y eso llegaba el agua hasta la plaza Julio Flórez, no se podía bajar para... Eso tenía la policía que sacar la gente cargada, había veces. (Posidia Peña de Rojas, comunicación personal, 29 de marzo de 2018)

El santuario de Chiquinquirá como centro religioso y de peregrinación se constituyó en un espacio dinamizado por lo sagrado. Las formas físicas de la ciudad se fueron concibiendo desde una dimensión religiosa, a partir del *milagro de la Renovación* y sus posteriores interpretaciones y representaciones en el espacio y en la infraestructura que, durante siglos, se fueron adaptando y configurando hasta dar como resultado el escenario religioso actual de Chiquinquirá.

Ahora bien, las construcciones históricas que servían de refugio para los peregrinos también tuvieron sus años jubilosos. Continúa la señora Posidia contando que

en los diciembres y días de fiesta, era mucha la gente que venía y poca la posada que había. La gente dormía en los andenes, en la plaza. No se podía cerrar la iglesia por la noche, porque la gente dormía allí. En ese entonces, el pueblo era chico. (Posidia Peña de Rojas, comunicación personal, 29 de marzo de 2018)

“Por ejemplo, en la casa del Molino Estrella Norte, era mucho lo que albergaba a los peregrinos”, dice doña María de Jesús Alvarado Villamil, mientras organiza sus reliquias para la venta. Ella vivió durante veinticuatro años en esa casa, donde molían el maíz y celebraban misa: “Esa casa tenía

trescientos años y la tumbaron” (María de Jesús Alvarado, comunicación personal, 8 de julio de 2019).



Figura 6. La basilica

Fuente: fotografía tomada por Horst Martin (ca. 1934-1937), recuperada de <https://www.facebook.com/groups/1567082866948757/permalink/2287360991587604/>

Las romerías en las fiestas religiosas, que durante siglos han tenido lugar en Chiquinquirá, también conservan un espacio en la memoria de sus habitantes como hitos de organización espacial. Los habitantes de Chiquinquirá, como testigos directos, han visto cómo el pasar del tiempo, reflejado en decisiones —sobre todo, políticas— juega con las formas de concebir “de la mejor manera” el espacio como una reinterpretación de las necesidades de lo sagrado, siempre volviendo al mito fundante de la renovación, que se intensifica durante la fiesta religiosa y que, en la actualidad, se reorienta a la producción de un espacio para el turismo.

Desde las primeras crónicas, se hace referencia a la llegada de peregrinos que arribaban al santuario de Chiquinquirá con un mayor o menor grado de organización y especialmente durante las fiestas religiosas. Las prácticas culturales de los peregrinos en torno al lugar implicaban una amplia heterogeneidad —desde tocar la guitarra, bailar la guabina, repartir comida o tomar chicha hasta rituales como andar descalzos o de rodillas para pagar favores a la Virgen, dejar velas o señales por el camino—, traducida en formas simbólicas y materiales de producción del espacio. La fiesta religiosa se reproduce en los escenarios que Chiquinquirá ofrece para esos días: plazas de mercado, de comida, de dulces, de tiestos y loza traídos

de pueblos vecinos, como Ráquira, Suta y Villa de Leyva, que inundan los espacios.



Figura 7. Una calle en Chiquinquirá

Fuente: fotografía tomada por Horst Martin (ca. 1934-1937), recuperada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2245344225486902&set=pcb.2287360991587604&-type=3&theater&ifg=1>

Connotaciones sociales y políticas de las fiestas religiosas en Chiquinquirá

Las fiestas y romerías que tienen lugar en Chiquinquirá han construido a través del tiempo la reproducción de los espacios como dispositivos que activan la memoria, toda vez que condensan significados, tradiciones y representaciones de procesos culturales que se materializan en un orden religioso dominante. También, la memoria colectiva está dada en compartir los hechos vividos, realizar los mismos actos, participar en los mismos espacios o prácticas rituales y, eventualmente, escuchar los mismos discursos. En la memoria también se construye la interpretación y reinterpretación de la realidad.

En la fiesta religiosa, la memoria es el vínculo con el pasado, es la creación de recuerdos y olvidos. Por eso, en su carácter colectivo, cumple un papel fundamental en la fiesta religiosa. Para Laura Gili (2014), “la memoria colectiva engloba la suma de manifestaciones de la acción humana y

constituye la base de diferenciación de cada sociedad, su identidad, en un marco de integración con el ambiente social y natural” (p. 2). Las personas, como sujetos históricos, construyen su propia versión de la historia a través de la memoria; sujetos activos no pasivos que, como principal fuente de indagación, ofrecen un entendimiento y construcción en este caso de estudio.

Para el análisis de las fiestas en Chiquinquirá, se ha tomado como definición la propuesta por Ferro (2004), quien afirma que las fiestas son “capaces de revitalizar identidades, renombrar territorios, conectar fronteras y regiones aparentemente disímiles, construir proyectos de vida propios y expresar conflictos sociales, resistencia, tensiones, negociaciones, entre lo local, lo regional, lo global (...), entre lo pagano y la oficialidad” (p. 16). En ese sentido, la fiesta, como representación de una manifestación de fe, se implanta en la memoria de la gente y construye su identidad. A continuación, se expone cómo la fiesta de la coronación de la Virgen de Chiquinquirá, un evento festivo creado a inicios del siglo XX, significa un referente de religiosidad que expresa una devoción y culto a la Virgen del Rosario.

Desde 1895, año en que la Virgen de Guadalupe fue coronada como patrona de América, los frailes dominicos tenían el anhelo de hacer coronar a la Virgen de Chiquinquirá como reina⁶ y patrona de Colombia. Como lo ha señalado Víctor Raúl Rojas en su riguroso texto de investigación (1999) sobre la coronación de la Virgen de Chiquinquirá, el imaginario mariano y la mentalidad religiosa, “[l]a presencia del símbolo sagrado por aldeas y parroquias despertó un verdadero interés religioso, que la Iglesia supo canalizar como efectivo aparato publicitario con el propósito de extender la devoción al Santo Rosario, inculcar las virtudes de María” (p. 80). El autor se refiere con ello a la peregrinación con la réplica de la Virgen que inició en 1910, nueve años antes de la coronación, y que tenía como objetivo recaudar fondos para el arreglo del templo y los preparativos de la coronación en Chiquinquirá.

6 La denominación de “reina” o “*basilissa*” a la Virgen se remite a una antigua tradición de la Iglesia. Se trata de un apelativo que, aunque no se encuentra explícito en la Biblia, se asocia con las palabras del arcángel que anuncia que Dios dará al hijo que va a nacer el trono de David, su Padre; reinará sobre la casa de Jacob para siempre y su reino no tendrá fin (Lc 1,32-33). Así mismo, se vincula a las palabras de santa Isabel, quien llama a María “la madre de mi Señor” (Lc 1,43). Pronto, la liturgia aplicó también a María las palabras del salmo 45: “De pie, a tu derecha, está la reina enojada con oro de Ofir” (Conesa, s. f).

Más adelante, Rojas (1999) expresa que las gentes de Chiquinquirá vieron burlado su anhelo y esfuerzo para que la coronación se hiciera en su santuario. Debido a que, en 1918, el arzobispo primado establecía la organización del Primer Congreso Mariano Nacional el año siguiente, el monseñor Eduardo Maldonado Calvo, obispo de Tunja, informaba que “con tal motivo algunas personas piadosas sugirieron la idea de que no había ocasión más propicia que dicho Congreso para Coronar a Nuestra Señora” (p. 121). Así, lo más oportuno fue realizar la coronación de la Virgen en Bogotá y trasladar hasta allí el lienzo sagrado.

En consecuencia, frente a ello, surgieron hechos, contradicciones, luchas y opiniones, tal como los describe Rojas (1999). De allí se puede analizar el tipo de imaginaria que se construía en un país que aún pensaba el destino propuesto en un proyecto político y religioso. Muchos de los chiquinquireños no olvidan aquellos sucesos, bien porque lo vivieron sus abuelos o porque curiosean en la historia de su ciudad, lo que les provoca un sentimiento de lucha en defensa constante de lo que llaman su identidad chiquinquireña.

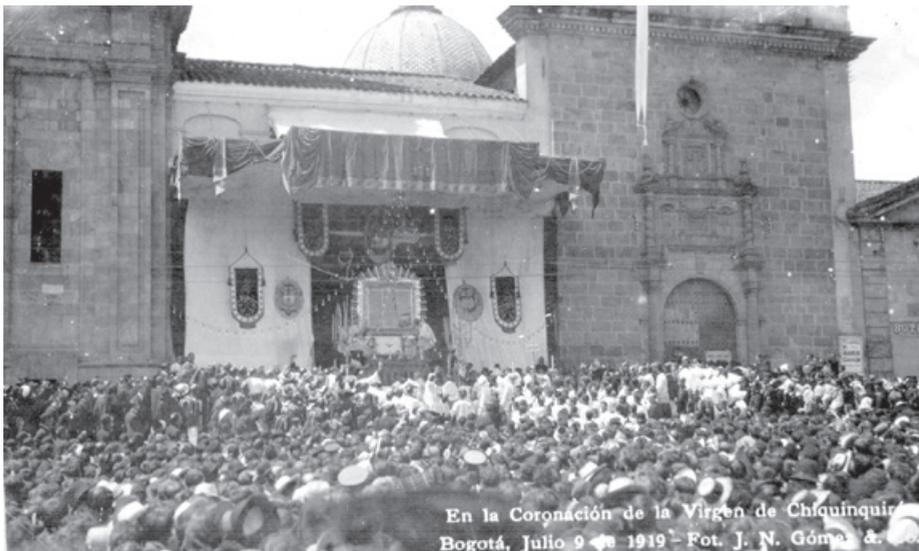


Figura 8. En la Coronación de la Virgen de Chiquinquirá

Fuente: fotografía de J. N. Gómez (1919), archivo institucional de los frailes dominicos en Chiquinquirá.

La figura de la Virgen de Chiquinquirá ganó gran importancia en el siglo XX a partir de su coronación. Así lo cuenta don Omar Coy, un chiquinquireño interesado por los temas de la Virgen:

Hacia 1900, o quizá antes, comienza a trabajarse el tema de declararla reina y patrona de Colombia. Hacia 1910, lo que se llama la Conferencia Episcopal Colombiana determina la coronación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá y da un tiempo perentorio para los festejos, para la organización y todos estos temas. Hacia 1918, se decide la coronación y la Conferencia dice que debe ser trasladado el cuadro para la capital de la república y allí nace un hecho que se llama *el entredicho*⁷, que es que el pueblo no quería dejar sacar el cuadro de la Virgen, inclusive lo sacó de la basílica Nuestra Señora del Rosario y lo tuvo por varios días. Por eso, monseñor Calvo, Maldonado Calvo, excomulgó al alcalde de la época y a varias de las personas que no dejaron sacar el cuadro. Al final de irs y venires, charla con la comunidad dominicana, charla con las autoridades locales, el presidente Marco Fidel Suárez logra que en 1919 el cuadro salga y, por eso, el 9 de julio se hace la coronación en la capital de la república, en 1919. (Omar Coy, comunicación personal, 27 de diciembre de 2017)

La imagen de la Virgen de Chiquinquirá, se conoce como una imagen peregrina: el peregrino viaja a su encuentro y ella sale al encuentro con el peregrino. Por lo anterior, fueron muchas las veces que la Virgen salió de su santuario en peregrinación a curar pestes y enfermedades. Para 1841, en la cuarta salida del lienzo milagroso hacia Santafé, quedó demostrada “la forma como se había consolidado esta advocación mariana como símbolo nacional (...). No hubo un solo habitante de esta ciudad privilegiada y fiel que no recibiese un favor muy singular de esta Madre del Amor Hermoso” (Rojas, 1999, p. 47). En este sentido, una serie de símbolos emergió en los momentos críticos del surgimiento del Estado nación colombiano, según Mena (2009):

La nación colombiana se configura a partir de una serie de hechos y tejidos históricos-políticos-culturales ocurridos hacia la década de los 80' del siglo XIX, los cuales permiten poner en marcha una serie de dispositivos que hacen posible la interiorización de los valores simbólicos y culturales que hoy forman parte de la nación colombiana. (como se cita en Erazo, 2008, p. 37)

7 Pena canónica o censura por la que se prohíben ciertos actos sagrados a fieles que, sin embargo, quedan dentro de la comunión eclesial —a diferencia de la excomunión—. El entredicho impide participar como ministro en la celebración de la Santa Misa y demás ceremonias de culto, celebrar los sacramentos y sacramentales y recibir los sacramentos. En cambio, quien recibe esta pena puede desempeñar oficios, ministerios o cargos eclesialísticos o realizar actos de régimen. La pena de entredicho puede ser *latae sententiae* (no declarada), cuando se incurre de modo automático al realizar el hecho, o *ferendae sententiae* (declarada), cuando hay notoriedad.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la hoy Colombia libró varias y sucesivas guerras civiles, en su intento por definir un modelo de Estado que permitiera orientar los destinos del territorio hacia el progreso. En el periodo conocido como la Regeneración, la Iglesia y el Estado trabajaron conjuntamente en la consolidación de un Estado nación, lo cual implicaba, entre otras cosas, rescatar las principales características de la identidad nacional para fundamentar en ellas el nuevo sistema político.

