

Análisis de las Imágenes Religiosas de Jesucristo Nazareno en la Iglesia de San Agustín de Bogotá

Análisis de las Imágenes Religiosas de Jesucristo Nazareno en la Iglesia de San Agustín de Bogotá

Trabajo de Grado

Nelson Eduardo Abril Mendoza

Tutor

Miguel Rojas Gómez



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL**

*Educadora de educadores*

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Visuales

Bogotá, 2020

## Tabla de contenido

1. Problema de investigación.....	3
1.1 Delimitación del problema.....	3
1.2 Objetivos.....	5
1.3 Justificación.....	5
1.4 Antecedentes .....	7
2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL .....	10
2.1 La imagen y su autenticidad.....	10
2.1.1 El aura de la imagen .....	12
2.1.2 Autenticidad contextual de la imagen.....	15
2.2 El pathosformel de la imagen trágica .....	16
2.3 Funciones de la Imagen .....	25
2.3.1 Imagen Religiosa.....	26
2.3.2 Imagen estética.....	28
2.3.3 Imagen Liberadora o Emancipadora.....	32
2.4 Memoria colectiva .....	34
3. DISEÑO METODOLÓGICO E INTERPRETATIVO.....	38
3.1 Enfoque de investigación .....	39
3.2 Método iconográfico-iconológico .....	41
3.2.1 Principales procedimientos de análisis .....	45
3.2.2 Interpretación iconográfica .....	46
3.2.3 Análisis iconológico .....	60
3.3 El método comparativo.....	72
3.3.1 Concepción sobre el método comparativo.....	72
3.3.2 Coincidencias y diferencias entre las principales imágenes de Cristo. ....	73
4. CONCLUSIONES .....	83
FUENTES: .....	86

## **1. Problema de investigación**

### **1.1 Delimitación del problema**

La propuesta planteada en el presente proyecto de investigación surge de la interacción entre el autor y la Iglesia de San Agustín, ubicada en la ciudad de Bogotá, donde se logra percibir que las esculturas de Jesucristo Nazareno están cargadas de tradición simbólica y de formas de hacer que conllevan a las primeras representaciones artísticas y concepciones de lo que se denomina *Tragedia*. En tanto se trata de creaciones artísticas a las que se les atribuyen algunas historias, sentimientos y concepciones emocionales, es claro que estas imágenes van más allá de representar sólo la formalidad y simplicidad de las figuras cotidianas; es decir, revelan toda una concepción integral de la creación artística traspasando la política, la religión y la percepción estético-artística, lo cual, llega a tal punto de trascender en el tiempo y en el espacio por medio de imágenes que pueden perpetuar las percepciones, sensaciones, tradiciones e ideales de aquellas culturas antiguas, tiempos pasados y lugares lejanos, que no hacen parte de nuestro patrimonio, raíces culturales, sociales o religiosos.

No obstante, siguen transmitiendo información específica que va entrando poco a poco en la subjetividad de las personas como ilustraciones, historias y alegorías a personajes y pasajes religiosos, en esta parte como no más que imágenes; sin embargo, luego de un proceso de percepción sin mayores interpretaciones simbólicas, pueden llegar a consolidarse como referentes visuales y fórmulas de creación plástica y visual que deambulan en la cultura visual. De ahí que, aunque sean primitivas y lejanas para nosotros, configuran la mirada de los espectadores en nuestro contexto, fórmulas de creación y representación que viene desde la antigua Grecia, Roma y en general de Europa; adquiriendo como referentes formas de ilustrar y sensibilizar, que toman fuerza en el Renacimiento y, aún hoy, siguen vigentes.

Un claro ejemplo de lo dicho se evidencia en la escultura de Jesucristo, a la cual se le otorgan “usos” específicos, que la descolocan del lugar de objeto y la posicionan más allá en los estadios de lo religioso, lo estético y lo trágico; es la mirada que está siendo víctima de manipulación a conveniencia, brindando trascendencia a formas de sentir, interpretar y crear imágenes.

A concepciones de las imágenes religiosas de Jesucristo qué no deberían aún hoy considerarse

como modelos de autoridad y devoción, ya que llevan consigo una carga visual y simbólica que atenta contra nuestra identidad y posterga la concepción de la imagen insertada por Occidente. puesto que, de esta manera, la educación se afianza en unos parámetros delimitados por la iglesia católica. Aunque Colombia se establece como una nación legalmente laica, que tiene acceso a información religiosa global y diversas herramientas que nos permiten el discernimiento entre las diversas manifestaciones y representaciones de Dios, de las numerosas prácticas religiosas que se han creado a través del tiempo y en diversos lugares. Y así tener una concepción más amplia de la imagen religiosa y de los diversos discursos que en estas se observan, para no quedar a merced del manejo que la iglesia cristiana católica le da a la imagen

Aquí confluyen y se materializan discursos que generan una tensión social, cultural, educativa y política, condensado en imágenes y objetos que podrían ser vistos tan sólo como representaciones de mitos o historias religiosas o también, como una doctrina. La iglesia es un foco importante de atención ubicada estratégicamente en el sector del turismo, la economía y el arte, por lo tanto, confluyen caminos que conllevan a considerarla de gran relevancia para la comprensión de nuestro contexto e historia. La influencia de la iglesia cristiana católica en la construcción de sujeto, con el uso de aspectos, por lo general, invisibles a simple vista y si bien adornados, terminan siendo directrices para el comportamiento, la sensación y la percepción de las personas que no puedan relacionarse de una manera crítica y consciente con la iglesia católica y su discurso.

Lo anterior conlleva a la necesidad de hacer un análisis de las imágenes y el uso que esta institución les da; esto, realizando un acercamiento a este contexto y develando aspectos ocultos entre las relaciones y prácticas que, específicamente en esta iglesia, se puede propiciar por medio de la imagen. En ese sentido, se busca comprender los discursos heredados de tradiciones antiguas evidenciados en las creaciones artísticas que en este lugar reposan y su uso, con el fin de invitar al lector o interesado a conocer y a problematizar los discursos visuales que nos rodean y que van esquematizando y moldeando nuestras sensaciones y percepciones. Con lo dicho hasta este punto, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Qué significan las imágenes de Jesucristo Nazareno de la Iglesia de San Agustín en Bogotá en relación con lo simbólico, para desentrañar a partir de aquí la función religiosa, estética y libertaria, y cómo interactúan con los conceptos de la aurático, la memoria y la autenticidad de la imagen desde la iconología-iconografía estética, teniendo en cuenta las representaciones de este en la escultura y la pintura?

## 1.2 Objetivos

### Objetivo general:

- Analizar las imágenes religiosas de Jesucristo Nazareno de la Iglesia de San Agustín, de Bogotá D.C, a través de la potencialidad de significaciones de estas en el orden de lo multívoco polifuncional, y su articulación con lo aurático, la memoria, la autenticidad y el pathosformel de la imagen.

### Objetivos específicos:

- Desentrañar el lugar de simbólico en las imágenes de Jesucristo Nazareno mediante las significaciones de lectura de las imágenes en sus aspectos esenciales, haciendo énfasis en la relación con la religión, la libertad y lo estético más allá de la belleza con comprensión de lo trágico.
- Examinar la imagen de Jesucristo y su potencial de significaciones a través de sus articulaciones e interacciones con el pathosformel, lo aurático, la autenticidad o no de las representaciones iconográficas y la memoria colectiva viviente.
- Construir un archivo de las representaciones de Jesucristo Nazareno, con las finalidades de revelar sus significados esenciales y contextuales mediante la comparación teniendo como presupuestos las coincidencias y diferencias.

## 1.3 Justificación

De acuerdo con lo epistemológico la “justificación de la investigación indica el porqué de la investigación exponiendo sus razones. Por medio de la justificación debemos demostrar que el estudio es necesario e importante.” (Hernández, 2014, pág. 40).

La investigación se plantea a partir de un ejercicio que permite identificar la cercanía entre las representaciones modernas y clásicas de las imágenes religiosas de la Iglesia de san Agustín en Bogotá, el interés por una preocupación particular ligada a un fenómeno cultural-religioso muy presente en las sociedades latinoamericanas que consiste en la influencia de la religión cristiana católica en el modo de sentir, pensar y percibir las imágenes de las personas; además de la manera en que por medio del manejo de la imagen, la iglesia ha logrado mantener su hegemonía en la

cultura por más de dos mil años.

Este trabajo busca generar procesos analíticos de la imagen y su contexto, busca propiciar análisis de las imágenes y una problematización de los modelos visuales que se mantienen en la religión católica como un referente gestual y de devoción en nuestra cultura y sus usos, siendo así un proceso pedagógico al interactuar con la imagen y la cultura, para luego hacer un análisis y así llegar a construcciones teóricas y reflexivas del entorno, costumbres y creencias que se mantienen en la actualidad.

En tanto la L.A.V. y sus componentes, tanto práctico como teórico y analítico en el estudio de la imagen, es de relevancia el analizar los fenómenos de esta, sus significaciones, incluidas las religiosas, por el lugar que ocupan en nuestra cultura visual, por impacto sensible, estético y religioso, liberador, catártico, en los “espectadores” en el proceso de comunicación de orden simbólico-discursivo.

La Cultura visual, línea en la cual se encuentra adscrito el presente trabajo, es el campo de conocimiento y análisis el que más se acerca a mis objetivos, ya que es donde se puede llegar a una reflexión, análisis a cerca del proceso de construcción y transmisión de imágenes que han sido y siguen siendo relevantes para el contexto, en este caso el de Bogotá.

La necesidad de analizar las imágenes religiosas, es un proceso de reflexión y análisis que, con urgencia, debe ser incentivado en las instituciones educativas; para así, comenzar a generar una mirada más amplia de las creaciones artísticas de estos y de los discursos que se han visto ilustrados en las creaciones visuales de la iglesia católica cristiana, las cuales se encuentran cargadas de gestos, concepciones, intenciones específicas que logran estimular nuestras percepciones, emociones y sensaciones, sobre todo en la población religiosa.

Por consiguiente, este proyecto busca identificar las relaciones existentes entre imágenes del pasado, como lo son las imágenes mitológicas griegas y las imágenes del Jesucristo Nazareno. Si bien es cierto que actualmente la imagen “fija”, como lo son las pinturas y las esculturas analizadas, no tienen la repercusión como en épocas pasadas, no por ello dejan de ser actuales, pues como reza la frase: *ars longa, vita brevis*, y lo son tanto en lo religioso como lo artístico. La comunicación, como proceso interactivo, contribuye a que las imágenes se transformen y cambien, de acuerdo a las lecturas realizadas y la recontextualización, tanto de autores como del público-receptor

participante en calidad de intérpretes y co-creadores. Este es el caso de las imágenes de Jesucristo Nazareno, objeto de estudio.

#### **1.4 Antecedentes**

Con el fin de ampliar el conocimiento y lograr un acercamiento a los conceptos de imagen, memoria y autenticidad, se realiza una búsqueda documental de la que se seleccionan varias tesis y artículos de investigación que brindan un panorama nacional, latinoamericano y europeo al respecto; en esta búsqueda inicial, también se encuentra el término *Pathosformel*, como las imágenes antiguas llegan a tener relación con las imágenes actuales. Así pues, la iglesia cristiana católica con sus representaciones visuales cargadas de toda una simbología y gestos físicos ha sido partícipe de conllevar sensaciones provenientes de la época clásica griega para establecerse con fuerza, aún en la actualidad.

En ese orden de ideas, a partir de las imágenes de Jesús Nazareno dispuesta en el templo de San Agustín de la ciudad de Bogotá, el proceso de transmisión de formas determinadas de sensación son un referente cultural para las personas pertenecientes a la religión cristiana católica y, así, se seguirán manteniendo las relaciones simbólicas con las imágenes clásicas.

Por medio de las imágenes religiosas, es posible evidenciar todo el proceso de reafirmación del pathos trágico presente en las imágenes usadas por la iglesia católica, para lo cual se enunciarán textos que permiten entender la noción de autenticidad como base del proceso de transmisión histórica que conlleva a que una imagen se posicione tanto en el ámbito artístico como en el histórico. Por lo tanto, es de suma importancia comprender este concepto junto a sus funciones y características.

Desde esta perspectiva, la imagen religiosa, estética y libertaria o emancipadora lleva a la comprensión de la autenticidad de la obra de arte y al carácter aurático resultante del proceso de certificación y aceptación de ésta. En concordancia, se relacionan los siguientes estudios previos, útiles al proyecto aquí presentado:

A nivel internacional, se toma en consideración la Tesis de Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, España, titulada *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*, escrita por Paulina Antacli en el año 2015, la cual da cuenta de la investigación realizada

en al campo de las artes visuales y análisis de la imagen. Se pregunta por la forma en que se transmiten sensaciones por medio de imágenes que tienen base formal y conceptual en las creaciones del mundo clásico griego, y cómo en la obra de Picasso persisten estos esquemas.

Se basa en autores como Giorgio Agamben para afirmar la supervivencia del pathosformel de la ninfa, que es también la mujer, quien en la obra de Picasso se evidencia con rasgos fisiológicos que relatan una construcción conceptual tomando como referencia posturas y formas de representación pictórica que sirven de sustento para la evocación de sensaciones que -a su vez- traigan al presente la construcción de la representación de la ninfa, en definitiva, una mujer con dones mágicos. La metodología utilizada es cualitativa, con enfoque iconológico e iconográfico, recolectando imágenes de pinturas de Picasso como obras artísticas para analizar.

Antacli (2015) concluye que “la importancia del método warburgiano radica en la centralidad de las imágenes como elocuentes documentos de la civilización, como lugar para el obrar cognoscitivo humano en su identificación con el pasado” (p. 377), lo cual guarda una similitud con este proyecto, puesto que es posible comprender la manera en que los orígenes míticos de las imágenes occidentales persisten en la cultura actual por medio de símbolos usados en las representaciones visuales. Aporta en cuanto al sustento teórico acerca del concepto de Pathosformel y su relación con la trasmisión de sensaciones por medio de la imagen. Se diferencia de mi trabajo en que ella estudia la obra artística pictórica de un artista reconocido, mientras que aquí se analiza la imagen de Jesucristo Nazareno.

También de España, de la Universidad de Barcelona, se selecciona el Trabajo de Grado en Historia del Arte escrito por Ane Zamora Chacartegui en el año 2014 titulado *Ante la imagen y ante el tiempo. Aby Warburg en la visión de Didi Huberman*, que muestra la forma en que la construcción que comenzó Aby Warburg ha sido retomada actualmente por Didi Huberman a partir del concepto de imagen superviviente (pathosformel) y su carácter polisémico, al relacionarse con las imágenes y el contexto, configurando a través del tiempo la imagen y la representación moderna mediante características clásicas griegas que transitan en la cultura.

El texto referido conlleva a entender la historia del arte no como una sucesión de hechos y obras sino como un cambio constante y contextual según los referentes culturales que se tengan en el momento; y a concebir la imagen superviviente (pathosformel) como una alternativa a la unilinealidad hegemónica con la cual se ha venido construyendo la historia del arte, rompiendo los



límites que ha traído consigo esta forma de creación y análisis de las imágenes. Son similares en brindar referencias y claridades acerca del pathosformel y cómo éste persiste en el tiempo y tiene la capacidad de transportarse en el espacio, en las imágenes y en la herencia cultural.

Por otro lado, la diferencia radica en que Zamora (2014) toma como referentes los supuestos teóricos y las categorías principales que propone Warburg, sin realizar un acercamiento a la imagen en sí y a sus manifestaciones simbólicas. Finalmente, se concluye que las imágenes se han tomado intencionalmente, como constituyentes de la cultura, pero socialmente se han tomado como no más que documentos históricos e ilustrativos, que no salen de una interpretación específica y determinada, mientras que los presupuestos de Warburg permiten una visión más amplia de las imágenes alternamente a las definiciones lingüísticas. Además, establece que la imagen no es algo que se puede delimitar, sino que, dependiendo del contexto y la mirada del espectador, surgen una multiplicidad de significados.

A nivel regional, de Argentina se toma en cuenta el artículo de investigación escrito para el Conicet (Centro de Investigaciones Filosóficas) de la Universidad de Buenos Aires, titulado *La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de 'imagen dialéctica' en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva Warburgiana*, de la autora Florencia Abadi (2010), quien evidencia el *proceso dialéctico* de la imagen, el *recuerdo*, la relación mimética de la imagen figurativa y la experiencia sensible desde una metodología cualitativa con el análisis literario como herramienta de recolección.

La propuesta de Abadi (2010) se asemeja a la presente dado que se basa en Warburg y Benjamin para profundizar respecto al símil entre las imágenes míticas y trágicas de la época clásica griega y las imágenes actuales, que se relacionan entre sí mediante símbolos gestuales que persisten en la cultura por la herencia occidental cultural y visual. Concluye que los métodos de transmisión cultural impactan en la memoria, generando sensaciones específicas en el espectador para crear *engramas* o impresiones en la memoria colectiva. Se diferencia en que la autora toma como referentes las categorías de análisis planteadas tanto por Benjamín como por Warburg, mientras que aquí se analizan imágenes.

A nivel nacional, se toma como referente a Daniel Felipe Niño, integrante del grupo de investigación *Pedagogía, Historia y Lasallismo*, de la Universidad de La Salle de Bogotá, quien presente en el año 2020 su ponencia titulada *Icónica e ideología independentista: una lectura*

*reversiva de la historiografía colombiana*, que brinda datos de bastante importancia para entender el proceso histórico que ha tenido el Jesucristo Nazareno, a la vez que aporta relatos y fuentes que permiten hacer un rastreo del proceso transitado por esta imagen de culto religioso y el motivo por el cual es relevante para la historia local.

El autor realiza un acercamiento histórico a esta imagen por medio de la narración de las batallas en las que ésta ha sido partícipe, las mismas que la han convertido en símbolo de importancia para el ejército nacional. Se diferencia del presente proyecto en tanto que no brinda una perspectiva multilíneal sino que muestra unilinealmente la trayectoria de la devoción y el culto de la escultura; sin embargo, ambos se relacionan al partir de herramientas iconológicas e iconográficas para analizar y construir relatos en torno a estos íconos, con el fin de comprender su relevancia en los sucesos independentistas, su relación con las fuerzas armadas y la de esta entidad con la creación de la historia patria.

Enseguida se profundiza en torno a los conceptos mencionados de manera teórica.

## **2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL**

### **2.1 La imagen y su autenticidad**

Esta categoría inicia con una definición sencilla para entender fácilmente el concepto bajo el cual se considera a la imagen en el presente proyecto, de modo que se contextualice breve pero concretamente al lector y así, poder aproximarle a los usos y características de ésta, para permitirle acercarse de manera particular y argumentada al objeto de análisis (la imagen de Jesucristo y la escultura de Jesús Nazareno en la Iglesia de San Agustín en Bogotá), en donde se han podido identificar cualidades simbólicas que, claramente, pueden servir para determinar y clasificar facultades específicas que la imagen ha postergado a través del tiempo pero que, según el contexto, van en reestructuración.

Localizando asertivamente el sentido y la relación de la imagen con nuestros recuerdos, accionando la memoria y haciendo relaciones entre el contexto y la historia; se toman como referentes a Aumont (1992) y a Barnes (2006), quienes brindan herramientas teóricas para entender el fenómeno social y cultural que se condensa en la imagen y en la escultura religiosa de Jesucristo

Nazareno; en tanto es de suma importancia para la comprensión del proceso de transmisión de información y emociones por medio de la imagen trágica y, para así, comprender como ésta se relaciona con la historia y la cultura; la forma en que logra adaptarse contextualmente, con expresiones primitivas usadas para perdurar en la cultura, para que su presencia y discurso perduren en el tiempo y espacio. Así que, la imagen es:

Un objeto, un campo vasto y diverso de la actividad humana. La imagen tiene innumerables actualizaciones potenciales, dirigidas algunas a nuestros sentidos, otras únicamente a nuestro intelecto, como cuando se habla del poder de ciertas palabras, de crear imagen, en un empleo metafórico, por ejemplo. Hay que decir, pues, ante todo, que, sin ignorar esta multiplicidad de sentidos, nos limitaremos aquí a una variedad de imágenes, las que tienen una forma visible, las imágenes visuales. (Aumont, 1992, p.13).

En ese sentido, se le otorga mayor relevancia al órgano que capta esta información, es decir, al ojo; el cual recibe las imágenes para el sujeto que se denomina *espectador*, quien es esa persona que logra relacionar la imagen y su discurso y que la interpreta según su historia y contexto. Para poder comprender a la imagen, es necesario también comprender a su intérprete, aquel sujeto que le da vida y sentido a las imágenes. Respecto al espectador Aumont (1992), señala que:

Este sujeto esto no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura). En cualquier caso, a pesar de las enormes diferencias que se han manifestado en la relación con una imagen particular, existen constantes, en alto grado transhistóricas e incluso interculturales de la relación del hombre con la imagen en general. (p.81- 82).

El sujeto planteado en la anterior cita es la persona que observa una puesta en escena, en la actualidad, “se sitúa una noción de sujeto coincidente con su definición etimológica: *subjectus*, sujeto a, sometido a los dispositivos de sujeción, disciplinamiento, heredados de la modernidad” (Martínez & Cubides, 2012, p. 70). Lo anterior, contribuye para entender aquellos procesos de construcción de la mirada parten de un esquema, esos que son heredados de la modernidad con base en los postulados clásicos europeos contruidos a partir de los mitos e historias que se mantienen, para despertar ciertas emociones y configurar así la identidad. En concordancia, Barnés (2006), afirma que la imagen es algo contextual:

Hablar del término imagen y hallar un significado que se ajuste a las expectativas que socialmente

despierta, culturalmente levanta y económicamente asume es hablar de que, no solamente, absorbe los sentidos, la orientación y la manera de interpretar la realidad de las personas si no de una noción que se impregna y hace suyos todos los estamentos de la sociedad. (p. 15).

En definitiva, la sociedad donde habita el espectador incide en el análisis y la interpretación que éste realice de una obra artística en específico y como llega a ser un referente no solo visual si no también religioso y político.

### ***2.1.1 El aura de la imagen***

Esta categoría permite comprender el proceso de consolidación de la escultura de Jesucristo Nazareno como un símbolo nacional y religioso de relevancia histórica para el país, participe en el proceso de independencia y receptor de una devoción activa y ferviente aun hoy. La autenticidad de esta imagen es primordial para la comprensión de su vigencia y estatus aurático cargado de un pathosformel trágico por haber superado el hecho histórico en el que se sitúa como símbolo de devoción, alabanza, imagen e ícono de los ejércitos centralistas, para llegar a posicionarse como el generalísimo de éste; gracias al símbolo de autoridad y fe, representado en unas charreteras otorgadas por el comandante Antonio Nariño, que le han conferido ese carácter aurático, le han otorgado un *aura*, la han dotado de autenticidad y, por lo tanto, de mayor fundamento artístico, religioso y militar.

Es esta la imagen auténtica, aquella que, junto con un proceso de rastreo técnico y material, le permite posicionarse simbólica, política y artísticamente, tomando relevancia social, política, religiosa. La experiencia de relacionarse con una obra de arte auténtica es descrita por Walter Benjamín (2003), al señalar que:

Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar. La huella de las primeras sólo puede ser reconocida después de un análisis químico o físico al que una reproducción no puede ser sometida; la huella de las segundas es el objeto de una tradición cuya reconstrucción debe partir del lugar en que se encuentra el original. (p. 42).

