

GRABADOS Y LITURGIA CATÓLICA EN EL EJEMPLAR OFICIO DE LA SEMANA SANTA, 1762, DE LA BIBLIOTECA SAN AGUSTÍN DEL CONVENTO LA MERCED DE CALI.

Edwin Yanguatin Marín¹

Universidad del Valle, Cali (Colombia)

edwin.yanguatin@correounivalle.edu.co

Resumen: Esta ponencia propone el análisis del libro *Oficio de la Semana Santa según el missal y breviario romano*, editado en 1762 por Antonio Marín, en Madrid (España). Se parte de la premisa de las posibilidades que ofrece el libro antiguo de carácter litúrgico como objeto de estudio. En esta ocasión se propone un acercamiento desde la Historia Cultural, historia del libro y la lectura planteado por Certeau y la Historia Visual, especialmente desde los planteamientos de Krzysztof Pomian (Pomian, 1998: 24-30), para quien forma y contenido hacen parte indisoluble de un análisis de los objetos. En este caso, de un bien patrimonial conservado en la Biblioteca San Agustín de la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas del Convento La Merced de Cali. Para Pomian, este tipo de bienes son denominados semióforos, término que pretende unir los análisis de los aspectos formales, propios del siglo XIX, y los de la semiología de comienzos del siglo XX. De ahí que proponemos, en primer lugar, ofrecer un contexto histórico del libro litúrgico, con el propósito de identificar su importancia dentro del ejercicio eclesial hasta ubicarlo en el espacio que hoy ocupa como parte del Fondo Antiguo de una biblioteca consagrada. En segundo término, describir las principales características relacionadas con su materialidad, pues encuadernación, caracteres tipográficos, viñetas, ilustraciones y testigos, ofrecen información valiosa, de carácter histórico y artístico. Para terminar, se analiza desde la historia visual y la iconografía del arte cristiano los grabados calcográficos insertos en el libro, alusivos a la Pasión de Cristo, con el objetivo de mostrar cómo este tipo de ilustraciones contribuyeron a afianzar y transmitir valores, prácticas religiosas y piadosas.

Palabras claves: Biblioteca, libro antiguo, grabado, orden religiosa femenina, Iglesia Católica.

¹ Estudiante de VIII semestre de Licenciatura en Historia de la Universidad del Valle. Ponente en las VI Jornadas de Estudiantes de Lingüística y Literatura-Univalle, ponente en el Congreso Internacional "El Hecho Religioso en América Latina. Práctica, poder y religiosidad, siglos XVI – XX", co-curador en la exposición "De Beatas a Misioneras 1739-2019" organizado por el grupo de investigación Religiones, Creencias y Utopías, y la dirección del Museo de Arte Colonial y Religioso la Merced de Cali.

Libros y Bibliotecas Consagradas

El libro antiguo como objeto de análisis posibilita examinarlo desde diferentes aspectos disciplinares. En su materialidad como objeto manufacturado expuesto a condiciones medioambientales y de uso diario va presentando deterioros, visibles en su encuadernación externa e interna, pérdida de contenido, decoloración de tintas, fragilidad y resequedad del papel, entre otras condiciones propensas a padecer, afectando su valor como bien patrimonial. Cada ejemplar es único en su particularidad dado que de los diferentes componentes que lo conforman expresan los cambios que ha presentado, las bibliotecas que ha recorrido y los propietarios que ha tenido a través del tiempo. Su estudio permite apreciar las prácticas de lectura, usos y espacios que llegaron a ocupar, desde grandes biblioteca hasta pequeñas estanterías privadas, recintos laicos y consagrados.

El presente apartado se ocupa del análisis histórico del libro como bien bibliográfico de la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, realizando inicialmente un contexto histórico del libro litúrgico y su entorno en el marco de una biblioteca consagrada.

Por lo que se refiere al estudio del libro antiguo como objeto cultural y su incidencia en la sociedad, por ejemplo, en la mentalidad y el movimiento intelectual europeo entre los siglos XV-XVIII, hemos corroborado que es historiográficamente amplio, particularmente en las perspectivas acerca de su materialidad y contenido, haciendo énfasis en aspectos estéticos de la tipografía e ilustraciones que contiene, como grabados, viñetas y letras capitulares. En este ámbito es necesario resaltar la relevancia de los humanistas y maestros tipógrafos, los primeros en proclamar formalmente la sacralización de las antiguas literaturas latinas y griegas, impulsando una revolución no sólo educativa, también cultural y religiosa (Lafaye, 2005: 21-33).

En dicho proceso la admiración e imitación de los grandes autores de la Antigüedad Clásica se convertirá en un modelo retórico y literario. En cuanto a los criterios adoptados hacia el cálculo estadístico de los humanistas, varios de ellos maestros editores, por citar a Cristóbal Plantino quien era Impresor de Cámara de Felipe II, Lafaye (Lafaye, 2005: 330) referencia un importante trabajo de compilación que reúne 2350 autores en una temporalidad que data desde las postrimerías del siglo XV hasta el XVIII, indicando la riqueza europea de eruditos latinistas, helenistas y en menor medida hebraístas, quienes contribuyeron en el trabajo impreso, la difusión de obras clásicas, y las nacientes disciplinas filológicas, numismáticas, heráldicas y la exégesis bíblica. No obstante, es de aclarar que la mayor parte del trabajo editorial fue llevado a cabo por libreros-impresores, individuos que comienzan a desempeñar una figura de empresarios-negociantes al posicionarse la tipografía, el papel y el libro impreso como un importante negocio internacional.

En efecto, el margen de beneficio debía saldar las deudas acaecidas en el amplio proceso de edición, desde la labor del librero (quien disponía de capital y calculaba la demanda de libros) hasta el mecenazgo, súplica y mendicidad que en muchos casos debía de llevar a cabo principalmente el autor. Es el caso del mencionado Plantino quien en el siglo XVI acude a Felipe II proponiéndole la edición de una Biblia Políglota Regia (Alcocer y Martínez, 192-?), propiciando la difusión de la fe católica justo después de la notable participación hispánica en Trento, y sus disposiciones doctrinales en materia de impresos ante la amenaza de los talleres impresores protestantes.