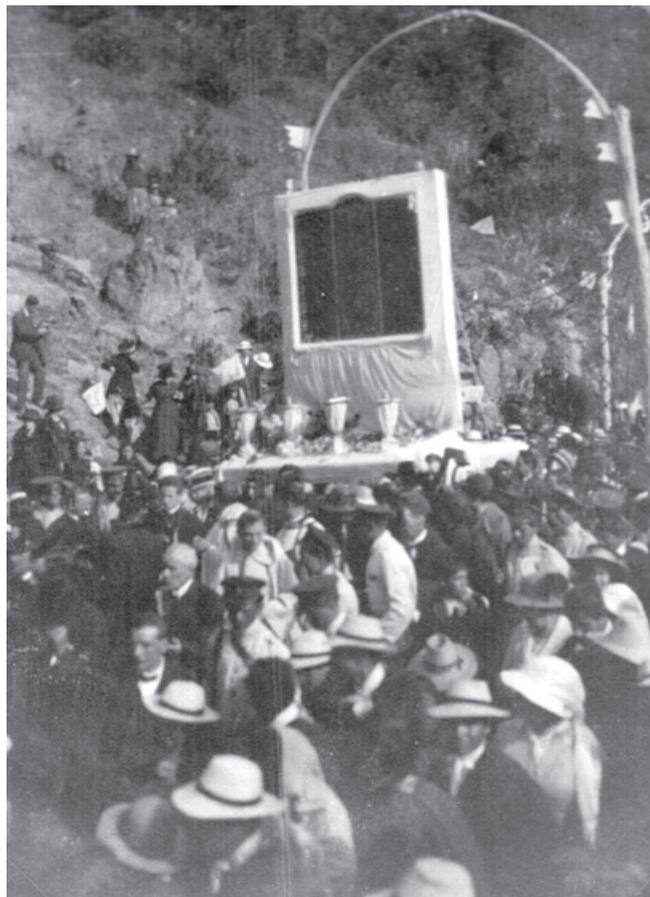


Figura 9. En las procesiones de la Virgen de Chiquinquirá, 1919
Fuente: archivo institucional de los frailes dominicos en Chiquinquirá.

Para Lowental (1998), la consagración a una religión “se convierte en un objeto de veneración en cuanto representa lo sagrado, aquello que es fundamental para el sentir de una comunidad que está ligada a un territorio o a unas leyendas comunes” (p. 10). Por tanto, esas diversas formas de representación simbólica se fueron arraigando en la sociedad colombiana y

valoraron significados del pasado en el presente: las comunidades lo apropiaron y, así, se genera identidad, lo que les da una forma de pertenecer. Con la Regeneración, propuesta por el presidente conservador Rafael Núñez, Colombia se sumergió en la idea de un Estado confesional⁸ y, mientras salía de una guerra civil e iniciaba la Guerra de los Mil Días, las élites de la república entronizaron el Sagrado Corazón como símbolo masculino de un imaginario⁹ religioso.

El Sagrado Corazón se consolidó como símbolo garante de paz y de reconciliación nacional: “Esta vinculación del símbolo como garante de paz y baluarte cívico permitió su penetración y arraigo en la cultura local” (Rojas, 1999, p. 66). Por su parte, la Iglesia entendió que, para mantener y expresar el significado simbólico del Sagrado Corazón a las comunidades campesinas, debía distanciarse al menos un poco del lenguaje y rituales sofisticados (Rojas, 1999). La entronización del Sagrado Corazón, como símbolo religioso masculino, imprime un carácter al tipo de nación que se esperaba para una sociedad conservadora o, mejor dicho, proyecta el tipo de sociedad deseada por el gobierno conservador. Con el espaldarazo de la Constitución de 1886 a la Iglesia católica, esta se seguía posicionando como la institución religiosa única y capaz de ejercer un verdadero control sobre la sociedad civil. Así quedó contemplado en el Concordato de 1887¹⁰.

La Iglesia católica en Colombia continuó su empresa, “entendió la importancia de resacralizar el tiempo y el espacio, y emprendió una vasta tarea para asentar este [ahora nuevo] imaginario rosarista con la colaboración de diferentes sectores sociales” (Rojas, 1999, p. 68). Específicamente en el Santuario de Chiquinquirá, los frailes dominicos declararon la fiesta del Rosario el primer domingo de octubre, en concordancia con la tradición de la Iglesia. El motivo de la devoción al Rosario se deriva de la práctica de la oración que lleva el mismo nombre. Además, el Rosario, dice Palma

8 El Estado confesional es el que se adhiere a una religión específica, llamada *religión oficial* (Iglesia estatal o Iglesia establecida). Esta situación puede ser simplemente resultado de los usos y costumbres o tradición, o reflejarse en su legislación, especialmente en la Constitución del país. Para el caso de Colombia, sus instituciones políticas estaban ligadas a la Iglesia católica.

9 Para Rojas (1999), un imaginario es la “[p]roducción espiritual de las élites [que], a través del ejercicio del poder, influyen sobre la mentalidad de las colectividades para crear o construir nuevos patrones de conducta y comportamiento. Los imaginarios tocan el terreno de la política y su principal arma es la propaganda” (p. 14).

10 Un concordato es un tipo de acuerdo entre la Santa Sede —como representante de la Iglesia católica— y un Estado, para regular las relaciones entre ellos en materias de mutuo interés. Posee la categoría jurídica de tratado internacional. El Concordato de 1887 se realizó entre León XIII y el presidente de la república de Colombia, Rafael Núñez.

(2016), “es la práctica de una oración, vocal o mental en la que el fiel contempla los misterios de la vida de Cristo a través de la figura de la Virgen María” (p. 378). Desde el siglo XV, la oración del Rosario se relaciona con la comunidad de los frailes dominicos, pues a su fundador, Domingo de Guzmán, un santo del siglo XIII, se le apareció la Virgen María para darle las cuentas del Rosario como arma contra la herejía que se encontraba en furor en ese momento.



Figura 10. Recuerdo de la Coronación de la Virgen de Chiquinquirá, 1919.
Fuente: archivo institucional de los frailes dominicos en Chiquinquirá.

Con el Rosario como bandera y con el lema “Familia que reza unida, permanece unida”, la Iglesia católica se consolidaba como la autoridad en el orden social; sin embargo, no fue fácil. Por un momento, la naciente Colombia le dijo “No” a las aspiraciones de la Iglesia y, por medio de la Constitución de 1863, se planteó la separación de los roles del Estado y la Iglesia que habían estado unidos desde la época de la Colonia. A pesar de lo anterior, la Constitución de Rionegro de 1863 fue derrotada por las

armas y la Constitución de 1886 estableció que, en la república de Colombia, la Iglesia, que vivía estigmatizada y perseguida, fuera reivindicada y posesionada “como la única y verdadera institución capaz de enderezar el destino de la sociedad colombiana” (Rojas, 1999, p. 53).

Rojas (1999) escribe que la Virgen de Chiquinquirá fue proclamada como patrona de los ejércitos libertadores por la fe del pueblo neogranadino y “secuestrada por una columna de Manuel Serviez en 1816. Los ejércitos realistas la regresaron a su santuario y, al consolidarse el proceso de Independencia, la Virgen mestiza de Chiquinquirá se había convertido en un símbolo nacional” (p. 18). La institución religiosa de los frailes dominicos salía al paso de las luchas que ocurrieron en este territorio durante la historia y que le permitieron extender y controlar el culto de la Virgen de Chiquinquirá a través de la Nueva Granada, atravesar la independencia de la república y ver nacer, junto con el Estado, a una nación a los pies de María.

Para Acosta (2011), la orden de los frailes dominicos arribó al Nuevo Reino de Granada en 1525 aproximadamente y, desde entonces, impulsó la creación de cofradías¹¹ del Rosario. Apoyados en esta cofradía, los dominicos consagraron el culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá, el mismo que se fue desarrollando entre las actividades y el mundo simbólico que allí se apropia.

Con gran espectacularidad, fue celebrada entonces la coronación canónica pontificia de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá el 9 de julio de 1919. Era la sexta salida del lienzo milagroso y, con la intervención de autoridades civiles, políticas y eclesiásticas, cien años después de la batalla de Boyacá y bajo el mandato presidencial de Marco Fidel Suárez —del partido conservador, pues un liberal no hubiese patrocinado este hecho—, la Virgen y su hijo fueron ceñidos con coronas de oro. Un evento de gran solemnidad cívica y católica que contribuyó al proyecto nacionalista en Colombia y afianzó, para entonces, los lazos entre la Iglesia y el Estado.

La Virgen del Rosario de Chiquinquirá, ahora coronada, posee una joya que hace una sola pieza entre la corona y la aréola, las cuales están montadas en “78 brillantes de distintos tamaños, entre los cuales hay dos que pesan cinco y cuatro quilates cada uno; de buena clase (...) 140 esmeraldas de diferentes tamaños; luce entre ellas una de primera clase de dos quilates de peso” (Mesanza, 1934, p. 87). Mesanza (1934) cuenta

11 Las cofradías son asociaciones o hermandades que nacieron en Europa desde la sociedad romana (Plata, 2015).

que la Virgen María regresó a su casa el 14 de agosto de 1919, coronada y adornada por el camino con veintiséis escudos del episcopado y de las órdenes religiosas que presenciaron la coronación, elaborados en oro puro del Chocó y puestos cuidadosamente en su marco. Narra el dominico que “una inmensa multitud recibió a la Virgen María en procesión grandiosa realzada por más de cincuenta pabellones y quince carros formados por gentilísimas cuanto piadosas damas chiquinquireñas”, y agrega que la Virgen María entró a Chiquinquirá acompañada del presidente Marco Fidel Suárez, que se confundía entre “los indios de ruana y jipa en el tribunal de la penitencia y en el convite de la Eucaristía” (Mesanza, 1934, p. 167).

La Virgen nacional se constituyó como un referente simbólico religioso en la identidad del Estado nación de los inicios del siglo XX. En el marco de alianzas y estrategias políticas por la consolidación de una identidad, como lo afirma Mesa (2013), “la Iglesia se convirtió en un factor de identidad nacional y de conflicto, dado que el nuevo Estado necesitaba de sus bienes pero también de su legitimidad, para moldear la nueva nación recién inventada” (p. 7). Con la coronación de la Virgen de Chiquinquirá, el binomio de la Iglesia y el Estado colombiano patrimonializó un referente cultural transportando su valor original de culto, al cual ahora mostraban con nuevos atributos: coronada y consagrada como la patrona de Colombia, la Virgen nacional, “Reina de Colombia, por siempre serás, es prenda tu nombre, de júbilo y paz”¹².

Así mismo, no puede desconocerse que la devoción a la Virgen, con las manifestaciones de práctica ritual de los devotos, deja ver la organización del culto que se consagra. Desde la Colonia y hasta la Independencia, por medio de “las procesiones para conjurar las pestes y las epidemias, las visitas de la ‘imagen sagrada’ a la capital de la República y las romerías de los peregrinos por aldeas y pueblos” (Botero, 2009, p. 89), el culto a la Virgen de Chiquinquirá se consagra, por un lado, en unos elementos de control y de enseñanza de la Iglesia y, por otro, en la devoción y la tradición popular que la proveen por completo.

12 El himno *Reina de Colombia* fue compuesto para la coronación de 1919 y, desde entonces, se canta diariamente en el santuario de Chiquinquirá.



Figura 11. En las visitas de la Virgen de Chiquinquirá a la capital de la República, 1919
Fuente: archivo institucional de los frailes dominicos en Chiquinquirá.

Dentro de las luchas de independencia, los ejércitos criollos no solo consagraron sus escuadras a la Virgen de Chiquinquirá, sino que, cerca del año 1815, pidieron en calidad de préstamo un millonario número de alhajas de la Virgen María para equiparar a sus ejércitos, irónicamente aquellas tropas neogranadinas que buscaban la independencia de la Corona española (Rojas, 1999, p. 43). El 20 de abril de 1816 el francés Manuel Serviez, que por ese entonces era general del naciente ejército libertador, sacó el lienzo de la Virgen de Chiquinquirá de su trono y lo llevó como bandera en una caja de madera por varias poblaciones. Serviez, convencido de que solo en nombre de la Virgen de Chiquinquirá movería a los indecisos y animaría a los decididos a hacerse más fuertes frente a la batalla, un mes antes había emitido una proclama incitando a sus ejércitos a luchar en el que llamó “el territorio de Nuestra Señora”: “corramos a defender el templo de la Madre de Dios; ella será con nosotros; el redentor de todos los pueblos de la tierra, nos protegerá en esta vida (...) ¡viva Nuestra Señora! ¡Mueran los enemigos!” (Cornejo y Mesanza, 1942, citados en Ariza, 1964; Arizmendi, 1986; Barrera, 2011; Rojas, 1999).

Esta hazaña, que le costó la excomunión a Serviez, permite entender la fuerza simbólica del culto a la imagen de la Virgen de Chiquinquirá. Además, este símbolo religioso sale con o sin el patrocinio de la institución religiosa y sacraliza un territorio, agenciando lugares y formas de ver y

comprender el mundo. Que se hayan unido o no más soldados a la causa libertadora a partir del secuestro de la imagen por parte de Serviez, no es tan significativo como el hecho de comprender que las creencias, la fe y la devoción alrededor del símbolo sagrado de la Virgen de Chiquinquirá formularon una idea tangible que buscaba la configuración de un orden social.

Durante este periodo de sacrificio, actos heroicos y derramamiento de sangre, que terminó el 7 de agosto de 1819, se consolidó una mentalidad religiosa cuyo símbolo mestizo, y ahora granadino, fue la Virgen de Chiquinquirá:

como en tiempos de la colonia, cuando apenas nacía nuestra Patria, la protección de la santísima Virgen María no cesó un momento en los años de la independencia y la organización de la República; tampoco fue ajena la Virgen de Chiquinquirá a las necesidades y sufrimientos de sus hijos, cuando con devoción filial y confianza absoluta se acercaron a ella a implorar su bendición y auxilio maternal los líderes y gestores políticos del país. (Sastoque, 2012, p. 36)

El Libertador Simón Bolívar en varias ocasiones se hincó a los pies de la Virgen de Chiquinquirá y continuó la imprenta religiosa, que venía de la época colonial incluso después de la Independencia (Barrera, 2011). Él mismo firmó en el año 1828 un extenso documento en el que declaró la necesidad de que el gobierno de la República, por los medios que fueran necesarios, sostuviera el santuario donde se veneraba la imagen de la Virgen de Chiquinquirá, pues consideraba que su culto “[contribuía] sobremanera a mantener la moral y la religiosidad de los pueblos” (Rojas, 1999, p. 47).