El lugar de estancia presencial y contextual en la concepción del aura de la imagen es muy

importante, ya que la autenticidad será comprobada por medio del registro del proceso que ha transcurrido la imagen en el ámbito institucional, político y social para que sea considerada, reconocida y valorada como una obra de arte, un objeto representativo para muchos. Adicionalmente, es necesario un lugar único de estancia de la obra, en donde genere un impacto, se relacione con el contexto y brinde testimonio de sucesos creencias o experiencias de índole político, religioso que logra construir así su aura, así la construcción de la imagen ha sido por parte de instituciones pero también de la historia y los cambios sociales en donde la imagen es tan importante y cobra una gran importancia, la autenticidad de la imagen a la cual veneran y rinden tributos haciendo que éste cobre una presencia irrepetible.

Ahora bien, dado que el Aura es, según Benjamín (2003), “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (p.46). El situar la obra en un aquí y ahora determinados y lograr rastrear su origen y proceso hasta el presente comprobando su autenticidad con un rastreo físico desde la creación de las obras artísticas, que muestre su transición tanto espacial como conceptual, desde su concepción material y discursiva, hasta el presente, es esto lo que le otorga su aura. En contraste con lo planteado por Benjamín (2003); Aumont (1992), brinda una perspectiva alterna respecto al carácter aurático de la imagen y la concepción de aura de la imagen artística mediante varios aspectos que permiten clarificar y establecer la concepción del aura como una característica excepcional y situar al arte como institución legitimadora de las obras artísticas.

El primer aspecto aportado por Aumont (1992), es el del aura también como un estatus; como ese carácter único y el valor que persiste en las creaciones artísticas que han transitado la mayoría de las culturas a través de sus procesos de creación artística y que dotan a los creadores de las obras, una naturaleza fuera de lo común. El segundo aspecto es el de una concepción más simbólica, la del aura como un haz luminoso, más o menos sobrenatural, que emanan personajes u objetos que irradian vibraciones o estímulos particulares. Por último, el tercer aspecto, es el de arte como legitimador de la imagen y la institución que le confiere un estatus aurático; lo que es de suma importancia para entender el carácter del aura y la relación con las instituciones durante su transcurrir en el tiempo.

El proceso de reproductibilidad de la imagen se ve alterado, transformado y tecnificado con la llegada de la fotografía, lo mismo sucede con los procesos artísticos, sus creativos y patrocinadores, pues era reducido el grupo de creativos, artesanos y artistas, al igual que los materiales y los

entornos que valoraran a las personas que producen, más que a su obra; lo que da lugar a la figura del autor, aquel que, hasta ese momento se encargaba de construir memoria y propaganda, además de decorar y distribuir la mayoría de las imágenes que rodeaban a las personas en los tiempos en los que la producción artesanal o artística era meramente manual y, en ocasiones, tomaba trabajo de toda una vida dedicada al oficio, como en los casos de los monjes que escribían totalmente a mano los manuscritos religiosos históricos, conocidos como *códices*. (Benjamín, 2003).

Por otro lado, de ser una obra única, auténtica, debe contar con todo el registro de su proceso y de toda la historia por la cual ha transcurrido, junto con los sentires y pensamientos que ha influenciado desde los tiempos primigenios de su rastreo; así como sus usos y estancias como parte fundamental de su identidad, historicidad y veracidad para sustentar histórica y simbólicamente mediante los certificados suministrados por instituciones que van usando la imagen y los discursos que se encuentra inmersos en ella para alfabetizar las masas, explotando su carácter argumentativo e ilustrativo, el cual sirve como instrumento para activar la memoria.

Debido a la tecnificación del proceso de creación de la imagen religiosa y la imposibilidad de seguir el rastro de una imagen junto a los detalles de su creación y tránsito, tal como sucede con una imagen fotográfica y todo su proceso de producción y reproducción; mientras que una escultura, una pintura, es una obra totalmente rastreable, comprensible y sustentable por su papel en la historia. En consecuencia, es mucho más fácil replicar en masa una fotografía debido a su forma y los materiales con los que se fabrica; por lo mismo, todas las fábricas que las producen y distribuyen lo hacen de forma libre y sin registro, haciendo que el rasgo de rastreabilidad se pierda, dejando a la imagen sin su aura, que es, precisamente, su autenticidad en el proceso de creación irrepetible en un lugar y tiempo determinado.

En definitiva, una aproximación a lo que podría ser la noción de aura de la imagen y sus características (como la exclusividad, la temporalidad de su vida contextual y la argumentación evidenciada de la trayectoria de la obra), es fundamental para la categoría de autenticidad y a la vez, para brindar un acercamiento al uso de las imágenes por parte de la iglesia católica y la manera en que éstas adquieren un estatus simbólico que la sitúan como referente en el ámbito artístico y que también llegan a impactar en lo social, lo político y lo religioso, aun en la actualidad, puesto que es exactamente la misma imagen que ha pasado por procesiones, batallas, celebraciones y demás, que le confieren ese carácter único.

### ***2.1.2 Autenticidad contextual de la imagen***

Para conceptualizar la autenticidad contextual de la imagen, se tienen en cuenta los postulados de Daniel Felipe Niño López (2020), Licenciado en Educación Religiosa de la Universidad De La Salle, de la ciudad de Bogotá, Colombia; quien ofrece claridades y datos claves, además de referentes textuales y relevantes en los sucesos más importantes que han rodeado, específicamente, a la escultura de Jesús Nazareno, que actualmente reposa en un denominado Monumento Nacional, como lo es la Iglesia de San Agustín.

El Jesús Nazareno esculpido, mantiene el rango de *Generalísimo de los Ejércitos Centralistas*, otorgado por el General Antonio Nariño a través de la imposición en ella de unas chatarreras oficiales, como reconocimiento por haber acompañado a los soldados durante la batalla de independencia de la cual salieron victoriosos, lo que incrementó su fe y devoción hacia la imagen escultórica. De ahí que, se le haya brindado el estatus simbólico y político del que se encuentra cargada esta obra de arte, por lo que es pertinente conocer su historia y lo que ocurrió antes de ser adoptada en la batalla; enfocándonos en aquellos datos específicos del proceso de transformación y en el estatus que al final tomó la imagen. Con relación a lo dicho, a continuación, se presenta un fragmento:

Se encontraron de nuevo los ejércitos en Santafé el 9 de enero de 1813, sin embargo, hay aquí una diferencia, según escribió Antonio María Caballero, en el Diario de la Patria Boba:

El dulcísimo nombre de Jesús era el principal distintivo de nuestras tropas y se cargaba por escarapela en los sombreros, pues todo hombre o mujer se distinguió con esta divina e incomparable divisa, a quien los ángeles humildes se postran y los demonios tiemblan. Este distintivo del nombre de Jesús lo dio el reverendo padre Botero, de San Diego, y lo puso él mismo a todos de los cañones, y dijo que confiáramos, que por virtud del dulce nombre de Jesús seríamos libres. (Caballero, 1986, pág. 111).

En efecto, vemos cómo la imagen de Jesucristo nazareno tuvo un papel fundamental en la victoria de ejército comandado por Nariño, la razón de la devoción que se deposita en él y su relación con experiencias sobrenaturales que la van consagrando como figura de culto, sin olvidar la construcción de la crónica que alberga los datos y anécdotas relevantes para comprender la importancia de la escultura; aunque es notable una concepción un poco subjetiva, descriptiva e incluso empática con las proveniencias religiosas de estos eventos.

No obstante, no se evidencia un proceso de posicionamiento crítico ante la imagen, por el

contrario, lo que se logra observar es la empatía religiosa y política de las personas que experimentaron alguna vivencia relacionada con la escultura; esto, sin tener probablemente, mayores intenciones analíticas o gran interés por registrar aspectos históricos que revelen aspectos más allá del relato en torno al proceso de consagración de la imagen. Así:

En esta ocasión vencen los centralistas, y este triunfo sobre los federalistas es atribuido a Jesús Nazareno, Generalísimo de las tropas centralistas; y al día siguiente, 10 de enero, se celebra la victoria. Pero en ese entonces El Señor de Las Cruces fue el patrono del Regimiento de Milicias de Infantería. (Caballero, 1986, pág. 117).

Efectivamente, la experiencia sensible que proporciona la imagen y en este contexto, la devoción que se le profesa por haber participado en el proceso de independencia evidencia el carácter aurático de esta imagen escultórica, a la que ese tiempo y espacio la configuran en una auténtica imagen religiosa del momento, lo cual es de suma importancia para hacer comprender la razón por la cual, llegó al estatus que tiene actualmente y el motivo de su relevancia dentro de las imágenes religiosas.

## **2.2 El pathosformel de la imagen trágica**

La ‘psicología de la expresión’ como principal preocupación warburgiana parte de la idea de que toda expresión se deriva de un movimiento corporal que podemos rastrear hasta nuestro pasado animal. El ser humano se aleja progresivamente de los impulsos emocionales inmediatos del animal hasta construir un repertorio de movimientos que a partir de ahora sólo representan la fuerza original de tales reacciones. En breve, la forma y contenido de los símbolos está determinada también por nuestra dimensión fisiológica. (Vergara, 2012, p.79).

Para desarrollar este concepto, acercarnos a la importancia de la comprensión de la trascendencia que tiene la escultura del Jesucristo Nazareno y relacionarlo con los demás términos abordados en este texto (memoria, imagen y autenticidad), los cuales, en unión, permiten dimensionar el pathosformel de la imagen, acuñado por Warburg (1929) que se entiende como una fórmula de la sensación y está presente en las representaciones clásicas, modernas y actuales.

Esta fórmula posterga los discursos clásicos de la transmutación, en símbolos visuales trágicos hacia el rito dionisiaco en búsqueda de la catarsis; este cambio es profundo debido a las experiencias cercanas a la muerte que propicia, en donde la música y el vino llevan a los asistentes al rito, a un éxtasis profundo en el que, estos símbolos visuales son el gesto trágico que fundamenta



los símbolos religiosos, sociales y mitológicos de la época griega antigua; los cuales, se retoman durante el renacimiento por parte de la iglesia católica cristiana y su necesidad de acercarse a la comunidad con propaganda mediante un objeto que todas las personas pudieran ver e interpretar un mensaje específico, incluso sin saber leer. En este caso, específicamente, se utilizaron las imágenes con el fin de deslegitimar las reformas protestantes e instaurar la doctrina de la iglesia católica cristiana. Ya que la iglesia ha manejado la imagen desde la antigüedad para continuar con su legado.

Lo anterior, conlleva a una reafirmación tanto de su discurso como de su iglesia, que buscó hacer frente a la reforma a través de la creación de múltiples imágenes en distintas técnicas (pinturas, esculturas, grabados), las cuales son cargadas de unos símbolos que van influenciando a los sujetos para que sigan adscritos a su doctrina y, de esta manera, tener a la cultura estancada para transmitir y perpetuar su tradición. Así pues, la imagen mantiene un componente emotivo que se transmite en la memoria, tal como lo hacen los genes dentro de la *Teoría de la evolución biológica por selección natural* de Darwin, la cual también está presente en la concepción del ritual, que surge en los gestos animales primitivos.

En efecto, todo esto necesita de una recepción, análisis y almacenamiento, en el cual la memoria juega un papel fundamental, pues es la que permite guardar toda esta información, procesarla, analizarla y relacionarla junto a la recibida de nuestros familiares y del contexto social, escolar y laboral. Por consiguiente, en este caso, esta escultura adquiere mediante la legitimación de la curia eclesiástica, además del gesto primitivo heredado a través de la memoria colectiva, un carácter de autenticidad aurática; que la sitúa como una obra artística y símbolo de los ejércitos centralistas que ganaron la batalla de independencia, lo que le otorga un estatus social, artístico y político brindado por la iglesia en el transcurso de estos procesos independentistas.

A través de su componente artístico cargado de discursos y de emotividades, esta imagen religiosa, logra manifestar su doctrina durante el tiempo que se ha establecido en nuestra cultura, almacenada y adoptada en los recuerdos, llegando a convertirse en un componente trágico heredado de la época clásica griega, el cual se relaciona fuertemente con el tiempo pasado y futuro, con el espacio y el contexto construido por la población cercana a ella, lo cual va consolidando su aura.

La imagen trágica cargada de un gesto ritual participa también en la evolución de la especie y debe pasar por unos procesos de legitimación de autenticación para lograr obtener ese carácter

aurático único y fuera de lo común, que le va a permitir transitar por la cultura, a veces iluminándose y otras opacándose, pero siempre tomando fuerza y continuando con su función comunicativa; puesto que la comunidad la va adoptar y adorar por su carácter auténtico, histórico y artístico que les acerca a esas sensaciones antiguas que siguen impactando en el colectivo y que van postergando ciertos discursos antiguos en sus imágenes.

Lo anterior, teniendo en cuenta que, “el pathos de la imagen remite a la memoria de quienes lo crearon. En los estudios de Warburg (1929), como en las experimentaciones plásticas de Picasso sería posible constatar que los gestos antiguos pueden cobrar nuevas significaciones”. (Antacli, 2015, p. 1). En ese sentido, el concepto pathosformel, parte de las referencias del periodo histórico conocido como *Quattrocento*, uno de los momentos más importantes del panorama artístico europeo, situado a lo largo de todo el siglo XV, de origen italiano y considerado la primera fase del Renacimiento; durante este periodo, se abrió paso a formas específicas de representación que van cargadas de la serenidad idealista clásica y la expresión patética; que se describen a continuación.

Por su parte, la serenidad idealista clásica, intenta representar la realidad de una manera ideal. Es decir, el artista idealista clásico, interpreta la realidad a través de sus sentimientos y sensibilidades; dado que en la obra ideal se intenta mejorar la realidad, no se reflejan los objetos y elementos tal y como son, sino más bien, como se desea que sean. En concordancia, es innegable que la representación de los artistas de la realidad ideal era abstraída, usualmente, con el único objetivo de omitir cualquier signo de imperfección, por lo tanto, solo se reflejaba la belleza. De ahí que, al plasmar una escena, se eligen diferentes elementos u objetos tomando lo mejor de cada uno y articulándolos en uno solo, logrando expresar valores de la estética como la medida, el equilibrio y la elegancia, en tanto que las obras idealistas pretenden evitar el desequilibrio, el exceso, los contrastes violentos y la vulgaridad.

Además de la sensibilidad idealista clásica, la imagen religiosa también hizo uso de la expresión patética. El término patético deriva del latín *patheticus*, el cual, a su vez, tiene origen en un vocablo griego que significa *sensible* o *que causa impresión*. Por su parte, el diccionario de la Real Academia Española (RAE) define este adjetivo como un elemento o situación que puede conmover el espíritu con vehemencia, generando sensaciones como desconsuelo, congoja y/o nostalgia; además de ser una concepción que eleva lo trágico a una categoría estética.

Para caracterizar y relacionar el concepto de pathosformel con el componente trágico de la imagen, el cual transita por el gesto de tragedia y los gestos emotivos de los animales, es reconocido y tiene una concepción de dualidad ya que se plantea desde el carácter liberador en cuanto Jesucristo realiza una liberación al ser resucitado y considerado como un profeta e Hijo de dios y también una sumisión al permitir su crucifixión por los poetas clásicos griegos para impactar de forma primitiva y profunda a los sujetos a partir de su concepción estética de la imagen; posicionándola así, como la liberadora o emancipadora, lo que se evidencia en la escultura de Jesucristo Nazareno, un ícono en el cual se puede observar la supervivencia de lo antiguo tanto en la época moderna como en la contemporánea, dado que fue partícipe de la independencia de Colombia, por ende, de su historia y cultura.

A partir de lo anterior, se puede denotar sobre el inicio, los usos y las características de la tragedia, además de la manera en que ésta persiste el tiempo y el espacio, por medio del pathosformel trágico de la imagen; el cual, al relacionarse con la vida real, genera impactos significativos en la vida de los sujetos, a pesar que la categoría tragedia como tal, no exista en la naturaleza y sea una construcción social, cultural y visual de los poetas Griegos, que se ha convertido en una constante parcial frente a las relaciones sociales que se propician en torno a ella.

Por su parte, Antacli (2015), desarrolla a profundidad la conceptualización de pathosformel, como el producto del proceso de transmisión de emociones y sensaciones por medio de las imágenes y su relación con la cultura y la relación del presente con la época clásica europea, aún vigente. Por último, Ivonne Pini de Lapidus (2001), aborda el concepto de imitación validada y de las representaciones que hemos creado a partir de los modelos estéticos de Europa, lo cual es necesaria para entender cómo se han formado también las corrientes artísticas y modelos de representación visual actuales; por medio de la repetición de cánones estéticos y emotivos de creación artística visual. Veamos:

En la obra de los humildes albañiles, que nos ha sido legada a través de la jactancia grandilocuente o la desesperación trágica del mundo pagano, la dura piedra goza y se lamenta como una danza viva de la muerte; la pasión del hombre continúa aquí, viviendo entre los muertos con una inmortalidad tan perdurable, en la forma de un deseo frenético de agarrar o de verse apoderado por la pasión, que todo hombre nacido después, dotado de un corazón sensible y ojo alerta, debe hablar inevitablemente en el mismo estilo, siempre que sea sacudido por la compulsión inmortal, para dar rienda suelta a sus sentimientos.

(Warburg, citado en Antacli, 2015, p. 13).

Para este caso, la iglesia católica cristiana y sus necesidades de transmitir un discurso que contribuyera para hacer frente a la reforma protestante hizo uso de imágenes cargadas de componente trágico para lograr impactar a la sociedad, de tal forma, que consolidara su posición cultural, social y política. Al respecto, Aristóteles (1970), reconocido poeta y pensador clásico griego de gran relevancia literaria filosófica, la tragedia se comprende en un sentido de relación simbólico y moral con la cultura y los sujetos que en ella habitan, por lo mismo, la tragedia se compone de “actos humanos en el curso de los cuales la felicidad se trueca en desgracia o la buena suerte en mala. El personaje trágico se encamina con sus actos hacia un final desdichado” (Sánchez, 1992, p. 211).

De acuerdo con *La Poética* de Aristóteles (1974), la tragedia se concibe como la cumbre del arte, como los aspectos más nobles y elevados del ser humano, como aquella “reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas” (p. 101). Lo que evidencia el interés por que los símbolos trágicos permanezcan en la cultura, en tanto que, para los pensadores griegos ésta era una característica primordial del arte y, por ende, de su contexto y cultura; de ahí que se continúe culturalmente concibiendo la situación trágica con gran relevancia en la iglesia católica y su tradición. Para acercar más estas concepciones a la escultura de Jesucristo Nazareno se contextualiza el concepto de *personaje trágico*, ya que éste se identifica y se relaciona con la imagen del Jesucristo Nazareno. De acuerdo con Sánchez (1992), estos personajes trágicos se caracterizan porque:

Viven experiencias desdichadas que a ninguno de ellos puede complacer; por el contrario, sufren y quisieran escapar de la situación infeliz en que se hallan arrojados. Pero justamente, lo que caracteriza a esta es que todos los casos es la imposibilidad de salir de ella. Se trata pues de un conflicto sin solución, o más exactamente con una solución negativa o un desenlace desdichado para el personaje trágico. (p. 216).

En efecto, el Jesús Nazareno es, inevitablemente, un personaje trágico que sigue vigente a lo largo del tiempo. En ese sentido, Antacli (2015), amplía la definición acuñada por Warburg (1929) respecto al pathosformel y su relación con la transmisión de modelos estéticos, emocionales e ideologías, los cuales también forman parte importante del proceso de comunicación y transmisión de información a través del tiempo y la cultura; al establecer la relación entre las creencias míticas (que tenían como propósito la exaltación de la cultura clásica griega y que siguen siendo los modelos de autoridad y verdad para muchas personas en la actualidad) y la influencia de la religión católica en la difusión de su doctrina religiosa, que toma como herramienta a la imagen que se

encuentra cargada de discursos, símbolos y sensaciones; a las cuales también podríamos llamarle pathosformel de la imagen trágica, fórmula expresiva o fórmula de pathos.

En palabras de Burucúa (2006), el pathosformel de la imagen trágica, es “la noción de una organización atemporal de los significados, las formas y las emociones, que atraviesa pueblos y civilizaciones al modo de una estructura antropológica tendencialmente universal.” (p. 11). Lo que nos introduce a la noción de la supervivencia de lo antiguo en la modernidad, haciendo que, de esta manera, sea posible en la actualidad relacionar los mitos griegos con la escultura de Jesús Nazareno, específicamente, con el del dios Apolo.

Apolo es una de las deidades principales de la mitología griega, y uno de los dioses olímpicos más significativos, motivo por el cual le dedicaron una gran cantidad de templos. Hijo de Zeus y Leto, y hermano mellizo de Artemisa, poseía muchos atributos y funciones, y posiblemente después de Zeus fue el dios más influyente y venerado de todos los de la Antigüedad clásica. Es descrito como el dios de las artes, del arco y la flecha, que amenazaba o protegía desde lo alto de los cielos, siendo identificado con la luz de la verdad. Era temido por los otros dioses y solamente su padre y su madre podían contenerlo. Es el dios de la muerte súbita, de las plagas y enfermedades, pero también el dios de la curación y de la protección contra las fuerzas malignas. Además, es el dios de la belleza, de la perfección, de la armonía, del equilibrio y de la razón, el iniciador de los jóvenes en el mundo de los adultos estaba conectado a la naturaleza, a las hierbas y a los rebaños, y es protector de los pastores, marineros y arqueros.” (Graves, 2019, p. 22).

Ahora bien, Dionisio, en la mitología griega, es uno de los dioses del olimpo, dios de la fertilidad y el vino, hijo de Zeus y Semele, nieto de Harmonía y bisnieto de Afrodita; sin embargo, otras versiones afirman que era hijo de Zeus y Perséfone. Dionisio era inspirador de la locura ritual y el éxtasis, por lo que pasó a ser un personaje muy importante dentro de la mitología de la antigua Grecia. Aunque los orígenes geográficos exactos de su culto son desconocidos, casi todas las tragedias lo presentan como extranjero, es el dios patrón de la agricultura y el teatro. También es conocido como el *Libertador* (Eleuterio), puesto que podía liberar a las personas de su ser consciente, mediante la locura, el éxtasis o el vino.

La misión divina de Dionisio era mezclar la música del aulós y dar final al cuidado y la preocupación. Los investigadores han discutido la relación de Dionisio con el *culto de las almas* y su capacidad para presidir la comunicación entre vivos y muertos. De aquí surge el concepto de la tragedia como una ruptura y un cambio llevado por el éxtasis que impulsa a las personas a llegar a

un estado cercano a la muerte, junto con la creación de la música dionisiaca, inspiradora de liberación por su aspecto emotivo y transgresor, que rompe con la linealidad del proceso armónico apolíneo.

En ese sentido, mientras que Dionisio lleva las personas por un carnaval de sensaciones que se desborda en tal éxtasis, que permite un cambio en la emoción, percepción y expresión humana, saliendo de la tranquilidad y armonía auspiciada por Apolo. Ahora bien, para brindar un acercamiento a la concepción de ritual, se toman en consideración las palabras de Rizo (2011), quien afirma que:

El ritual, más que un suceso extraordinario, es parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que la urdimbre de la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales. En este sentido, los rituales aparecen como cultura encarnada, interiorizada, hecha cuerpo, cuya expresión es el dominio del gesto, de la manifestación de las emociones y la capacidad para presentar actuaciones convincentes ante los otros con quienes interactuamos. Las personas muestran sus posiciones en la escala del prestigio y el poder a través de una máscara expresiva, una ‘cara social’ que le ha sido prestada y atribuida por la sociedad, y que le será retirada si no se conduce del modo que resulte digno de ella; las personas interesadas en mantener la cara deben de cuidar que se conserve un cierto orden expresivo. (p. 7).

