

8.

**Descripción
preiconográfica,
análisis iconográfico
e interpretación
iconológica de la
pintura *Retablo de los
dioses tutelares de los
chibchas* (1938)**



Figura 30b

Figura 30c

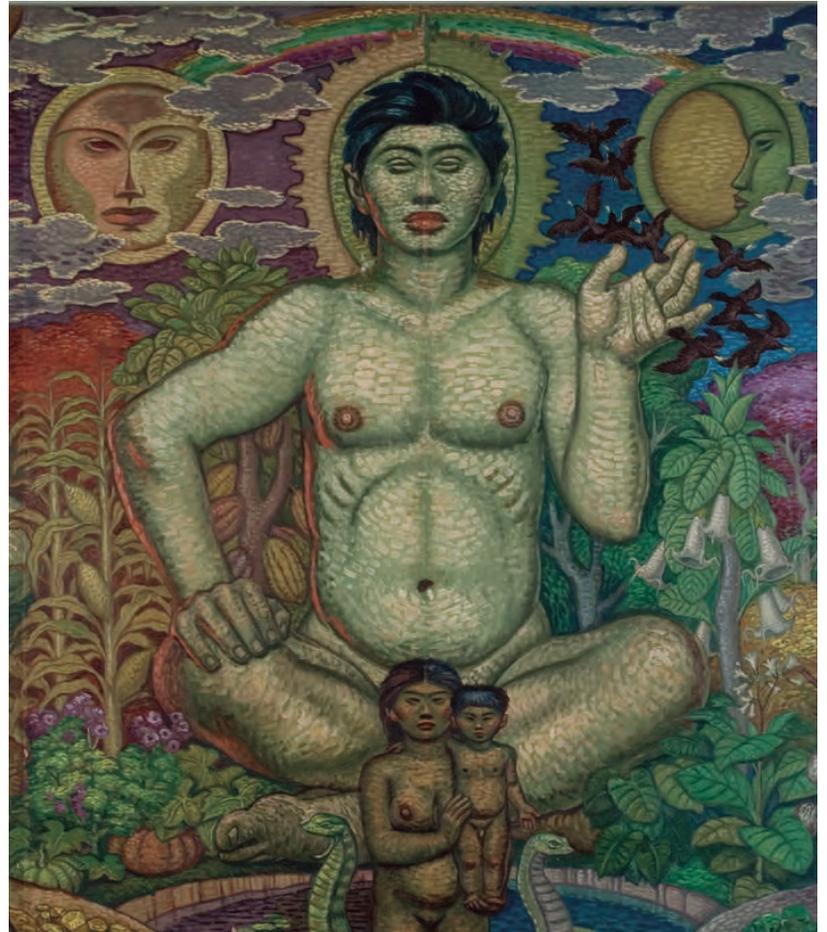


Figura 30

b. *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Detalle de Chiminichagua. Acuña (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

c. Boceto para la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Lápiz sobre papel. Luis Alberto Acuña. (s.f.) Fuente: Colección privada. Fotografía: Diego Carrizosa.

Descripción
preiconográfica,
significación
primaria o
natural: de la
pintura *Retablo
de los dioses
tutelares
de los
chibchas*
(1938).

Dentro de la descripción preiconográfica que se realiza sobre el óleo de la referencia (**figura 30**), que pertenece a la tendencia de temas prehispánicos del bachuísimo, se determina el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo, se describe lo que perciben los sentidos y se desarrollan temas como la configuración de los asuntos formales representados por medio de la composición, la luz, el color y la pincelada que emergen en los motivos artísticos.

La lectura es realizada de izquierda a derecha en dirección horizontal sobre la franja superior, y posteriormente de la misma manera, pero sobre la franja vertical de la obra. A la izquierda de la composición se encuentra Chibchacún desnudo, con el rostro inclinado hacia abajo, tiene los ojos ligeramente oblicuos, los cuales se encuentran cerrados, está sentado como si fuese en posición de flor de loto, sosteniendo con sus dos manos una gran roca; a su lado derecho se encuentra una planta verde de tipo de hoja entera de difícil identificación. El sol que se presenta bajo un rostro masculino se puede ver a su lado izquierdo. Chiminchagua, que destaca por su mayor tamaño,

ocupa el centro de la obra, se encuentra desnudo observando hacia el frente con los ojos semiabiertos. Un delgado círculo verde rodea su cabeza, sobre el cual se observa una aureola, que se encuentra dividida por mitades en dos colores; del lado derecho de la deidad es amarilla, y del lado izquierdo es verde. Encima de la aureola se observa un arcoíris que representa a Cuchaviva, cuyos colores responden al amarillo, el azul, a una pequeña franja de color blanco y al violeta; el extremo izquierdo del arcoíris —en una vista de frente al mural— se conecta con el sol, y el extremo opuesto de este se enlaza con la luna.