La fiesta de la Coronación de la Virgen: un acercamiento a su carácter de manifestación religiosa

La celebración de la fiesta de la Coronación ha sido tradicionalmente un acto donde el pueblo católico, bajo el auspicio de la Orden de los Frailes Dominicos, cada 9 de julio rinde devoción al título de patrona y reina de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá. Ni el paso de 99 años ha hecho que esta fiesta deje de celebrarse; solo sus sentidos se han transformado. Dicha celebración siempre ha sido organizada por la institución religiosa y sigue manteniendo su contenido oficial. La fiesta sigue siendo un acto ritual mediante el cual los asistentes agradecen a “la patrona de Colombia” por los favores recibidos y piden porque bendiga y ayude con salud a sus familias.

Sin embargo, la fiesta de la Coronación se establece institucionalmente como una estrategia en la cercanía a lo sagrado, legitimado por medio del control del culto a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá y la institucionalización del ritual. Los actos de religiosidad popular aparecen como aliados difusos y pertenecientes a las acciones de la religión oficial; sin embargo, muchas veces, esta relación los contraviene y hace que se transforme su significado, sus valores y su sentido. Por otra parte, los usos del espacio, considerado sagrado, también empiezan a valorarse desde lo económico y desde el derecho a “estar ahí”, lo cual genera tensiones entre comunidades locales y comunidades en tránsito durante la fiesta. Por último, la tradición se presenta como un hecho legitimador de un pasado en el presente, pero que abre la discusión a procesos de invención de la tradición. En la tabla 2, se realiza un acercamiento descriptivo al carácter ritual que tiene la fiesta de la Coronación.

Tabla 2. Descripción de la fiesta de la coronación de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá



Figura 12. El rezo de una promesa (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

Novena de preparación, 30 de junio a 9 de julio (Macabeos 12, 42-46)

En la basílica de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Se hace en honor a la Virgen del Rosario de Chiquinquirá y se pide una gracia especial. Para cada día de novena, el padre prior, rector del santuario, le ha asignado con anterioridad a un grupo apostólico la dirección del novenario. La novena es un ritual dentro de la fiesta que consiste en la oración devota del Rosario a la Virgen de Chiquinquirá para pedirle que interceda por quienes le rezan ante Dios por sus necesidades. Cada noche, es común ver ingresar a la basílica familias de entre diez y ocho miembros entre niños, jóvenes y adultos, de rodillas, hasta llegar a la presencia del lienzo sagrado, quedarse allí unos minutos orando y luego incorporarse al rezo de la novena.

Rezo del Rosario, 30 de junio a 9 de julio

La devoción al Rosario ha sido promovida por la orden de los dominicos desde su llegada a Chiquinquirá y se convirtió en la práctica de religiosidad popular más significativa entre los devotos de la Virgen. Actualmente, el Rosario está compuesto por veinte misterios o eventos de la vida de Jesús y la Virgen, divididos a su vez en cuatro grupos: gozosos, dolorosos, gloriosos y luminosos. Cada día de novena¹³ dirige su rezo el grupo apostólico al cual le haya correspondido. Durante el rezo del Rosario, la réplica del lienzo sagrado de la Virgen transita dentro de la basílica, en procesión para la veneración y admiración de los asistentes. De los dos lados del trono donde se encuentra entronizado el lienzo sagrado y original de la Virgen, cuelgan dos largas banderas de Colombia.

13 Para acceder al texto completo de la novena, véase <http://www.virgendechiquinquirá.com/files/Novena-Centenario-web-v2.pdf>



Figura 13. Ante la Virgen de Chiquinquirá (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

La bendición de los objetos, 30 de junio a 9 de julio

Cada noche, después de terminada la eucaristía, los asistentes se acercan al presbiterio y, después de una breve oración del fraile predicador, reciben la bendición de variados objetos y reliquias: las llaves del carro, estampas de la Virgen y de los santos, rosarios, cuadros de los santos y agua que traen en recipientes y botellas. Su bendición representa una búsqueda y contacto con la experiencia de lo sagrado, los milagros en el marco de la religiosidad popular; la fe reforzada en la creencia de llevar un objeto, que ha sido bendecido con agua bendita, a casa. Así reciben la protección divina y se sienten bendecidos y amparados de todo mal. Este ritual tiene un aspecto sensorial, porque todos los participantes quieren ser tocados por el agua que rocía el fraile, quieren mirar y ser mirados por el predicador y, cuando este tira el agua, las personas se santiguan al sentirla caer sobre sí.



Figura 14. La bendición de objetos (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

La procesión, 8 de julio

El ritual de la procesión es convocado por los frailes dominicos y, en esta ocasión, el domingo 8 de julio fue seleccionado por el prior del convento, fray Nelson Novoa, para dirigir la procesión, el Rosario y la eucaristía. En la plaza Julio Flórez, decenas de devotos allí reunidos, a las seis de la tarde, frente a la iglesia de la Renovación, cumplen la cita para la procesión con la Virgen, anunciada desde el primer día de la novena. Acudieron con cirios, velas y faroles, tal como se les había indicado. Mujeres, hombres, religiosas, jóvenes, adultos, viejos y coches para bebés cortan el paso. Fray Anderson, en repetidas ocasiones, sumerge el hisopo para obtener con él el agua del calderillo o acetre que sostiene su acólita y así poder impartir sobre los rostros anhelosos de los devotos el agua, ahora bendita.



Figura 15. Salida en procesión (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.



Figura 16. En procesión (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

El cortejo, 8 de julio

El cortejo lo lidera un grupo de cinco frailes que llevan un incensario, un juego de ciriales y una cruz alta, que normalmente se utilizan en las procesiones y solemnidades especiales o eucaristías de domingo. En ambos costados, los frailes van acompañados por los faroles y velas de los devotos, como en calle de honor. Los religiosos van acompañados de dos vehículos oficiales de la basílica que llevan la amplificación de sonido y que permiten que se haga la transmisión en vivo del evento por la emisora Reina de Colombia.



Figura 17. La bandera de Colombia (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

La bandera de Colombia

Se extiende una bandera de Colombia de unos treinta metros de largo, sostenida en sus bordes por veinte jóvenes integrantes del Movimiento Juvenil Dominicano Velatoris Christi, grupo apostólico de la basílica; sin embargo, a medida que avanza la procesión, parece que de entre los asistentes se suman personas para sostener este llamativo elemento que tiene grabadas las firmas y mensajes de peregrinos que han arribado a Chiquinquirá desde el 8 de julio de 2017.

El lienzo de la Virgen

Esta réplica del lienzo original fue la última en incorporarse a la procesión, llevado en andas por dieciocho cargueros, todos del grupo apostólico Servidores de la Virgen y cuyo peso, aseguran, es de una tonelada. Perfectamente adornado con arreglos florales, el estandarte que rodea al cuadro de vidrio, en cuyo interior finalmente se encuentra el lienzo, ostenta un color dorado y la luz artificial amarilla dentro del cuadro de vidrio le da una tonalidad viva. Cada vez que se detienen, el lienzo y toda su estructura es soportada con unos parales auxiliares que, colocados a los lados del anda por parte de cuatro de los Servidores, amortiguan su peso. Los frailes predicadores llevan micrófono para ofrecer las reflexiones a la audiencia y, en definitiva, dirigir la procesión. Pronto, la procesión se hace más numerosa y el mayor nodo de gente rodea el lienzo de la Virgen, al punto de impedir el paso cansado pero firme y fuerte de los Servidores.



Figura 18. Cargar el lienzo sagrado (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

Las vísperas, 8 de julio

La gente está esperando las vísperas, la pólvora, el colorido, los juegos artificiales. Cuatro castillos ubicados en el atrio de la basílica tuvieron el

propósito de lograr una gama espectacular de colores, sonidos y elípticas formas. Fue un momento de éxtasis, la pirotecnia no dejaba de sonar y visualmente pareció inagotable.

“Este año se lucieron los curas”, se escucha decir entre la multitud. Los asistentes inclinan su cabeza hacia atrás, sus ojos brillan y, en ocasiones, sonríen y aplauden de la emoción. Con celulares en mano, todos quieren guardar aquel momento. La suave lluvia que cae hace de la noche un espectáculo.



Figura 19. Las vísperas (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.



Figura 20. La celebración formal (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

La misa conmemorativa, 9 de julio

“¡La misa este año no será campal!”, se escuchaba decir desde temprano a las afueras de la basílica. Los peregrinos que llegaban encontraron las tres imponentes puertas principales de la basílica cerradas. Cosa que nunca sucede, porque aun sin ser día de fiesta, el templo siempre está abierto. Adentro, en la basílica, los integrantes de los grupos apostólicos, siguiendo las órdenes, luchaban por “desalojarla” de los feligreses que habían llegado desde temprano a misa con tal de reservar sus puestos. La razón: los obispos invitados querían rezar un momento a solas con la Virgen, lo cual nunca sucedió. Durante la celebración eucarística, se restringe el movimiento y el ruido, para dar paso a lo que está preceptuado. Frente al trono de la Virgen, en las primeras cuatro filas de sillas reservadas, las autoridades eclesíásticas como invitados especiales, todos ellos revestidos con alba y casulla blanca de apliques dorados y con el escudo de la comunidad dominicana impreso en el frente, a la altura del pecho y espalda, casi todos masculinos. Solo hay un par de mujeres acompañantes. Ya entre el público se divisan algunos integrantes de los grupos apostólicos, quienes lucen su respectivo uniforme y distintivo; también se observan autoridades militares con uniforme de gala y las respectivas condecoraciones que evidencian su línea de mando. En cada una de las dos esquinas de la nave principal más próximas al altar, monta guardia un macero con traje negro, audífono y radio de comunicación, al que consulta constantemente.



Figura 21. La misa campal (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

Una enorme pantalla

Fue dispuesta afuera, en el atrio de la basílica, seguramente para que los asistentes que no alcanzaran a entrar siguieran la trasmisión en vivo de la eucaristía desde afuera, una forma de reemplazar la tradicional misa campal. A la hora de empezar, y con la señal del fraile que dirigía la logística desde el atril principal, se abrieron las puertas del templo y una multitud de personas avanzó con fuerza, buscando ubicarse lo más cerca posible de la Virgen. La mayoría logró llegar hasta el cerco humano que habían tendido los integrantes de los grupos apostólicos, más o menos a unos diez metros del presbiterio, donde se conservaron más de cincuenta sillas vacías para los invitados especiales.



Figura 22. El coro (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)
Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

El coro

El coro centenario de más de treinta voces de hombres, mujeres, niños, jóvenes y adultos entonan el himno *Ven, creador Espíritu*, con el que se invoca al Espíritu Santo. Las pertinaces indicaciones del fraile encargado, Johny Zapata, parecen verse definidas. Por el pasillo central que han abierto los integrantes de los grupos apostólicos, siguiendo las órdenes, avanza entre la multitud el cortejo de los oficiantes litúrgicos y algunos prelados

de Colombia, los cuales son antecidos por los novicios acólitos que van esparciendo incienso.

La Guabina chiquinquireña

Una pareja de jóvenes, vestidos con lo que serían trajes campesinos folclóricos, acercan las ofrendas al sacerdote y comienza el ofertorio. Se repite la quema de incienso. La pareja de jóvenes baila en el presbiterio la *Guabina chiquinquireña*, al son de los acordes del coro al cual se le han añadido instrumentos de cuerda. Los medios de comunicación, entre ellos la Conferencia Episcopal Colombiana y Cristo Visión, se acercan para hacer grabaciones y tomar fotos.



Figura 23. La guabina (Coronación de la Virgen del Rosario, 2018)

Fuente: fotografía de Javier Morales, 2018.

Se inician, entonces, las recomendaciones finales por parte del prior conventual Nelson Nova: “Cuiden sus bolsillos, sus objetos personales,

los amigos de lo ajeno andan por ahí; el único lugar autorizado para el paso de salves, misas, cantos y exvotos es el despacho parroquial contiguo al santuario”. Posteriormente, tiene lugar la bendición de los objetos y comienza la circulación de la gente. Los que quedaron afuera de la basílica quieren ingresar a ver a la Virgen y los que estaban adentro, despedirse de ella y salir.

Fuente: elaboración propia.

REFLEXIONES CONCLUSIVAS

En este apartado, más que unas conclusiones o resultados del aporte investigativo, se sugieren algunas reflexiones conclusivas que se espera le queden al lector. En ese sentido, cabe destacar que se elaboró una descripción de la fiesta de la Coronación de la Virgen del Rosario como una construcción histórica que compromete actores, relaciones sociales y políticas y creencias frente a una manifestación religiosa. Los elementos considerados para dicha descripción fueron la historia, los relatos de la gente y la significación que tiene esta advocación mariana para las tradiciones religiosas en Boyacá. La descripción de la fiesta religiosa hace relación a la ocurrida el 9 de julio de 2018 en Chiquinquirá y se utilizaron la observación y la entrevista semiestructurada para llevarlo a cabo.

Entender que la fiesta de la Coronación como manifestación religiosa trae consigo implicaciones sociales y políticas, la acercan a las nociones de patrimonialización, entendida esta como las acciones que ejercen básicamente los poderes políticos y públicos para exponer los referentes culturales como símbolos de identidad y, con esto, seguir un discurso nacionalista. La Virgen del Rosario de Chiquinquirá constituye un referente simbólico en la formación de identidad en el Estado colombiano, pues tras un proceso de activación patrimonial que se erige desde la élite política conservadora de finales del siglo XIX, se profundizó en la sociedad tal símbolo como un elemento común, valorado; como un patrimonio cultural para la mayoría de colombianos. Es así como los procesos de patrimonialización estatal se valen de la historia como criterio de legitimación social.

Más allá de lo netamente histórico, las manifestaciones religiosas se presentan como escenarios de reconocimiento de los otros, quienes, unidos por una fe en común, llevan a cabo acciones mediante las cuales profesan su creencia. En dicho escenario, entra a mediar un control institucional de los rituales festivos. En el escenario formal de la fiesta, existe un orden

establecido desde donde la institución religiosa utiliza los ritos, mitos y símbolos para la legitimación y, en el escenario no institucional, el que tiene que ver con los creyentes y asistentes a la fiesta, se construyen sentidos, valores y significados sobre esta manifestación, que permiten entenderla como una tradición.