Efectivamente, la práctica del ritual da paso a lo que se ha categorizado como *pathos de la imagen*, el cual también se relaciona con el *engrama*; al respecto Antacli (2015), señala:

Warburg se interesa por el comportamiento del hombre ante las imágenes heredadas del pasado, a la que les otorga una energía potencial latente, o engrama. Asentándose en la teoría de Richard Semon, el historiador alemán advierte que los engramas tienen una energía neutra que se polariza por medio del contacto de la voluntad selectiva de una época y adquiere distintas formas de expresión. (p. 3).

Ahora bien, Richard Semon, fue el referente y sustento fundamental de Warburg (1929) para lograr asentar sus postulados de la supervivencia simbólica y de los gestos primitivos en las imágenes modernas; los *engramas* son entendidos como “huellas cerebrales que nos dejan cada una de nuestras experiencias. Este proceso donde se forman pequeñas estructuras neuronales tras una sensación determinada, un evento impactante o una emoción imposible de olvidar” (Semon citado por Sabater, 2018, p. 1).

En consecuencia, de la mano de una teoría psicológica se evidencia la manera en que, por medio de la información recibida por los medios perceptivos físicos estimulados por las imágenes trágicas,

dado que éstas se almacenan en la memoria, perviven y perduran en ella a través del tiempo debido a la potencia emocional que logró en su primer momento de creación; el cual, aunque lejano en el tiempo y el espacio por el proceso cultural, las formas y símbolos utilizados, siguen siendo una directriz emocional, social e, incluso política, para las personas que son muy allegadas a la iglesia cristiana católica, sus tradiciones e imágenes.

Para continuar, es necesario comprender lo que se ha considerado como *engrama*; para lo cual, se parte de las síntesis realizadas por Antacli (2015), quien señala que “Warburg adopta la teoría de Semon sobre el concepto de energía mnémica conservada en ‘engramas’. Según Semon, todo acontecimiento que afecte a la materia viva deja una huella que él denomina ‘engrama’ (p. 47). Es decir, Semon propone el término [Engramm], para designar una huella mnémica (de la memoria), que es resultado de la experiencia con el mundo exterior y es alojada en el material celular predispuesto para esta inscripción, la cual puede ser revivida cuando aparece un elemento semejante al que originalmente causó esa primera impresión.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, Abadi (2011), señala que “lo curioso de esta perspectiva consiste, sobre todo, en que afirma el carácter heredable de aquella huella, haciendo de la reproducción una forma de memoria cuyos efectos se preservan a través de generaciones” (p. 14). Es ese punto, se evidencia la cercanía existente entre la postura de Warburg y la de Darwin, que postulaba que todas las especies de seres vivos han evolucionado con el tiempo a partir de un antepasado en común y mediante el proceso de selección natural. Al respecto, se presenta el siguiente debate:

Gombrich asevera que, si bien Warburg no lo explicita, su teoría de la expresión está relacionada con la manifestación de las emociones en el hombre y en los animales de Darwin. Para Darwin, la expresión humana tiene explicación como residuo de las reacciones que anteriormente formaban parte de un repertorio de movimientos del animal; lo que significa una acción simbólica, esta tiene su origen en una acción física más fuerte. Para Warburg, quien continúa el evolucionismo de Vignoli, el estado animal que estudia Darwin se une a la idea de lo primitivo: Para Warburg, no es el animal sino el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y a las pasiones, que se apoderan de él, y el que, de este modo, acuñó esos símbolos cargados de las reacciones básicas que perduran en la tradición como arquetipos de la experiencia humana. Son, sobre todo, las oleadas de entusiasmo religioso del ritual primitivo y el frenesí dionisiaco lo que se cristaliza en símbolos o ‘engramas’ de significado permanente. En esto reside la importancia de la antigüedad griega ‘dionisiaca’ para nuestra civilización occidental. (Antacli, 2015, p. 48).

De ahí que sea notable la relación que tenemos con la expresión animal, aquella que se ha convertido en lo que ahora conocemos como los símbolos trágicos, precisamente, por esa cercanía que mantienen con lo más primitivo de nuestras expresiones; aunque no solo eso, sino que no hay una reinterpretación de la forma animal para tomar su valor para ser una *fórmula expresiva* o *pathos*, el cual, junto con una voluntad selectiva mediada por la época o tiempo, llega a activar la potencia del pathos -o la fórmula de la sensación- que le sea más cercano por su desarrollo cultural, perceptivo y emocional.

No obstante, cabe destacar que esta postura es meramente contextual, puesto que, en una cultura que no tuviera ninguna relación, simplemente no se activaría ningún tipo de símbolo o engrama porque, básicamente, no existe en su memoria cultural y no habría presencia de ningún tipo de pathosformel. Con relación a lo anterior, Antacli (2015), afirma que:

Warburg pudo reformular su concepto de la tradición como fuerza neutra. El dejarse llevar por los símbolos del pasado con todas sus oscuras y siniestras asociaciones es un signo de debilidad [...]. En efecto, el papel del hombre auténticamente grande es precisamente llevar a cabo ese acto de sublimación, mediante el cual los impulsos peligrosos del pasado se someten al control y se encauzan a la creación de la serenidad y la belleza [...]. No obstante, tal acto de sublimación y espiritualización sólo fue posible mientras continuó el contacto con los primitivos estratos a los que el símbolo debía su fuerza dinámica original. (p.49).

He aquí, una parte fundamental para definir y entender la relación entre el pathosformel de la imagen trágica y la tradición, junto a la memoria, mostrando como un signo de debilidad el dejarse llevar por esos símbolos antiguos; los cuales, a pesar de mantenerse en esa tensión entre la serena belleza y su composición trágica con una técnica artística que los presenta atractivos mientras transmiten ciertos discursos, también han invisibilizado el proceso de construcción de memoria a partir de nuestro territorio y de la construcción subjetiva de la realidad objetivando en los mandamientos e intereses de la religión y su producción visual religiosa y artística.

Dicha producción, de una manera muy segura, está totalmente controlada y creada con fines específicos, pensados con base en la tradición clásica y sus creaciones, tanto expresivas como emocionales, que son detonantes de sensaciones y recuerdos almacenados en la memoria a través del tiempo, lo que sucede debido a que, solo hasta ahora, es que se cuestiona la imagen en su relación con la cultura. Con lo dicho hasta aquí, en definitiva, se han abordado las concepciones de pathosformel, símbolo o engramas y memoria, que se han articulado entre sí y podría darse un



sustento más firme, denominando esta relación como la información almacenada través del tiempo; la cual, cargada de ciertas expresiones, mantiene algunas fuerzas que se pueden activar dependiendo del enfoque cultural en que se le enmarque, en donde será, más o menos visible, el pathos o fórmula de la sensación que se almacena en la imagen. Enseguida, se presentan las funciones de la imagen.

### **2.3 Funciones de la Imagen**

Con el fin de lograr un análisis y posterior comprensión de las imágenes y sus usos, es necesario hacer un estudio de sus funciones y categorizaciones para entenderlas en sus interacciones con los espectadores y el mundo del arte. Por su parte, Aumont (1992), determina tres funciones principales de la imagen, las cuales, pretenden establecer una relación con el mundo sin intenciones de exhaustividad, los modos de esta relación son: a) el modo simbólico, b) el modo epistémico y c) el modo estético.

Para este apartado se considera pertinente abordar la función del modo simbólico, dado que es la que conlleva a la definición de imagen que aquí se aborda y también, puesto que ésta es una definición muy acertada para el uso que se le ha dado a las imágenes tanto en forma física y técnica como conceptual por las religiones y otras instituciones; específicamente, para efectos del este proyecto, el uso de las imágenes por parte de la religión católica, especialmente, en su escultura de Jesús Nazareno ubicada en la iglesia de San Agustín de Bogotá. En el modo simbólico, las imágenes sirvieron sin duda, esencialmente, como símbolos religiosos, los cuales, se suponía, daban acceso a la esfera de lo sagrado mediante la manifestación más o menos directa de una presencia divina. Sin remontarnos hasta la prehistoria, las primeras esculturas griegas arcaicas eran ídolos, que eran producidos y venerados como manifestaciones sensibles de la divinidad (aunque esta manifestación sea parcial e inconmensurable con respecto a la divinidad misma).

A decir verdad, los ejemplos aquí son casi innumerables, debido a lo copiosa y actual que es todavía la imagería religiosa, figurativa o no; algunas de las imágenes representan en ella divinidades (Zeus, Buda o Cristo), mientras que, otras tienen un valor puramente simbólico (la cruz cristiana, la esvástica hindú), (Aumont, 1992, p. 84). En efecto, los simbolismos no son solamente religiosos; la función simbólica de las imágenes ha sobrevivido ampliamente a la laicización de las sociedades occidentales, aunque sea sólo para transmitir los nuevos valores (la democracia, el progreso, la libertad, etc.) y ligar con las nuevas formas políticas. Además, existen

muchos otros simbolismos que no tienen -ninguno de ellos-, un área de validez tan importante. Estas acepciones nos permiten acercarnos directamente al campo de las imágenes, diciéndonos las tres formas de concebir las imágenes, en este caso para identificar los valores de la escultura y pinturas de Jesucristo en la iglesia de San Agustín, y como funciona en una relación de imagen con el mundo real.

Razonando sobre las imágenes artísticas Gombrich opone dos modos principales de inversión psicológica en la imagen: el reconocimiento y la rememoración, presentándose la segunda como más profunda y más esencial. Vamos a explicar estos dos términos, no sin observar inmediatamente que esta dicotomía coincide ampliamente con la distinción entre función representativa y función simbólica, de la que es una especie de traducción en términos psicológicos, encaminándose la una hacia la memoria y, por tanto, al intelecto, las funciones razonadoras, y la otra hacia la aprehensión de lo visible, las funciones más directamente sensoriales. (Aumont, 1992, p. 85).

A través de lo anterior, se brinda un acercamiento a las funciones de la imagen, las cuales se consideran como las finalidades de la imagen, aquellos procesos de interacción con la imagen que van a permitir que ésta, se relacione más cercanamente con los sujetos, como en la biblia *Pauperum*, en ese sentido, si el sujeto que interactúa con el texto religioso no sabe leer, la iglesia, por medio de las ilustraciones referenciadas por los sacerdotes, va llegando a diversos estratos sociales y niveles académicos mediante símbolos y gestos específicos que perduran en la memoria de las personas por su carácter primitivamente trágico, gestual, que es habitual en las imágenes religiosas, como se describe enseguida.

### ***2.3.1 Imagen Religiosa***

Esta subcategoría de análisis surge por la necesidad de contextualizar, delimitar y descifrar los discursos inmersos en las imágenes religiosas y el uso que la iglesia Cristiana Católica les ha dado, su relación e inspiración con la cultura clásica Griega, sus postulados clásicos trágicos y rituales como herramienta de transmisión de información que, haciendo uso de formas de creación, divulgación y composición de las imágenes en su forma estricta y en su simbolización, postergan y reviven emociones, políticas y discursos antiguos, que también sirven como justificación mitológica y social. Así, la iglesia utilizó las imágenes en un momento de crisis por la reforma protestante como propaganda y afirmación para sus leyes y mandamientos, para mediante formas de representar visual y emotivamente en sus imágenes, poder identificar la manera en que estos

postulados, formas, fórmulas de creación y representación visual antiguas, se relacionan con el presente y cómo permanecen simbólicamente hoy.

De esta manera, se puede entender cuál ha sido el proceso que la iglesia católica le ha dado a las imágenes y por qué éstas han tenido una influencia tan grande en la cultura occidental, además de su proceso de aceptación, adaptación, divulgación y protección de aquellas imágenes denominadas sacras, que eran usadas por los católicos como medio de comunicación y de propaganda; resultando esto muy práctico, puesto que no se necesitaba del uso de alfabeto para expandir el mensaje, gracias a las imágenes, podrían llegar a personas analfabetas y confirmar lo que decía y hacia el clérigo, con lo que podían llegar a la parte pobre, como lo hizo la biblia *Pauperum*; de la cual a continuación, se presenta un fragmento para ejemplificar:



Fuente: Biblia Pauperum, Biblioteca Mundial Digita, de dónde tomaste la referencia, favor de poner

El uso de imágenes le permitía a la iglesia seguir confirmando su doctrina y sus formas de representación, para comenzar a usarla con fines publicitarios y de propaganda, debido a la necesidad de hacer resistencia a todo el cambio que promovió la reforma protestante precedida por Lutero; la cual trajo para la iglesia católica un declive político y social, que conlleva a las personas a la pérdida de la devoción en la fe católica cristiana, sus imágenes y sus mandamientos. En ese sentido, para no perder toda la credibilidad y control que tenía ante la sociedad, se dio paso a la aceptación de las imágenes como culto, lo que conlleva a una adaptación necesaria para el uso de

ésta, en pro de los intereses de la iglesia católica en declive.

Para Gubern (2005), “aquellas ilustraciones sagradas de artistas anónimos en la Biblia Pauperum irían consolidando una tradición iconográfica, unos estereotipos figurativos, unos modelos de representación estables que acabarían por convertirse en canónicos y que llegarían hasta nuestro siglo” (p. 72). El autor, brinda un acercamiento al universo de la imagen religiosa católica para situarla como una imagen posterior o superviviente de toda la creación trágica en la Grecia antigua, que también funciona como referente debido al proceso de colonización de santidad, fuerza, justificación y personificación de la divinidad para nuestro contexto. En concordancia, Gubern (2005), señala que:

Una vez la Iglesia cristiana hubo admitido el universo icónico en la esfera del culto, inmediatamente se convirtió en la virtual detentadora del monopolio de este modo de representación, en calidad de productora, promotora o inspiradora de la producción icónica de Occidente. La imagen fue instrumentalizada como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplaristas y glorificadoras. (p. 71).

En definitiva, el poder ritual y cultural de la imagen es arrollador, por lo mismo, la iglesia se ha beneficiado tanto con su uso. A continuación, otra de las funciones de la imagen.

### ***2.3.2 Imagen estética***

Esta subcategoría, pretende encontrar la relación entre la imagen trágica y la estética a través del pathosformel de la imagen trágica, que se evidencia en las pinturas y esculturas de Jesucristo y el Jesucristo nazareno que reposan en diversas iglesias católicas, e este caso las imágenes de Jesucristo en la Iglesia de San Agustín en Bogo, que está cargada también con un estatus artístico concedido por la iglesia, que a su vez, posee el poder suficiente para dotar de un aura divina a la obra de arte mediante sus procesos de creación, divulgación, devoción, que al ser documentadas y argumentadas bajo concepciones religiosas trágicas, permanecen en la cultura, como el caso de la escultura por la que se interesa este proyecto, una imagen de devoción tradicional de la ciudad de Bogotá que ha conseguido posicionarse y tomar vitalidad en la historia de Colombia.

Por lo tanto, es necesario entender esta imagen construyendo una perspectiva más amplia de lo que consideramos como imagen religiosa y a las imágenes en general, esto es de suma importancia, puesto que la imagen aquí estudiada, es también una creación artística que; aunque contiene un

simbolismo trágico, al ser una escultura, logra transmitir sensaciones satisfactorias a las personas. Lo dicho, se puede relacionar con el pathos de la imagen, esa permanencia de características clásicas que perduran en el tiempo, resguardado en este caso en la imagen; el cual, viaja por la cultura y se va reestructurando para adaptarse y seguir viviendo en la cotidianidad de la sociedad, en tanto necesita que la sigan mirando y alabando para seguir moviéndose por las culturas.

Adicionalmente, al complacer a las personas con el hecho de admirarla y compartir el espacio con ella, ellas comienzan a recordar y a sentir que por medio del gesto trágico del pathosformel de la imagen de la escultura de Jesucristo Nazareno; un personaje trágico cuyo dolor agónico, libera al espectador de sus cargas emocionales. A pesar de que estas imágenes, no se relacionan con nosotros de manera estricta por el hecho de no ser reales, sino que, más bien, son imágenes creadas por la cultura y por la tradición; lo que sucede realmente con este símbolo, es que es un ícono transportado e instaurado en nuestra cultura a tal punto que las escenas de dolor, sufrimiento y violencia, llegan a ser acogidas con amor y devoción por el hecho de ser usados en la iglesia bajo la figura ideal de los mártires.

En consecuencia, las funciones de la imagen, la concepción de experiencia estética y catarsis, permiten acercarse a la concepción de imagen estética, necesaria para encontrar la relación entre el placer de la imagen con su simbología, además del proceso de transmisión, transformación y documentación entre la cultura presente y el Jesucristo Nazareno.

En el modo estético: la imagen está destinada a complacer, conmover y hacer reflexionar a su espectador, a proporcionarle sensaciones, sensibilidad, (aíszesis) específicas. Este propósito es también antiguo, aunque sea casi imposible pronunciarse sobre lo que pudo ser el sentimiento estético en épocas muy alejadas de la nuestra (¿se suponía que los bisontes de Lascaux eran bellos? ¿Tenían sólo un valor mágico?). En cualquier caso, esta función de la imagen es hoy indisoluble, o casi, de la noción de arte, hasta el punto de que a menudo se confunden las dos, y que una imagen que pretenda obtener un efecto estético puede fácilmente hacerse pasar por una imagen artística (véase la publicidad, en la que llega a su colmo esta confusión). (Aumont, 1992, p. 85).

Efectivamente, la imagen estética, puede usualmente confundirse con la artística. En contraste, se presenta la concepción de Jaus (1997), respecto a experiencia estética, la cual contribuye para articular la función de la imagen en todos los ámbitos, es decir, tanto en el productivo como en el receptivo y comunicativo, tal como en la definición anterior, que brinda una concepción mucho más cercana a las sensaciones y emociones que transmite la imagen. En consecuencia, la imagen

que permite obtener un gozo o un beneficio al verla, sería una imagen estética, “de ahí que la cuestión de la praxis estética -que considera todo arte como una actividad productiva, receptiva y comunicativa-, esté aún sin aclarar y exija un nuevo replanteamiento” (p. 153).

Establecer la relación entre la cultura y las imágenes religiosas de la iglesia católica como el Jesucristo Nazareno y comprender el motivo por el cual, estas imágenes, llegan a provocar ese gozo o a brindarle un beneficio a las personas, es el principio del placer de la imagen trágica; el cual, relacionado con su capacidad liberadora, se adentra en la parte sensorial de la percepción de la imagen -en este caso de la imagen trágica-, para entender la razón por la que ésta aún permanece vigente a pesar de representar escenas violentas que no son nada agradables de ver, sino que más bien, son impactantes por sus gestos sin ninguna conexión con los recuerdos remotos de aquellos gestos primitivos de nuestros antepasados, almacenados en la memoria y que van viajando por la cultura.

Por lo tanto, es necesario comprender ampliamente la noción de lo estético en la imagen y su relación con la catarsis y la imagen liberadora, para lo que se toman en cuenta los postulados de Sánchez (1992), quien define la catarsis desde el vocablo griego *Katharsis*, que significa *purificación*; esto, con relación al carácter liberador de la imagen y a la situación trágica. El Jesús Nazareno, que por medio de su imagen y discurso beneficia a las personas brindándoles placer mediante de recuerdos o emociones trágicas, llega a satisfacer a las personas y logra conseguir su atención y devoción.

La reproducción imitativa de las pasiones en que consiste la tragedia tiene un efecto específico y positivo sobre el espectador que Aristóteles llama *Katharsis* término griego que suele traducirse *purificación* mediante la imitación de los efectos extremos de terror (*fobos*) y de conmiseración (*eleos*), estos adquieren como término medio ‘un estado de pureza’. Al mostrar las pasiones extremas, la tragedia libera al espectador de la carga pasional que le pesa y, de esta manera, ejerce deleitando o con un lenguaje deleitoso un efecto saludable. (Sánchez, 1992, p. 218).

El autor, brinda una definición muy cercana a la imagen liberadora y también a los postulados griegos que, de la mano con el pathosformel de la imagen van configurando las subjetividades de las personas durante el transcurso de su existencia; tal como lo ha venido haciendo la escultura de Jesucristo Nazareno.

Ahora bien, para acercarnos más a la forma de la expresión o al gesto físico del pathosformel

de la imagen trágica, se consideran los planteamientos de Barnes (2006), a dos concepciones de suma importancia para el entendimiento de lo que aquí se denomina imagen *estética*, *imagen trágica* y el *pathosformel de la imagen trágica*; puesto que el autor permite visualizar cuales eran las concepciones con relación a la imagen trágica tanto en el mundo griego como en el renacimiento y la actualidad.

La siguiente cita, permitirá tener una claridad mayor en torno a los símbolos visuales manifestados en los gestos primitivos animales, los cuales eran utilizados en Grecia para la construcción de sus imágenes y su cultura; esto con el fin de comprender la relación que tienen éstos con el pathosformel trágico de la imagen en la escultura de Jesucristo Nazareno que maneja la estética de la imagen religiosa tradicional.

En la cultura griega se consideraba signo de respetabilidad y belleza el que los hombres llevaran obligatoriamente pelo en la cara. Las personas mayores aquellos individuos que gozaban de un cierto prestigio entre sus ciudadanos también era costumbre que luciera barba en su rostro mientras que las mujeres eran estéticamente hermosas si su figura corporal era fina y delgada. Robert Woods señala que la belleza visual en el mundo griega está identificada con la belleza corporal que explicaba el culto y admiración que la mayoría de los ciudadanos profesaban por el cuerpo, las imágenes eran bellas y hermosas si mostraban cuerpos cincelados y figuras extremadamente estilosas. (Barnes, 2006, p. 34).

Con relación al proceso de transmisión del pathosformel trágico de la imagen religiosa, la supervivencia de los gestos primitivos en la actualidad con la escultura del Jesucristo Nazareno, la relación de éste con la antigüedad clásica griega y el renacimiento artístico italiano desemboca en la imagen estética y sus características, que son consideradas de suma importancia para la comprensión de este pathosformel.

Sí en la Edad media se entendía la belleza como una cualidad de los objetos que causaba y originaba admiración por la armonía de sus elementos, la sencillez de sus partes y la conformidad con el entorno, durante la época del renacimiento, esta máxima se llevó a un extremo, aun, mayor, cuando se intentó que la belleza de las imágenes atraerán la atención de los demás no solamente por la riqueza y suntuosidad de sus representaciones si no por la innovación, osadía y extravagancia de sus estructuras. El gusto individual se impuso al gusto colectivo y se recuperaron valores estéticos perdidos en el pasado como la satisfacción por la delicadeza, el placer por el encanto y el agrado por lo bello. (Barnes, 2006, p. 122).

La conceptualización realizada por Barnes (2006), brinda un acercamiento al campo de la

estética, lo que permite referenciar una definición reciente de la estética actual de la imagen que, de la mano con el pathosformel trágico persistente en símbolos visuales de las imágenes religiosas, se consolidan como imágenes de devoción, sacras, que influyen en la cultura y en los espectadores de manera sensacional y emocional, relacionando de forma inmediata, la percepción y sensación del espectador con unos preceptos estéticos clásicos que perviven aún en la actualidad.

### ***2.3.3 Imagen Liberadora o Emancipadora***

Esta subcategoría, surge con la necesidad de hacer un análisis de la imagen religiosa de la escultura de Jesucristo Nazareno y la manera en que, ésta ha participado en procesos políticos y sociales, como en las batallas de independencia y otras querellas locales que la han hecho foco de devoción, de confianza y de respaldo; siendo aliciente y escudo de los ejércitos centralistas, valorada y venerada como la imagen misma del señor de los ejércitos centralistas por el mismo Antonio Nariño.