En este aspecto, se amplía el espectro que abarca los agentes que tienen que ver con la edición, comercio y difusión del libro, a bibliófilos, coleccionistas, mecenas y hasta teólogos teniendo en cuenta que: los primeros, en el coste opulento de su afición recolectando códices manuscritos, compilan, traducen y en ciertos casos permiten la publicación de obras anteriormente olvidadas; relacionado a la compilación de obras clásicas, el valor importante que se le da a los vestigios materiales de la antigüedad, permitió a más de un coleccionista ostentar el título de hombre culto adquiriendo capital cultural y económico por medio de grandes inversiones a través de aportes que sólo fueron posibles gracias al desarrollo mercantil y bancario de Europa, el despilfarro de la nobleza y la iglesia.

Sin embargo, en cuanto al aspecto teológico es necesario reconocer la aplicada labor exegética y editorial en materia bíblica realizada por humanistas cristianos quienes critican la decadente dialéctica escolástica y subrayan el valor hermenéutico de la retórica cristiana (Lafaye, 2005: 45), un postulado trascendental desde una perspectiva religiosa pues evidencia una espiritualidad moderna. Es decir, postulan la retórica cristiana como un elemento de persuasión, un medio apropiado en el ejercicio de la predicación y la adquisición de feligreses. Aunque, si bien en la edición y difusión de textos religiosos como mecanismo devocional de la Iglesia Católica, prima la Biblia como libro sagrado que recoge la doctrina cristiana, el libro litúrgico como objeto de culto se considera reflejo de Dios, en él la decoración de la encuadernación, los caracteres tipográficos, letras capitulares, viñetas y grabados que lo conforman, confieren un claro valor artístico e histórico susceptible de indagar.

Aun cuando la Iglesia Católica como institución establece una serie normas y leyes mediante reuniones conciliares, genera y estipula consensos a través de códigos canónicos y cada una de sus corporaciones tanto del clero secular, como regular, fieles a la tradición judeocristiana, ceremonias y ritos, emplean la Biblia y demás libros religiosos en su labor apostólica de evangelizar a la feligresía, la literatura religiosa es extensa y comprende diferentes textos: Antifonarios, hagiografías, catecismos, homilías, sermones, oficios, misales, diurnales, breviario, entre otros libros que aparte de enriquecer y dar sentido a la liturgia, posibilitan la difusión de la doctrina mediante la evangelización, ejerciendo dominio y control sobre la sociedad, por ejemplo, mediante obras de moral cristiana o estableciendo formas de comportamiento y relación con Dios.

Los orígenes de las bibliotecas consagradas se remontan a la tradición judaica (García y Martín, 2012) por mencionar la revelación escrita de la Torá, y la cultura greco-romana, si tenemos presente la organización del comercio librario que posibilitó el surgimiento de las primeras 'bibliotecas públicas' y la notoriedad que adquirió el oficio de amanuense. No obstante, es durante la Alta Edad Media y la consolidación del monacato benedictino que se constituyen las bibliotecas consagradas con obras donadas o copiadas de la literatura clásica, una de las principales ocupaciones de los monjes (Millares, 1971). En la Península Ibérica tras la conquista musulmana entre los siglos VII y VIII (Villegas, 2001) y ante la amenaza de la destrucción de textos eclesiásticos visigodos, la población mozárabe ayudaría a reorganizar y fundar nuevos monasterios dedicados a preservar y copiar obras de la literatura clásica y tratados de los Padres de la Iglesia. Los copistas realizaban esta acción en el *scriptorium*, en donde más allá de copiar la obra, susceptible a errores, resalta la decoración y caligrafía de los manuscritos iluminados.

En cuanto a los conventos femeninos (Del Val, 1997) más allá de espacios de reclusión y clausura, de refugio, costumbre, destino o imposición, se constituyeron como espacios dinamizadores que, junto con sus bibliotecas, conforman lugares de apropiación del saber, centros financieros (economías rentistas urbanas), de protección a las tentaciones terrenales regido por una serie de reglas y constituciones que, con el transcurrir del tiempo, la sociedad, modernización de la Iglesia Católica y la invención de un nuevo modelo de organización religiosa dirigido a la caridad y beneficencia a los más pobres como apostolado, permitió a las mujeres construir un espacio de sociabilidad donde los valores inculcados proporcionaban aparte de compensación y placer, grados de libertad restringidos a sus contemporáneas.

El Fondo Antiguo de la Biblioteca San Agustín se encuentra en la Casa Convento de La Merced perteneciente a la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas M.A.R, ubicado en la Carrera 3 #6-62 del Centro Histórico de la ciudad de Cali. La congregación se fundó como Beaterio en 1739 por Fray Javier de Vera, Prior del Convento de San Agustín en Cali, quien, ante el anhelo de algunas mujeres devotas y virtuosas de vivir en recogimiento, solicitó al Obispo de Popayán, Fray Fermín de Vergara, la licencia necesaria para la instauración del Beaterio el cual funcionó como casa de recogimiento de mujeres y orfanato de niñas pobres de la ciudad (Paredes, Hna. M.A.R., 2004). Hacia el siglo XIX se consolida la presencia de las beatas agustinas en el Convento La Merced. Tras la supresión de conventos menores por el Congreso de Cúcuta, en 1821 son expulsados los frailes del tradicional Convento La Merced, después de casi tres siglos de presencia en la ciudad. Los escasos documentos referentes al tema mencionan la permuta de tres edificios en 1825 ante escritura pública por los apoderados del Colegio Santa Librada, del Hospital San Juan de Dios y del Convento de Beatas. Bajo estos términos el Convento de La Merced de Cali es entregado a las beatas agustinas sin el templo, el cual fue administrado por la orden jesuita y finalmente adjudicado a las agustinas en 1887.