Durante la fiesta de la Coronación, se establece un puente entre el pasado y el presente a través de la revitalización de la memoria y la repetición de la tradición. La fiesta es un tiempo en el que se reafirma y legitima el control social por parte de la institución religiosa y en el que los sectores no institucionales agudizan o revierten su condición en la estructura social. La invención de la fiesta de la Coronación fue una tradición construida en una época específica, hace casi una centuria de años, que en su momento intentó invisibilizar los conflictos existentes y unir el poder del Estado con el de la Iglesia para legitimar un poder que ya había construido un imaginario mariano nacional y que quería imprimir una noción de identidad al naciente Estado. Esta tradición, en la actualidad, se reinventa cada tiempo de fiesta, se revitaliza con las sendas que le indican los alegrijes de la memoria y se legitima con la institucionalización de la tradición.

Es inquietante pensar que Chiquinquirá vive una profunda crisis con relación al proceso de construcción de identidad, debido a que este está dado por las dinámicas del hecho religioso (creencias y cultos) que continúan ocurriendo en el territorio. Solo resta decir que se incita a futuros investigadores a profundizar en estudios sobre las manifestaciones religiosas, verdaderas pistas de identidad y cohesión social. Debido a que en la actualidad existe un traumatismo respecto a los elementos que forman la identidad en los Estados del siglo XXI, en general, fenómenos culturales, políticos y económicos como la globalización han roto con los referentes simbólicos identitarios que cohesionan a una sociedad.

REFERENCIAS

Acosta, O (2011). *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. España: Iberoamericana, Vervuert Verlag.

Adarve, M. (2007). La Virgen de Chiquinquirá o mimesis sacral. En C. Tejeiro, F. Sanabria y W. Beltrán (eds.), *Creer y poder hoy. Memorias de la Cátedra Manuel Ancizar* (pp. 421-450). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Dirección Académica. Recuperado de: bdigital.unal.edu.co/786/25/23CAPI22.pdf

Alfonso, N. (2014). *Representaciones sociales y prácticas investigativas en educación* (Tesis de doctorado). Universidad del Cauca. Popayán, Colombia.

Álvarez, M. C. (1986). *Chiquinquirá: arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Ancízar, M. (1853). *Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 51*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3175>

Ariza, A. (1964). *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá. Patrona principal y reina de Colombia*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas.

Arizmendi, O. (1986). *Chiquinquirá: 400 años*. Bogotá: Talleres Gráficos de la Litografía el Arco.

Barrera, N. P. (2011). *Historia de Chiquinquirá* (Vol. I). Tunja: Academia Boyacense de Historia.

Botero, R. L. (2009). La Virgen de Chiquinquirá: símbolo de identidad nacional. *Revista Colombiana de Sociología*, 32 (1), 83-94.

Briceño, M. (1987). Chiquinquirá y los pueblos aledaños en el siglo XVI. *Revista de la Universidad Javeriana*, 16 (27), 75-88. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10133>

Cornejo, V. y Mesanza, A. (1942). *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*. Bogotá: Centro S. A. (Reimpresión de la edición de 1919).

Denzin, N. K. (2009). *The research act in sociology: A theoretical introduction to sociological methods*. Nueva York: Routledge (Trabajo original publicado en 1970).

Erazo, M. (2008). Construcción de la nación colombiana. *Revista de la Educación Colombiana*, 11, 33-52. Recuperado de: http://editorial.udenar.edu.co/revistas/rudecolombia/files/r11_33.pdf

Fernández, J. A. P. (2016). La devoción al Santo Rosario en Granada y su provincia: historia, arte y tradición. En J. A. Peinado Guzmán y M. Rodríguez Miranda (coord.), *Meditaciones en torno a la devoción popular* (pp. 377-396). España: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”.

Ferro, G. (2004). *La geografía de lo sagrado: el culto a la Virgen de las Lajas*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Ferro, G. (2011). Guía de observación etnográfica y valoración cultural: fiestas y semana santa. *Apuntes 24* (2), 222-241.

Flores, F. C. (2012). Luján como hierópolis: del relato espacial al lugar religioso. *Revista Universitaria de Geografía*, 21, 137-158.

Flórez de Ocariz, J. (1674). *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: José Fernández de Buendía. Recuperado de: <https://archive.org/details/LibroDeLasGenealogiasDelNuevoReynoDeGranadaUnido/page/n1>

Gil Tovar, F. (1986). La Virgen de Chiquinquirá en el arte. En O. Arizmendi, *Chiquinquirá: 400 años* (pp. 81- 96). Bogotá: Talleres Gráficos de la Litografía el Arco.

Gili, M. L. (2014). La historia oral y la memoria colectiva como herramientas para el registro del pasado. *Revista Tefros*, 8 (1-2), 10.

Lowenthal, D. (1998). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge University Press.

Mark, E. (1963). *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República.

Herrera Mena, S. A. (2009). La formación de los estados nacionales en la América Hispánica: de la colonia al siglo XIX (Tesis de maestría). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Mesa, L. (2013). La Iglesia católica y la formación del Estado-nación en América Latina en el siglo XIX. El caso colombiano. *Almanack* (6), 5-25. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.1590/2236-463320130601>

Mesanza, A. (1934). *La Coronación de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Caracas: Sur América.

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. London: Sage.

Ramírez, J. E. (1975). *Historia de los terremotos*. Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

Ramírez Uribe, S.J., L. (1986). Historia y teología del cuadro renovado de Nuestra Señora de Chiquinquirá. *Theologica Xaveriana*, (79). Recuperado a partir de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/22291>

Rojas, V. R. (1999). *La coronación de la Virgen de Chiquinquirá: mentalidad religiosa e imaginario mariano 1891-1919*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses.

Ruiz Olabuénaga, J. I. y Ispizua, M. A. (1989) *La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sastoque, L. (2012). *Historia de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Bogotá: Editorial y Publicaciones Universidad Santo Tomás.

Soja, E. (1995). The Spaciality of Social Life: Towards a Transformative Rethorisation. En D. Gregory y J. Urry (eds.), *Social Relations and Spatial Structures* (pp. 90-127). Londres: Macmillan.

Tobar y Buendía, Pedro de. (1986). *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María Madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo (Trabajo original publicado en 1694).

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Entrevistas

Entrevista 1. Realizada a Flor Esperanza Pedreros. Plaza de la Libertad (su puesto de trabajo), Chiquinquirá, Colombia, 27 de diciembre de 2017.

Entrevista 2. Realizada a María de Jesús Alvarado, en la calle (su lugar de trabajo), Chiquinquirá, Colombia, 8 de julio de 2019.

Entrevista 3. Realizada a Posidia Peña de Rojas, en su casa, Chiquinquirá, Colombia, 29 de marzo de 2018.

Entrevista 4. Realizada a Omar Coy, en su lugar de trabajo el archivo municipal de Chiquinquirá, Colombia, 27 de diciembre de 2017.

GRAFITI Y GÉNERO EN LAS CAPILLAS DEL CEMENTERIO CENTRAL DE TUNJA

Laura Marcela Pedraza Camargo

Estudiante de Licenciatura en Ciencias Sociales

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

Correo electrónico: laura.pedraza03@uptc.edu.co

Usualmente, los seres humanos vivimos entre la incertidumbre, la duda, la pregunta y la curiosidad por todo aquello que nos rodea y que percibimos mediante nuestros sentidos. Concebimos la vida de la forma en la que la hemos experimentado y, muy a menudo, tendemos a vivirla según nuestro divino capricho, porque si bien es cierto que aquellos hilos de poder que —muchos aseguran casi de forma paranoica— controlan lo que hacemos, no se puede negar aquella fuerza interna que nos lleva a romper las reglas, a movernos por fuera de lo socialmente aceptado, a zafarnos de nuestros propios pensamientos, del qué dirán y a saltar incluso los límites de nuestras propias creencias.

Pero ¿qué pasa cuándo nuestras sensaciones primitivas se encienden y sentimos que nos sobrepasan? y ¿qué pasa si estas sensaciones tienen su raíz en el dolor, la ira, el temor o la desesperación, y tocan tan profundo que incluso sentimos que nos ahogan? Para aquellos que se encuentran tan heridos, nunca la vida se tornó más hermosa que cuando empezaron a soñar con el alivio y la paz de dichos males, y es que, cuando están en auge, estos se tornan en mortífero veneno que lastima y mata lentamente. En este punto, pensar en soluciones y posibles caminos que nos saquen de las encrucijadas se vuelve prioridad y objetivo, el sueño y el desvelo, el tormento y el alivio. Entonces, ¿qué estamos dispuestos a hacer para desechar o, al

menos, mitigar el dolor? ¿Hasta qué punto de inflexión llegaremos para salir de esa cuestión que nos quebró y nos puso a prueba?

La siguiente investigación tiene dos grandes pilares sobre los que se desarrolla: el primero es el tema de los grafitis como medio de expresión del ser humano; el segundo es el género, con especial énfasis en las mujeres y en las vías alternativas de comunicación que han encontrado, de cara a los escasos espacios que muchas dicen tener para ello. Sobre este último punto, es preciso anotar que, por diferentes causas, es muy probable que las mujeres sientan que aún no han logrado dominar o conquistar el espacio público plenamente y que, al parecer, esa falta de confianza y probable miedo al escrutinio público puede limitar sus espacios para una verdadera comunicación, lo que puede estar llevándolas a expresarse de otras maneras —como el grafiti—, en distintos lugares —como el Cementerio Central de Tunja, el sitio elegido para esta investigación— y sobre diversos temas —desde la vida amorosa y sentimental hasta los problemas de trabajo, dinero, salud, vida familiar y cotidiana—. Este trabajo pretende mostrar, en últimas, esa íntima relación entre el grafiti como forma de protesta y manifestación de los sentires del ser humano, las creencias y la religiosidad popular.

Antecedentes

A lo largo de la historia, el ser humano ha buscado distintas maneras de expresar todo aquello que lo trasgrede, aquellos sentimientos que lo marcan y empiezan a formar parte de su desarrollo como persona. Esas distintas representaciones han tenido lugar de múltiples formas (dibujadas, escritas, esculpidas, talladas, etc.); así mismo, se han transformado en narrativas que les permiten a otros echar un vistazo no solo sobre aquellos pensamientos que marcaron a una persona, sino también sobre los contextos, paradigmas, problemas e incluso modas de una sociedad en una época determinada.

Es una costumbre dejar huella sobre los entornos que nos rodean. Hace miles de años, nuestros antepasados ya echaban mano del dibujo para expresarse (arte rupestre) y para representar elementos propios de su cotidianidad, por ejemplo, la cacería, los animales o su entorno. Y a diferencia de la idea popularizada de que estas antiguas expresiones artísticas eran hechas en su mayoría por hombres a manera de augurio para el éxito en la caza, un estudio del arqueólogo Dean Snow, de la Universidad del Estado de Pensilvania (Estados Unidos), reseñado por la National Geogra-

phic, sugiere que muchas de las pinturas encontradas fueron hechas por mujeres (“Los artistas prehistóricos”, 2013, octubre 11).

Entre tales narrativas podemos apreciar al grafiti, que no debe ser visto como un escrito sencillo, sino como otra manifestación que nos permite apreciar las formas de expresión del sentir humano. El grafiti ha tenido un activo papel sociocultural como medio único de expresión: ha dado curso a pensamientos en contextos marginales donde las protestas y la lucha por las inconformidades frente a diversas problemáticas fueron y son reprimidas, pero también ha dado vida a maravillosas obras de arte y representaciones gráficas, así como a la cultura pop que gira en torno a él (Mosquera y Djukich de Nery, 2017).

Pero ¿qué es el grafiti? El Diccionario de la Real Academia Española lo define como “firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente” (Real Academia Española, 2018c). Etimológicamente, el término *graffiti* proviene del italiano *graffito*, que hace referencia a las inscripciones satíricas encontradas en espacios públicos, realizadas durante el Imperio Romano (Raffino, 2018). De los primeros escritos satíricos encontrados en la Antigua Roma, más específicamente en Pompeya, muchos de los grafitis conservados en sus muros reflejan una gran variedad de contenido, como lo explica Ana Mayorgas, profesora del departamento de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid, citada por Rubio Hancock (2018, octubre 23, s. p.):

¿Y qué escribían los romanos en las paredes? Pues se trata de “pintadas privadas, textos muy cortos y mensajes muy directos”, explica Mayorgas. Aparte de los “Satura estuvo aquí” y similares, hay mensajes de carácter amoroso y sexual, anuncios de vendedores de puestos y comercios, y eslóganes electorales, “ya que los magistrados en las ciudades se elegían”.

Para el periodista Tom Standage, en su libro *Writing on the wall*, estos grafitis daban “pequeñas muestras de la actividad cotidiana, casi como las actualizaciones de estatus en las redes sociales modernas” (citado por Rubio Hancock, 2018, octubre 23). Así, podemos decir que, en su uso tanto anónimo como manifiesto, directo o indirecto, dibujado o escrito, el grafiti se ha distinguido por hablar de la vida diaria e incluso de las intimidades de una persona o una sociedad en un momento determinado. Por ejemplo, en la Inglaterra del siglo XVII, el conocido asesino serial Jack el Destripador dejó un mensaje escrito en 1888 en un muro junto a trozo ensangrentado de delantal que decía: “The Juwes are the men That Will

not be Blamed for nothing” (“Los judíos son los hombres que no serán acusados por nada”), un mensaje críptico cuyo significado literal no se logró descifrar nunca (Raffino, 2018), pero que demuestra el carácter del grafiti como una marca del afán del ser humano por tratar de dejar huella de sus momentos por esta tierra. Otra interesante evidencia de este rasgo del grafiti se encontró en el siglo XX durante la Segunda Guerra Mundial, cuando soldados aliados difundieron el dibujo de un muñequito asomado con la frase “Kilroy, estuvo aquí” (Raffino, 2018).

El grafiti ha mutado según sus contextos particulares, pero se ha mantenido vigente. Por ejemplo, en la Europa de la década de 1960, este emerge en las estaciones del subterráneo y en las calles en Francia, gracias a movimientos sociales como Mayo del 68, en los cuales se transforma, evoluciona y adquiere un carácter más relevante en la sociedad. Comúnmente, esta manifestación se vinculó con la vida callejera, los estratos más bajos y los sitios marginados, quienes la usaban como forma de protesta que visibilizaba a los excluidos. Como era de esperarse, aquellas expresiones también se asociaron con actos vandálicos que normalmente dejaban al autor como un infractor de la ley; en consecuencia, quienes los realizaban a menudo no dejaban una huella o firma y así se generó el anonimato como sentido típico del grafiti (Mosquera y Djukich de Nery, 2017).