En efecto, esta imagen ha logrado posicionarse política, social y artísticamente, al punto tal, que la comunidad y el gobierno la han acogido como parte del Monumento Nacional, el lugar en donde reposa hoy; brindando confianza a las personas, al considerar que los ejércitos puedan tener una victoria gracias a ella. Por consiguiente, ejerce así el lugar emancipador de la imagen, mientras une a una parte de la comunidad y también a los soldados que disputaban aquel momento, para poder conseguir la victoria y justificar la ayuda de la imagen del santo que les permitió ganar.

La función liberadora de la imagen también está relacionada con la imagen estética y las bases filosóficas, literarias y poéticas griegas; ellas nos permiten acercarnos a la liberación por medio de la tragedia y el rito dionisiaco, el cual, mediante el éxtasis corporal cercano a la muerte, posibilita un cambio y una liberación física, emocional y espiritual, articulando la conexión existente entre las concepciones y los usos clásico de la imagen, que están basadas simbólicamente en el rito de Dionisio, la tragedia y el drama propuesto visual y plásticamente en la escultura de Jesucristo Nazareno por la iglesia católica cristiana. En contraste, Warburg (1929) y su teoría iconográfica para el análisis de las imágenes y la cultura, parte de una lectura de las imágenes en relación con el presente, que nace con el estudio de los gestos primitivos persistentes en las obras de arte e imágenes modernas.

Adicional a lo anterior, junto con la experiencia estética y el placer de la imagen trágica, en imágenes donde el personaje se encuentra en un suceso desafortunado que nadie quisiera



experimentar, pero que, al encontrarse con él, es posible recordar gestos culturalmente heredados y sentirse satisfecho por hallar en ellos una memoria, un recuerdo del pasado que ha sido instaurado por la iglesia católica y sus imágenes.

En concordancia, se toma en consideración los lineamientos de Niño (2020), los cuales permiten una aproximación al proceso que ha tenido la escultura de San Agustín, mediante la referencia de textos y sucesos relevantes para comprender la importancia y transcendencia del Jesucristo Nazareno como imagen liberadora y emancipatoria, símbolo de poder y libertad, una opción para dar un aliciente de victoria a las tropas y a la comunidad, que otorga una concepción de memoria y de historiografía que, diferenciada de la historia, brinda una vista de lo que se ha invisibilizado en la historia formal.

La memoria es la respuesta ante el drama del olvido. La historiografía ha sido el propósito sistemático de recolección de la memoria. No obstante, existen todavía omisiones a esa memoria, incluso hay memoria alterada en función intereses particulares. Y al referirse a la sección de la independencia el panorama se empaña mucho más, porque se ha construido una ‘historia oficial’, un contenido que propicia la memoria, pero es a la vez un dispositivo de olvido. (Niño, 2020, p. 10).

Por su parte, Antonio María Caballero, el 9 de enero de 1813 en Santafé, escribió en el Diario de la Patria Boba, lo siguiente:

El dulcísimo nombre de Jesús era el principal distintivo de nuestras tropas y se cargaba por escarapela en los sombreros, pues todo hombre o mujer se distinguió con esta divina e incomparable divisa, a quien los ángeles humildes se postran y los demonios tiemblan. Este distintivo del nombre de Jesús lo dio el reverendo padre Botero, de San Diego, y lo puso él mismo a todos de los cañones, y dijo que confiáramos, que por virtud del dulce nombre de Jesús seríamos libres. (Caballero, 1986, p.111).

Por otro lado, se tienen en cuenta los hallazgos de Jauss (1977), quien también permite dimensionar a la imagen como una experiencia liberadora, que, ligada a la experiencia estética de la imagen, permite disfrutar y gozar con unos gestos trágicos que recuerdan a los rasgos más instintivos y cercanos a nuestro lado animal primitivo. Los símbolos visuales persistentes en las imágenes religiosas llevan al espectador a experimentar una liberación emocional y espiritual, que sucede al poder confrontarse con esos gestos trágicos que surgen al borde la muerte, que encuentran una oportunidad de cambio y una vida nueva, gracias a este ritual y tensión entre la vida y muerte.

En ese sentido, enseguida, se define el termino *Katharsis*, según Jauss (1977), para relacionarlo al mismo tiempo con la imagen estética, puesto que esto, va a permitir llevar al personaje trágico a

una liberación y así mismo, al espectador de la imagen; de esta manera, se enlaza la concepción de pathosformel trágico de la imagen con la función liberadora de ésta, en tanto siguen teniendo bases en las concepciones teóricas clásicas griegas y sus tensiones para encontrar una liberación en el ánimo del espectador.

Aquel placer de las emociones propias provocadas por el arte, sobre trágico y cómico, que son capaces de llevar al oyente, es decir, receptor, al cambio de sus convicciones como a la liberación del ánimo. La catarsis, en tanto experiencia básica estético-comunicativa corresponde tanto a la utilización práctica de las artes para su función social -la comunicación, inauguración y justificación de las normas de conducta-, como a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de la realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno. La función catártica no es la única transmisora de la capacidad comunicativa de la experiencia estética; también la transmite la aisthesis. (Jauss, 1977, pp. 76-77).

## 2.4 Memoria colectiva

Por la necesidad de hacer una caracterización de como la imagen hace un tránsito en el tiempo y el espacio por medio de las imágenes religiosas ,es necesario saber cómo es que estas imágenes quedan almacenadas en un espacio de la memoria, como lo es en la memoria colectiva, la cual se alimenta de recuerdos que son transmitidos por diversos actores sociales por medio de narraciones, imágenes ,costumbres, Permitiendo así que las imágenes religiosas de Jesucristo que han sido objetivo de culto en nuestra cultura puedan sobrevivir ante las diversas representaciones religiosas que se encuentran actualmente rondando por la cultura.

La memoria colectiva tiene u carácter comunal social muy fuerte, aunque los sujetos no se den cuenta que están haciendo un proceso de memoria *“en determinados momentos sería capaz de comportarse simplemente como miembro de un grupo que contribuye a evocar y mantener recuerdos impersonales en la medida que estos interesen al grupo”*.

(Hallbwachs, 2004, p. 53)

La ‘memoria colectiva’ no debe nada a la ‘memoria histórica’ y lo debe todo a la ‘memoria colectiva’, es porque la primera se sitúa en la intersección entre varias series que se aproximan por azar o por el enfrentamiento de los grupos: la memoria no podría ser la base de la conciencia, ya que no es más que una de las direcciones, una perspectiva posible que racionaliza. La mente, por lo tanto, nos vemos arrastrados al estudio de los hechos humanos más simples, como los que se producen en la vida real a lo largo de múltiples dramatizaciones donde se enfrentan los papeles reales e imaginarios, las

proyecciones utópicas y las construcciones arbitrarias. (Hallbwachs, 2004, p. 14).

Esta categoría de análisis inicia con la cita de Hallbwachs (2004), puesto que, a través de ésta, es posible ver todo el potencial de la memoria colectiva como principal forma de relacionarnos con el mundo, ya que todos los estímulos que éste nos brinda están mediados por el proceso cultural que hemos atravesado. En efecto, no hay una consciencia o memoria sobre la individualidad, pues ésta quedaría relegada a procesos de estimulación perceptiva individual, que conllevan a procesos de interacción con nuestros recuerdos y memorias que, indiscutiblemente, se encuentran enlazadas con el grupo con el que nos hemos desarrollado en interactuado; de esta manera, se halla la relación existente entre los postulados trágicos griegos, las imágenes religiosas y el contexto de estas.

Por consiguiente, se toma la memoria como herramienta fundamental para albergar nuestros pensamientos y emociones, además de situar como primer testigo, a nosotros mismos; aunque, posiblemente, debido a algunas falencias experienciales, intelectuales o emocionales, nos vemos en necesidad de tomar como referente los testimonios de otras personas, bien sean miembros de la familia, de la comunidad o de las instituciones.

Recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean. Ahora bien, el primer testigo al que siempre podemos recurrir somos nosotros mismos. Cuando una persona dice: ‘no puedo creer lo que estoy viendo’, siente que tiene dentro de sí misma a dos seres: un ser sensible que es como un testigo que acaba de declarar sobre lo que ha visto, frente al yo que no ha visto realmente, pero que quizás vio en otra ocasión, y, quizás también, se ha forjado una opinión basándose en los testimonios de los demás. (Hallbwachs, 2004, p. 25).

No obstante, para continuar, es pertinente abordar de manera amplia el concepto de Memoria, para luego, llegar a la concepción de Memoria Colectiva y así lograr entender la relación del pasado con el presente y la de la cultura con las personalidades, percepciones, sensaciones y emociones de los sujetos, aspectos que persisten en las imágenes religiosas católicas y en el Jesucristo nazareno de Bogotá.

Estas creaciones visuales, estaban cargadas de discursos emotivos y usaban gráficos pensados simbólicamente, para hacer propaganda, promover y reafirmar los modelos visuales basados en las imágenes clásicas griegas; que fueron adoptadas por la iglesia con la llegada de la reforma protestante, para reforzar y reafirmar su discurso y doctrina con la ayuda de imágenes percibidas

por las persona de una manera muy sutil, atractiva y cercana, pero que, de fondo, están enviando un mensaje evangelizador. Por lo mismo, a través del tiempo, se han evidenciado similitudes entre las historias religiosas y estos mitos griegos, condensados en las imágenes religiosas; esto, debido a que la religión católica tomó elementos propios de la mitología griega, de la imagen clásica y la renacentista, además del rito dionisiaco para difundir su doctrina, en este caso, a través de la cultura y escultura de Jesús Nazareno, que guarda la persistencia de aspectos emotivos y técnicos clásicos para apreciarlos en la actualidad.

La memoria, es generalmente considerada como el lugar de almacenamiento de la información, pero también, como un órgano vivo de la cultura que genera determinadas actitudes y comportamientos. A partir de ella, se puede interactuar para procesar los diversos estímulos que brinda el entorno y asociarlos con diversa información almacenada en nuestro cerebro; brindándole así, un sentido, una relación y un contexto a todo aquello que pensamos y sentimos, además de lo que hacemos de acuerdo a la información que ha rondado por nuestra cultura, permitiendo a su vez, postergar sensaciones y emociones en las imágenes, gracias a que éstas permiten almacenar, relacionar y postergar momentos específicos, ligados a un sentir.

Esta capacidad tan importante, se configura mediante sucesos pasados y experiencias previas, junto con la información e historias que antepasados, familiares y cercanos, van transmitiendo a lo largo de nuestra vida; pues los relatos, las tradiciones y el intercambio de saberes, objetos o imágenes, construyen esas impresiones y sensaciones que configuran a los sujetos y que van haciendo parte de éstos a través del tiempo y el espacio, transitando en las imágenes y por medio de ellas. En consecuencia, todo lo que logramos recibir por nuestros canales perceptivos, incluyendo la relación con el grupo social en el que hemos vivido y con el que se han construido experiencias, se puede guardar en la memoria y luego evocar para revivir el momento específico.

La memoria colectiva, funge como eje principal de la relación entre los recuerdos y la historia, el pasado y el presente, los recuerdos antiguos y las nuevas impresiones actuales, el concebirla como un dispositivo que almacena recuerdos, pero que a su vez, es el que los procesa, relaciona e interconecta para darles sentido, forma, relación y concreción; lo que brinda un complemento a las experiencias, para así relacionarse con el entorno y seguir con una forma de vida contextual, heredada y mediada por el vínculo recuerdo-experiencia. De esa manera, se otorga al testimonio una característica de sustento o de certificado, útil al momento de darle credibilidad a nuestra experiencia con base en el recuerdo previo que nos ha sido transmitido; ya sea por un medio

material o inmaterial, como son las imágenes, los relatos y las experiencias espirituales, contrastadas con nuestra experiencia, aportando para concebir el entorno como se concibe.

El relacionarse de una forma específica con el entorno debe tener unas percepciones determinadas, que están relacionadas con recuerdos que suscitan experiencias y sensaciones antiguas, esto, según el modelo de transmisión y creación de las imágenes que nos rodean desde antes de nacer y que, desde allí, van integrando un archivo visual de experiencia y de emociones, junto con la relación con el contexto, la familia la historia y la antigüedad.

Al estudiar el Renacimiento, una de las cosas que llamó poderosamente la atención de Warburg era cómo ciertas fórmulas de expresión acuñadas con éxito y ciertas imágenes convertidas en símbolos se transmitían desde los orígenes mismos de la civilización, conservando su misma fuerza, sus mismas tensiones y su terrible poder a pesar del paso del tiempo. Una especie de ‘memoria’ parecía estar detrás de este fenómeno. Fiel a su fuerte tendencia científico-materialista tal problema se presentaba como un enigma. ¿Cómo se transmitía tangiblemente el poder de la imagen a través de las generaciones? Fue hasta el año de 1908 que Warburg encuentra los elementos teóricos para sustentar la tesis de la pervivencia de los símbolos. (Alape, 2012, p. 144).

De esta conceptualización, articulada con el pensamiento de Warburg (1929), se establece la conexión entre la memoria y las imágenes, perdurando en los símbolos visuales, los cuales son bastante persistentes en las imágenes religiosas.

El hecho de encontrar la relación existente, permite generar un acercamiento a la noción de memoria colectiva de Hallbwachs (2004), que presenta la noción de memoria individual como parte del almacenamiento de los estímulos que emergen al recordar lo que le ha parecido relevante junto con otras personas de su entorno inmediato, mediante sus testimonios; por lo que es posible transmitir sensaciones y emociones específicas mediadas por la cultura, que transitan en el tiempo y en el espacio, siempre y cuando, estos estímulos permanezcan y constituyan una parte significativa de la comunidad en la que convive. En ese sentido, se habla de memoria colectiva “cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Hallbwachs, 2004, p. 36).

Estas características y su relación con todo el proceso de transmisión cultural de información a través de recuerdos persistentes en la cultura con la imagen de Jesucristo Nazareno, brindan un

acercamiento a la conceptualización de memoria colectiva, a la vez que postula y denomina la existencia de un vínculo directo entre el sujeto y la comunidad con la que ha convivido en el transcurso de su vida, las historias que ha compartido y experimentado a través del tiempo, además de la relación que éste tiene con las imágenes del pasado y que relaciona con las del presente.

Lo anterior, abre cabida al testimonio y lo sitúa como una herramienta que posibilita la comprensión y complementación de los vacíos que existen en nuestros recuerdos, tanto emocionales como intelectuales, los cuales servirán para, posteriormente, confirmar esas sensaciones y reafirmar las percepciones que configuran nuestra realidad y que dan sentido a nuestro entorno, junto con las imágenes que lo constituyen.

De este modo, se otorga un significado a las imágenes y a los discursos que ella contiene, haciéndolos válidos según su experiencia e historia, más cercanos y significativos mediante los testimonios que confirman y permiten fortalecer, invalidar o completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados parcialmente, a pesar de no conocer muy bien muchas de las circunstancias que lo rodean. Lo que evidencia la manera en que los relatos o historias contados por nuestra familia, conocidos, amigos u allegados a través de los años, pueden influir en las percepciones y sensaciones de una persona, puesto que la memoria funciona principalmente con los estímulos que recogemos a través de nuestra percepción de los demás y del entorno.

En este punto, es importante mencionar el déficit o vacío investigativo que se ha hallado después de hacer la revisión documental y teórica. Claramente, es necesario hacer una conceptualización de imagen, símbolo e icono acompañado de la definición de tragedia, rito y gesto, los cuales aportan para comprender el concepto de pathosformel y encontrar situaciones de tensión simbólica a analizar, que transitan actualmente con bases antiguas con la intención de postergar pensamientos, emociones y sensaciones.

### **3. DISEÑO METODOLÓGICO E INTERPRETATIVO**

Con el fin de descifrar los discursos simbólicos presentes en la escultura de Jesucristo Nazareno y el pathosformel trágico que ha venido conservando la imagen religiosa a través del tiempo y la cultura, se realiza una investigación cualitativa con dos enfoques de análisis, el iconográfico- iconológico de la imagen trágica y el método comparativo; que permita develar símbolos y gestos

trágicos heredados de la antigüedad clásica griega, los cuales poseen un componente de transferencia genética, cultural y simbólica. Por ende, logran persistir culturalmente gracias a la descendencia tradicional católica cristiana, la cual ha sentado bases simbólicas en las representaciones religiosas, además de las percepciones, los sentires y emociones que se experimentan al relacionarse con estas imágenes.

### **3.1 Enfoque de investigación**

Existen diferentes paradigmas o enfoques —en sentido amplio—, de la investigación, estando conformado cada paradigma por un sistema de metodologías, sin obviar la posible de unas y otras, y cada una de estas por un conjunto de métodos y sus correspondientes procedimientos flexibles. Aquí se asume el paradigma cualitativo, del cual se afirma: el “enfoque cualitativo utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación”. (Hernández, 2014 pag.7)

El enfoque utilizado es necesario ya que, al hacer análisis de imágenes y símbolos, con respecto a la autenticidad, el pathosformel y la memoria colectiva, se tienen en cuenta objetivos que están dentro de la pedagogía y la cultura visual, procesos sociales y visuales que necesitan de una susceptibilidad investigativa para llegar a la resolución de los objetivos.

El presente proyecto se enmarca en el enfoque cualitativo, para lo cual se tomará la conceptualización de Coelho (2019), para quien la “metodología cualitativa se conoce como aquella que trata de temas y materias que no pueden ser cuantificados, es decir, que no pueden ser trasladados a datos numéricos” (p. 1). En este sentido, para la presente propuesta, los datos se obtienen a partir de la observación directa, la investigación y el análisis; aplicando procedimientos de interpretación para el abordaje de su objeto de estudio, en este caso, la escultura de Jesucristo Nazareno. Esto sobre la base del método iconológico-iconográfico y la comparación, métodos que conforman nuestra metodología.

Ahora bien, analizar cualitativamente una obra de arte, también hace parte del terreno de la Cultura Visual, la cual propone una perspectiva más amplia de la imagen, relacionándola con el entorno cultural. Llevando lo anterior a un entorno más pedagógico, con referencia en los modelos que se han mantenido tradicionalmente en la educación artística, se realiza un análisis crítico al respecto y se propone una interpretación simbólica iconográfica e iconológica; una crítica a la imagen religiosa que permite develar discursos inmersos simbólicamente en ella, con métodos que

se vinculan a estos conceptos de forma sencilla para así, cada cual desde su subjetividad, pueda relacionar y analizar los discursos que la imagen y su proceso de creación conservan tradicionalmente.

Respecto a la enseñanza de las artes visuales, se toma como referencia a Aguirre (2006), quien muestra los modelos tradicionales con los que se ha implementado la educación artística. El autor, brinda una nueva perspectiva desde la que el arte no se ve como un objeto, ni al creador como abstraído de la cultura y el contexto; sino que presenta al acto artístico y a su creador como un producto cultural, lo que posibilita la opción de comprender la imagen alternamente y no de manera lineal, como se ha venido haciendo.

A partir de la cultura visual, es posible identificar relaciones y discrepancias entre los procesos de creación artística y la pedagogía de las artes visuales o la manera en la que se enseña a crear, lo que permite hacer un análisis de las imágenes que nos rodean y establecer la relación que tienen éstas con la cultura en la que está inmersa.

La aparición de la cultura visual como un campo de investigación transdisciplinar y transmetodológico. Seguramente por ello, desde diferentes ámbitos del estudio y práctica de las artes, como la historia del arte, la estética, la filosofía y la propia práctica artística, se han comenzado a revisar las preguntas que interrogan al hecho artístico, desplazando el interés desde la obra o el artista hasta las culturas de la mirada. Observar cómo el arte interactúa con lo social, lo político o lo estético y cómo se produce la mirada del espectador sobre el arte, se ha convertido en el centro de la investigación de numerosos autores, lo que han dado en llamar los estudios de cultura visual. (Aguirre, 2006, p. 11).

Con lo dicho, se plantea una metodología para analizar la imagen a partir de los métodos iconológico-iconográfico y el método comparativo en cuanto a diferencias y semejanzas entre las imágenes de la Iglesia de San Agustín, los cuales permiten un gran acercamiento a la imagen del Jesucristo Nazareno y a su carácter aurático; para llegar así, a una concepción más consciente, amplia y crítica de la imagen trágica y su relación con la cultura; además, se proponen formas de abordar la información metodológicamente, de modo que se permita llegar a una comprensión de la imagen religiosa y su historia en relación con el espectador, lo que conlleva a entender la escultura de Jesucristo nazareno sin prejuicios establecidos por concepciones previas de la imagen.



### 3.2 Método iconográfico-iconológico

Para abordar las categorías que integran la metodología, que conduce al análisis de la imagen religiosa del Jesucristo Nazareno, es de suma importancia reconocer la diferencia entre iconología e iconografía, para establecer las relaciones correctas existentes entre sujeto, imagen, historia y contexto.

La escultura de Jesucristo Nazareno es una imagen religiosa susceptible de análisis iconográfico, que ha llevado una persistencia cultural, con bases clásicas griegas, referentes a la tragedia por su carácter doloroso y sacrificado, pero también liberador y transmutador, similar al que lograba llevar el rito dionisiaco y del que la significación de la imagen trágica está dotada, para postergar un discurso religioso específico. En esencia, “implica un método puramente descriptivo y a menudo incluso estadístico” (Panofsky, 1987, p. 50).

En consecuencia, la iconografía es importante para lograr la comprensión de la imagen de Jesucristo Nazareno y del proceso de consagración que tuvo como imagen de devoción y trágica, ícono de culto nacional e internacional. Por lo tanto, se define la iconografía como la “descripción y clasificación de las imágenes” (Antacli, 2015, p. 14), en ese sentido, está “prácticamente limitada a la descripción de estas” (Rueda, 1999, p. 28). De ahí, surge un horizonte de comprensión claro para lo que se entiende aquí como iconografía, “cuando se dice que tal obra tiene carácter iconográfico o se habla de representaciones de gran valor iconográfico, se refiere a su autenticidad” (Antacli, 2015, p. 16). Es decir, al aura.

Lo dicho hasta aquí, establece un vínculo pertinente para el análisis de la escultura de Jesucristo Nazareno, dado que relaciona el proceso de consolidación de la imagen como auténtica, siguiendo los postulados de Benjamín (2003), respecto al carácter aurático de la imagen, que es lo que la posiciona como una imagen artística con trayectoria espacial y simbólica, además de conferir una transcendencia y persistencia en el tiempo y la cultura.

Como es sabido, la autenticidad de la imagen es resultante de la confrontación de las obras con ellas mismas, no con un hipotético referente natural. Lo que se pone en juego es una cuestión de tipologías y no de modelos. En el sentido que da a este término Panofsky, la Iconografía se desenvuelve en el campo de la tipología. (Antacli, 2015, p. 16).

Una vez definido y delimitado el método iconográfico, que se refiere a la autenticidad de la obra; se da paso al análisis iconológico, parte seguida a la tipología y en donde se hace la

interpretación de las imágenes previamente organizadas:

De tal manera que el primer paso en el estudio de la obra es la descripción iconográfica, que como es natural, debe ser muy precisa y correcta para luego establecer el estudio iconológico una especie de síntesis para cuyo conocimiento es necesario alcanzar una gran familiaridad con los objetos y los acontecimientos que rodearon la obra (Rueda, 1999, p. 28).