Aparte de contribuir en el cuidado de niñas huérfanas, esta Congregación ha destacado por su trabajo misional y educativo en diferentes zonas del suroccidente del país con las fundaciones escolares en los municipios de Florida, Buga, Restrepo y Candelaria; al igual que la incursión en el espacio de asistencia hospitalaria en el pacífico colombiano por medio de la gestión del Mons. Pedro Nel Ramírez, Prefecto Apostólico de Tumaco (Misioneras Agustinas Recoletas, s.f.). En 1955 un importante acontecimiento terminaría por definir las bases espirituales de la comunidad: la unión con la Congregación de Agustinas Recoletas Misioneras de España fundada por Fr. Francisco Javier Ochoa. En la Unión estuvieron presente el Prior General de la O.A.R. y las superiores Generales Madre Lucía Padilla y Madre Esperanza Ayerbe de la Cruz.

A partir de la década de los 60s el recinto conventual fue restaurado significativamente en dos ocasiones. Durante la primera restauración, desde 1964 hasta 1967, sólo se intervino la Iglesia La Merced. Es durante la segunda restauración, entre 1973 a 1978, tras una amenaza de desplome del edificio, que se intervino el conjunto arquitectónico en su totalidad. Un proyecto no ausente de dificultades, que finalmente llevó a una reorganización y apertura de nuevos espacios: MUSA La Merced y el Museo de Arte Colonial y Religioso. Desde la restauración en la década de los 70s el Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced de Cali ocupa el ala antigua del Convento, donde estaban ubicadas las celdas de los frailes. La colección se distribuye entre cuadros de arte, escultura, platería, indumentaria

religiosa y mobiliario, obras atribuidas a la escuela quiteña y artesanos caleños, conservando como valor añadido la sugestión del edificio más antiguo de la ciudad con cuatro siglos de existencia.

El museo como institución cultural resguarda colecciones que estrechan nuestra relación con los mundos pasados mediante dispositivos y técnicas expositivas (Morales, 2009). En el caso de los libros antiguos resguardados en la biblioteca, la historia del objeto se enriquece con las inscripciones manuscritas en los folios y márgenes de la obra; ex libris y los testigos añadidos a modo de separadores que dan cuenta de las prácticas de lectura, brindando un efecto de presencia como artefacto de consulta y exposición bibliográfica. En efecto, los antecedentes en materia de estudio del patrimonio bibliográfico y documental que resguarda el museo en su biblioteca preceden a la década de los 90s, con la catalogación de bienes muebles realizado por la restauradora Patricia Rojas de Leunda y la historiadora Carmen Cecilia Muñoz Burbano, logrando contabilizar 117 obras.

En la actualidad el trabajo de catalogación busca incorporar los elementos de valoración técnica, cultural e histórica mediante el análisis iconográfico. Metodológicamente se acude a la consulta en bases de datos y colecciones bibliográficas de instituciones como Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (Adabi); la Biblioteca Digital Hispánica (BDH); el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB); la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), entre otros. La consulta en internet de catálogos bibliográficos en instituciones que resguardan fondos importantes de la época colonial permite contrastar y complementar la información, facilitando, por ejemplo, ubicar el nombre completo del autor, traductores, el título correcto de la obra, estado de la obra, número completo de páginas, entre otros aspectos.

El Fondo Antiguo de la Biblioteca San Agustín cuenta con 120 libros datados entre los siglos XVII y XX, procedentes de España, Bélgica, Francia, México, Perú y Chile, existen obras de principios del siglo XX editadas en Colombia y otras que no se ha podido estimar su lugar de procedencia. El estado general de las obras es malo o regular, presentando deterioros como falta de adherencia en la encuadernación, amarillamiento de hojas, orificios por ataque biológico, roturas, suciedad y polvo de manera general. A rasgos generales lo que concierne a los forros en que se encuentran encuadernados los libros, en los ejemplares que aún lo conservan incluso en grave estado de deterioro, se identifican dos tendencias acorde a la época de edición: tradicional de pergamino predominante entre los siglos XVI-XVIII, y de pasta moderna con materiales como tela y cartón.

Por lo que respecta a la lengua predomina el castellano sobre el latín, no obstante, en algunas obras como el Oficio de la Semana Santa por Antonio Marín, el texto es en latín y castellano. Ello responde a la evolución de la edición moderna occidental cuando en el siglo XVIII el libro en lengua vernácula se impone frente al latín (Coudart y Gómez, 2003).

Un aspecto que se observa es la modesta diversidad de temas del Fondo Antiguo de la biblioteca si tenemos presente la corporación de vida consagrada a la que hace parte. El fondo lo componen textos religiosos utilizados para el ejercicio eclesial, tales como homilética, liturgia, catequesis, espiritualidad, ascética, oficios, libros que circulan entre la sacristía y las lecturas privadas de los religiosos y religiosas en sus celdas. Así encontramos inscripciones manuscritas identificando algunos libros como parte del “Colegio [¿de Misiones?] de Cali”; de bibliotecas privadas de presbíteros; donaciones de principios del

feligresía, en semejanza a otros discursos como la mística o la oración mental, además de ser un elemento relevante en las fiestas religiosas (López-Guadalupe Muñoz, y López-Guadalupe Muñoz, 2003: 19). De igual manera y como ya lo hemos mencionado, la imagen posibilitó la divulgación de la doctrina católica por medio de representaciones al acercar la feligresía a asuntos propios de la teología o la liturgia. Por otra parte, en el barroco exuberante, exagerado y dramático, bajo el ideal de elevar el fervor contrarreformista, la imagen invade los espacios de contemplación pública en procesiones, cofradías, hermandades y estampas ya sean sueltas o en libros.

Por ejemplo, la función de la imagen mediante grabados en los libros antiguos se explica teniendo presente su dimensión estética contemplativa y la reflexión religiosa o ideológica que transmiten. La relación intrínseca entre la imagen y, en este caso, el grabado calcográfico corresponde a una expresión de idea religiosa que incita la devoción de la feligresía. Otros elementos visuales como las letras capitulares y viñetas pueden cumplir una función ornamental y por añadidura dar cuenta de la historia tipográfica de la época, brindar información acerca del taller o editor a cargo de la obra, técnicas implementadas (xilografía, calcografía, etc.) y trayectoria del objeto, ampliando el campo de estudio del conocimiento histórico.