Chiminichagua se encuentra sentado en una posición de flor de loto, su mano derecha está apoyada sobre su rodilla y su mano izquierda parece que estuviese en posición de acogimiento. Encima de la mano izquierda de Chiminichagua, se encuentran en vuelo nueve aves de color negro, y sobre las ellas se observa la luna representada mediante un rostro femenino de perfil, en posición de cuarto creciente.

Al extremo derecho de la composición se encuentra Bochica, cuya figura guarda concordancia con el tamaño de Chibchacún. Bochica se observa con la cabeza inclinada hacia abajo, con los ojos cerrados, posee barbas largas de color blanco, se encuentra vestido con una túnica de tono violeta,

sostiene con su mano izquierda un bastón de mando, cuyo extremo inferior se encuentra posicionado a la altura del pie derecho, y su mano derecha presenta un gesto de amparo. Sobre toda la franja superior, a la altura de las cabezas de los tres personajes, aparecen varias nubes de pequeño tamaño.

Entre Chibchacún y Chiminichagua se observan cinco tipos de especies vegetales, una planta de color rojo, un árbol de hoja entera, un espécimen de cacao, una especie con flores de color violeta, y lo que parece ser una planta de calabaza. Al lado del pie derecho de Chibchacún, se encuentra ardiendo un fuego, el cual se origina con el combustible de cinco maderos. Entre Chiminichagua y Bochica, se observan una planta de borrachero o *Brugmansia*, una planta con flores de color violeta, un elemento de perfil circular de difícil identificación de color dorado, una planta de hojas acorazonadas de color verde y un arbusto sin identificar de flores de color blanco opaco, con un tipo de hoja penninervia. Al lado del pie derecho de Bochica, se puede ver una pequeña planta de flor roja.

En la franja inferior izquierda de la composición, debajo de Chibchacún, se puede observar un aborígen americano desnudo recostado bocabajo; su rostro presenta una expresión de reflexión y su mano derecha se apoya sobre la izquierda.

Este personaje, que está acompañado por unas piezas de oro, se encuentra posicionado sobre un borde de tierra que apunta hacia una pequeña laguna. En medio de la laguna, está una mujer desnuda que se identifica como Bachué, cuyo tamaño se asemeja al del aborigen americano y al de la figura humanoide con rostro de zorra que se encuentra en el extremo opuesto de la laguna. El niño que Bachué sostiene desnudo en brazos responde al nombre de Iguaque; ella, al igual que el niño, dirigen su mirada hacia el frente, y ambos se encuentran rodeados por dos serpientes, cuyas cabezas sobrepasan en altura el codo de Bachué. El nivel de la línea del agua de la laguna alcanza la altura de la mitad de los muslos de Bachué, y sobre el agua flotan varios nenúfares, de los cuales cuatro están florecidos.

La figura desnuda del humanoide que se encuentra al frente del aborigen americano en la orilla opuesta de la laguna se identifica con el nombre de Fo. Él se observa recostado de medio lado, presumiblemente se encuentra durmiendo, sostiene la cabeza con su mano derecha y apoya su mano izquierda sobre una manta de color blanco. Al lado de la cabeza de Fo, se ven unas piezas de esmeralda, y al frente de sus rodillas, aparecen dos objetos utilitarios realizados en cerámica, que, al parecer, sirven para almacenar y servir líquidos. A continua-

ción, se diserta sobre los aspectos formales que se observan en este mural, a partir de la luz, la composición y la pincelada.

La luz

La luz que trabajó Acuña para iluminar la obra mural está compuesta por dos partes. La primera consiste en el resultado de un diseño y una proyección de diferentes fuentes e intensidad de luces que inciden sobre la obra, para que los personajes, objetos y entorno se puedan ver en la manera en que el artista estimó conveniente. De este primer esquema, se deriva la segunda parte, que consiste en la manera en que Acuña planteó que, instancias como la luna, el sol, o el fuego, por medio de la luz que cada uno de ellos produce, incidiera de determinada forma sobre los personajes, objetos y entorno.