En concordancia, la iconología requiere de un gran conocimiento respecto a la obra, por lo que se considera la categoría de iconología como síntesis e interpretación, para luego hacer una descripción de los niveles de significación que propone Panofsky (1987), quien señala que “la interpretación iconológica exige por ultimo. Algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como no los transmiten las fuentes literarias” (p. 57). En contraste con lo anterior, se realiza un acercamiento desde otros autores que poseen una perspectiva respecto a la iconología como interpretación.

La raíz etimológica de la palabra iconología, traduce palabra, revelación, discusión, juicio o bien de ver, reflexionar, creer, opinar, inferir de este modo el término hacia lo conceptual y especulativo, aunque sin abandonar el carácter descriptivo. En suma, equivale a interpretar, convirtiéndose en la disciplina cuyo cometido propio es la interpretación histórica de las imágenes, es decir la comprensión de estas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos donde tales imágenes cumplieron con una función cultural completa. (García, 2009, p. 343).

En definitiva, para Panofsky (1987), la iconología:

Es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y así como la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica. (p. 51).

Efectivamente, el método iconográfico de análisis de la imagen brinda una perspectiva mucho más tipológica en busca de la autenticidad, mientras que el método iconológico es más interpretativo y reflexivo frente a la cultura y actualidad de la imagen, junto a su contexto y espectadores. No obstante, Panofsky (1987), plantea tres niveles de significación de la obra de arte, los cuales son de suma importancia para entender los estados por los que debe pasar la imagen durante su construcción, estos niveles son:

\* Significación Primaria o Natural, a su vez subdividida en *significación fáctica* (del hacer) y *significación expresiva* (del decir): Esta se aprehende identificando formas puras, es decir, ciertas

configuraciones de línea y color, que configuran representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, herramientas, etc.; en el caso de la escultura, ésta se obtiene captando determinadas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o gesto, la esfera tranquila y doméstica de un interior, identificando estas relaciones como acontecimientos.

El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones arias o naturales, se denomina *universo de los motivos artísticos*; una enumeración de estos motivos constituye la descripción iconográfica de la obra de arte. Posterior a esto, continúa una significación de carácter convencional.

\* Significación secundaria o convencional. Aquí, se interiorizan convenciones, como el hecho que una figura masculina provista de un cuchillo es San Bartolomé, una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la Veracidad, un grupo de figuras sentadas a la mesa -según una determinada disposición y ciertas actitudes-, representa la Última Cena o que dos figuras luchando entre sí -de un modo específico-, representan el combate entre la Virtud y el Vicio. Operando de este modo, se establece una relación entre los motivos artísticos y sus combinaciones o composiciones, además de los temas o conceptos que aquí se manejan.

En ese sentido, los motivos artísticos son portadores de una significación secundaria o convencional, por lo que, a su vez, son imágenes, que combinadas entre sí; constituyen, lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invención* y que actualmente se les conoce como *alegoría* o *historia*. En efecto, la identificación de imágenes, historias y alegorías semejantes corresponde al dominio de lo que comúnmente se denomina *iconografía*.

Lo cierto es que, al hablar del *asunto* en contraposición a la *forma*; principalmente, se alude a la esfera del *asunto secundario o convencional*, es decir, al *universo de motivos*, temas o conceptos específicos, que se ponen de manifiesto en estas imágenes contrastando con la esfera del *asunto primario o natural*, que ha sido expresado en motivos artísticos.

\* Significación intrínseca o de contenido: Se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, época, clase social o de una creencia religiosa o filosófica; matizada por una personalidad y condensada en una obra de arte, los cuales se manifiestan mediante su proceso de composición y también de su significación iconográfica. En palabras de Panofsky (1987):

Simultáneamente, sobre los que de su rechazo arrojan luz. Así, por ejemplo, en los siglos XIV y XV, el tipo tradicional de la Natividad, en el que la Virgen aparece representada sobre un lecho o en un diván, fue a menudo reemplazado por otro nuevo donde la Virgen aparece arrodillada ante el Niño en actitud de adoración.

Desde el punto de vista de la composición, este cambio supone, a grandes rasgos, la sustitución de un esquema triangular por otro rectangular, desde el punto de vista iconográfico, supone la introducción de un tema nuevo, que formularon en sus textos autores como el Pseudo-Buenaventura y Santa Brígida. Pero al mismo tiempo revela una nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media. (p. 48).

Efectivamente, el cambio en la composición y disposición en la imagen en conjunción con ciertas convenciones, transforman la significación iconográfica.

Ahora bien, en este punto, para proseguir con el proceso de análisis iconográfico e iconológico, resulta de suma importancia definir los conceptos de *símbolo*, *signo* e *ícono*; para lo cual, se toma como referente a Humberto Eco (1994), quien afirma que el signo se usa “para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo: fuente-emisor- canal-mensaje-destinatario” (p. 21). Siendo el signo todo mensaje o información planteada que contenga un mensaje.

No obstante, para el proceso de análisis de este proyecto, es pertinente realizar un acercamiento al proceso de la significación de la imagen. La noción de significación se considera debido a la necesidad de comprender las imágenes de Jesucristo Nazareno y de su escultura como un signo visual, haciendo uso de las herramientas que brinda el método iconológico-iconográfico, que permiten interpretar la imagen de manera más profunda, relacionando la forma y sus características con el discurso simbólico que se encuentra codificado en las imágenes religiosas. De ahí que:

En la vida de las civilizaciones, el símbolo que corresponde al *engrama* de Semon. En el símbolo -en el sentido más amplio del término- se conservan las energías de las que él mismo es el resultado. Estas energías, que dieron origen a los símbolos de la civilización, derivan de las intensas experiencias básicas que también confirmaron la vida del hombre primitivo. Fue en estos estratos arcaicos de la mente donde Warburg buscó las raíces de los dos aspectos básicos de la civilización, a los que denominó *expresión* y *orientación*. (Antacli, 2015, p.47).

En definitiva, símbolos, íconos y signos, surgen de producir intensas experiencias con las personas a través del tiempo, la memoria y la transmisión de su significación, lo que los inmortaliza

y les permite trascender entre culturas, mediante distintos procedimientos de análisis, comprensión y apropiación.

### ***3.2.1 Principales procedimientos de análisis***

Para comenzar a describir la forma en la cual se va a tomar los métodos de análisis de a imagen, se introduce con relación a la descripción de Prioul (2009), quien afirma que “los historiadores de arte no son los únicos que monopolizan el privilegio de las imágenes. Por el contrario, lo comparten y de forma cada vez más amplia con investigadores de las más diversas disciplinas” (p. 95). El autor se refiere a la iconografía como descripción, tipología y organización de la imagen, de forma más amplia, como las representaciones particulares de un tema, que constituyen el objeto del análisis iconográfico. De acuerdo con lo anterior, Beguin (1978), por su parte la define como el “estudio de las representaciones relacionadas con un tema determinado” (p. 323).

Ambos autores, brindan una noción más profunda, que aborda la imagen bajo el método iconográfico asertivamente, al establecer una relación entre imágenes, la cual, luego de una observación con su respectivo registro fotográfico, se toma como relevante para la comprensión de la imagen religiosa y el pathosformel trágico de las imágenes de cristo en la iglesia católica. En este caso, para el análisis iconográfico, se toman los tres niveles antes planteados; adicionalmente:

Se definirán tres etapas previas para la plena comprensión de un documento iconográfico. En la primera, se observa el documento; en la segunda, se identifica el contenido de la imagen; en la tercera, se establece la red de relaciones en que se inscribe un documento particular, por medio de la contextualización. (Prioul, 2009, p. 96).

En consecuencia, se ejecuta la primera etapa, el procedimiento iconográfico, para luego realizar el de interpretación o iconológico de acuerdo con las categorías propuestas (imagen trágica, estética, liberadora) y las funciones de la imagen; lo que permite identificar sus aspectos más relevantes, para analizar las redes de relaciones que éstas poseen con las estructuras clásicas griegas, además de toda la construcción social y cultural que la imagen tiene, llena de componentes biológicos, psicológicos, artísticos y culturales, los cuales han mantenido en un status artístico a las imágenes de Jesucristo y han postergado expresiones animales primitivas como fórmulas de la sensación.

En ese orden de ideas, se organiza de manera iconográfica para describir, interpretar y analizar la iconología a través de fichas, en las que se ubican las principales imágenes de la iglesia de San

Agustín con su respectiva descripción y análisis, de acuerdo con la noción del pathosformel y la imagen trágica. Concluida la etapa principal, de observación y selección de las imágenes para establecer las relaciones con las categorías, se da inicio a la segunda etapa del análisis.

La siguiente etapa, consiste en la identificación de los componentes y de las diversas significaciones del documento. Si en la primera etapa se da cuenta cabal del aspecto físico global del documento, en la segunda el investigador se confronta de manera directa con lo que se halla representado en la iconografía, por lo tanto, el análisis iconográfico de una imagen nunca se efectúa de un sólo golpe. Un vistazo nunca será suficiente para captar los elementos que componen la obra, ni la red de relaciones en que ésta se halla inscrita, por este camino, se pueden identificar tres grandes momentos durante esta segunda etapa del análisis iconográfico, así:

Antes que todo, debe realizarse un trabajo de nomenclatura; enseguida, hay que describir y, sólo al final, se pasará a la etapa de identificación de las significaciones del documento (...). La nomenclatura, a primera vista se trata de una operación de exclusivo carácter descriptivo. En efecto, el objetivo de esta etapa consiste en inventariar todos los elementos que componen el documento iconográfico objeto de estudio (Prioul, 2009, pág. 97).

En efecto, se enumera cada ficha del 1 al 12, finalizando así la etapa de la nomenclatura y por ende, con la segunda etapa la de descripción, junto a la etapa de la contextualización ampliada; siguiendo los lineamientos de Prioul (2009):

La contextualización ampliada se la debe basar en el trabajo precedente con el propósito de que la supere. Aquí el desafío consiste en evidenciar las maneras en que los contextos político, económico, social, cultural e ideológico se expresan y se particularizan en un documento individual. Dicho, en otros términos, se trata de probar la historicidad de un documento, de destacar lo que en él pertenece a una época, a un momento circunstanciado susceptible de ser fechado con base en su contenido - variaciones, escenas, personajes-. De esta manera, el documento se analiza como un síntoma, como un arquetipo de los contextos que posibilitaron su aparición y que se condensan en éste de una forma peculiar. (p.101).

Esta contextualización, contribuye para encontrar aspectos relevantes de la relación con las categorías de lo trágico, lo estético y lo auténtico, que conducen al análisis iconológico.

### ***3.2.2 Interpretación iconográfica***

Para empezar con los métodos de análisis de la imagen que permiten organizar, describir e

interpretar los símbolos y características de la imagen religiosa de Jesucristo y la escultura de Jesucristo Nazareno, como la supervivencia de lo antiguo en lo moderno y la tragedia inmersa en éstas según el pathosformel; se han dispuesto las imágenes seleccionadas en las fichas con información, que aportan para decodificar o descifrar aquellos símbolos que han logrado el posicionamiento de esta imagen como artística, auténtica, trágica y de culto, aún presente en la memoria de las personas.

Durante la descripción se trata de analizar el documento como un todo, planteándose como objetivo el percibir su significación de conjunto. Este sentido se descubre cuando se identifican los vínculos que unen los elementos que han sido inventariados en la etapa precedente, por ejemplo: las actitudes y las relaciones que rigen los comportamientos de los personajes; los vínculos de edad y de condición social; las expresiones de los personajes y la atmósfera de conjunto que se respira en la escena (alegría, tristeza, etc.). El trabajo de descripción no implica la utilización de obras de referencia en particular. Sin embargo, exige del investigador un razonamiento lógico y un procedimiento coherente. (Prioul, 2009, p .99).

Las fichas de las imágenes seleccionadas para analizar se presentan enseguida:

<b>Nomenclatura por Obra</b>	<b>Descripción</b>
	<p>Autor: N.N</p> <p>Título: N/A (Cuadro Crucifixión de Jesús)</p> <p>Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá</p> <p>Técnica: Óleo sobre lienzo</p> <p>Exposición: Permanente en la Iglesia</p> <p>Dimensiones: Aun no precisas</p> <p>Inscripciones: Ninguna</p> <p>Historia: N/A</p>



1

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



2

Autor: Pedro de Lugo y Albarracín

Título: Jesús Nazareno

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Madera, rostro, pies y manos en plomo; es encarnada y policromada.

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Nombre en lámina de cobre moderna

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital





3

Autor: N.N

Título: Jesús de la caña

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Escultura en yeso, con peluca y caña

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Nombre en lámina de cobre moderna

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



4

Autor: N.N

Título: Jesucristo de la Divina Misericordia.

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Óleo sobre lienzo


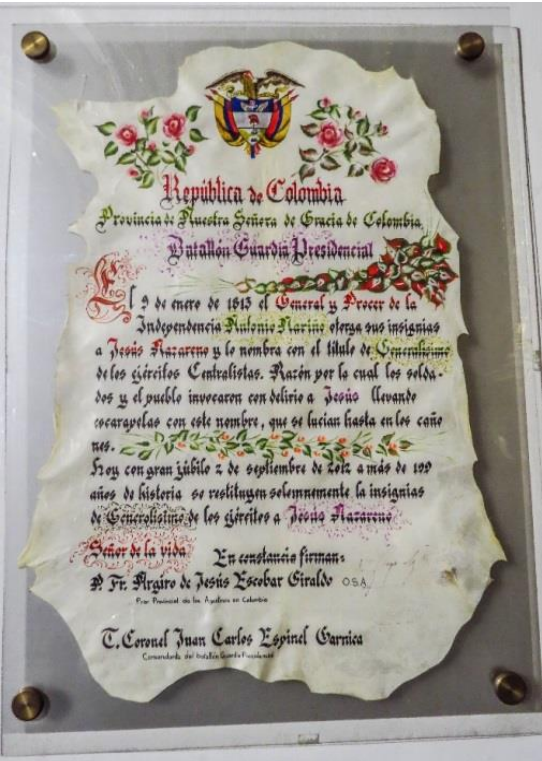
Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Ninguna

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

	<p>Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital</p>
 <p>5</p>	<p>Autor: N.N</p> <p>Título: N/A (Representación de la Piedad)</p> <p>Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá</p> <p>Técnica: Óleo sobre lienzo</p> <p>Exposición: Permanente en la Iglesia</p> <p>Dimensiones: Aun no precisas</p> <p>Inscripciones: Ninguna</p> <p>Historia: N/A</p> <p>Estado de conservación: En buen estado</p> <p>Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital</p>
	<p>Autor: N.N</p> <p>Título: Acta de condecoración a Jesús Nazareno</p> <p>Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá</p> <p>Técnica: Papel pergamino, enmarcado en vidrio y aluminio</p> <p>Exposición: Permanente en la Iglesia</p> <p>Dimensiones: Aun no precisas</p> <p>Inscripciones: Ninguna</p> <p>Historia: N/A</p>

6

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



7

Autor: N.N

Título: Retablo de San Lorenzo, Santa Clara y San Juan de Sahagún.

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Inscripciones: Ninguna

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Técnica: Madera, bronce y yeso. Forma de frente del gabinete que aloja el Jesús Nazareno.  
Panfleto informativo de la iglesia san Agustín.

Historia: Sustento escrito entrega de insignias de Jesús Nazareno por Antonio Nariño

Estado de conservación: En buen estado. Uno de los pocos retablos de la iglesia que conserva la totalidad de sus componentes originales y permanece en el mismo lugar inicial.

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



8

Autor: N.N

Título: N/A (Similitud con Jesucristo del Sagrado Corazón)

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Papel pergamino, enmarcado en vidrio y aluminio

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

Inscripciones: Ninguna

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



9

Autor: N.N

Título: Jesús de la Caña

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Escultura en yeso

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Nombre de la obra en lámina

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



**10**

Autor: N.N

Título: Nuestro Señor de la Buena Esperanza

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Escultura

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Nombre en placa de bronce, hecho a máquina

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



**11**

Autor: N.N

Título: Cristo Crucificado

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Escultura

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Ninguna

Historia: N/A

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital



12

Autor: Pedro de Lugo y Albarracín

Título: Jesús Nazareno

Localización: Iglesia de San Agustín en Bogotá

Técnica: Madera, rostro, pies y manos en plomo, encarnada y policromada.

Exposición: Permanente en la Iglesia

Dimensiones: Aun no precisas

Inscripciones: Nombre lámina de cobre moderna

Historia: Fue partícipe en la batalla independista colombiana durante el periodo conocido como La Patria Boba, representante de los ejércitos centralistas dirigidos por Antonio Nariño

Estado de conservación: En buen estado

Registro: Nelson Abril, Fotografía Digital

Estas imágenes han sido seleccionadas y descritas de acuerdo con la relación encontrada entre ellas para la denominación de la imagen trágica, heredada de un gesto ritual que se concibió en la



antigua Grecia y su mitología, que guarda un *gesto* similar en lo que respecta a la concepción del personaje de Jesucristo, quien vive una desgracia en pro de la liberación de su pueblo. Respecto al gesto, Gombrich (1999), resalta que “el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizando este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente”. (p. 70). En efecto, se toman como referencia estos esquemas gestuales y se describe cada una de las imágenes enseguida:

Ficha # 1; Cuadro de la Crucifixión de Jesús: Esta pintura al óleo sobre lienzo, evidencia la crucifixión de Cristo. Técnicamente, al usar tonos fríos indica que Jesús ya ha fallecido, él se encuentra con la cabeza gacha, sin fuerza y con las marcas características de la tortura que sufrió, como la cruz de espinas, los clavos atravesando sus manos y pies, semidesnudo bajo la inscripción satírica INRI (siglas de *Jesús Nazareno Rey de los judíos*, puesto que se tomaba a la J como una I). No obstante, este cuerpo demuestra que sigue siendo fuerte y que está en buen estado físico, lo que es notable en sus músculos que, aunque pequeños, de textura delgada, se ven firmes; el cabello largo y su barba característica se mantienen, mientras que las marcas de las torturas que experimentó se reducen a las manos y pies, de donde teóricamente lo clavaron.

Ficha # 2; Jesús Nazareno: Escultura que refleja a Jesús Nazareno con la cruz -símbolo cristiano- a cuestas; vestido con uniforme militar, luciendo aquellas presillas que le otorgó el comandante Nariño; junto con una corona de “espinas” bastante elaborada, con tendencia mucho más moderna, ahora hecha en metal con incrustaciones de piedras.

El gesto, da cuenta de la pesada carga que lleva el protagonista a cuestas. La cruz de “madera”, también pasa a ser de metal, con detalles e incrustaciones que demuestran una intervención moderna, lo que aumenta su estatus, dado que no muestra la humildad y la pobreza en la cual se encontraba Jesús en la escena original de la crucifixión, sino que, más bien, da cuenta de un trabajo y una postura mucho más oficial detallada; con marcas de las torturas que experimentó, pero muy pocas y no tan evidentes, como superadas. Su cara con tan solo algunas gotas de sangre y sus manos, son lo único descubierto.

Ficha # 3; Jesús de la Caña: En esta escultura son más notables los rasgos trágicos, en tanto que el personaje está mucho más cercano a la realidad del proceso de crucifixión de Jesucristo a través de la corona de espinas, las manos atadas y el cuerpo con rasgos de tortura mucho más marcados, los cuales permiten un acercamiento más concreto al suceso y al carácter trágico de éste, un camino

hacia la muerte que nadie quisiera recorrer. Se puede evidenciar cansancio y tristeza o preocupación en su rostro, también en el cuerpo afligido que encuentra algo de apoyo en una vara de caña.

Ficha # 4; Jesucristo de la Divina Misericordia: En este cuadro al óleo sobre lienzo, se evidencia una composición de claroscuro, haciendo énfasis en la aureola y en el corazón del Jesús, que tiene un buen semblante. Es claro que ya ha resucitado debido a sus marcas en las manos y pies, está iluminado por el sagrado corazón, que le da un estatus mayor, que ya no invita con su mano derecha a la muerte, sino a la vida, guía hacia un camino de luz y tranquilidad, de cambio personal profundo.

Ficha # 5; Sin título oficial, a pesar de no estar identificada institucionalmente, es una representación similar a La Piedad de Miguel Ángel, con algunos rasgos del éxtasis de Santa Teresa: Este cuadro al óleo sobre lienzo, muestra la tragedia de la muerte de Jesús a través de María, su madre, quien lo sostiene en brazos ya sin fuerzas; además se asemeja al éxtasis de Santa Teresa por medio del corazón atravesado por varios cuchillos, al parecer, por parte de los ángeles que se encuentran levitando al su alrededor. María ya es un Ser elevado, la aureola de su cabeza así lo demuestra, al igual que Jesús, ya muerto por el color frío de su piel y el escorzo de su cuerpo, se ha santificado; esta imagen incluye la laceración en la parte derecha del pecho de la lanza que finalizó con su vida, por lo que sangra de forma abundante. Bajo la túnica de María, se puede ver una especie de máscara oscura.

Ficha # 6; Acta de Condecoración a Jesús Nazareno: Esta imagen es la prueba o sustento físico, que narra y demuestra la autenticidad del episodio mediante el cual se condecora al Jesús Nazareno. Muestra una similitud con los pergaminos o actas antiguas, sin embargo, es una reproducción técnica del año 2012, firmada por autoridades eclesiásticas y militares como evidencia de su veracidad y autenticidad.

Ficha # 7; Retablo de San Lorenzo, Sta. Clara y San Juan de Sahagún: En este retablo reposa la escultura del Jesús Nazareno y es la única parte de la iglesia que se mantiene original desde su creación, contiene la urna donde reposa la escultura junto con la bandera de Colombia y la del Ejército Nacional. Está vestido con la ropa y distinciones que lo convierten y acreditan como el Generalísimo de los Ejércitos Centralistas, acompañado por otros santos; es creado en madera tallada, lo que permite deducir el carácter técnico y la intención oficial de sobreexaltar el retablo.

Ficha # 8; No identificado institucionalmente aún, se asemeja al Jesucristo del Sagrado Corazón: Esta escultura se encuentra en el retablo de Francisco de Paula y representa a un Jesucristo ya ascendido a la divinidad; con rastros de sus estigmas, pero de buen semblante, está pintado en tonos que demuestran un alto estado anímico y físico, posee algunos rasgos europeos como su barba y cabello largo ondulado; reposa sobre ángeles alados de aspecto infantil. La posición de su mano derecha imparte paz y amor, mientras mantiene la mano izquierda en el corazón.

Ficha # 9; Jesús de la Caña: Esta escultura deja ver a un Jesucristo doblegado, amarrado con una cuerda a una viga estructural, mirando hacia el cielo como pidiendo misericordia, sin rasgos de la tortura física que se avecina. Está pintado con tonos que demuestran un estado vital, aunque delgado, con músculos marcados y semidesnudo; a pesar de que el color de su piel tiende a un color más oscuro, conserva sus rasgos característicos europeos.

Ficha # 10; Nuestro Señor de la Buena Esperanza: Escultura sedente en la cual se ve un Jesucristo algo maltratado, con rastros de las marcas que deja la corona de espinas en su frente y gotas de sangre cayendo de ella; su tez es morena y asemeja rastros latinos, pero conservando su base clásica europea (barba y el cabello). La silla en la que reposa posee acabados brillantes, calza unas sandalias que dejan ver sus dedos y mantiene en su mano derecha la cruz de madera, símbolo de su crucifixión, muerte y transmutación; en su mano izquierda sostiene un báculo, símbolo de poder, guía, liderazgo y estatus. El atuendo que viste es como de clérigo, con lazos y detalles dorados, una cinta azul, túnica ocre y cuello; la expresión de su rostro es de contemplación con algo de preocupación.