Libro Oficio de la Semana Santa de Antonio Marín, 1762.

A parte del panorama editorial, de la circulación de libros y las intervenciones producto del deterioro por el paso del tiempo o su manipulación, con todas las implicaciones que ello significa (intercambios culturales), las bibliotecas privadas reflejan quiénes las constituyen, en este caso una corporación religiosa femenina. El rastro de hojas dobladas, tachadas, firmadas, con inscripciones manuscritas y testigos a modo de separadores, dan cuenta de las prácticas de lectura y la recepción del libro dentro de la comunidad, ahondando en las prácticas sociales del impreso. Lo anterior busca esclarecer y subsanar aristas del planteamiento que estipula que cada libro poseído, no necesariamente es un libro leído, al no considerar metodológicamente el énfasis en los rastros y vestigios materiales de la obra. Una firma o una inscripción manuscrita permite identificar la trayectoria del libro como objeto cultural y las vicisitudes y usos que ha presentado.

La obra litúrgica Oficio de la semana santa según el missal y breviario romano, publicado en Madrid en la Imprenta del Oficio Divino por Antonio Marín en 1762, es un libro dispuesto para la conmemoración de la Semana Mayor. El libro de 526 páginas está ilustrado con viñetas y letras capitulares a lo largo de la obra, además de cuatro estampas calcográficas, dos de ellas ofrecen en su parte inferior el siguiente texto: “Gonz.²F²”. El conjunto de estampas que componen la obra estudiada recoge las principales escenas de La Pasión de Cristo, su análisis da respuesta a la formación de la doctrina eclesiástica española de la segunda mitad del siglo XVIII bajo la Monarquía Borbónica.

Debido al ataque biológico del pez de plata u otros organismos se aprecian orificios en la encuadernación de la obra, compuesta por cartón forrado en cuero café repujado con figuras ornamentales. Carece de lomo, uno de los elementos más importantes del libro (Petrucci, 2011) ya que permite unir las hojas y, en suma, es la zona más susceptible de sufrir daños al manipularlos. En su lugar, conserva trozos de tela blanca. Es decir que de la encuadernación sólo conserva los planos superior e inferior, decorados en follaje y flores en dorado rodeando una santa cruz. La materialidad de la encuadernación varía entre cartón,

tela, pergamino, etc. En este caso consta de papel impreso, pasta y cuero conformando la cubierta del libro. Su estado de conservación es malo, se encuentra incompleto y bajo el riesgo de continuar perdiendo parte de su contenido debido a la ausencia de lomo.

Por medio de la búsqueda de ejemplares en bases de datos se logra constatar que el título de la obra responde a una edición anterior datada en Amberes en 1745 editada en la prestigiosa *Archimprenta Plantiniana*, constando de 642 páginas e ilustraciones distintas al ejemplar analizado. Un elemento que llama la atención en la página titular es la referencia al apellido Vernaza, dejando abierta la posibilidad de que corresponda a uno de sus dueños. Se plantea la probabilidad de que posiblemente la firma “Dr. Vernaza” pertenezca a los escribanos de la ciudad de Cali, o su parentela, durante la primera mitad del siglo XVIII, José Vernaza, o a Vicente Vernaza en la segunda mitad del siglo.

El texto editado en Amberes conserva en su interior las guardas u hojas que unen la cubierta y el libro, mientras que la obra depositada en el convento mantiene las hojas de cortesía del inicio y final. Continuando en el análisis de los elementos internos del libro se considera portada el recto de la hoja el cual contiene la información necesaria para la identificación del ejemplar. Aunque en ocasiones los datos de la obra en vez de encontrarse en el recto irán en el verso, considerándose como portada sólo el verso. De esta manera, debido a su composición la portada es la página más destacada de la obra. Otro elemento para resaltar es la decoración que en algunos casos suele acompañar la portada, adornada con grabados y alegorías. En caso tal de ocupar la totalidad de la hoja es denominado frontispicio. No obstante, existen muchas y diferentes definiciones del término, algunas más amplias o más específicas.

En el análisis de la portada, esta debe contener todos los datos necesarios para su identificación, incluidos el pie de imprenta. Por lo general, la información es consignada en tipografía con un determinado cuerpo de letra y caracteres tipográfico donde predomina el gótico. La colocación de la información en la portada está distribuida entre: a. Título como el primer elemento que aparece encabezando la página centrado horizontalmente bajo el rótulo: *Oficio de la Semana Santa según el missal y breviario romano*; b. Información adicional bajo el título el cual complementa la obra, cargando de texto la portada. Así, hallamos datos acerca del tema y trayectoria de la obra, temática del libro, nombres o cualquier otra información considerada relevante. En este caso: que se publicaron por mandato de Pío V y se reconocieron por comisión de su santidad Clemente VIII y Urbano VIII; c. En la mitad inferior grabado calcográfico alegórico a Cristo con corona de espinas en tela fruncida en las esquinas superiores sobre un fondo rectangular. Por lo general este tipo de grabados corresponden a la ilustración que representa el taller donde fue impreso la obra a modo de insignia, ocupado un lugar privilegiado en la portada; d. Concluye en la parte inferior centrado horizontalmente los datos acerca de la edición, ciudad donde se imprimió la obra, nombre de la imprenta, nombre del impresor y fecha. En este caso fue editado en Madrid, en la Imprenta del Oficio Divino por Antonio Marín en 1762.

Posterior a la portada se encuentra la hoja de tasación de la obra, dicho apartado responde al artículo 14° del reglamento redactado por Juan Curiel el 22 de noviembre de 1752 bajo el cargo de Juez privativo de Imprentas del Reino, para regular todo lo relativo al campo de la edición, venta y circulación de libros (Villegas, 2001: 175). Sin embargo, debido a las protestas durante varios años de impresores y libreros en rechazo al reglamento, y bajo

una nueva legislación de imprentas decretadas por Real Orden el 14 de noviembre de 1762, se elimina la tasa de libros y se prohíbe la concesión de privilegios exclusivos a quienes no sean autores propios de las obras. Aun así, por Decreto Real perduró la tasa de algunos libros religiosos, cartillas y de instrucción en primeras letras. La tasa del libro *Oficio de la Semana Santa* fue valorado en diez reales y veintiséis maravedís de vellón por el Comisionado General de la Santa Cruzada.