La primera parte del esquema consiste en una iluminación compuesta por tres fuentes de luz frontal semidifusas, que destacan el volumen y la textura de cada una de las figuras. La primera luz apunta a Chibchacún, y al aborigen americano, la segunda se dirige a Chiminichagua, a Bachué e Iguaque, y la tercera a Bochica y a Fo, es decir, a la totalidad de la composición principal. Sin embargo, Acuña realzó la intensidad de la luz que se cen-

tró principalmente sobre Chiminichagua, y que se observa en su cara, torso y vientre. Las otras dos deidades, Chibchacún y Bochica, así como el aborigen americano, Bachué, Iguaque y Fo, también tienen el mismo tipo de iluminación, pero graduada en menor intensidad que la de Chiminichagua. Se presume que Acuña lo planteó de esta manera para resaltar la importancia del dios creador Chiminichagua sobre las otras deidades.

Ninguno de los personajes, ni los demás elementos que hacen parte de la composición, proyecta algún tipo de sombra sobre personaje u objeto alguno que se encuentre a sus espaldas en el fondo de la composición. Pero lo que sí es posible evidenciar acerca de la interpretación de este diseño de atmósfera lumínica es que sobre todos los personajes, especialmente en los contornos que rodean sus cuerpos, Acuña pintó unas sombras oscuras en la forma de líneas difusas, para separar las figuras del fondo.

El segundo tipo de luz se originó desde la misma connotación y acción que producen en la naturaleza los elementos que pintó Acuña, y que inciden con su propia luz natural a los personajes, a los objetos y al entorno. Como es el caso del sol que presenta un rostro masculino de color dorado, el cual se encuentra enmarcado dentro de un círculo del mismo color. Los ojos son de color negro

y los labios son rojos, la frente, los pómulos y las cejas poseen un color marrón claro, y estas últimas se prolongan hasta el borde izquierdo y derecho del círculo.

El sol aclara con su luz dorada el tono del color magenta de las nubes, el cielo, así como toda la franja vertical de elementos vegetales de la composición hasta donde se halla el oro en la orilla izquierda de la laguna, instancia que se puede comparar con el color magenta opaco que rodea a Chibchacún. También la luz del sol le otorga un color dorado a la aureola que se encuentra en el lado derecho de la cabeza de Chiminichagua.

El arcoíris no produce ningún tipo de luz resplandeciente sobre la cabeza de Chiminichagua, como tampoco sobre los elementos circundantes. El fuego que se encuentra al lado derecho de Chiminichagua incide con un reflejo rojo sobre el extremo derecho del pómulo, el pecho, la cintura, el brazo, la rodilla y parte de la pierna de esta deidad.

El rayo de la luz del sol le otorga un tono dorado a la franja vertical de elementos de la composición que se encuentran localizados desde la posición del sol hacia abajo y que cubre el entorno vegetal, el oro y el borde de la laguna, situación que contrasta con el tono opaco que presenta el resto de la playa donde se encuentra el aborigen americano.

La luz dorada del sol cae también sobre el agua de la laguna y le otorga un tono magenta claro parcial al color de sus aguas, así como aclara el color verde del ofidio que se encuentra al lado derecho de Bachué, el cual produce con su cuerpo un reflejo de color verde oscuro sobre el agua de la laguna. El color de la piel de Bachué y el de Iguaque es afectado parcialmente por brillos de luz dorada que probablemente son el resultado del reflejo de los rayos del sol sobre el agua. En el agua, se puede percibir un reflejo verde oscuro producido por el efecto de la luz, que se acentúa sobre la pierna derecha de Bachué. Además, un efecto lumínico similar también se puede apreciar en lo que pareciese ser la incidencia de la luz natural que produce la luna, que aclara el tono del color cian, el cual otorga más iluminación al cielo que se observa al lado izquierdo de Chiminichagua, que rodea a las aves negras, y que incide con su luz sobre el borrachero o *Brugmansia*, así como sobre las esmeraldas que se encuentran en el extremo izquierdo del borde de la laguna que resulta en una franja vertical de luz de mediano grosor. Situación que se puede comparar con el tono más oscuro que afecta a Bochica y a su entorno. Además, la luz verde que emite la luna incide sobre el brazo izquierdo de Chiminichagua, y provee de igual manera un color verde a la aureola que se encuentra en el lado izquierdo de su cabeza.