Ficha # 11; Cristo Crucificado: En esta imagen se ve el cristo crucificado, semidesnudo, con marcas de los clavos en manos y pies, cabizbajo, con la marca de la puñalada recibida en su costilla derecha, cabello y barba largas -características europeas-, tez morena con tendencia a los tonos fríos -indicio de muerte-, cuerpo delgado, musculatura semi marcada.

Ficha # 12; Jesús Nazareno: Es una escultura de madera con rostro, pies y manos hechos en plomo, empotrada y policromada en su retablo original con una túnica militar morada y hojas doradas, un característico detalle de las fuerzas militares, también lleva una cruz con incrustaciones de plata, una corona de “espinas” realmente hecha en metal, de hilo tejido con incrustaciones de piedras, rasgos de las torturas en su cara y cuello -dada la sangre que escurre de su frente-, además del cinturón de las fuerzas armadas brillante, con las insignias otorgadas por Nariño.

### 3.3.3 Análisis iconológico

Para comenzar este apartado, se hace un acercamiento a lo que significa para la religión católica el símbolo de Jesucristo en la cruz:

En la cruz de Jesús, como acontecimiento trascendente, se revelan simultáneamente la suma gravedad del pecado llegar a dar muerte y el sumo amor de Dios, el cual no ha tenido mejor camino para mostrarse que el de mantener su amorosa cercanía hasta el final, hasta la muerte de Hijo. La *acogida* histórica de Jesús de Nazaret a los seres humanos aparece aquí como *cercanía* absoluta a los seres humanos hasta el final. Ese Dios absolutamente cercano, que no hace ni siquiera de la cruz pretexto para dejar de ser cercano, es el Dios que puede pronunciar una irrevocable palabra de amor hacia los seres humanos. Y cuando éstos escuchan en verdad esa palabra de amor no necesitan ya que alguien les hable de un posible perdón-absolución de parte de Dios. Se saben amados por Dios, incondicionalmente; se saben acogidos por Dios; se saben acercados a Dios en el absoluto acercamiento de Dios a ellos. (Sobrino, 2020, p. 21).

En contraste, Gubern (2005), señala que “la opción cristiana de aceptar las imágenes icónicas como instrumento de culto, en contraste con la radical iconofobia semita -la aiconicidad hebrea y musulmana-, sigue siendo todavía hoy materia de interés y de jugosa reflexión teórica” (p .71). Con esto, podemos ver como la iglesia toma como opción, el uso de las imágenes para seguir postergando su legado a pesar de, también, estar en contra de su adoración; puesto que, lo que pretende en realidad, es conservar la presencia divina de Jesucristo, más no el culto a sus imágenes.

Sin embargo, debido a la necesidad de hacer contrapeso a la reforma acude a ellas, en definitiva, “la Iglesia temía la idolatría, pero dudaba en renunciar a la imagen como medio de comunicación.” (Gombrich, 1999, p. 145). De ahí que la categoría global de análisis y referencia común de este proyecto que agrupa todas las imágenes seleccionadas para este proyecto, se denomine *imagen religiosa*, ya que, simbólicamente la mayoría de este tipo de imágenes hacen uso de la representación de Jesucristo; cuando no aparece formalmente el personaje, se presentan símbolos como la cruz, el sagrado corazón o las insignias de las diversas órdenes eclesiásticas.

Por consiguiente, estas imágenes siguen constituyendo un modelo de autoridad y de referencia moral, visual y simbólica gracias al recuerdo que evocan, debido a aquella composición simbólica de las imágenes religiosas, creadas bajo los criterios ya establecidos aquí (la tragedia, el rito, la transmutación), las cuales, a través del tiempo y la cultura occidental, se ven condensadas en una fórmula de la emoción, que evoca la supervivencia de lo antiguo en el presente, la vida posterior a

la muerte (Warburg, 1929); en este caso la relación del presente con las imágenes antiguas, que son preestablecidas tanto en la técnica de creación artística y visual como en el concepto, la esencia o la emoción que encierra y que trae consigo toda una concepción y devoción religiosa.

En consecuencia, las percepciones y creencias de las personas en la actualidad se ven estructuradas con nociones y concepciones de la época clásica que siguen aún vigentes, y que se van restaurando, adaptándose y reviviendo cada vez que son partícipes activamente de una parte de la historia; logrando así el cometido de la imagen religiosa, que llega a ser publicitaria y justifica las leyes impuestas por la iglesia católica y su curia, que confirma los relatos e historias que esta iglesia ha impartido a través del tiempo.

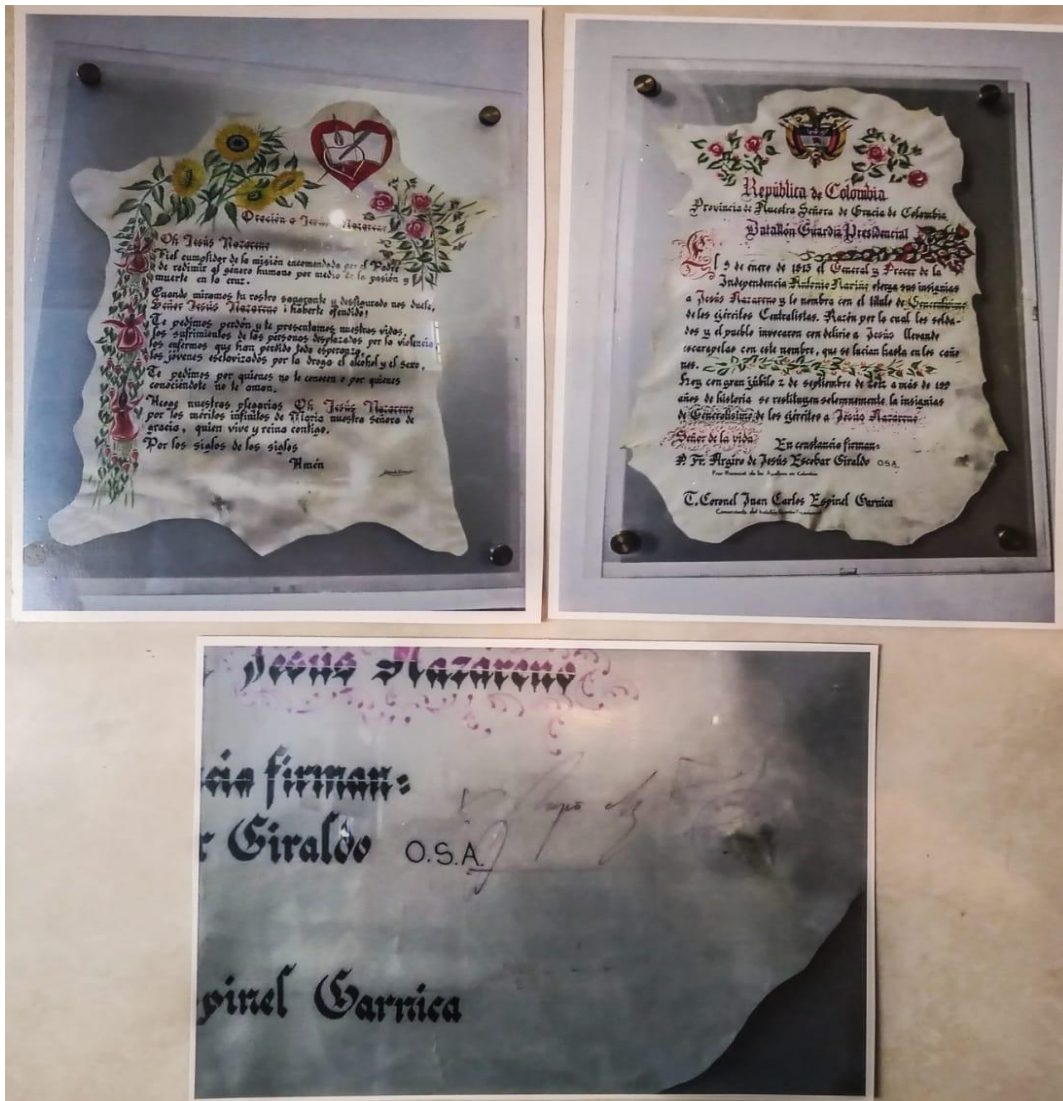
Y es a consecuencia de estas severas limitaciones que el empleo corriente, sobre todo en este país, impone el término *iconografía* por lo que yo me propongo rehabilitar la vieja fórmula feliz de *iconología*, que se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método, ya sea histórico, psicológico o crítico. (Panofsky, 1987, p. 51).

De lo anterior, se puede inferir que la iconografía y la iconología están ancladas y no separadas, sino que, terminológicamente se ven distanciadas, aunque no sea así; lo cierto es que éstas se ven relacionadas con otros métodos, los cuales brindan riqueza a los análisis de la imagen permitiendo que ésta sirva como testimonio para lograr certificar o complementar aquellas posibles falencias intelectuales, sociales, religiosas y emocionales; bien sea sobre el mito de la creación, la historia de un lugar o en este caso, la trayectoria de un mesías. Las imágenes como representación de los dioses o testimonios de la historia que evocan sucesos del pasado mediante discursos y experiencias sensibles que resultan de la interacción con ellas; logran reafirmar recuerdos a la vez que configuran percepciones y concepciones de la vida, que terminan siendo discursos que se confirman e imparten y reproducen de una manera inconsciente e indiscriminada.

Las imágenes religiosas usadas por la iglesia para postergar emociones y concepciones antiguas se van reestructurando con la memoria y el contexto, haciendo que traspasen de lo descriptivo y decorativo para posicionarse como alternativa para comprender la expresión trágica. En ese sentido, aquí se comienza por categorizar las imágenes seleccionadas para analizar aquellas que mantengan especial énfasis en la escultura del Jesucristo Nazareno, la cual condensa todas las características de la imagen que se han descrito antes; iniciando con la autenticidad, la presencia irrepetible en el aquí y el ahora, que se legitima al conocer el proceso creativo y las instancias que ha superado.

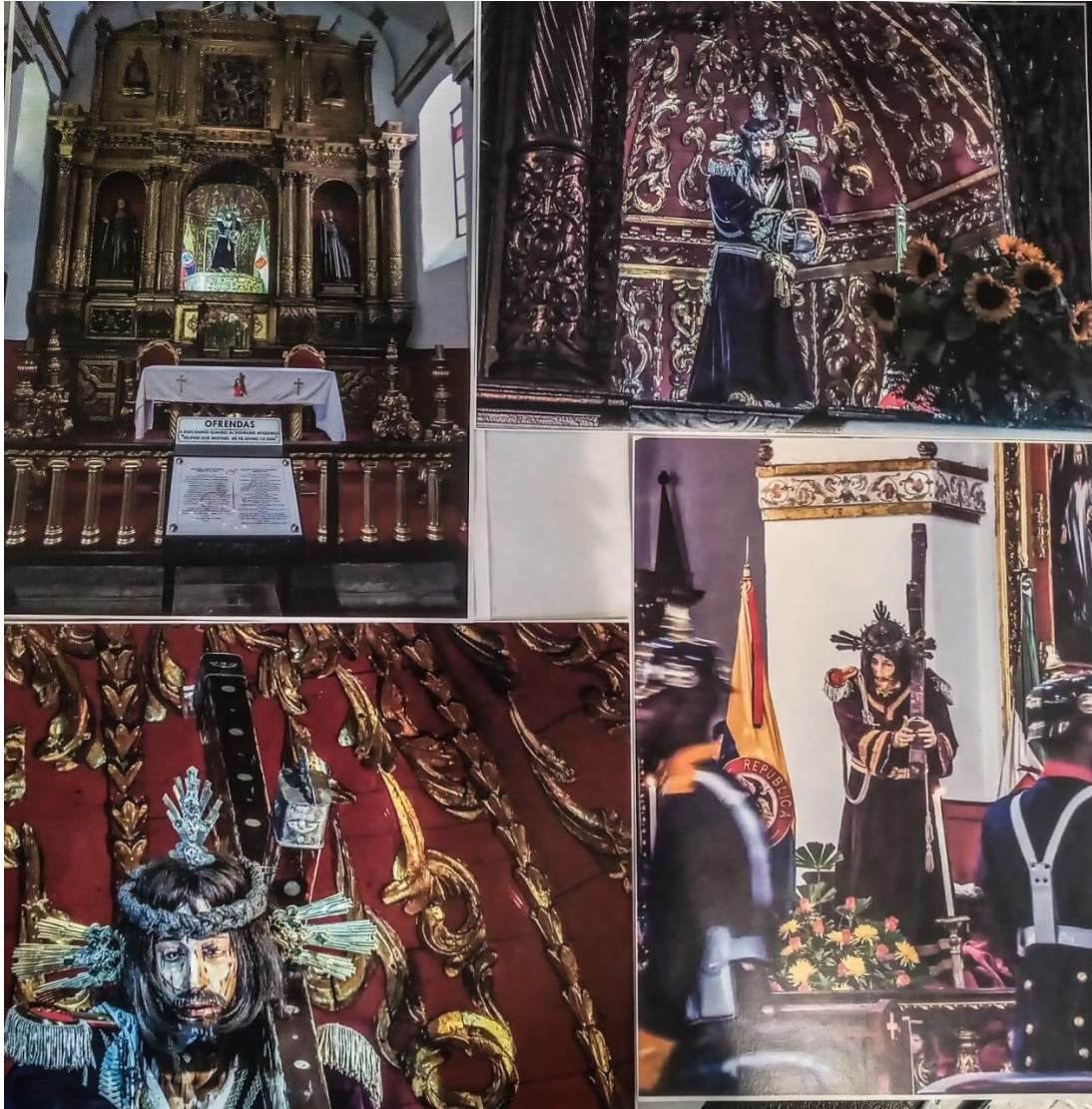
El sentimiento religioso vino a sumarse al entusiasmo cívico de los centralistas y la venerada imagen del Jesús Nazareno de San Agustín, patrón de armas de la ciudad desde tiempos españoles, fue sacada en procesión con título de Generalísimo de las tropas de Cundinamarca y el escudo de Jesús vino a ser insignia de quienes defendían la ciudad. (Díaz, 1963, p. 58).

Para el proceso de legitimación por la iglesia y la institución artística, es muy importante el registro y constancia del proceso de creación, movimientos, rituales y condecoraciones por las que ha atravesado la imagen para certificar su origen y autenticidad, por lo mismo, el primer referente son las Actas de la iglesia de san Agustín, garantía escrita del proceso de consagración de esta escultura como generalísimo de los ejércitos centralistas y así mismo icono de veneración local por este hecho de liberación nacional.



Esta acta es creada sellada y certificada en el año 2012, por lo que se ve tecnicada y enmarcada de forma novedosa pero con terminados en vidrio y aluminio que pretenden asemejarse a un

documento antiguo en un papel pergamino mediante el detalle de desgastar y deformar las puntas y el uso de tipografía que evoca tiempos pasados, tratando de evocar el tiempo en que se condecoró al Jesucristo; aunque evidentemente moderna, sin una minuciosa mirada se podría confundir con un Acta Real clásica, dado que evidencia su autenticidad al estar firmada y sellada tanto por la autoridad eclesiástica como por la militar, teniendo en cuenta que “el concepto de autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre esto descansa la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamín, 2003, p. 42).



En concordancia, se toma a la imagen principal de este proyecto el Jesucristo Nazareno, de acuerdo con los lineamientos de Benjamín (2003), esta imagen trasciende del carácter artístico, llegando a un tránsito cultural, espacial y temporal que genera renovaciones y cambios en las imágenes transmisoras de información y emoción, dotadas de elementos trágicos relacionados con

los recuerdos de experiencias individuales y colectivas previas, ya sean construidas o transmitidas familiar, cultural o socialmente; las cuales otorgan unas características especiales a esta imagen religiosa, que le permiten adentrarse a su vez, en el campo de la memoria, haciendo parte de la cultura, que no cuestiona, debido a que cuenta con registro oficial de todo lo que ha atravesado la imagen, para lograr documentar, guardar y adaptar en las sociedades que entren en contacto con ella sin generar una posición crítica ante sus discursos impartidos.

El hecho que la escultura permanezca ubicada en una iglesia que ha sido denominada como Monumento Nacional, le confiere *aura*, presencia irrepetible y autoridad, aspectos preservados a través del tiempo en los relatos y en la tradición católica, que aún hoy, es capaz de conservar y adquirir más fieles, siendo objeto de alabanzas procesiones y misas; por lo mismo, es posible que se le considere como una auténtica obra de arte que ha tomado relevancia social, política y religiosa al perdurar y posicionarse iconográficamente como sacra, atravesando por la tradición hasta llegar a lugares remotos, distanciados en tiempo y espacio, gracias a sus facultades simbólicas, técnicas y hasta espirituales, que le han sido otorgadas. Ahora, para lograr rodearse de esa aura que llega a lugares y personas muy lejanas de donde surgió la imagen, ésta debe estar en un mismo horizonte de cultura, tener las mismas bases simbólicas, contar con elementos cercanos a *esa* cotidianidad, historia y contexto al que quieren permear, ya sea mediante recuerdos, testimonios o gestos visuales.

Efectivamente, esta imagen posee características simbólicas muy importantes, ya que es una imagen que nos remite tanto a la religión como a la política y a las fuerzas militares, que cuenta con el discurso trágico de la muerte de Jesucristo, representado en la cruz que lleva a cuestas; la corona de “espinas”, por su parte, aunque no formalmente presente, se enuncia con un tejido y a la vez, como símbolo de relevancia y estatus; una corona en metal que más parece una de reyes por su forma, material e incrustaciones de piedras, en efecto, es notable que el ser partícipe en la independencia de nuestro territorio, posterga una serie de características visuales europeas en su atuendo y en su físico, además del discurso militar desembocado por la condecoración que le otorgó Nariño, muy evidente en su traje y en sus insignias.

Adicional a lo anterior, se evidencia el carácter estético de esta imagen al transmitirle al espectador una sensación de satisfacción al verla, dado que le brinda una liberación del ánimo al mostrar lo siguiente:

El comportamiento placentero, que el arte provoca, y posibilita, constituye la experiencia estética *par*



*excellence*, que caracteriza tanto al arte preautonómico como al autónomo y, por eso, a la hora de poner de relieve la praxis estética del comportamiento productivo, receptivo y comunicativo, el comportamiento placentero se convierte, una vez más, en objeto de la reflexión estética. (Jauss, 1977, p. 23).

Esta dimensión estética de la imagen que remite a la tragedia permite dimensionar cómo la iglesia católica, por medio de simbología no propiamente estética pero sí trágica, moldea la moral de sus espectadores.

Lo trágico lo encontramos pues ya en la vida real, en determinadas condiciones de la existencia humana. Si fijamos, por tanto, nuestra atención en su existencia real, afectiva, en el comportamiento humano, podemos concluir que la situación de desdicha en que consiste y el final inexorable al que conduce-el fracaso, la derrota o la muerte, suscita en el contemplador un sentimiento de horror, ira o compasión, pero no un efecto placentero, a menos de que el sujeto, que así mantiene lo estético en la vida real sea perverso en un sentido humano y moral. Con esta limitación que, como vemos, es más propiamente moral que estética, cabe afirmar que lo trágico se da en la vida real, en la existencia humana, sin que tenga o al menos, sin que tenga necesariamente una dimensión estética. (Sánchez, 1992, p. 218).

Siendo así, es posible ver como actualmente existe diversidad de pensamiento, religión y postura, tomando la clásica mitología griega como punto de referencia para la creación de identidad, ya que es el modelo por seguir de las imágenes que ha traído la iglesia católica.

Aunque en nuestros tiempos se ha logrado desvanecer muchos de los mitos y de las costumbres que sobre la belleza de las imágenes se imponían en épocas pasadas y se ha logrado que los gustos sean mucho más racionales, cómodos y funcionales para las personas, todavía existen ciertas preconcepciones que obligan a los individuos a comportarse de una determinada manera para adecuar su conducta a los cánones contemporáneos de la belleza. (Barnes, 2006, p. 123).

Así pues, aunque haya opciones diversas de elección visual y simbólica, todo el proceso de colonización mediante el cual la religión católica cristiana nos heredó gestos primitivos que permanecen en la cultura, se relacionan estrechamente con la antigüedad griega y se conocen para el interés de este trabajo como el pathosformel trágico de la imagen; que es la continuidad de esta serie de gestos, estudiados tanto por el arte como por la ciencia.

Las expresiones enfrentaban retos aún más urgentes: en primer lugar, las duras críticas que habían caído sobre su teoría de la evolución forzaban a Darwin a ser más precavido cuando se tratara de rebatir cuestiones religiosas como la creación divina del ser humano -cosa que hace con un talento y

una discreción admirables-; y en segundo lugar, el estar convencido de la lógica de sus conclusiones le obligaba a rechazar afirmaciones que la comunidad científica del momento sostenía. El origen único de las distintas razas humanas fue una de sus ideas más controversiales. Este libro aporta, en este sentido, pruebas de que todos los seres humanos provenimos de un mismo ancestro animal. Es este el sentido de *continuación* de la teoría de la evolución al cual nos referíamos. (Alape, 2012, p. 27).

Lo dicho hasta aquí, brinda una perspectiva más amplia de la manera en que la iglesia ha tenido la potestad de cercenar discursos que vayan en su contra; una muestra de esto es la gran cantidad de creación visual que nos rodea y configura como sujetos, sin darnos cuenta.

Lo que hace interesante a un libro como *Las expresiones* es que sus planteamientos trajeron consecuencias en campos muy distintos de los que quizás el autor mismo se propuso. La actual neurobiología, la psicología y la historia del arte —de la mano de un Aby Warburg, por ejemplo— son deudoras de esta detallada obra que abrió nuevos horizontes de interpretación a los gritos, muecas y gestos animales y humanos. Sin duda alguna, una de las más fértiles ideas es la fundamentación fisiológica de las emociones: las expresiones no son simples representaciones de estados de ánimo, sino que ellas configuran y determinan los mismos, con lo cual la separación de lo físico y lo mental se desvanece. Demostrar esto en la actualidad resulta mucho más fácil que en la época de Darwin, por lo que el desafío era precisamente mantenerse anclado en el ámbito científico-experimental y evitar, en lo posible, las especulaciones sin base alguna. (Alape, 2012, p. 27).

En consecuencia, aquí se tiene como énfasis la imagen que se encontró más pertinente en la iglesia por su simbología y relevancia artística y política. A continuación, se hace un análisis en conjunto de las demás imágenes que se han tomado como referencia y contexto para las diversas categorías y el análisis a presentar, el cual evidencia lo que es una imagen excepcional, que cuenta con características únicas y de importancia para la ciudad:

Con la llegada del proceso técnico de reproducción de la imagen, a partir de la fotografía se generan algunos procesos de concepción de la imagen diferentes, dado que ésta pierde su carácter aurático, esa existencia única; para pasar a ser un proceso durante el cual se pierde el foco de intención, que era la presencialidad y su unicidad que se convierten, gracias a la fotografía, en un acto de distribución y producción en masa de la misma imagen. El proceso de transmisión de información por medio de las imágenes se relaciona directamente con el capital simbólico construido en su mayoría por la imagen religiosa.

Este tipo de imágenes, son las que tienen una mayor producción y reproducción popular, puesto que todas las personas pueden entrar a una iglesia y es tradición en la semana santa visitar siete

conocidos templos en los que las imágenes están por todos lados, saturando a los asistentes de discursos, expresiones y emociones específicas; que van configurando los modos de ser y ver con una tendencia no perceptible superficialmente hacia los modelos de ser y construir el mundo usados en la época clásica griega, usados por la iglesia católica para defender su doctrina y hacer contrapeso a la reforma protestante, lo que persiste, aún hoy, en la escultura de Jesucristo Nazareno.