A pesar de ello, el grafiti adquirió muchas facetas y posturas. Así, por ejemplo, en la misma París de 1968, tomó un sentido más ideológico, mientras que, en América Latina, en la década de 1970, arremetía en muros con frases antiimperialistas. Por ello, a medida que conseguía popularidad, el grafiti fue tomando posesión de espacios públicos típicos, como calles, paredes, casas, bancas, etc., hasta otros más íntimos como los baños públicos o las iglesias o las marcas dejadas en árboles y plantas, entre otros; sin embargo, con el tiempo, incluso estos espacios se normalizaron y también se volvieron escenario usual de estos escritos (Mosquera y Djukich de Nery, 2017).

Este formato tuvo su momento de mayor auge durante los años 1970. En los 1990, empezó a perder popularidad y, a comienzos de los 2000, una de las cadenas nacionales más populares de los Estados Unidos emitió un programa de televisión sobre el grafiti que motivó la aparición de firmas y arte grafitero no solo en los Estados Unidos, sino en sitios urbanos de todo el mundo, sobre todo en ciudades europeas (“Historia del graffiti”, 2014). Esta nueva fuerza y expansión que vuelve a tomar el grafiti nos permitió de nuevo apreciarle como arte, como manifestación, como medio de expresión, como estilo único de las expresiones urbanas y suburbanas.

Como indicativo del proceso de transición del grafiti de ser reconocido como un acto de vandalismo a un arte, fue representativo Keith Haring, un artista y activista social de origen estadounidense, cuyo trabajo refleja el espíritu de la generación pop y la cultura callejera de la Nueva York de los años 1980. Haring empezó a pintar en sitios públicos, primero mediante *posters* y luego directamente sobre muros y paredes del metro. Pronto, se hizo famoso y diferentes museos de arte en la ciudad comenzaron a exponer sus obras. Corrientemente, Haring representaba el nacimiento, la muerte, el amor, el sexo, la guerra, como temas recurrentes en sus obras (“Keith Haring”, 2019). Poco a poco, inspirado en los diseños de Haring, el grafiti callejero se fue incorporando en la cultura hip hop y se expandió a otros países, hasta alcanzar finalmente el estatus y la categoría de arte (“Keith Haring”, 2004).

Otra figura grafitera menos conocida, pero tan importante como Haring, fue Lady Pink, cuyo trabajo evidenció que la mujer también se sintió atraída por este tipo de arte, aunque fuera incluso más censurado que el masculino. Uno de los apartados de su biografía muestra cómo se liberó de sus dolores y miedos mediante el grafiti:

comenzó su carrera escribiendo graffitis en 1979, pues a raíz de la pérdida de su novio que había sido enviado a vivir a Puerto Rico después de haber sido arrestado, ella exorcizó su dolor etiquetando el nombre de su novio en toda la ciudad. Poco después comenzó a etiquetar el nombre de Pink Lady, derivado de su amor por los romances históricos de la Inglaterra de la época victoriana y la aristocracia. Lady Pink estudió en la Escuela Superior de Arte y Diseño en Manhattan. Mientras estudiaba allí, fue introducida al grafiti y comenzó a escribir desde los quince años. Lo que la catapultó como un modelo de inspiración para otras jóvenes artistas, rompiendo así con los roles clásicos de géneros de sus tiempos. (“Lady Pink”, 2019, s. p.)

Como se puede apreciar, al ser un arte tan informal que no requiere de un público experto, el grafiti puede ser empleado casi por cualquier persona alfabetizada. Prácticamente, los graffitis pueden encontrarse en cualquier parte y tomar muchas formas: desde los más elaborados —que tardan días en hacerse, como los grandes murales (grafiti abstracto)— a los menos complejos —como firmas o escritos satíricos de manifestación— representando el pensamiento de sus autores. Podemos decir entonces que el grafiti es otra forma material o tangible en la que pueden percibirse los eventos y pensamientos de una sociedad y, por ende, refleja elementos de cada cultura:

Los procesos de producción de significados son prácticas significantes (signifying, practices), y entender la cultura es explorar cómo los significados son producidos simbólicamente como formas de representación. Además, las representaciones culturales y sus significados tienen una cierta materialidad, que están incrustadas en sonidos, inscripciones, objetos, imágenes (...). Son producidos, usados y comprendidos en contextos sociales y materiales específicos. (Barker, 2004, p. 45)

Como ya se anotó, el uso del grafiti también se extiende a espacios más íntimos, que generan cierta atracción para quien los lee. El receptor de los mensajes del grafiti, en general, puede ser cualquiera porque es un arte que no se limita a un público específico. Pero, a diferencia de los que están en la calle y que ofrecen la posibilidad de ser ignorados por ese mismo público, aquellos que se encuentran en espacios cerrados e íntimos suelen bombardear al receptor y le dificultan la tarea de ignorarlo.

Ciertos sitios, que son públicos y privados a la vez, como un baño público, un confesionario, una iglesia, un cementerio, una biblioteca, al ser “de todos y de nadie”, se prestan mejor para que quienes deciden pintarlos, rayarlos o grafitearlos den rienda suelta a sus pensamientos y sentires, ya que, por las características del espacio, identificar al autor es casi imposible. La variedad de grafitis que puede encontrarse en estos lugares abarca multitud de formas, tamaños, colores, contenidos, caligrafías, posiciones, género, etc.; por ello mismo han sido objeto de una gran variedad de estudios desde distintas perspectivas.

Grafiti y género

Las mujeres han venido conquistando con gran esfuerzo el espacio público y han ido deconstruyendo los roles y estilos de vida femeninos y masculinos tradicionales. Para el caso del grafiti, era tradicional el arquetipo del hombre grafitero y rara vez se asociaba a la mujer con este tipo de arte, no solo por su asociación vandálica y callejera, sino por los estereotipos clásicos de ver a la mujer como una “verdadera dama”, como aquella “señorita de su casa que no tiene nada que estar haciendo en la calle”. Sin embargo, como parte de las luchas sociales de las últimas décadas, las mujeres han logrado desempeñar un papel activo en este terreno. A pesar de esto, todavía existen obstáculos para ellas, pues aún persiste el miedo al escrutinio público y al “qué dirán” en una sociedad que les exige mucho y las escucha poco.

En América Latina, esto aún es evidente, tal como lo manifiestan las graves violaciones a dichas libertades femeninas, lo que obstaculiza, invisibiliza o anula el papel de la mujer y su capacidad de tomar al espacio público plenamente, como algo que también le pertenece. Mercedes Zúñiga Elizalde, en su trabajo “Las mujeres en los espacios públicos: entre la violencia y la búsqueda de libertad” (2014), argumenta que la imagen que se ha creado alrededor de la mujer durante siglos —como la mujer del hogar— la ha constituido como un ser más frágil y falto de protección, cuya única opción es resguardarse en casa de los peligros propios de la calle y los vicios de la carne. Tal imaginario perduró en el tiempo hasta nuestros días, lo cual no solo la ha invisibilizado como sujeto de derecho y autonomía plena, sino que, cuando la hace visible, la sexualiza y la somete rebajándola como objeto de posesión valiosa; una perspectiva que, al mezclarse con la de la vulnerabilidad, hace de ella un objetivo fácil de violentar (Zúñiga Elizalde, 2014).

Mientras que el varón desde joven logra relacionarse públicamente y asocia muy rápido la calle como un lugar por explorar, muchas mujeres son educadas para permanecer en casa y ver la calle como un espacio peligroso que las hace presa de muchos riesgos. Por ello, desde temprana edad, las mujeres no conciben el espacio público como algo propio, sino ajeno a ellas, y lo terminan definiendo como un punto de conexión para llegar de un lado a otro y no como un lugar para estar o permanecer (Zúñiga Elizalde, 2014). Se trata de una espada de doble filo porque si bien son visibles como cuerpos de deseo o ultraje, son invisibles como sujetos de derecho, que buscan apropiarse del espacio público como lugar para el ejercicio de su libertad como ciudadanas.

Por supuesto, los méritos ganados no se deben desconocer: hoy en día, las mujeres pueden moverse libremente por los espacios que deseen sin estar acompañadas, además de que han tomado las calles de forma masiva para protestar por sus derechos. No obstante, son ellas mismas quienes reconocen las zonas de riesgo que evitan cruzar o en las que evitan estar —en especial a altas horas de la noche—, porque son conscientes de que se exponen a ser violentadas o maltratadas de forma física y verbal. Ellas cargan con el peso de saber que existen lugares por los que deben cruzar, pero en los que a la vez deben cuidarse o, de lo contrario, pueden sufrir algún tipo de acoso, tales como el transporte público, lotes baldíos, algunas zonas de construcción, sitios abandonados o alejados, entre otros. Además, el único consuelo social que reciben viene por cuenta de los consejos, que van desde normas sobre cómo deben o no vestirse, la restricción de horarios en

algunas zonas, no entablar conversaciones con personas extrañas, no tomar taxis desconocidos o solas, siempre estar alerta a su alrededor... A grandes rasgos, están en una sociedad que les exige cuidarse a sí mismas, en vez de ofrecerles respaldo (Zúñiga Elizalde, 2014).

Lo anterior nos demuestra que sigue existiendo un discurso de poder predominantemente masculino en el espacio público, por lo que la mujer aún sigue tratando de dominar esos espacios, que son tan suyos como del hombre; busca entrar en ellos y naturalizarlos sin sentirse rezagada, rechazada, anulada o sexualizada. Como bien lo muestra Zúñiga Elizalde (2014), algunos hombres se crearon la idea de que una mujer que estuviese en el espacio público (mujer de la calle) era una mujer pública y, por tanto, podría ser suya.

Si nos fijamos con atención en la connotación lingüística que, para cada género, tienen frases como “hombre con calle” y “mujer con calle”, se evidencian los distintos imaginarios a los que popularmente se asocia cada término. Mientras que la primera frase hace referencia a un hombre experimentado y que sabe defenderse ante los obstáculos de la vida urbana, la segunda alude a una mujer que probablemente ofrezca servicios sexuales en la calle. Esto revela que la falta de dominio y de apropiación de las mujeres frente al espacio público constituyen otro factor que puede estar impidiéndoles expresarse libremente fuera de ámbitos privados o íntimos para ellas, lo que muchas veces las deja expuestas a un discurso —más bien perverso— de “falsa libertad” que las sigue reprimiendo socialmente en cuanto a temas que se consideran “tabú”. Así, cuando ellas desean manifestar su sentir-pensar frente a ello, se ven obligadas a buscar alternativas para ejercer su libertad de expresión y comunicación.

Una de esas alternativas ha sido el grafiti. Sin embargo, como en todas sus luchas, el intento de las mujeres por congraciarse con este arte no ha sido fácil, sumado a los propios estigmas que la actividad encarna:

cuando una mujer encarna la representación de lo masculino y hace bien el grafiti, subvierte tanto la representación de lo masculino —por ser hecho por una mujer—, como de lo femenino —por no hacer lo que una mujer debería hacer—, mostrando la maleabilidad del género y cómo este se va construyendo y reconstruyendo, que no es un atributo natural ni correspondiente a un tipo de cuerpo específico. (...) [O]bservamos que las representaciones de género —a pesar de contar con todo un aparato ideotecnológico para su legitimación y subjetivación— son móviles y cambiantes (...). (Hernández Herse, 2013, pp. 72-73)

El cementerio y las Benditas Ánimas

Los grafitis son producto y evidencia material de esos pensamientos sociales, reflejados en infinidad de símbolos que se envían a sus receptores, quienes a su vez los interpretan a su modo, dependiendo de lo abstracto del mismo mensaje. En ciertas ocasiones, tales mensajes están algo ocultos del ojo público, especialmente cuando su autor no desea ser reconocido; sin embargo, al ser su mensaje tan público y privado, como el lugar donde lo dejó, puede estar más dirigido a sí mismo que a otros, algo de sí que se descarga sobre un sitio.

Esta investigación está precisamente centrada en esos grafitis, realizados en lugares público-privados. En específico, el foco está en los grafitis escritos por mujeres en las capillas del Cementerio Central de la ciudad de Tunja, particularmente en la Capilla de las Benditas Ánimas, como vía de expresión y búsqueda de ayuda y alivio ante aquellos problemas que las aquejan y que, por miedo al escrutinio, han decidido decirlo en voz baja o callar, además de mezclar lo anterior con sus creencias y la religión popular. Lo que muestran los lugares en los que se concentró el estudio es que estas mujeres están hablando de temas que van más allá de los típicos (sexuales, amorosos y obscenos) (Mosquera y Djukich de Nery, 2017), para pasar a temas de su vida cotidiana, su salud, su trabajo, su familia, hijos e hijas, dinero, entre otros, en lugares donde, aunque sea común que asista mucha gente, no lo es que acudan explícitamente para socializar, como sí lo son otros (cafeterías, parques, bares, etc.).

Para empezar, es importante mencionar que el Cementerio Central de Tunja es uno de los más antiguos del país, ya que data del siglo XIX y su año de apertura fue 1828. Hoy conserva esculturas funerarias, obeliscos, paisajismo, tapia pisada y muchos más detalles arquitectónicos: “En 1880 se empezó a distribuir el segundo eje, en 1930 empezaron a surgir las bóvedas en concreto, cemento, ladrillo y en 1939 se hizo la primera ampliación” (“Cementerio de Tunja”, 2004).

El cementerio tiene una gran reja negra en su entrada con una leyenda que reza: *“Aquí terminan las vanidades del mundo”*, una inscripción clásica en varios cementerios de Boyacá. La persona que entra allí se encuentra con un espacio atravesado por un largo pasillo que se extiende hasta el fondo y cuyo camino está rodeado por tumbas, mausoleos, obeliscos, esculturas funerarias y otras joyas de la arquitectura muy antiguas, con evidente desgaste, inscritas en español y algunas otras en latín. Se pueden apreciar los magníficos y complejos trabajos hechos sobre las tumbas, que reflejan un detalle impresionante y el estrato económico del fallecido y su familia.