Seguidamente el orden del libro se divide capitularmente entre los días que componen la Semana Mayor, iniciando con el “Domingo de Ramos”, y oraciones a lo largo de la obra entre las que destaca la “Oración del Sumo Pontífice Urbano VIII”. La técnica gráfica de la obra resalta por su particularidad a dos tintas: rojo y negro, en el que el rojo subraya títulos y apartados específicos. Vale decir que por el carácter litúrgico del texto y el público al que está dirigido, presbíteros o religiosos consagrados, los apartados en rojo resaltan la acción litúrgica que se debe ejecutar sin dar cabida a interpretaciones u omisiones, mientras que en negro se encuentran las oraciones y respuestas en latín.

Prosiguiendo con la distribución de las páginas y como rastro de las prácticas de lectura, se encuentra entre los folios 148 y 185, sin saber si corresponde a un error en la numeración o a la pérdida de las hojas entre dichas páginas, un elemento añadido o testigo a modo de separador, que corresponde a una estampa piadosa y al verso una breve oración e información de urnas funerarias del Gobierno. Ecco y Vicaría Gral. de Cali, datado en octubre de 1942 bajo la firma del Presbítero y Vicario General de Cali, Jesús E. Romero M. La importancia de los testigos consiste en la información que puede guardar respecto a la cotidianidad, las referencias que brinda acerca del uso del impreso y la idea de pensamiento interrelacionar entre la lectura y el contexto que lo rodeaba. Por otra parte, el ejemplar conserva cuatro grabados calcográficos correspondientes a las escenas de la Pasión, conformando en conjunto al texto un medio que rememora a través de la liturgia eclesial el pensamiento religiosos del cristianismo.

Grabados calcográficos de la Pasión de Cristo

Si bien a finales del siglo XV con el auge de los taller tipográficos la incorporación de hojas sueltas y protoportadas estuvo vinculadas a la protección de las obras, no será hasta el avance de la técnica y el uso de letras tipográficas, llamativas tanto para los impresores como para los lectores, que se comienza a utilizar diferentes elementos decorativos como ilustraciones, orlas, frontispicios, etc. (Morato, 2014) La introducción de estos elementos decorativos, por ejemplo, los grabados, obedece principalmente a tres motivos: en primer lugar, un aspecto netamente estético, segundo a la identificación o información que puedan aportar, y por último el factor explicativo o complementario del texto. Así es como se aclara la presencia de grabados en el interior de la obra, permitiendo dar a entender la temática del libro, en este caso acerca de la Semana Santa, a los lectores. Esta noción revela el uso del grabado como apoyo a la lectura en el que además de estar plasmada en letras la consigna, se enriquece con elementos visuales haciendo más eficaz el mensaje dado que el lector identifica la alegoría, dogma o misterio plasmado.

Los grabados religiosos del Oficio de la Semana Santa hacen parte de la amplísima iconografía de la imagen de Cristo, representando distintas escenas de la Pasión: La Oración en el Huerto, La Flagelación de Cristo, Cristo con la cruz a cuestas y Cristo en la Cruz. La Oración en el Huerto es uno de los repertorios iconográficos más extendidos en la Historia

del Arte, (Ibáñez, 2014) conmemorándose cada año el Jueves Santo. Conforme a la tradición cristiana, después de la Última Cena, Jesús se dirigió al huerto donde acostumbraba a orar con sus discípulos. La escena está conformada por personajes y elementos que generan una composición de las escenas de la Pasión de Cristo.

La obra es un grabado calcográfico en formato vertical. Por un lado, lo que refiere a figuras humanas aparece en la parte inferior Jesús arrodillado en el suelo sobre su propio manto, con los brazos entrelazados en señal de oración; cabeza mirando arriba con una expresión de súplica. En la parte superior cinco querubines alrededor de un cáliz sostenido por un nube a modo de pedestal; en la parte inferior izquierda la figura distorsionada de posiblemente los apóstoles durmiendo, por lo general suelen representarse Juan, Santiago Mayor y Pedro. En cuanto al paisaje resalta en el fondo un peñón rocoso con elementos vegetales dispuestos en la zona inferior y superior derecha, troncos de árboles y hojas, finalmente una cerca que separa la parte inferior y superior derecha sin alterar la composición de las figuras de Cristo y los querubines en el primer plano, en detrimento de las figuras difusas de los apóstoles.

De acuerdo con la tradición bíblica recogida en los Evangelios sinópticos, es decir los libros de Mateo, Marcos y Lucas, la escena hace alusión a la segunda tentación de Jesucristo y su lucha interna entre el destino y el miedo al sufrimiento y la muerte, ligado a la posterior traición de Judas Iscariote. Los relatos de los tres Evangelios concuerdan en lo esencial, (Réau, 2000: 440) pese a que presentan algunas diferencias reflejadas en la iconografía. En el libro de Lucas, Cristo oraba de rodillas mientras que, según Marcos y Mateo, se tendió de cara al suelo. Conforme a la génesis y desarrollo de este tema, se ha confirmado su procedencia en Oriente y a partir del siglo VI en los mosaicos de Ravena, si bien no será hasta la Baja Edad Media que se conjugan diferentes elementos como lo son la oración angustiosa de Jesucristo, el sueño de los apóstoles, y posterior en el siglo XVII los ángeles y el cáliz, conformando una nueva iconografía.