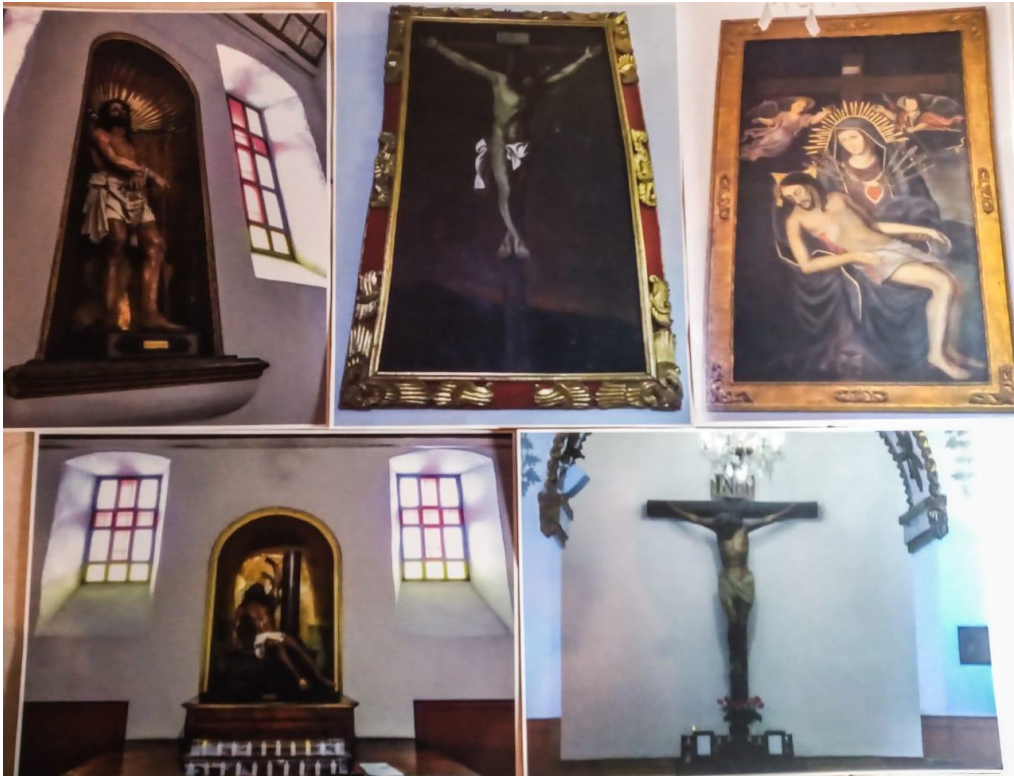
El estudio warburgiano de las Pathosformel (fórmulas de expresión) puede contemplarse a la luz de los planteamientos de Vignoli, es decir, el análisis de cómo las pinturas del Renacimiento retoman fórmulas que funcionaron bien en la Antigüedad para expresar patrones de la *vida en movimiento* en los cabellos o los ropajes, se relaciona directamente con la capacidad de identificar las imágenes que observamos. Basta recordar que para Vignoli, somos capaces de captar la gracia de un movimiento en una escultura porque de alguna manera actuamos como si estuviésemos realmente en movimiento. (Alape, 2012, p. 113).

Es posible encontrar este concepto en todas las imágenes descritas en las fichas, puesto que se fundamentan en la tragedia y ésta, en el ritual griego de Dionisio mediante gestos animales que postergan impresiones primitivas; las cuales pueden viajar tanto en memoria como en la cultura y verse evidenciados en los gestos que adoptamos al expresarnos, éstos quedarán en la memoria y luego, al verlos de nuevo, remitirán a las intenciones con las que, en un primer momento, se condensó el gesto, de ahí su eficacia.

Para desarrollar el concepto del pathosformel de la imagen, Warburg (1929), se basó en los grabados de las imágenes religiosas cristianas católicas, dado que mantienen ciertos aspectos visuales y emocionales específicos que siguen exaltando y mostrando las bases culturales antiguas; que a pesar de ser diferentes a las nuestras, perduran en memoria mediante símbolos que viajan a través de la cultura en imágenes que, debido a su carácter emocional, llegan a trascender socialmente. Dada la relación y concepción que las personas han desarrollado respecto a las imágenes religiosas, además de la manera en que éstas construyen la historia, literatura y arte a partir del manejo de la emociones, es necesario un análisis crítico por parte del espectador, de modo que éste logre adquirir una identidad cultural; puesto que, de lo contrario, se seguirá dando paso a la postergación del discurso simbólico mítico-trágico que busca generar rupturas en los modelos de creación y experiencia de las personas.

Ahora bien, la siguiente imagen, pretende brindar un ejemplo gráfico concreto sobre lo trágico con relación a la memoria en tanto el gesto primitivo y el pasado antiguo perviven en la actualidad

simbólicamente.



En efecto, el gesto primitivo y el pasado antiguo perviven en el tiempo a través de un autor contemporáneo, el cual, según Sánchez (1992), esté dispuesto a incluir de manera concreta y sencilla, los siguientes cinco aspectos en su obra:

A) su carácter conflictivo, este consiste en que cambian históricamente la naturaleza del conflicto y las fuerzas que se contraponen como ejemplo: dioses/hombre; Hombres /estado; Individuos entre sí. Así como la escultura que se estudia interactúa y cambia históricamente a través del tiempo, así mismo participan en la construcción de identidad ,patrimonio, historia, memoria, presentándose en momentos decisivos de la historia de independencia de Colombia, la historia poética, artística y literaria griega y hoy como referente icónico y cultural de la ciudad para extranjeros y como referente moral ,religioso político para locales y seguidores que se encuentran en esta disputa simbólica moral y religiosa que conlleva la imagen trágica.

B) el final desdichado del personaje trágico. C) su comportamiento noble y elevado. D) su efecto catártico, noble en el espectador. E) El placer propio (estético que procura). (p.219).

Los elementos mencionados, fungen como referentes teóricos para lograr describir y determinar aquellos símbolos que se encuentran cifrados en las imágenes de Jesucristo y en la escultura de Jesucristo Nazareno, los cuales han sido postergados en el tiempo y a su vez, permiten identificar el componente trágico en relación con la historia clásica y el desarrollo de esta apropiación en la

cultura de Occidente aún hoy.

Considerando los aspectos resaltados por Sánchez (1992), es clara la forma en que los procesos artísticos y estéticos que resultan en la imagen religiosa manejada por la iglesia cristiana católica han traído consigo ciertos resultados gráficos, sociales y políticos, que repercuten al espectador y comienzan a recrear pensamientos, concepciones y creencias antiguas, que no nos pertenecen puesto que nuestras formas de representación e historia deberían ser otros, tal vez, unos más cercanos. Estos gestos, vistos como símbolos, son la posición escorzada del cuerpo, la sangre escurriéndose por la cara o el cuerpo lacerado y la cara con gesticulaciones de preocupación o dolor, como se evidencia enseguida:



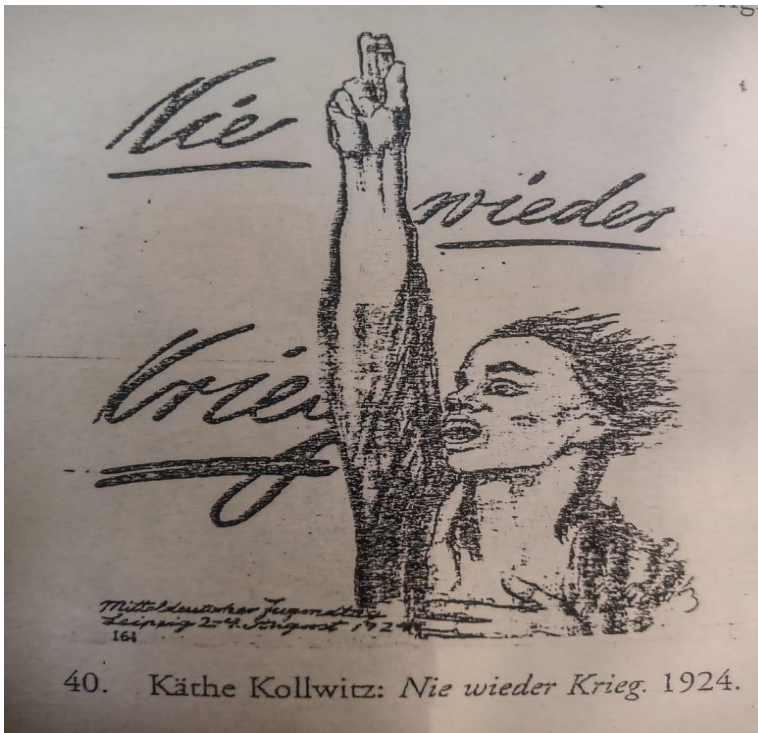
En consecuencia, se develan los significados de los gestos de las manos, apreciados en las imágenes. El primero de éstos, es el de los dedos señalando, lo que “presenta síntomas de la

expresión de masas” (Gombrich, 1999, p. 63). Es una invitación al espectador a seguir la Guía de Jesucristo, considerado como el Mesías, liberador de una comunidad que sufrió gran cantidad de vejámenes hasta la muerte y posterior crucifixión de éste; el gesto es relevante dado que se visibiliza en diversas imágenes religiosas, que, a su vez, reflejan el pathosformel de la imagen, el cual continúa postergando aquellos rasgos, concepciones y expresiones de la Europa clásica.

El gesto de la mano con dos dedos extendidos que acompaña convencionalmente a la prestación de juramento en Europa central es un ritual no en el sentido cultural restringido del término. Sino el síntoma natural y el símbolo convencional representan los dos polos en un espectro. (Gombrich, 1999, p. 64).

En ese sentido, este gesto es una invitación en la concepción superficial, sin embargo, a partir de la teorización de Gombrich (1999), es posible develar que también hace parte de un juramento, por lo cual, se toma como un juramento de devoción a la doctrina católica cristiana y a sus mandamientos. También es utilizado por los sacerdotes al momento de dar la ostia a los feligreses, puesto que juntan los dedos como un mandamiento de rendición y aceptación del sacrificio y el cuerpo de cristo.

Así mismo, se pueden relacionar imágenes de carácter político con los gestos antiguos, un ejemplo de esto es el cartel antibélico de 1924, que muestra un personaje con el cabello erizado y el mentón salido, que difiere de la concepción religiosa y de la aceptación que generalmente ésta utiliza. Lo dicho es importante, en tanto que la imagen mantiene varias facultades en un mismo gesto, por lo mismo, dependiendo del bagaje cultural e intelectual del espectador, éste podrá interpretar diversas intenciones del gesto. El cartel expresionista alemán, de Käthe Kollwitz (1924), se presenta a continuación:



Tomado de la imagen y el ojo, pag,63

Pero la posición de los dedos no es específica del juramento. Todos la reconocemos en el gesto cristiano de la bendición, ejemplificado en la majestuosa de Gante pintura de dios padre del retablo. Por supuesto aquí el gesto es más relajado que el del juramento del cartel expresionista, pero su propia serenidad contribuye a crear la impresión de que es un gesto de poder. (Gombrich, 1999, p. 66).

Del análisis del gesto de los dedos, se evidencia que el carácter más sereno brinda un estatus mayor, otorga tranquilidad, confianza y poder, es una simbología que no puede ser decodificada simplemente porque hay que tener una concepción de las imágenes y de la religión más amplia y así referencias visuales diversas en tanto estilo y concepto, permitiendo así identificar diferencias y semejanzas de las representaciones religiosas de la iglesia católica con símbolos y gestos trágicos, ya que lo que generalmente proyectan las imágenes de Jesucristo es humildad, pobreza, es un personaje mostrado principalmente en su parte trágica, donde se le ve lacerado, a punto de morir o ya muerto y no se permite ver la capacidad de representar el desarrollo espiritual y el potencial simbólico, al mostrarlo como un ser tranquilo y sereno, más no como un referente de persistencia, liberación y redención.

### 3.3 El método comparativo

#### 3.3.1 *Concepción sobre el método comparativo*

Este método permite develar coincidencias y diferencias entre las imágenes de Jesucristo seleccionadas, para establecer la manera en que éstas guardan una relación simbólica entre ellas, junto con los postulados estéticos y trágicos de la época clásica griega. Al respecto, los mexicanos Carlos Gómez Díaz y Aydeé De León (2014), señalan que:

El método comparativo es un procedimiento de búsqueda sistemática de similitudes y diferencias para comparar los casos en que están simultáneamente presentes o ausentes y buscar si las variaciones que se presentan en estas diferentes combinaciones de circunstancias prueban que uno depende del otro. Seguido de observación de los hechos, experimentación y lograr relaciones. En términos generales, la investigación en el campo social consiste en un amplio proceso que se inicia con la observación de determinada realidad social y de hechos de interés, continúa con la identificación de un problema, la recopilación de datos, la formulación de un marco teórico e hipótesis prosigue con su medición y posterior comparación con otros hechos de aceptación general y finalmente concluye con la formación de conclusiones. Es, pues la investigación científica en efecto, el esfuerzo sistemático que se hace para generar nuevos conocimientos a partir del análisis de la realidad. (p. 224).

En contraste, Vanessa Criado Dávila (2014), resalta que:

El método comparativo en sí mismo incluye algunas especificaciones que es importante conocer, si pretendes darle rigor científico al estudio, trabajo o investigación que lleves a cabo. Consiste en un proceso sistemático dirigido a contrastar 2 o más fenómenos distintos entre sí; y por medio de este, se intentan establecer puntos de encuentro y diferencias entre dichos fenómenos. ¿Cuál es el resultado al que apunta el científico? Obtener información que permita definir un problema o mejorar los saberes disponibles acerca de este. Su meta principal es la generalización empírica y la corroboración de hipótesis. Este es el camino habitual para entender situaciones, objetos y eventos desconocidos, a partir de otros que sí se conocen. (p. 43).

Finalmente, Gómez y De León (2014), añaden que:

El método o el análisis comparativo es un procedimiento. El objetivo fundamental del método comparativo consiste en la generalización empírica y la verificación de hipótesis. También teórica. Hay que destacar lo peculiar de fenómenos conocidos, sistematizar la información distinguiendo las diferencias con fenómenos o casos similares. El comprender cosas desconocidas a partir de las conocidas sistematizar la información distinguiendo las diferencias con fenómenos o casos similares. Como cualquier método requiere un cierto proceso que tiene un punto de partida y una cierta



secuencia lógica. (p. 229).

Una vez establecidas las diferencias y semejanzas entre las imágenes religiosas, es necesario seguir el proceso de decodificación y explicación de los símbolos y gestos que éstas contienen, lo que permite constatar la manera en que el pathosformel de la imagen trágica está presente en gestos traídos desde la antigua Grecia que son postergados en las imágenes de la religión católica, al representar uno de los gestos que compartimos con los animales y tomarlo como expresión evidenciada en diversas posturas, gestos o aditamentos que evocan recuerdos, sentires o experiencias emocionales predeterminadas.

### ***3.3.2 Coincidencias y diferencias entre las principales imágenes de Cristo.***

Este momento busca decodificar y continuar con el análisis iconológico e iconográfico que ha servido para conocer símbolos y gestos propios de carácter europeo, que han sido usados en la antigua Grecia durante el proceso de transmisión de información en busca de generar algunas sensaciones específicas, relacionadas con las emociones de las personas y traídas desde una parte muy profunda de la construcción gestual, articulada con la gestualidad animal; la cual, al ser tan primitivo, puede transmitir eficaz e inconscientemente discursos específicos y premeditados para postergar sensaciones, emociones e incluso moralidades.

En ese orden de ideas, se toma como principal referente al Jesús Nazareno por su relevancia religiosa, política y trágica, sin embargo, esta no es la única representación que existe de este personaje, que es también un concepto que se ve al rededor del mundo; por lo tanto, se llevó a cabo un rastreo de las imágenes que se refieren a él. Son varias en las que, aunque predominan las semejanzas, presentan algunos detalles que pueden generar un cambio respecto a la percepción que se tenga de éste.

En efecto, se establece una relación directa con las similitudes que se muestran entre el pathosformel de la imagen trágica o la imagen superviviente y las de Apolo y Dionisio, los iniciadores del ritual y la tragedia en el desarrollo conceptual griego; se finaliza la relación categorial y previos análisis articulando las imágenes de Bolívar y Nariño, quienes fueron los que, formalmente, posicionaron esta imagen en nuestro país y le otorgaron esa fuerte influencia simbólica.

En términos generales, el concepto warburgiano de Pathosformel se define como el conjunto de fórmulas o modelos que permiten expresar y comunicar ciertos estados internos (pathos) de manera

visual. Warburg estuvo fuertemente interesado en la manera cómo estas fórmulas de expresión perviven en la memoria de los pueblos y son susceptibles de ser traídas al presente con más o menos eficacia. En dichas fórmulas, habría que tener en cuenta el sustrato fisiológico, ya que ellas guardan un contenido que es independiente de la cultura y las costumbres de una época. En particular, en los detalles de los gestos de las representaciones del cuerpo: la comisura de los labios, la posición de los pies, el ademán de las manos, etc. Warburg encuentra las referencias a un tiempo que aparentemente había cesado: la Antigüedad pagana. Estas *formas-fórmulas*, que definen una expresión particular, son necesariamente reminiscencias de otros tiempos que se han *filtrado* en sus expresiones involuntarias, anímicas (pathos). Para Warburg, la rabia, el miedo, el asco, la sorpresa y demás emociones, se manifiestan a través de un repertorio determinado de movimientos y éste, a su vez, es común a todos los pueblos. (Zamora, 2014, p. 15).

Lo anterior permite sustentar de manera clara la concepción de pathosformel, que a su vez, se relaciona con las categorías determinadas en este proyecto (imagen trágica, estética, religiosa y liberadora), todas estas, condensadas en la escultura de Jesucristo Nazareno, que cuenta con gestos que se pueden evidenciar en las demás imágenes; que a pesar de provenir de orígenes totalmente distanciados y de tiempos diversos, siguen manteniendo gestos y rasgos muy similares o con pocas diferencias, las cuales se enuncian a continuación.

En primer lugar, las coincidencias encontradas en las imágenes inician por el rasgo más general, que se refiere al aspecto físico de las esculturas que representan a Jesucristo, un hombre dios, al que se puede observar en todas sus representaciones como un varón con rasgos físicos europeos, cabello largo, barba y en general, piel clara, aunque algunos tienen una tez más morena, no hay ninguno con color de piel más oscuro o con características afrodescendientes; debido a que, el discurso católico es plenamente euro centrista. En ese sentido, si un Jesucristo presenta una piel más morena, que se podría asimilar con una raíz más latinoamericana, es porque la iglesia busca que sea acorde a la cultura que la va a recibir, sin embargo, en todas las imágenes se mantiene la barba como una característica fisiológica muy antigua que significa sabiduría y prestigio.



1. tomado de Vida nueva. 2. tomado de Pinterest. 3. tomado de Google. 4. tomado de Pinterest. 5. tomado de Cathopic. 6. tomado de Google. 7. tomado de Google. 8. tomado de semana santa en línea. 9. tomado de Google. 10. tomado de Wikipedia. 11. 12. 13.

Ahora bien, con el fin de acercar la noción del cuerpo como gesto y la relación que este tiene con el pathosformel de la imagen trágica, articuladas con gestos animales primitivos, se toman en cuenta algunas imágenes además de las siguientes palabras, para lograr una aproximación visual y conceptual respecto al uso de los gestos animales para suscitar reacciones específicas en los espectadores.

La repetición del estímulo de un sistema nervioso puede reforzar las reacciones de este frente a estímulos similares. Lo importante aquí es que no sólo se hereda el movimiento en sí, sino también la relación entre dicho movimiento y los estados de ánimo asociados. Es decir, lo que se transmite a las futuras generaciones es un paquete emocional que no incluye únicamente movimientos sino también emociones. Sensación de asco extremo automáticamente activa los músculos que permiten vomitar.

El expulsar los alimentos fuera del tracto digestivo requiere poner en movimiento toda una serie de órganos que normalmente no podemos mover a voluntad, dado que dicha tarea motriz resulta sumamente compleja. Ahora bien, lo interesante es que este difícil y complejo movimiento se enlaza a través de la repetición con la sensación de asco; posteriormente, ambas quedan ligadas entre sí hasta que casi se desdibuja la frontera entre lo emocional y lo fisiológico. (Alape, 2012, p. 50).

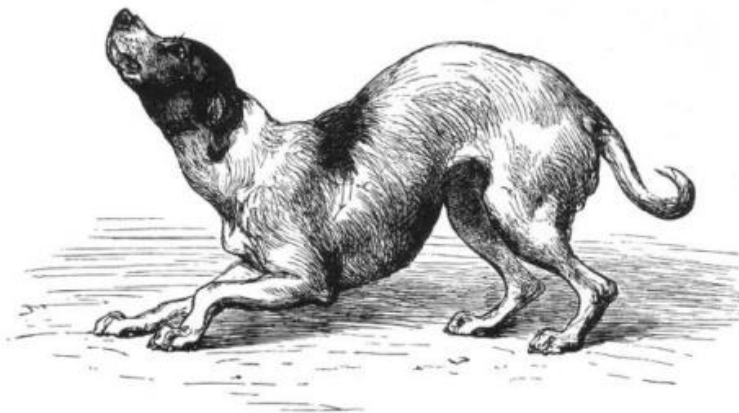
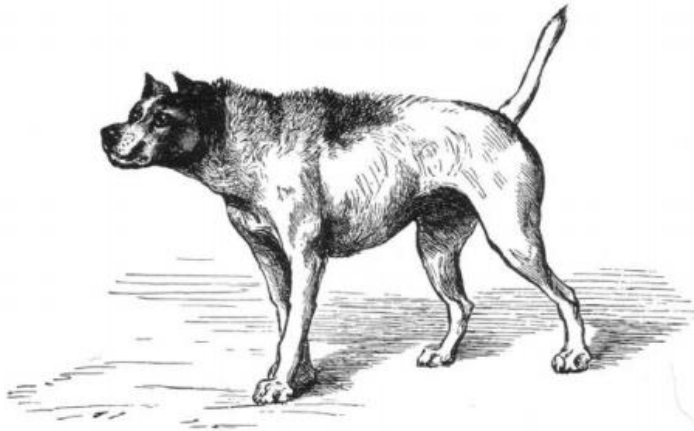
Por lo tanto, la repetición de estos símbolos gestuales corporales, llega a producir ciertas sensaciones y emociones que impactan fisiológicamente a sus espectadores, debido a su carácter repetitivo, el cual es muy evidente en las imágenes religiosas que abundan en el contexto colombiano, por diversos lugares y con diferentes simbologías, que tienden a ser naturalizadas a medida que son aceptadas socialmente.

No obstante, para establecer la relación entre los gestos humanos y los animales respecto a la imagen, se ilustra y definirá a continuación el principio de *antítesis*, la forma en que las imágenes representan situaciones grotescas que despiertan sensaciones total y fuertemente contrarias en los espectadores, como sucede con la imágenes religiosas trágicas, donde se muestra a una persona en estado casi de muerte o torturada; la cual a pesar de esto, tiene un culto y es estético para algunas personas, pues les transmite sensaciones placenteras.