Algunos sepulcros casi se han perdido entre la tierra y otros pocos parecen bien cuidados. Aunque el cementerio luce reducido por el efecto visual de ese aparente “único corredor” principal que da a las capillas, al recorrerlo se puede observar todo lo contrario: a mano derecha, se aprecian las tumbas de los niños y niñas fallecidos y, a mano izquierda, las de personas ya mayores; aunque no se trata de un patrón único, sí existen algunas generalidades en cuanto a la ubicación de los fallecidos.

A pesar de que el cementerio exhibe varias muestras impresionantes de arquitectura, el abandono al que ha sido condenado le otorga un aspecto lúgubre y hasta escabroso. Al ver cómo el tiempo ha hecho estragos en el sitio y cómo algunas tumbas antiguas apenas sobresalen de entre la tierra y otras tantas se ven rotas o muy fisuradas, aumenta más esa sensación de extrañeza que recorre el cuerpo en presencia de lo efímero y frágil de la vida misma y que da sentido a la inscripción de la entrada. La tierra del lugar se ve bastante arenosa, seca e infértil, y la vegetación es muy escasa, aunque resaltan dos enormes pinos y un árbol de duraznos cuyos frutos parecen verdes y, al tiempo, marchitos, así como otras plantas que rara vez dan fruto y algunas flores moradas.

Un cementerio es “un lugar o terreno, generalmente cercado, destinado a enterrar cadáveres o un lugar destinado al depósito de residuos o desechos de ciertas industrias de maquinaria fuera de uso” (Real Academia Española, 2018a). La palabra viene del latín vulgar *cemeteriu* y este, del latín culto *coemeterium*, que a la vez provenía del griego *koimeterion* (κοιμητήριον), en alusión a ‘dormitorio’, palabra cristiana que reemplazó la de ‘necrópolis’, siguiendo la tradición de creer que la muerte solo es el comienzo de otra vida en el más allá y que todos resucitarían al igual que Jesús (Porto Pérez y Merino, 2016).

En ese sentido, un cementerio hace referencia a un espacio destinado al depósito de elementos que no se utilizan o que son “desechos”. A su vez, la palabra *desecho* hace referencia a “aquello que queda después de haber escogido lo mejor y más útil de algo, cosa que, por usada o por cualquier otra razón, no sirve a la persona para quien se hizo; residuo, basura, desprecio, vilipendio, lo más vil y despreciable” (Real Academia Española, 2018b). Por tanto, es corriente que, aunque no pensemos en nuestros seres queridos fallecidos como un desecho y definamos los cementerios como lugares para su reposo y descanso, sí concibamos a estos como un sitio para el desecho de sus males, de sus dolores y afanes. Es muy común escuchar a las personas decir que, aunque los difuntos se hayan ido y que eso les duela, “al menos ahora están descansando y ya no les duele nada”, más en el caso

de aquellas personas que, antes de fallecer, estaban sufriendo o agonizaron y por quienes se ha pedido a Dios porque “se acuerde de ellos para que ya no sufran más”.

Como es de entenderse, no solo se habla de dejar atrás los males del cuerpo, sino también de un alivio de los males del alma, de las preocupaciones y dolores propios de todos los seres humanos. Aquí no solo se trata de desechar los malestares del fallecido, sino también los de aquellos vivos que sufren la pena, quienes al final esperan tener algo de alivio después del sepelio de quien los dejó. Es así como el cementerio, al igual que otros lugares (las iglesias, los confesionarios), representa un lugar de descarga o liberación de todo aquello material e inmaterial, tanto para los vivos como para los que ya no lo están, lo que termina por complementarse con la oración por el alma del fallecido para limpiarlo de sus culpas y para obtener consuelo por la pérdida.

Por esa misma tradición de creer que aquellos que mueren no permanecerán en esa condición, sino que resucitarán —como dice un popular canto católico: “Quien cree en ti, Señor, no morirá para siempre”—, es que se dispone toda una parafernalia alrededor de los fallecidos. En la religión católica, después del sepelio de la persona, se hace una novena, no solo con el objetivo de conmemorar al difunto, sino para pedir por su alma. También se realizan otros eventos como misas mensuales o anuales, ya que comúnmente se cree que entre más oraciones se eleven por el fallecido, se acelerará su entrada al cielo y pasará a conformar el conjunto de las llamadas Benditas Ánimas del Purgatorio (*Catecismo de la Iglesia católica*, art. 12). Estas últimas son mencionadas en la Biblia en 2 Macabeos, 12, 46: “Es, pues, un pensamiento santo y saludable el rezar por los difuntos, a fin de que sean libres de las penas de sus pecados”, por lo que podemos deducir que estas son personas que “mueren en la gracia y la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su salvación eterna, sufren una purificación después de su muerte a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en el gozo de Dios” (*Catecismo de la Iglesia católica*, art. 12, párr. 1054).

Dentro de la religión católica existen diferentes opciones para la salvación de esas almas con pecados veniales, que sirven para expiar esas culpas y para que puedan ingresar con más celeridad al Paraíso:

- *Ofrecimiento de la eucaristía*: Ya sea encargándole la Misa a un sacerdote u ofreciéndola mentalmente por un difunto.

- *Ofrecimiento de la Comunión*: Los católicos, ortodoxos, coptos y luteranos creen que en la comunión se encuentra realmente Cristo. Cuando comulgan (reciben a Cristo), pueden ofrecerlo por reparación de las almas que les falta algo por purificar.
- *Misas gregorianas*: Se denominan de esta manera a la serie de misas en las que se debe interceder por un difunto durante treinta días sin interrupción.
- *Indulgencia*: Perdón de una falta o tolerancia ante un error ajeno, en especial perdón de los pecados, en virtud de la cual se perdona a los fieles que cumplen ciertas condiciones, toda la pena temporal, las indulgencias pueden ser parciales como plenarias. Otros sufragios son: el ofrecimiento de las penas y alegrías, olvidar los insultos y perdonar a los que nos ofenden, ofrecer diversas oraciones, limosna y otras obras de misericordia. (“Purgatorio”, 2019, s. p.)

También se acostumbra hacer un sacrificio a las Benditas Ánimas del Purgatorio con el llamado *voto de ánimas* o *acto heroico de caridad*. Consiste en una donación completa de los méritos renunciables o logros que ha obtenido una persona en su vida para que sean distribuidos por Dios y la Virgen María entre las almas más necesitadas del Purgatorio y, así, obtener la gracia y misericordia de Dios (Rouillon Krouillong, 2009).

Las primeras menciones a las Benditas Ánimas, después de las bíblicas, fueron hechas por el papa Gregorio Magno, en su libro *Diálogos* del año 593 en Roma, donde relata las visiones que tuvo sobre las penas que sufrían las ánimas en el Purgatorio. Desde ese momento, existen las llamadas *misas gregorianas*, en ofrenda por el alma de los fallecidos. En el texto, Gregorio Magno incluye este relato, tal como lo expone Sigüenza Martín:

las misas inciden como medio de salvación para las almas en pena: teniendo como protagonista al monje Justo, del monasterio de San Andrés. Ocurrió que, estando enfermo, este fraile reveló su ruptura del voto de pobreza al haber escondido tres monedas de oro; para obtener la purificación del moribundo y dar ejemplo a la comunidad, Gregorio le ordenó que, cuando falleciera aquel pecador, fuera enterrado en un estercolero poniendo sobre su cuerpo el dinero que mantuvo tanto tiempo escondido. Así se hizo y pasados treinta días, el propio santo pidió al prior que le dedicara al muerto el sacrificio de la misa durante treinta días seguidos, al cabo de los cuales el alma del difunto se apareció en sueños a Copioso, su hermano carnal, y le confesó que en aquella misma jornada había recibido la comunión y ya se encontraba bien, pues hasta entonces no había sido así. En este episodio se originan, tanto las misas como los altares grego-

rianos, medios ambos para lograr que el alma de un determinado difunto salga del purgatorio. (2014, p. 75)

De esta manera, la idea de ofrecer sufragios a las almas de los difuntos, de la oración en favor de la purificación de quienes han fallecido, se extendió dentro de la religión cristiana, católica, ortodoxa, luterana, entre otras. Ese fenómeno de expansión originó una serie de creencias y leyendas alrededor del tema. El mismo papa Gregorio indicaba que era bueno enterrar a las personas sin pecados mortales en los templos, ya que recibían las oraciones de los fieles y eso les permitía limpiar sus almas (Sigüenza Martín, 2014, p. 74). Además de ello, surgió la idea de que las Benditas Ánimas —al igual que la Virgen María— servían como intercesoras no formales ante Dios para ayudar con los problemas y dificultades de los vivos. San Alfonso María de Liguorio decía que, aunque las santas almas no podían ya lograr méritos para sí mismas, podían obtener para los vivos grandes gracias.

No obstante, otros afirman que las ánimas no son, formalmente hablando, intercesoras, como los santos, pero a través de la Santa Providencia de Dios, pueden obtener asombrosos favores (Gálvez, 2014). Según Ordovàs (2019, s. p.): “Esa inconmensurable Comunión de los Santos, los hijos de Dios en la tierra y los que nos precedieron, encabezados por Cristo, forma un inmenso clamor de intercesión”. Por tanto, la oración a las Benditas Ánimas del Purgatorio es común, incluso si no se pide por un familiar fallecido en específico; la petición puede ser más general, es decir, no se dice un nombre puntual, sino “por las Benditas Ánimas del Purgatorio”.

Grafitis en las capillas del Cementerio Central de Tunja

Para el caso del Cementerio Central de Tunja, hubo hallazgos muy interesantes. Este cementerio tiene tres capillas en su interior, en la parte posterior a la entrada. Del lado derecho —mirando de frente al entrar—, podemos encontrar la Capilla de San Judas, la Capilla Central de Cristo Redentor y, por último, al lado izquierdo, la Capilla de las Benditas Ánimas, la más rica en contenido y protagonista en el estudio. Las capillas tienen unas características muy similares, ya que las mismas están en una sola estructura (casa) hecha de adobe y, en los intermedios de cada capilla se encuentran tumbas, así como dentro de sus paredes, cuyos fallecidos en su mayoría tienen un tiempo mayor a treinta años de defunción.

Las paredes de estas capillas están adornadas con colores salmón o rojo de la mitad para abajo, con una línea divisoria dorada y blancas de la mitad hacia arriba. Constan de un altar, algunos cuadros que decoran las paredes, un cuadro central de frente al altar —usualmente adornado con flores, en especial claveles—, velas encendidas y apagadas como ofrenda en el altar, un piso usualmente resbaloso por la cera de las velas en la baldosa y vasos de agua. Respecto a estos últimos, es costumbre en los creyentes dejar agua a las Benditas Ánimas por la creencia de que estas sienten sed y vienen a beberla.

En las paredes, sobre todo en el interior del lugar, se pueden encontrar grafitis elaborados por los visitantes, en su gran mayoría escritos (plegarias) que se distribuyen a lo largo de los muros y se concentran sobre todo en la mitad de color salmón, sin sobrepasar la línea dorada; también se pueden encontrar varios de ellos detrás de las puertas y en las puertas mismas. Están escritos en diferentes posiciones, colores, caligrafías, malas y buenas ortografías; los temas sobre los que tratan son de carácter amoroso, económico, laboral, sobre la salud, académico, marital y hasta brujeril. Los autores son de género masculino y femenino; sin embargo, según lo investigado, predominan los escritos de las mujeres, quienes son el centro de nuestro enfoque.

Yo creo que las mujeres tenemos una sensibilidad especial y única; una conexión no solo con la naturaleza, sino con un mundo sensible, y algunas tratan de conectarse lo más íntimamente posible con esas cosas. Yo, por ejemplo, si me concentro, puedo sentir esas energías. Igual, yo creo que cualquier persona puede, pero sí creo que las mujeres tienen una sensibilidad más especial. (Mujer n.º 1, entrevista, 7 de septiembre de 2019)

La relación entre el grafiti como manifestación y protesta que no requiere de un público bien formado, pero sí de un lugar que se preste fácilmente para el anonimato, cuyo escrutinio social es de baja intensidad, además de crear un ambiente particular para el desahogo de las penas, permite a los creyentes/devotos sentir una especial conexión con un plano “astral/metafísico” y concentrarse en eso que tanto anhelan. La motivación y el deseo por tener lo que es más querido y que desespera o aflige conducen a las personas a diferentes medios para obtener una solución, entre ellos apelar a la ayuda de aquellos entes fuera del plano físico, mediante rituales. Sin embargo, algunas personas llegan hasta el punto donde tales ritos son adversos con lo que es considerado como “aceptable” dentro de su comunidad creyente y estos son fuertemente criticados.

La Noche de los Museos

Una de las actividades más importantes realizadas dentro del Cementerio Central, que permitió un estudio sobre las distintas perspectivas de la gente, fue la Noche de los Museos. La arquidiócesis de Tunja autorizó el préstamo de las instalaciones del lugar para llevar a cabo la actividad con un grupo de docentes y estudiantes de diferentes instituciones, como la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) y la Universidad Santo Tomás de Aquino, en un recorrido que los llevaría a apreciar este lugar de otras maneras en las que comúnmente no estaban acostumbrados. Durante la jornada, se planeó un recorrido estructurado para mostrar esa diversidad y riqueza del lugar: los visitantes debían entrar por grupos de veinticinco personas, a quienes se les entregaría una flor, una vela y agua —recibidas de forma voluntaria— para que pudiesen formar parte de las actividades previstas.

El recorrido constaba de varios puntos específicos donde se concentraría el público. Después del ingreso del grupo y de la entrega del material, las personas serían conducidas un poco más allá de la puerta del cementerio para una breve introducción. Luego, en otro punto, se encontraba don Nacho, como cariñosamente se le llama a uno de los pintores más prolíficos de tumbas y mausoleos del lugar, algunas de cuyas obras alcanzan tamaños considerables, incluso de más de dos metros. El dedicado artista le explicó al público en qué se inspiraba para hacer sus obras, cómo las realizaba, la técnica y las complejidades que suponían.