Ciertamente el Evangelio de Lucas brinda más elementos acerca de esta escena, convirtiéndose en la más adaptada por la mayoría de artistas (Réau, 2000: 446). En el siglo XVIII surge otra forma de representar a Jesucristo sentado sobre una roca, agotado, desvanecido en estado de éxtasis. El cáliz es enunciado en los Evangelios sinóptico es una metáfora que se sirve Cristo para hablar de su Pasión como de una copa de hiel que debe beber hasta las heces (Réau, 2000: 445), siendo interpretada literalmente por los artistas. Si bien este símbolo estaba presente en la tradición bíblica, será incorporado a partir del siglo XVI apoyado sobre una roca, en este caso sobre lo que parece ser una nube a modo de pedestal.

Posteriormente en el grabado de la flagelación se evidencia el discurso de la narrativa cristiana, en el que se hace explícito las prácticas de penitencia de religiosos, religiosas y seglares en la intimidad de su celda u oratorio, en corporaciones como cofradías, así como en las procesiones de la Semana Mayor buscando emular el sufrimiento de Jesucristo (López-Guadalupe Muñoz, J. J. y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 144). La veneración al culto de Nuestro Señor Flagelado, por ejemplo, en cofradías revela el uso social de los grabados y su trascendencia en la evangelización. El grabado calcográfico en formato vertical hace referencia a Cristo atado a la columna, una escena crucial entre el lavatorio de Pilato, donde busca librarse de cualquier responsabilidad, y la coronación de espinas.

En la parte central se ubica en primer plano la figura de Cristo a espaldas y de pie atado a una columna, un elemento fundamental de la escena. Sólo lo cubre un trozo de tela alrededor de la cintura. Su postura demuestra temor; el rostro está elevado con el cabello suelto y agarrado del mismo por la mano de uno de los tres verdugos. Su mirada acoge una expresión de súplica; la postura de su pierna izquierda es extendida hacia delante, mientras apoya su peso en la pierna derecha; el único brazo que logra apreciarse es el izquierdo en posición rígida hacia abajo con la palma entreabierta; a la altura de la cintura se halla sujeto a una cuerda que hala el segundo de los tres verdugos armados que se encuentran a su alrededor. En la sección inferior derecha aparece la figura de un espectador que no se logra identificar si corresponde a Pedro, a Judas Iscariote o a otro discípulo. Por otro lado, en el espacio superior entre las nubes aparecen tres querubines que miran hacia a Cristo. Fuera del margen del recuadro del grabado aparecen las iniciales del grabador: “Gonz.²F²”, hasta ahora sin identificar.

Los elementos iconográficos que conforman el grabado se pueden dividir inicialmente entre: Jesucristo sangrando, ubicado en el centro, de espaldas, en pie atado a la columna. En el Evangelio los discípulos referencian brevemente la flagelación, mencionando que Jesús fue azotado y castigado, omitiendo que fue atado a la columna. El cristianismo recoge elementos de la tradición judaica depositados en el Antiguo Testamento donde la flagelación es habitual, mencionando, por ejemplo, al Rey Aquior atado a un árbol siendo flagelado por orden de Holofernes, por haber dicho la verdad (Réau, 2000: 471), Pese al castigo y sufrimiento que puede representar, Pilato, creía en la inocencia de Cristo y estimaba que a través de la flagelación podría intentar apiadar a los judíos ante el desgarrador martirio de la crucifixión. Posteriormente entre la flagelación, la cual pocas veces se representa sin columna, presentado variaciones desde la Edad Media con unas medidas más altas y finas (Réau, 2000: 471). La columna del grabado se extiende hasta el cielo, similar a las características atribuidas a la columna de Jerusalén con la que se encontraban familiarizados los peregrinos de Tierra Santa. Con el transcurso del tiempo y bajo los fundamentos del arte barroco de la Contrarreforma, el estilo y tamaño de la columna cambió por unas dimensiones más cortas, gruesas, y de forma cilíndrica, exponiendo a Cristo a los azotes sobre su espalda y pecho.

Continuando, aparece la representación de tres verdugos agrediendo a Cristo: uno de ellos sostiene en su mano derecha un látigo con correas de cuero, también conocido como *flagellum*, que en ocasiones están dotadas de bolas de plomo (Réau, 2000: 472), su mano izquierda aferra con violencia el cabello de Jesucristo, mientras inclina su torso hacia adelante con las piernas abiertas; el segundo tiene en su mano derecha un haz de varas quebrantado producto de la violencia de los golpes, mientras que con su mano izquierda hala a la fuerza la cuerda a la que está sujetado Jesucristo, la postura de su cuerpo está inclinada hacia adelante sosteniendo su peso en el pie izquierdo y el derecho está ligeramente levantado; el tercero poco se alcanza a percibir ya que se encuentra detrás del segundo, en su mano derecha sostiene en alto un garrote, mientras que con la izquierda hala el otro extremo de la cuerda que sujeta a Jesucristo.

Seguidamente a un en la sección inferior derecha se aprecia la figura de un hombre barbado, sentado, cubierto desde la cintura con una túnica, la postura de las piernas es abierta y en el medio lo que parece ser fibras de algún material vegetal. A pesar de ello, por lo general, la flagelación suele representarse sin testigos (Réau, 2000: 482), además de que su

presencia no es mencionada en los Evangelios, por lo que hace complejo la identificación del personaje. De ahí que la elección del espectador sea arbitraria y en algunas representaciones, además de la Virgen, aparecen Pilatos, quien pudo controlar la ejecución; Pedro, de rodillas, suplicándole al Señor que le perdone tras negarlo tres veces; o Judas arrepentido después de la traición, aunque de acuerdo con el Evangelio de Mateo, Judas se ahorca antes de la flagelación. Finalmente, en la parte superior se manifiestan tres querubines entre las nubes mirando a Cristo, dos se encuentran del lado derecho de la columna y uno del lado izquierdo. En algunas representaciones los querubines aparecen recogiendo la sangre de Cristo en un cáliz, en otras Jesucristo es socorrido por ángeles, querubines y serafines.