Ciertos estados mentales conducen a ciertas acciones habituales. [...] Cuando se provoca un estado mental directamente opuesto hay una fuerte e involuntaria tendencia a ejecutar movimientos de una naturaleza directamente opuesta, aunque no sean útiles; y tales movimientos son en algunos casos

altamente expresivos. Por ejemplo, cuando un perro está frente a otro que le resulte hostil, eriza los pelos de su lomo, muestra los dientes, yergue la cola y las orejas; camina con la columna recta y las extremidades extendidas y firmemente apoyadas en el piso. No obstante, cuando se encuentra delante de algo que lo atemoriza sus movimientos son literalmente opuestos: esconde la cola entre las patas traseras, arquea el lomo hacia abajo, baja las orejas, cierra la boca y dobla las extremidades. El primer conjunto de movimientos puede ser perfectamente explicado desde su uso práctico o útil cuando se está en actitud de enfrentamiento o agresividad ante un posible enemigo. Patas firmemente apostadas en el suelo y listas para correr; dientes sobresalientes con la intención de amedrentar al agresor; orejas erguidas y dirigidas hacia su oponente, etc. El segundo conjunto, que está en relación con la sumisión o temor extremo, solo es susceptible de ser entendido a través del principio de antítesis. (Alape, 2012, p. 33).

Efectivamente, las dos imágenes siguientes (tomadas de Alape, 2012, p. 33), ilustran lo dicho, la primera de ellas, da cuenta de un perro en posición de enfrentamiento; mientras que la segunda, lo muestra atemorizado y en estado de sumisión, gestos primitivos.



Con este sustento teórico e ilustrativo se da fin a la parte de los gestos físicos y su relación con las reacciones y sensaciones que se experimentan al ver una imagen trágica estética, aspectos que las imágenes religiosas tienen muy desarrollados.

Enseguida, se da paso a un aspecto muy importante y relevante para la iglesia católica por ser símbolo de la tortura y a su vez, de la burla que impuso a Jesucristo el pueblo judío junto con el gobierno romano cuando quiso exterminarlo, coronándolo con una corona de espinas bajo el título de *rey de los judíos*, como símbolo irónico de supremacía cultural, social y política, lo cual contribuía con su tortura, pervirtiendo el símbolo de la corona real.

Por otro lado, también existe una coincidencia característica en la ropa que usa, la cual en su mayoría es de color rojo o morado, normalmente hecha en terciopelo, con detalles dorados de hojas y bordados que hacen un distanciamiento de la generalidad de las representaciones de Jesucristo, en las que tradicionalmente se encuentra semidesnudo y mostrando las marcas de las torturas que experimentó, lo que le confiere un estatus político y simbólico; evidenciando que, a pesar de seguir siendo el mismo personaje, tiene un mayor estatus, bien sea de carácter religioso, económico político o militar, teniendo en cuenta que la construcción conceptual del Jesucristo Nazareno, guarda relación estrecha con las fuerzas militares, por ende, las imágenes usan cinturón y camisa blanca que simbolizan la pulcritud y elegancia de un personaje que mantiene el estatus y las capacidades para portar una camisa impecable, aunque presente rastros de tortura.

Por su parte, la cruz, símbolo de transcendencia, cambio o transmutación presente en las imágenes seleccionadas de Jesucristo Nazareno, también evidencia una modificación de material en una de sus esculturas; se fabrica totalmente en metal, demostrando un mayor estatus económico, puesto que todas las demás son en madera. En el caso de la cruz del Jesucristo Nazareno colombiano, tiene incrustaciones en metal, lo que le da un estatus, pero no tan alto, no al nivel de la escultura que tiene una cruz completamente en metal, que deja ver un poder adquisitivo y artístico que refuerza su discurso religioso mediante detalles más elaborados y vistosos.

Un caso similar a este, es evidente en la corona, que debería ser de espinas, sin embargo, en la mayoría de imágenes, se nota que es de metal y cambia su aspecto para parecer más una corona de un rey, alejando totalmente la intención de la corona de espinas, la cual, cuya simbología primigenia era la de mostrar la precariedad y humildad que mantenía Jesucristo ante la autoridad romana. En detalle, seis de las doce coronas no son de espinas, sino de otro material, algunas veces

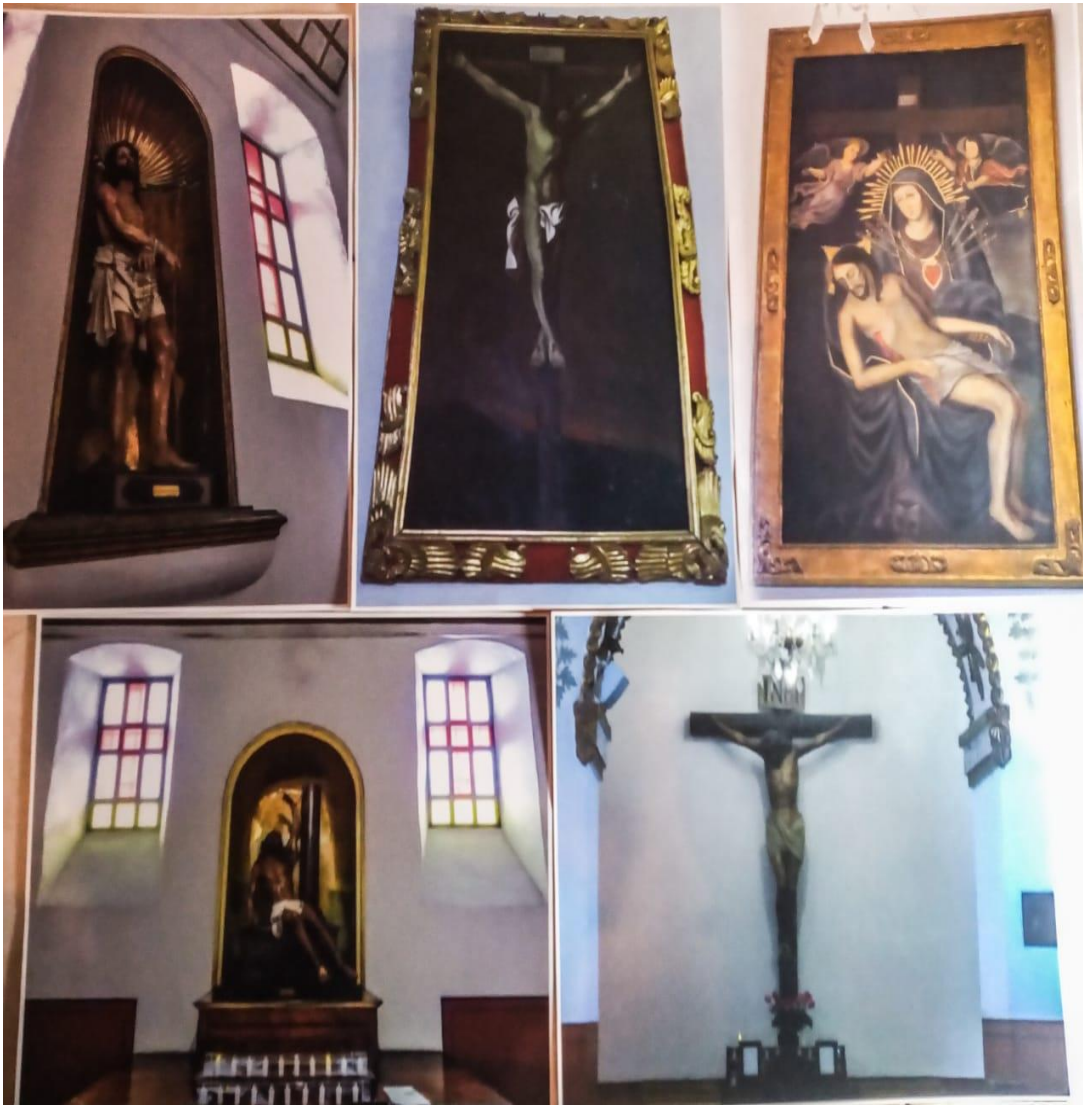
tejidas en un hilo y otras en metal, con similitud a la de un rey; en consecuencia, la mitad de las imágenes presentan símbolos totalmente diferentes al que primordialmente, promulga la historia de la crucifixión de Cristo, a pesar de esto, se trata de mantener la percepción de una corona de espinas en su generalidad.

En la siguiente ficha, se pueden evidenciar otros personajes pertinentes para el proyecto, como Nariño y Bolívar, que son de gran relevancia para la comprensión de la escultura de Jesucristo Nazareno y quienes visten ropas que denotan riqueza y poder; además se incluye la imagen de Dionisio y la de Apolo, símbolos precursores de la tragedia, que hacen uso de corona, cabello largo, barba, cuerpos con músculos muy marcados, mostrando su cuerpo semidesnudo, tal como en las imágenes de Jesucristo en la cruz, que se muestran en la ficha ubicada posterior a la siguiente. Estas imágenes son adecuadas para identificar el tránsito de la imagen y su similitud con aquellas que representan a Jesucristo.



1.Tomado de vida nueva. 2.Ttomado de Pinterest. 3. Tomado de Google. 4.tomado de Pinterest. 5.Tomado de Cathopic. 6.Tomado de Google. 7.Tomado de Google. 8.Tomado de semana santa en línea. 9.Tomado de Wikipedia. 10. Tomado de Wikipedia. 11. 12. 13. Tomado de Wikipedia. 14. 15. Tomado de Google. 16. Tomado de Wikipedia.17. Tomado de Hablemos de mitologias.com. 18. Tomado de Quien.net 19. Tomado de Wikipedia. 20. tomado de Pinterest.





El discurso presente en la cruz es muy diferente, puesto que ya no muestra un estatus militar o político sino más bien personal, más cercano a la intención de los dioses griegos de mostrar sus características corporales propias y no los aditamentos de sus ropajes. De esta manera, se brinda una aproximación mayor a las nociones clásicas de la imagen y al gesto trágico que pervive en las imágenes religiosas.

De acuerdo con Gombrich (1999), “quiero proponer, como hipótesis principal, que en lo que respecta al gesto, el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que, en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual” (p. 70). Claramente, el ritual y sus precursores, Dionisio y Apolo, mantienen similitud con la representación de Jesús al ser retomados por la iglesia debido a su necesidad de tomar esos recursos visuales para obtener de nuevo más fieles, conociendo su efecto en el espectador.



Para finalizar, se analizan las diferencias postulando las últimas imágenes relacionadas en las fichas de análisis iconográfico, las cuales son muy diferentes de manera simbólica y visual a la de Jesucristo Nazareno. En ese sentido, lo que se halló mediante este método, es que las diferencias son muy pocas debido a la necesidad de seguir postergando ciertos símbolos y a su vez, un discurso específico. Se puede decir que el cambio que se presenta en algunos de los detalles antes mencionados es meramente contextual, puesto que en ciertos lugares predominan unos materiales, discursos e intenciones que son diferentes en otros lugares, sin embargo, siempre las semejanzas son mayores y remiten a unos símbolos e imágenes predeterminadas, las clásicas.

#### 4. CONCLUSIONES

Este proyecto de investigación cumplió sus objetivos de forma concreta al develar aspectos de la imagen en relación con sus funciones, con el pathosformel y el aura.

En consecuencia, se encontraron más similitudes que diferencias entre las imágenes a pesar de las grandes distancias de tiempo y espacio que las separan, puesto que guardan directa relación simbólica con los gestos rituales heredados de la época clásica griega, los cuales, a su vez, se basan en gestos primitivos animales que logran impactar al espectador con ciertas sensaciones premeditadas y, en su mayoría, inconscientes.

Por consiguiente, se considera que la crítica consciente y el posicionamiento contextual frente a las imágenes religiosas son aspectos de suma importancia, dado que son la mayoría de las imágenes que nos han rodeado debido a la herencia católica de nuestro territorio. Por ende, estas deberían ser mucho más estudiadas e investigadas, más allá de las formas y técnicas que formalmente se ofrecen, además de ser mediadas cultural (desde la casa) e institucionalmente (en los colegio y universidades) por configurar un elemento relevante de la cultura; sin embargo, el país ha sido severamente influenciado por la religión católica, la cual ha tenido un uso restrictivo y totalitario frente de las imágenes, por lo que se hace necesario comprender la relación del espectador con ellas y articular esa relación con los postulados clásicos griegos que permanecen en las imágenes católicas.

Lo anterior contribuye para entender la relación de Jesucristo Nazareno con el contexto y cómo este se conecta con el presente a pesar de mantener un discurso y finalidad formal antigua, distante de nuestras tradiciones, necesidades y expresiones, que tomó relevancia con la colonización y aún persiste hoy, con el mismo objetivo de difundir y defender la religión católica frente al protestantismo, en aras de recobrar validez y credibilidad ante la diversidad de discursos innovadores, que permiten tomar una mayor conciencia de nuestro territorio y capacidad analítica respecto a las imágenes totalitarias que han sido impuestas.

Una de las conclusiones más relevantes de este proyecto gira en torno a la autenticidad de la imagen de Jesucristo Nazareno, en tanto que los enunciados institucionales que se refieren ésta solo mencionan una imagen, no obstante, es posible evidenciar que hay una copia de esta, muy similar, no igual, y logra pasar inadvertida ante los espectadores que le brindan tributos a la que está condecorada por Nariño y no a la otra. Tal como Benjamín (2003) resaltó que sucedía con una

imagen auténtica, única e irrepetible en su construcción y disposición espacial y temporal. Por lo tanto, la copia es una escultura que solo busca postergar esas sensaciones con gestos similares y mantener con falacias el discurso religioso y militar que se guarda en *la original*.

Así, la imagen se puede moldear al acomodo de los intereses institucionales que la consagraron, tomando como referencia los símbolos que son partícipes de los procesos históricos relevantes en la sociedad y conseguir que lo que los espectadores consideran como referencia espiritual, liberadora y militar, sea reducido a un placebo visual similar, que también transmite la doctrina. El carácter simbólico de abstracción visual logra pasar a un estadio de ícono, que mantiene referencia directa con la realidad. Esta imagen en un momento fue abstracta por sus cualidades formales y visuales, no solo porque representa a Jesucristo Nazareno, sino porque fue y volvió y de la batalla victorioso, por lo que logra consolidarse como un ícono de la cultura bogotana, haciendo referencia directa a momentos históricos y a la fe que se le ha mostrado a esta escultura en la ciudad.

Los métodos usados aquí permiten describir e interpretar las imágenes para compararlas entre sí (a través de fotografías antiguas y actuales) y establecer relaciones contextuales, ya que las imágenes religiosas han perdurado en la cultura sin reinterpretación alguna, sino que más bien parecen ser discursos estáticos que continúan siendo hegemónicos al perdurar culturalmente. Posterior al proceso analítico realizado, se evidencia que dichas imágenes postergan el poder de la iglesia católica, que le da relevancia a Jesucristo no como un símbolo eterno de transmutación, cambio y perdón, sino como un Jesucristo dios que vigila y castiga a las personas que actúen fuera de los mandamientos cristianos, de las costumbres europeas y del rigor militar.

Este proceso de análisis y comparación de los gestos de las imágenes religiosas, conlleva a una invitación para retomar y brindar importancia a nuestros propios gestos y expresiones, que fueron arrebatados por la colonización, las iglesias y sus imágenes religiosas; que relegaron nuestras raíces físicas, culturales y espirituales para así rescatar el conocimiento que aún exista respecto a nuestros ancestros y territorio, ya que también se introdujeron unas pocas imágenes característica latinas, para causar mayor empatía y aceptación.

Ahora bien, esta similitud de rasgos físicos latinos se reduce nomas al tono en la piel morena, puesto que los rasgos físicos son netamente europeos, dejando a un lado nuestros rasgos latinos, que no son únicos sino más bien diversos en cuanto a colores y tonos de piel. Además, tenemos linaje afrodescendiente, con tez más oscura, rasgos físicos y facciones más fuertes, las cuales son,

en realidad, nuestras características heredadas, el legado que nos pertenece. Efectivamente, de ese modo nuestra historia ha sido dejada de lado por la iglesia católica, que se ha impuesto tan dentro de nuestra percepción propia y la construcción de la sociedad, que solo reconocemos un cristo blanco, con barba y cabello largo, delgado, con una musculatura desarrollada y facciones delicadas, como la representación de Dios, no como uno entre tantos dioses.

En efecto, se adscribe este proyecto a la línea de investigación denominada *Cultura Visual*, la cual brinda la oportunidad de establecer una relación significativa entre la imagen y la cultura, además de evidenciar la manera en que estos procesos hegemónicos han trastornado toda nuestra percepción por medio de imágenes que se han considerado como triviales e ilustrativas, pero que mantienen un potencial de impacto social llevando por años a discursos discriminatorios con nuestras raíces; puesto que la historia ha postergado esas imágenes, que sirven para seguir en una concepción reducida de la propia historia y de la cultura.

Para finalizar, quiero manifestar mi satisfacción al construir un material innovador. Si bien se encuentran documentos que abordan aspectos similares, no llegan a las mismas reflexiones que el presente estudio. El hecho de relacionar elementos que se podrían considerar muy triviales de manera académica y reforzarlos con posturas de grandes teóricos de la imagen, quienes durante años han venido estudiando la imagen como un problema de la comunicación humana y su relación con las culturas antiguas, aporta como sustento para la comprensión de procesos vitales y para la generación de una consciencia que desemboque en la comprensión de nuestro contexto. A pesar de nuestras muchas guerras por la independencia, se mantienen aún los grilletes mentales impuestos por nuestros colonizadores, evidenciados en las imágenes que se siguen adorando hoy.

### FUENTES:

- Abadí, F. (2011). La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de «imagen dialéctica» en la obra de Walter Benjamín desde una perspectiva warburguiana. Málaga. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. (19).
- Aguirre, I. (2006). *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias*. Bogotá. Universidad Pública de Navarra.
- Alape, R. (2012). *Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Antacli, P. L. (2015). *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico*. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba.
- Aristóteles. (1974). *La Poética*. Madrid. Gredos
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona. Paidós.
- Barnes, J. S. (2006). *¿Qué son las imágenes? "interpretaciones y aplicaciones"*. Salamanca. Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca.
- Beguín, A. (1978). *Dictionnaire technique et critique du dessin*. París. Oyez.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Ítaca.
- Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambigüedad*. Buenos Aires. Biblos.
- Caballero, J. (1986). *Diario de la Patria Boba*. Bogotá: Incunables.
- Cathopic, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido, <https://www.cathopic.com/es/photo/15982-jesus-nazareno>
- Coelho, F. (2019). *Metodología de la investigación: concepto y significado*. Significados. Recuperado el 19 de abril del 2021 de <https://www.significados.com/metodologia/>
- Criado, V. (2014). *Método análisis comparativo*. Monterrey. Universidad Nacional de San Marcos.
- Díaz, O. (1963). *Copiador de órdenes del regimiento de milicias de infantería de Santafé (1810-1814): ojeada histórica, estado militar, transcripción, índices y comentarios*. Bogotá Ministerio de Guerra.
- Eco, H. (1994). *Signo, trad. de Francisco Serra Cantarell*. Colombia. Labor.
- García, M. R. (2009). *Iconografía e iconología: Cuestiones de método*. Ediciones encuentro.
- Google, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido, [https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ\\_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742](https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742)

- Google, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido.  
[https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ\\_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742](https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742)
- Google, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido.  
[https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ\\_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742](https://www.google.com/search?q=jesus+nazareno&authuser=1&sxsrf=ALeKk03q9Cx0mNijduQMbrebTp0nwJK0xQ:1618887496909&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjSv7zx6YvwAhUtGVkFHVcXBdYQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1600&bih=742)
- Google, Simon Bolívar, desconocido, desconocido,  
<https://www.google.com/search?q=simon+bolivar&authuser=1&sxsrf=ALeKk03gU0NA0CBkPbPSMDJrNTc113fjsg>
- Gombrich, E. H. (1999). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid. Debate.
- Gómez, C. & De León, E. (2014). *Método Comparativo*. Monterrey. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Graves, R. (2019). *Los mitos griegos*. Barcelona. Gredos
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona. Anagrama.
- Hallbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández, R (2014). *Metodología de la investigación*. México D. F. Mc Graw Hill.
- Jauss, H. R. (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la Experiencia estética, trad. al español de Jaime Siles y Elena María Fernández Palacios*. Madrid. Taurus Ediciones.
- Moralejo, S. (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. España. Ediciones Akal.
- Niño, D. (2020). *Iconica e ideología independentista*. Ponencia congreso internacional ADHILAC.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid Alianza Forma.
- Pineda, M. (2012). Sujeto y política: vínculos y modos de subjetivación. Bogotá. *Revista Colombiana de Educación*. (63).
- Pini de Lapidus, M. I. (2001). *Fragments de Memoria Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá. Ediciones Uniandes.
- Pinterest Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido,  
<https://co.pinterest.com/pin/533184043378940898/>

- Pinterest, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido,  
<https://co.pinterest.com/pin/395542779758730354/>
- Pinterest, Baco, desconocido, desconocido, <https://co.pinterest.com/pin/558376053782318684/>
- Prioul, D. (2009). Como analizar un documento iconográfico. En Jocelyn Létourneau, (comp.). *La caja de herramientas del joven investigador*. Medellín. La Carreta editores E.U.
- Quien.net, Baco, desconocido, desconocido, <https://www.quien.net/baco.php>
- Rizo, M. (2011, Ene-Julio). De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes. *Quórum Académico*. Volumen 8. México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Rueda, M. F. (1999). *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Andrés Bello España S.l.
- Sabater, V. (2018). *Engramas: las marcas de la experiencia en nuestro cerebro*. La mente es maravillosa.
- Sánchez, A. (1992). *Invitación a la estética*. México. Grijalbo.
- Sandoval, C. (2002). *Investigación cualitativa*. Colombia. ARFO Editores e Impresores Ltda.
- semana santa en línea, Jesús Nazareno (Fotografía), desconocido, desconocido,  
[http://www.semanasantaenlinea.com/index.php?option=com\\_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=4&Itemid=483](http://www.semanasantaenlinea.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=4&Itemid=483)
- Sobrino, J. (2020). Pecado personal, perdón y liberación. El Salvador. *Revista Latinoamericana de Teología*. 14-31.
- Vida nueva, Señor Caído de Monserrate (Fotografía), Don Pedro Lugo, Albarracín, 1656,  
<https://www.vidanuevadigital.com/2020/08/09/el-senor-caido-de-monserrate-recorrera-bogota-para-llevar-esperanza-en-tiempos-de-coronavirus/>
- Woods, R. (1999). *Trucos para la seducción*. Barcelona. Robin Book.
- Wikipedia, Nuestro Padre Jesús Nazareno.JPG, desconocido, desconocido,  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nuestro\\_Padre\\_Jes%C3%BAs\\_Nazareno.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nuestro_Padre_Jes%C3%BAs_Nazareno.JPG)
- Wikipedia, Jesús nazareno cotzumalguapa.JPG, desconocido, desconocido,  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jesus\\_nazareno\\_cotzumalguapa.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jesus_nazareno_cotzumalguapa.JPG)
- Wikipedia, Antonio Nariño, desconocido, desconocido,  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Nari%C3%B1o](https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Nari%C3%B1o),
- Wikipedia, Baco, Caravaggio, entre 1596 y 1597,  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Baco\\_\(Caravaggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Baco_(Caravaggio))
- Wikipedia, Dionisio, desconocido, desconocido, Hablemos de [mitilogias.com](http://mitilogias.com)



<https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-griega/el-dios-dionisio/>

Wikipedia, Apolo, desconocido, desconocido, <https://es.wikipedia.org/wiki/Apolo>

Zamora, A. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman*. Barcelona Universidad de Barcelona.