Posterior a ello, los visitantes serían dirigidos al siguiente punto, donde los esperaban algunos estudiantes de la Universidad Santo Tomás, cuya misión estaba enfocada en mostrar cómo el cementerio exhibía verdaderas obras arquitectónicas muy antiguas que se estaban dejando perder por causa del desgaste físico. Para lo anterior, las personas serían llevadas por diferentes lugares donde se encontraban obras esculpidas en piedra, de gran complejidad. También se recurrió a la iconografía para explicar algunos de los símbolos más importantes y más frecuentemente encontrados en las obras vistas y su significado dentro de la religión católica.

Por último, en la estación final del recorrido, los esperaba yo en la Capilla Central con la intención de conducirlos hacia la Capilla de las Benditas Ánimas, en la cual me centraría en flancos específicos del desarrollo de mi actividad: descripción del sitio, narración histórica, asociación bíblica con las costumbres dirigidas a la conexión con las ánimas, interacción con el público, acercamiento del público a los escritos dejados en los muros, interacción propia con los elementos ofrecidos a los visitantes en la entrada

en el altar y la explicación del público acerca de lo entendido durante mi intervención, sumada a las concepciones propias de lo que creen del sitio, relatos de situaciones paranormales o metafísicas y conclusiones de la visita.

Esta actividad me permitió plantear algunas hipótesis frente al trabajo realizado. En un primer momento, pude comprender por qué las personas —en especial, las mujeres— decidían dejar su firma muchas veces sobre lo que escribían en vez de quedarse en el anonimato, incluso cuando se trataba de peticiones que rayaban con la brujería. Este acto “mantiene las relaciones estratégico-afectivas que permiten a las personas actuar sobre el espacio público con certeza y eficacia” (Hernández Herse, 2013, p. 66); es decir, dejar la marca sobre lo pedido en el lugar crea una conexión más íntima entre lo requerido por el solicitante vivo hacia el ente o los entes intangibles —en este caso, las Benditas Ánimas— que pretenden contactar y mediante los cuales desean que su favor sea concedido.

En segundo lugar, también pude corroborar mi planteamiento de que el cementerio es un lugar de desahucio y desecho tanto de productos físicos como de elementos no físicos; así mismo, que las capillas —y esta capilla en sí— están cumpliendo esa función de intermediación entre quien pide ayuda y los seres divinos o cuyo plano astral es diferente —según la creencia de cada quien—. Las mujeres protagonistas de este estudio van allí a contar sus penas y, a la vez, a tratar de liberarse de sus males, bajo el supuesto de que la petición será escuchada por Dios y esperando el momento en que la ayuda llegue. Gracias a la creencia de que “Dios aprieta, pero no ahorca” y que, en su infinita misericordia y amor, probablemente les brinde eso que necesitan, ellas pueden irse más tranquilas. Ello responde a la lógica de que están usando todas las vías posibles, aquellas con las que se sienten más cómodas y que les proporcionan un mejor acceso a la expresión y superación del obstáculo(s).

Es que, mami, mire, lo que pasa es que sumercé debe es tener fe, porque si usted se siente mal, si se siente triste, si se siente mal de verdad y no le pide ayuda al que verdaderamente la puede socorrer, Dios no le va a ayudar y usted nunca se va a curar. (Mujer n.º 2, entrevista, 28 de septiembre de 2019)

En tercer lugar, aquellas mujeres que están acudiendo para invocar tal ayuda reflejan en sus peticiones lo que denominaron algunas visitantes como “problemas domésticos”, que van desde la ayuda en los problemas maritales, con los hijos y el hogar, hasta temas de amoríos, trabajo, dinero y otros más curiosos que rayan en la brujería. Estas solicitantes describieron

a Dios y a los entes metafísicos como seres que siempre están abiertos a escucharlas sin criticarlas; como un mejor amigo o confidente infalible que siempre está presto a socorrerlas en su ayuda y a guiarlas cuando se sienten perdidas: *“Es que cuando uno se siente solo es mejor pedirle ayuda a Dios, porque es Él el que está pa’ uno siempre y siempre lo escucha, además de que él lo ayuda a uno si uno tiene fe”* (Mujeres visitantes, Noches de los Museos).

En cuarto lugar, algunos hombres expresaron que preferían resolver sus asuntos de forma más privada o con los propios amigos o compadres que recurrir a este tipo de medios escritos. Uno de los visitantes manifestó: *“ese tipo de cosas, son cosas por lo que las que se supone los hombres no se quejan, y menos en público”* (Hombre visitante n.º 1, diálogo informal, septiembre de 2019). Esto refleja una posible represión que no solo afecta a las mujeres que recurren a estos medios de expresión, sino a los hombres, puesto que ellos sufren la misma presión que ellas por no poder manifestarse abiertamente en público frente a ciertos temas debido a ese mismo escrutinio social. Como me lo dijo otro de los visitantes, de lo que le decían en su casa: *“es que la chilladera y quejadera es pa’ viejas”* (Hombre visitante n.º 2, diálogo informal, septiembre de 2019). Otros tantos defendieron la idea de sentirse bien escribiendo a Dios o manifestaron que ello les otorgaba la misma calma expresada por las mujeres, aunque no dijeron hacerlo directamente en la capilla o en un lugar de este tipo, sino más bien en la privacidad del hogar. Esto me confirmó que “el grafiti no solo es un aspecto que se relaciona a la categoría con una cierta edad o género, sino que contiene unas prácticas simbólicas que denotan las preocupaciones específicas de un grupo social” (Hernández Herse, 2013, p. 73).

En quinto lugar, pude notar que a muchas mujeres les causan desconcierto esas manifestaciones que rayan en la brujería y se preguntan cómo es posible que otras mujeres sean capaces de escribir esto en los muros. Ante ellas, profieren fuertes críticas y las califican de “locas”, “brujas”, “raras” e incluso usan el término de “diabólicas”. Esto me evocó de inmediato la estrategia común de la anulación del discurso del otro mediante el uso de adjetivos que denotan un impedimento o aberración mental, la inhabilitación de los argumentos del otro por su obvia “incapacidad” para la formulación de elementos coherentes:

Es que hay viejas muy locas y que además se ponen a jugar con cosas que no entienden. Las Benditas Ánimas son de respeto, porque si uno se burla de ellas, ellas lo asustan a uno. Se lo digo porque a mí me pasó. (Mujer n.º 3, entrevista, 14 de septiembre de 2019)

Por otra parte, al hacer un sondeo de aquellas peticiones femeninas que rayaban con la brujería o “lo prohibido”, noté que a varias de estas las constituía un contenido de tipo amoroso, económico o de maleficios sobre otros. Muchas otras pedían a las Benditas Ánimas por la salud, el trabajo, la escuela, por aliviar los dolores no físicos de alguien, y una minoría contenía agradecimientos por los beneficios recibidos. Sin necesidad de recurrir a invocaciones de espíritus adversos a las creencias católicas, estas peticiones no solo intentaban crear un vínculo de ayuda mutua entre las Benditas Ánimas y la persona, sino un “amarre” con cualquier espíritu que se “manifestase” en su auxilio.

De allí surgió una de las grandes incógnitas del trabajo: ¿por qué una mujer llega a este punto debido, en gran parte, a cuestiones amorosas, económicas o de maleficios sobre otros, y no por otras dolorosas situaciones que también pueden romper el espíritu? ¿Será que, en nosotras, las primeras sensaciones negativas tienen mayor repercusión que las segundas? O, más bien, ¿será que se sigue gestando una sociedad de mujeres afectivamente dependientes e inseguras con sus propias existencias?

Yo una vez conocí una mujer muy bonita, incluso admiraba su belleza. Y una vez, la vi con otra señora —que yo sabía que era de esas que hacía brujerías y esas cosas— y se me dio por seguirla un día, como por curiosa, para ver qué hacían. Cuando menos fue que las dos entraron al cementerio y enterraron algo por allá a los pies de una tumba. Yo, de inmediato, le dije al sepulturero y él, junto con el ayudante, sacaron eso que ellas habían metido ahí, que era como eso que llaman un entierro, dirigido como a un señor. De inmediato, ellos fueron y lo quemaron. Yo me quedé pensando: ¿por qué una mujer tan bonita y hasta con plata se ponía en esas? Uno pensaría que lo tiene todo, pero no, parecía que era más bien insegura hasta con ella misma. (Mujer n.º 4, entrevista, 14 de septiembre de 2019)

Análisis sobre los grafitis

Para saber si los grafitis habían sido escritos por mujeres, era necesario leerlos atentamente: si el lenguaje era masculino o femenino (“misma”, “mismo”) o fijarse en las palabras usadas del mensaje (“la mujer que solía ser”, “no soy mala amiga”). Uno de ellos, por ejemplo, decía: *“Diosito te pido que por favor cures a mi abuelita y si la curas, prometo mejorar en mi escuela y con mis notas. Atte. Joana”*. Este nos revela el perfil de una niña entre los 10 y 16 años, que pide por la salud de su abuelita a cambio de mejorar sus calificaciones, de lo que además se infiere que está en edad escolar; no es probable que sea menor de 10 años por la altura en la que fue escrito

el mensaje sobre el muro y por su ortografía —aunque el lenguaje de este es sencillo y muchos escritos de personas mayores tienen una ortografía pésima—.

Otro ejemplo es el de una mujer que pedía a las Benditas Ánimas por que alejaran a otra mujer de su hogar —algunas veces está el nombre especificado— y, en especial, de su esposo. Si nos concentramos en el lenguaje usado, como en la palabra “esposo”, y en el hecho de que se pida que una mujer se vaya, es muy probable que este grafiti esté hablando de una pareja heterosexual, mientras que la palabra “hogar” puede indicar que probablemente haya hijos. Otro concepto que podríamos agregar es el hecho de que muchas parejas del mismo sexo en esta región en específico y que llevan un tiempo considerable juntas no suelen usar la palabra “esposo” o “esposa”, sino que simplemente usan el término “pareja”. De lo anterior se puede deducir que este escrito es de autoría femenina.

En otro caso similar, se pide por alejar a una mujer, pero no del esposo, sino de sus hijos, y también pide por la calma a sus corazones rotos y por el destrozo que la mujer está causando en la vida del sujeto en cuestión. Aquí, la mujer sí ha dejado su firma en el grafiti. Un ejemplo más es el de una chica que pide por que le vaya bien en sus materias del colegio a ella y a sus amigas y que además Dios le ayude para que un sujeto —de quien escribe el nombre— se fije en ella; a cambio, ella donará sus domingos por dos meses. Además de dejar su “atte”, también es evidente en su lenguaje el pronombre femenino “ella”.

Entre los grafitis revisados, hay uno en el que quiero hacer énfasis, debido a que su contenido corroboró mis ideas principales sobre el tema. A este lo he llamado “El caso de Ana María” y refleja el uso del grafiti como manifestación de inconformidad en un lugar de desahucio de la desesperación, como lo es el cementerio. Aquí también se expresa aquella inflexión de las creencias en el punto en el que esa desesperación se apodera del cuerpo —como es visible a medida que van apareciendo los escritos— y se recurre a un medio útil para invocar aquellos poderes sobrenaturales que cumplan lo anhelado. Finalmente, el tema amoroso es el plato fuerte y los maleficios, la sobremesa.

El caso de Ana María

Canción

*Nunca fue tan hermosa la mentira
 como en tu boca, en medio
 de pequeñas verdades banales
 que eran todo
 tu mundo que yo amaba,
 mentira desprendida
 sin afanes, cayendo
 como lluvia
 sobre la oscura tierra desolada.
 Nunca tan dulce fue la mentirosa
 palabra enamorada apenas dicha,
 ni tan altos los sueños
 ni tan fiero
 el fuego esplendoroso que sembrara.
 Nunca, tampoco,
 tanto dolor se amotinó de golpe
 ni tan herida estuvo la esperanza.*

Piedad Bonnett

Este fue uno de los primeros grafitis que llamó mi atención. En un primer momento, cuando lo observé, parecía como cualquier otra plegaria de una mujer triste, que pedía a las Benditas Ánimas de forma extensa que “alejara a esa mujer de su esposo”. Pero, a diferencia de muchos otros escritos, este incluía el nombre de la persona en cuestión: Ana María. La autora pedía fervientemente que Ana María se alejara de su hogar. Su escritura y la manera en que escribía, de forma inclinada y con letras temblorosas, mostraban a una mujer dolida, herida y enojada que, en su desesperación e impotencia, encontró como medio de desahogo a esos seres que “*siempre escuchan y nunca juzgan*” (Mujer n.º 1, entrevista, septiembre de 2019), una ayuda sobrenatural competente que se hiciera cargo del caso. En esta primera ocasión, encontré el grafiti en la Capilla de las Benditas Ánimas.

Luego de esta visita, encontré en la Capilla de San Judas otro escrito con la misma caligrafía, extenso, con letras inclinadas y con el mismo nombre: Ana María. Contenía una plegaria similar para alejarla del hogar de la autora, pero su contenido era más agresivo y demostraba una mayor desesperación: mientras en el primero hablaba solo de ahuyentarla, en este

ya pedía que Ana María fuese atormentada, que grandes desgracias cayeran sobre ella para que ya no pudiera estar cerca de su familia; pedía insistentemente una gran cantidad de maleficios y que ella no se quedara con su esposo.

A medida que volvía al cementerio, los escritos de esta mujer se hacían cada vez más violentos y definitivamente demostraban su total desesperación por la situación que estaba viviendo. Uno de los más reveladores fue aquel que no solo mostraba el avance de la relación —ella explicaba cómo su esposo se había ido con Ana María—, sino el aparente estado sentimental de la mujer; parecía invocar lo que fuese necesario para ayudarla. El grafiti se encontraba dentro de una estrella de cuatro puntas, en cada una de las cuales deseaba maleficios, ahora no solo para Ana María, sino para su esposo, y deseaba que la relación se destruyera. El mensaje daba a entender que él se había terminado yendo con ella y que la autora solo deseaba venganza ante lo sucedido. Aparte de los maleficios proferidos, en el centro de la estrella se encontraba el nombre de Ana María. Después de esta visita, seguí encontrando más de estas estrellas con un contenido similar de maleficios en cada punta para los dos y el nombre de ella en el centro del dibujo.