Después de la flagelación dictaminada por Pilato, Jesucristo es exhibido a una segunda escena de escarnio tras el interrogatorio por el procurador romano. Una vez cuestionado y en un acto de burla, le colocan en la cabeza una corona de espinas de Judea, *spinis judaicis coronatur*, que junto con una caña a modo de cetro es humillado y expuesto ante la multitud que se había congregado a las afueras del pretorio, al verle los sacerdotes gritaban por su crucifixión. En consonancia con la biblia, los Evangelios ofrecen dos versiones diferentes de El Camino del Calvario. Los sinópticos (Réau, 2000: 485), mencionan a un personaje llamado Simón de Cirene, quien es requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesucristo a llevar la cruz a la cima del Gólgota. Mientras que en el libro de Juan no aparece Simón de Cirene, y aclara que fue Jesucristo el único quien llevó la cruz hasta la cima.

Por otro lado la imagen de Cristo sufriendo en solitario bajo el peso de la cruz da un sentido dramático que busca impactar en la sensibilidad y devoción de los feligreses, mencionando el sacrificio abnegado de Jesús con la cruz como instrumento de martirio. Las representaciones de Cristo con la cruz auestas, en ocasiones mencionado como Cristo abrazando a la cruz, suelen dividirse en diferentes repertorios iconográficos según la composición que incorporan (Ibáñez, 2014: 119). Por mencionar algunos, se encuentran: Cristo en solitario, apoyando sobre su hombro izquierdo la cruz que abraza a dos manos, elevando su rostro y ojos al cielo, y Cristo en El Camino al Calvario siendo custodiado por soldados romanos quienes le propinan azotes, y es seguido por la muchedumbre del pueblo, incluyendo a la Virgen María y otras mujeres como Verónica. Lleva sobre su hombro izquierdo la cruz que sostiene con sus manos, coronado con espinas.

La calcografía de la obra es más acorde a este último repertorio, omitiendo algunos elementos como la presencia de Verónica. El formato del grabado es vertical, en el centro Jesucristo viste una clámide o túnica que por los pliegues llega hasta el suelo; a la altura de la cintura una cuerda rodea su torso, de esta hala uno de los cinco soldados romanos que lo custodian mientras le propinan azotes; lleva sobre su cabeza la corona de espinas; en el hombro izquierdo apoya la cruz mientras la sujeta con sus manos; su cuerpo se encuentra ladeado debido al peso hacia adelante; la mirada la mantiene baja con expresión afligida. De los cinco soldados romanos que lo custodian, uno monta un caballo y lleva en su brazo derecho una lanza con estandarte; paralelo al caballo, se ubica un soldado que sostiene con su brazo izquierdo una lanza y con el derecho hala de Cristo; detrás de él aparecen los otros tres soldados, uno del lado derecho de Cristo, de perfil, tiene su brazo izquierdo extendido tocándole el hombro derecho, y con la mano derecha el soldado hala de la cuerda que le rodea el torso al Nazareno; al lado izquierdo de este aparece otro soldado en posición defensiva alzando un lazo con su brazo derecho, detrás al margen del grabado aparece el último soldado

de perfil con casco de centurión romano, sosteniendo al parecer con su mano derecha una lanza; entre los soldados y detrás de Cristo aparece la figura de una mujer con túnica y mirada baja, que suponemos corresponde a la Virgen María; una figura que dista de la composición aparece a un costado en la sección inferior derecha, está de espaldas, vestido, su tamaño en comparación con las demás es pequeño y sostiene lo que pareciese ser un valde; en la mitad del fondo la fachada de una estructura en la que resalta un medio arco, la otra mitad está a cielo abierto.

De los elementos que conforman la iconografía de la escena resalta: La cruz se erige como símbolo de martirio, de redención de pecados, que aflige el cuerpo lacerado de Cristo, quien avanza vistiendo una túnica y la corona de espinas en la cabeza. Durante siglos la cruz fue representada pequeña, no como objeto de martirio, que, por otra parte, será modificada como la apreciamos en el grabado a finales de la Edad Media, dando un efecto de pesadez desmesurada, aplastante, esto buscando apiadar a la feligresía con el sufrimiento de Cristo Redentor. La veneración a la Santa Cruz procede de la Baja Edad Media con la presencia como guardianes de la Orden de San Francisco en los Santos Lugares, difundiendo el culto a la cruz y La Pasión de Cristo. Además, también fueron los primeros en propagar la práctica de la flagelación en procesiones y cofradías (Ibáñez, 2014: 123). De este modo se explica la eclosión de confradías penitenciales en Castilla durante el siglo XVI y el surgimiento de prácticas rituales como los denominados pasos de misterio en los desfiles, haciendo alusión a la Pasión de Cristo. Al margen de la sección inferior izquierda aparece una figura femenina entre los soldados romanos, con túnica y la mirada abajo, que podemos atribuir a la Virgen María, quien según los Evangelios apócrifos era acompañada y sostenida por el apóstol Juan. La Virgen al ver doblegado a su hijo bajo la carga de la cruz, se desmayó. Mas adelante del camino, cuando Jesús es despojado de sus vestiduras, la Virgen se quita el velo de su cabeza, se abalanza a él y lo sujeta alrededor de su cintura.

Finalmente la alusión a cristo en la Cruz responde a la acusación de blasfemo por los judíos y puesto a disposición del gobierno Romano en Judea. El castigo que se le imparte corresponde a esclavos fugitivos o en rebelión contra su amo, una condena en esencia romana, pero de origen persa, evitando que el condenado no ensuciara la tierra, consagrada a Ormuz, y por ello, sacrosanta (Réau, 2000: 480). Ante tal revuelo de agitación mesiánica dentro del judaísmo, Poncio Pilato sentencia la crucifixión de Jesucristo. La imagen de Jesús crucificado es la base esencial del cristianismo al representar la figura del sacrificio de Dios y su unión en salvación con la feligresía. La evolución iconográfica de la escena y su representación se remontan al siglo VI en forma humana, mientras que a partir del siglo XI su representación cambia de figurar vivo con los ojos abiertos a muerto con los ojos cerrados. La trayectoria iconográfica de Cristo marca un antes y un después a partir del siglo V, cuando anteriormente su representación estaba restringida al tema pastoral del cordero místico (Réau, 2000: 480). Es a partir de que se consolida el cristianismo como religión oficial del imperio y se levanta sobre la colina del Gólgota una *gran cruz de gemmada*, simbolizando la crucifixión, que el repertorio iconográfico de la Pasión de consolida y litúrgicamente se venera.