Además de comprobar algunas de mis ideas respecto al tema trabajado, este caso también refleja un patrón cronológico de una situación. A diferencia de otros, este se asemeja a un diario personal, donde se relatan los sucesos de la vida de su autor/a. Además, en su estilo mantiene vivo ese sincretismo propio de muchos creyentes, donde se concilian las diferencias entre lo ilegal o prohibido y lo legal o socialmente aceptado. En el escrito se muestra cómo ella pedía primero a las Benditas Ánimas por que Ana María se alejara, pero con el pasar del tiempo pide tormentos a las mismas Benditas Ánimas y, por último, crea un símbolo de asociación “brujeril” (estrellas de cuatro y cinco puntas) con maleficios para los dos, en un intento por conciliar doctrinas distintas, demandando ayuda a dos entes generalmente adversos: si bien pide ayuda a las Benditas Ánimas y a Dios, por el otro lado quiere crear una conexión para el auxilio de entidades que tengan la capacidad de generar un daño sobre el otro. En otras palabras, para usar el refrán popular, aquí “se le prende una vela a Dios y otra al Diablo”.

No podemos decir, sin embargo, que dicho rasgo sea extraño o patológico. De hecho, nuestra ascendencia mestiza, nuestras raíces culturales e históricas revelan bien dicha costumbre. Este sincretismo es descrito como sigue por Pinzón y Suárez:

no todos los cacicazgos muisca o subgrupos culturales fuera cual fuera su patrón de agrupamiento resistieron con la misma intensidad, o fueron sometidos a la misma intensidad de las fuerzas de aculturación, lo cual dio por resultado diferentes síntesis culturales activas en las comunidades que hoy pueblan el altiplano cundiboyacense. (1992, p. 142).

Así, resulta interesante observar que cuando las personas sienten que lo que están pidiendo “no es del todo legal” o que tiene una finalidad evidentemente negativa y que, por tanto, surge en su conciencia la idea latente del rechazo y el castigo que provocará de parte de sus propias deidades, acuden a entes “adversos” a lo que dicta la propia doctrina para que resuelvan sus problemas: ellas saben que no hay manera de que Dios —según la tradición católica— ceda frente a esas peticiones, lo que a su vez las conduce a ocultar bien dichas súplicas del ojo público, como mecanismo de defensa contra las críticas que estos rituales pueden motivar en su sociedad. En el caso de Ana María, es sugestivo cómo su vida doméstica y privada termina en las paredes de este sitio de desahucio, no solo en busca de mitigar su dolor, sino arrojando en ellas toda su ira; además, a medida que pasa el tiempo, va flexionándose en sus propias creencias y decide acudir a otros seres que siente que pueden hacer el trabajo.

Finalmente, junto a la transformación histórica de los estereotipos sociales sobre lo que debemos o no ser y lo que debe ser glorificado y dignificado, también se nos ha inculcado lo que debe ser reprimido, rechazado y marginado. En cuanto a las mujeres, a lo largo de la historia, se les estigmatizó y estereotipó como seres sentimentales, de incuestionable fragilidad; se les atribuyeron los mismos adjetivos usados en la capilla (loca, rara, extraña) para anularlas ante el público, entre otras razones, debido a su propia anatomía; se les condenó a la esclavitud del silencio en el hogar y la vida privada, ideas que aún perviven a pesar de la ruptura con los esquemas tradicionales. En ese esclavizante silencio del juego tortuoso en el que son visibles e invisibles a la vez y frente a esa misma sociedad que las reprime reiteradamente, ellas buscan expresarse en espacios ocultos y más cómodos; buscan entes sobrenaturales que les brinden confort y respaldo, que las apoyen sin juzgarlas, todo lo cual se manifiesta en esas temblorosas letras que esperan ser respondidas.

¿Será por estas razones que las mujeres son protagonistas de este tipo de prácticas? ¿Será que su ferviente devoción a esas creencias mágico-religiosas refleja una falta de escucha de su sociedad, aquella que deja a las mujeres con una voz interna constante que ellas asemejan a una deidad? ¿No será, pues, que tras la exigencia social de aprender a cuidarse a sí mismas, encontraron

un mecanismo de defensa para sentirse respaldadas y escuchadas en aquel Dios y otros seres divinos que las hicieron sentirse finalmente cómodas? Quizás todo aquello, a su vez, les ha permitido explorar otras formas de expresión fuera del “ojo del huracán” y decir todo aquello que, por distintas razones, no han podido manifestar con la misma libertad como cuando lo escriben en los muros de las capillas del Cementerio Central.

REFERENCIAS

Barker, C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. Londres: SAGE.

Cementerio de Tunja, patrimonio vivo. (2004, febrero 20). *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1539150>

Gálvez, J. (2014). La mediación de las almas benditas. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/recursos/la-mediacion-de-las-almas-benditas-3678>

Hernández Herse, L. (2013). Mujeres y graffiti en México: algunas reflexiones sobre género y juventud. *Debate Feminista*, 48, 63-74. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43832175>

Historia del graffiti. (2014). En *Tu espacio joven*. Recuperado de: http://www.estudiantes.info/graffiti/historia_graffiti.htm

Keith Haring. (2004). En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haring_keith.htm

Keith Haring. (2019). En *Wikipedia*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Keith_Haring

Lady Pink. (2019). En *Wikipedia*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Pink

Los artistas prehistóricos podrían haber sido mujeres. (2013, octubre 11). *National Geographic*. Recuperado de: <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/los-artistas-prehistoricos-podrian-haber-sido-mujeres>

Mosquera, A. y Djukich de Nery, D. (2017). El espacio oculto del discurso del graffiti en las salas sanitarias universitarias. *Laboratorios de investigaciones Semióticas y Antropológicas* (36), 48-67. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2475609.pdf>

Ordovás, J. (2019). Todos somos intercesores. Recuperado de: <https://es.catholic.net/op/articulos/66922/todos-somos-intercesores.html#modal>

Pinzón, C. y Suárez, R. (1992). Brujas y curanderos. Constructores de identidad. En *Las mujeres lechuza: historia, cuerpo y brujería en Boyacá* (pp. 137-183). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Porto Pérez, J. y Merino, M. (2016). Cementerio. Recuperado de: <https://definicion.de/cementerio/>

Purgatorio. (2019). En *Wikipedia*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Purgatorio>

Raffino, M. (2018). ¿Qué es el graffiti? Recuperado de: <https://concepto.de/graffiti/>

Real Academia Española. (2018a). Cementerio. *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=8BgDyrH>

Real Academia Española. (2018b). Desecho. *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=desecho>

Real Academia Española. (2018c). Grafiti. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?w=graffiti>

Rouillon Krouillong, K. (2009). Solo para católicos. Recuperado de: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/krouillong/2009/08/12/el-voto-de-animas/>

Rubio Hancock, J. (2018, octubre 23). "Gneo Alleo estuvo aquí": los grafitis en la Roma clásica. *El País*. Recuperado de: https://verne.elpais.com/verne/2018/10/22/articulo/1540202645_138654.html

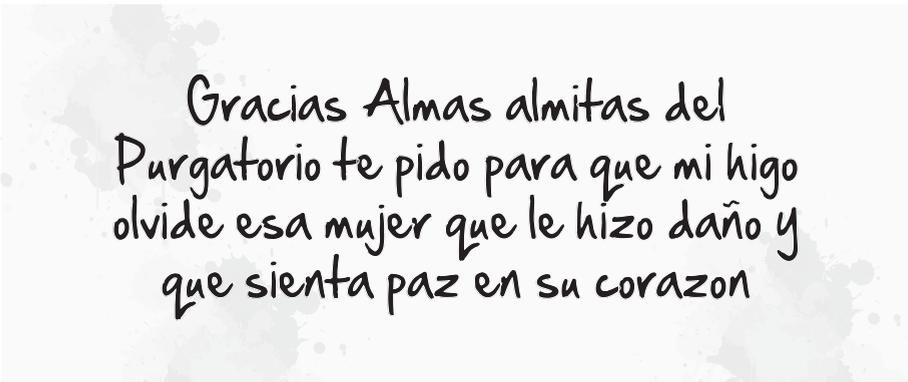
Sigüenza Martín, R. (2014). San Gregorio y el sacrificio eucarístico como forma de redención para las Ánimas del Purgatorio. En F. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones* (pp. 69-84). Madrid: Ediciones Escorialenses. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5043395.pdf>

Zúñiga Elizalde, M. (2014). Las mujeres en los espacios públicos: entre la violencia y la búsqueda de libertad. *Región y sociedad*, 26, 77-100. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000600004

ANEXOS

Escrito 1. Detalle de grafiti que muestra a una mujer pidiendo para que sea curado el corazón de su hijo (Cementerio Central de Tunja)

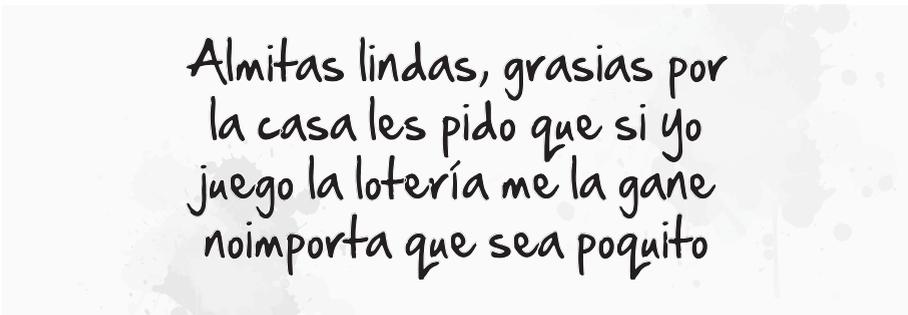
Nota: la inscripción reza:



Gracias Almas almitas del
Purgatorio te pido para que mi higo
olvide esa mujer que le hizo daño y
que sienta paz en su corazon

Escrito 2. Detalle del grafiti que muestra a una persona pidiendo por ganarse la lotería (Cementerio Central de Tunja)

Nota: la inscripción reza:



Almitas lindas, gracias por
la casa les pido que si yo
juego la lotería me la gane
noimporta que sea poquito

Escrito 3. Detalle del grafiti de la niña (Cementerio Central de Tunja)

Nota: la inscripción reza:

Hola nuevamente, benditas almas les escribo para que me agan el favor de conseguirle a mi mamá y a que le den mas vida a mi abuelito y nos protegas de todo mal y peligro y les prometo que le boy a atender a mi abuelito y acerle caso.
Atentamente; Gendy Jaimes Peres

Escrito 4. Detalle de un grafiti en el que una mujer que pide por su trabajo (Cementerio Central de Tunja)

Nota: la inscripción reza:

Almitas te pido que me ayudes en mi trabajo me socorras mucho por mis hijo proteja los enemigos ayúdenme. Protejame de todo peligro lasamo mucho ayúdenme en mi hogar y que nada se interponga TQM almas santas. Att María Helen R



Figura 1. Capilla de las Ánimas Benditas (Cementerio Central de Tunja)
Fuente: fotografía de la autora



Figura 2. Detalle de la pared de la Capilla de las Ánimas Benditas (Cementerio Central de Tunja)

Fuente: fotografía de la autora



Figura 3. Detalle del altar de la Capilla de las Ánimas Benditas (Cementerio Central de Tunja)

Fuente: fotografía de la autora

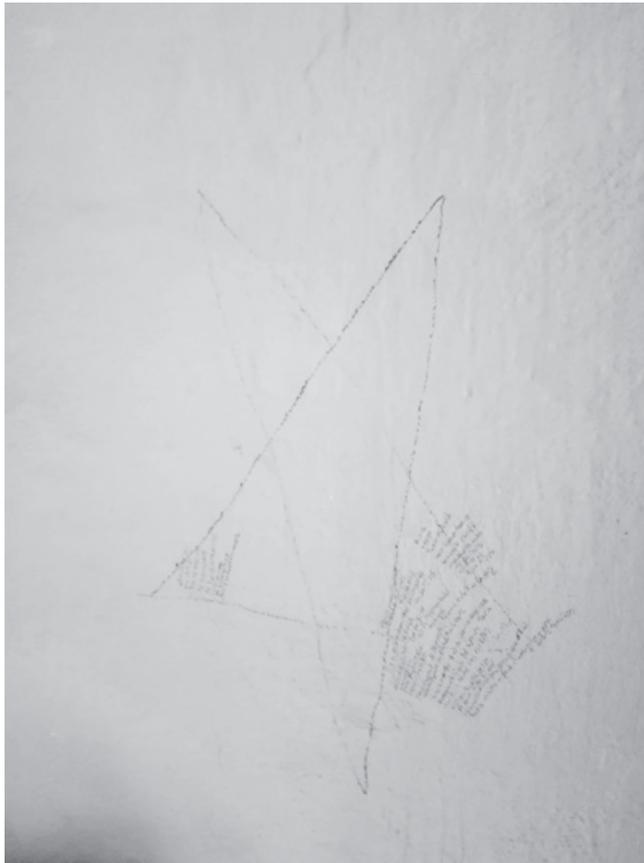


Figura 4. Detalle de la estrella sobre Ana María (Cementerio Central de Tunja)
Fuente: fotografía de la autora

Lo religioso es un fenómeno de estudio que, en el propósito de comprender las formas de lo sagrado, termina siendo un eje de identificación y reflexión sobre asuntos y sentidos demasiado humanos y profanos, que son el acicate de la vida social. Los textos presentados en esta compilación apuestan por indagar prácticas y motivaciones colectivas entendidas a la luz de experiencias religiosas de culto, fiesta e imaginaria en la ciudad de Tunja y el departamento de Boyacá. Lo religioso, en su contexto y sustancia práctica, más que un marco de referencia, es una posibilidad analítica para reflexionar sobre nuestros procesos colectivos de identificación con un territorio y sus experiencias históricas, mediados por acciones rituales y devocionales que generan tradición, así como dinámicas de cohesión, tensión y participación social.



Alcaldía Mayor de Tunja
Secretaría de Cultura y Turismo



Tunja
Ciudad
de origen