Independientemente de las diferentes representaciones de Cristo en la cruz hubo un rasgo que perduro en la temprana iconografía cristiana, que podemos observar en el grabado. Jesucristo está vivo en la cruz, con los ojos abiertos, la cabeza levemente inclinada hacia la derecha mirando al cielo con un halo de luz alrededor de la corona de espinas. Es particular

que un grabado de esta época lo represente despierto haciendo alusión a la incorrupción de la carne debido a su dimensión espiritual como hijo elegido por Dios. Al pie de la cruz aparece una calavera atribuida a Adán, que tiene posiblemente dos significados: el primero en relación con la colina del Gólgota que en arameo traduce calavera, por la apariencia que se le asigna, y por ser el lugar de sepultura de Adán, donde sus restos sales de la tierra tras el último suspiro del Redentor.

Conclusiones

Como es sabido la Edad Moderna se suele llamar “civilización del libro” y no es injustificado este título debido a los importantes hitos que se desarrollaron en este periodo de la Historia. La revolución educativa, cultural y religiosa que se gestó a través de la imprenta y los libros como artefacto cultural, permitió ser emisora de conocimiento y renovación de ideas que en diferentes casos produjeron fuertes enfrentamientos, bélicos, políticos y sociales en el marco de la expansión de los Imperios.

En este sentido el estudio de la renovación de la fe católica a través de un libro litúrgico ilustrado con grabados calcográficos nos permite dimensionar las medidas tomadas por la Iglesia al acercar la liturgia a la feligresía a través de los preceptos y ritos religiosos impartidos por la imagen y la cultura visual, además de constituir y edificar las disciplinas al interior de corporaciones que la constituyen, a través de mandatos a religiosos recopiladas en reglas, constituciones y oficios. En este caso el libro por su estado de conservación ya no hace parte de la liturgia católica ni participa de otros sacramentos de la iglesia, ha cambiado su función a una fuente primaria que nos permite indagar acerca de cómo se constituyó la liturgia católica en un momento de cambio como lo fue la Monarquía Borbónica.

Igualmente suscita y deja preguntas en el tintero acerca de, por ejemplo, sus propietarios y oficios que desempeñaron, las prácticas de lectura y su posibilidad de ser rastreadas a través de inscripciones añadidas y testigos, de circulación de ideas y distribución de dogmas. Asimismo permite dilucidar las transformaciones y permanencias de los principios que constituye el cristianismo, observando particularmente los elementos que conforman su representación iconográfica a través de los grabados.

Igualmente, mediante el libro antiguo de carácter litúrgico como artefacto cultural, es posible esclarecer la circulación y función dentro de los claustros y su importancia como bien patrimonial legado a través de generaciones de hombres y mujeres dedicados a la vida consagrada, explicando incluso la relación y vínculo que tenía con la sociedad, ya que distintas obras no sólo eran obsequiadas por prelados, también por hombres y especialmente por mujeres laicas, seculares que tenían presencia dentro del complejo religioso. De esta manera el Fondo Antiguo del Museo de Arte Colonial y Religioso La Merced de Cali se establece como un bien de interés patrimonial resguardado por la Congregación de Misioneras Agustinas Recoletas, susceptible a ser intervenido y conservado para la posteridad.

Bibliografía:

- Alcocer y Martínez, M. (192-?). *Felipe II y la Biblia de Amberes*. Valladolid: Imp. de Emilio Zapatero.
- Coudart, L. y Gómez Álvarez, C. (2003). Las bibliotecas particulares del siglo XVIII: una fuente para el historiador. *Secuencia*,56, p. 173-192. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i56.816>
- Del Val Valdivieso, M.I. (1997). Las instituciones religiosas femeninas. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*,18, 161-178. <https://core.ac.uk/download/pdf/39122179.pdf>
- García López G. L. y Martín Gómez L. (2012). Situación de las bibliotecas conventuales y monacales españolas hasta la supresión de las comunidades religiosas. *Documentación de las Ciencias de la Información*,35, 193-207. https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2012.v35.40452
- González Sánchez, C. A. (2003). Lección espiritual: Lectores y lectura en los libros ascético-espirituales de la contrarreforma. En C.A. González Sánchez y E. Vila Vilar, *Grafías del imaginario representaciones culturales en España y América siglos XVI-XIII* (pp.272-300). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibáñez Martínez, P.M. (2014). *El Greco en el laberinto: escenas de La Pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lafaye, J. (2005). *Por amor al griego: la nación europea, señorío Humanista siglos XIV-XVII*. México: FCE.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. y López-Guadalupe Muñoz, M. L. (2002). *Historia viva de la semana santa: arte y devoción*. Granada: Universidad de Granada.
- Millares Carlo, A. (1971). *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Misioneras Agustinas Recoletas M.A.R. (s.f.). [Fundaciones de las Madres Agustinas Recoletas de la ciudad de Cali]. Archivo La Merced Cali.
- Morales Moreno, L. (2009). Límites narrativos de los museos de historia. *Alteridades*, 19, 43-56.
- Morato Jiménez, M. (2014). *La portada en el libro impreso español: tipología y evolución, (1472-1558)* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional - Universidad Complutense de Madrid.
- Paredes, Hna. S. M.A.R. (2004). *Agustinas Terciarias Recoletas. Primera Comunidad Religiosa Caleña*. Colombia.
- Petrucci, A. (2011). *Libros, escrituras y bibliotecas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Pomian, K. (1998). *Historia cultural, historia de los semióforos. Para una historia cultural*. Lisboa: Estampa.
- Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Tomo 1. Vol.2, Nuevo Testamento*. España: Ediciones del Serbal.
- Villegas García, M. (2001). *Joaquín Ibarra, el grabado y las artes impresorias en el Madrid del siglo XVIII* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional - Universidad Complutense de Madrid.