El rayo de luz de la luna le provee resplandor al entorno vegetal que se encuentra en línea vertical desde la posición del satélite natural de la Tierra, hacia abajo de la composición, al igual que sobre las esmeraldas y el borde de la laguna, estado que contrasta con el tono opaco, que presenta el resto de la playa donde se encuentra Fo con sus objetos.

La luna que aparece en una fase de cuarto menguante posee un rostro de color verde, con ojos negros y labios rojos, su perfil, que está diseñado en la forma de elipsis, se encuentra terminado contra un espacio amarillo de pequeñas vetas de color marrón claro, y toda su cara se encuentra marcada dentro de un círculo de color verde. La luz de la luna parece caer sobre el agua de la laguna, que en este caso se torna de color cian claro, presenta un reflejo de brillantez en el extremo inferior del agua, que produce un reflejo del mismo color sobre el costado izquierdo de Chiminichagua y sobre el tallo de un pequeño árbol que se encuentra a su lado izquierdo. El color cian incide sobre la piel verde de la serpiente, quien produce sobre el agua de la laguna un reflejo de color verde más claro que el de su cuerpo. Como dato adicional respecto de la incidencia de la luz de la luna sobre el agua, se considera igualmente pertinente subrayar el reflejo de color verde claro que genera en el agua la pierna izquierda de Bachué.

Chibchacún, deidad que sostiene la roca, que se destaca por un tono de piel verde más oscuro que el de Chiminichagua, es afectado de manera muy ligera con un color dorado opaco sobre sus pómulos y brazos por la luz que produce el sol, aunque este se encuentra a sus espaldas. Sobre Bochica, cuyo color de piel difiere en gran manera de las otras dos deidades en razón de su mismo origen foráneo, se puede afirmar que no se observa sobre su figura, como tampoco sobre el cuerpo de Fo y el aborigen americano, los efectos de luz que por su misma razón de ser emiten los elementos pintados por Acuña.

La composición

La composición de la obra se puede leer en cinco franjas verticales, así como en tres franjas horizontales como se observa en la **figura 31**. En el plano vertical, la primera franja corresponde a Chibchacún y al aborigen americano, la segunda al sol, la tercera a Chiminichagua, Bachué, Iguaque, y a las dos serpientes, la cuarta a las aves negras y la luna, y la quinta a Bochica y a Fo. Si se observa la obra de manera horizontal, en el primer tercio, se encuentran la cabeza y el pecho de las tres deidades, así como el sol y la luna. En el segundo tercio horizontal, se detalla el vientre y parte de las pier-

nas de Chibchacún, el vientre de Chiminichagua y sus brazos, y la mano derecha, el brazo izquierdo, el vientre y parte de las piernas de Bochica.

El tercer tercio horizontal es ocupado por el aborigen americano, Bachué, el niño, los dos ofidios y Fo. De lo anterior se deduce que Acuña utilizó la ley de tercios de composición y se otorgó la licencia de estructurar en su obra cinco líneas verticales, en vez de tres, y así modificó la forma mediante la cual se plantea la división formal de los elementos que hacen parte de una obra pictórica.

Figura 31.

Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. Óleo sobre madera. Luis Alberto Acuña. (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.



La pincelada

Respecto de la técnica de aplicar el óleo con el pincel, se puede observar que Acuña aplicó en forma de líneas su pincelada, cuyos trazos resultantes se comparan con el efecto de la acción de la gubia sobre un trozo de madera. Es decir, la mano de “Acuña el escultor” emergió en la forma de pinceladas

de color, de trazos delgados y anchos sobre fondos de colores neutros. Esta técnica permite el efecto óptico de traslucir entre las diferentes pinceladas los distintos tonos de colores que son colocados en la base de la pintura, para dar forma a los elementos que comprenden la composición, como se puede observar en los tres ejemplos de detalles (**figura 32**) de la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938).

Figura 32. a



Figura 32. b



Figura 32. c



Figura 32.

Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. 1938. Óleo sobre madera.

a. Detalle del costado izquierdo del pecho de Chibchacún. **b.** Detalle del pecho y vientre de Chiminichagua. **c.** Detalle del codo izquierdo de Chiminichagua. Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022.

Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

Análisis
iconográfico,
significación
secundaria o
convencional:
de la pintura
*Retablo de los
dioses tutelares
de los chibchas*
(1938)

El tema tratado en la obra corresponde a un conjunto de dioses que hicieron parte de la mitología politeísta de los chibchas, cuyo “panteón” está compuesto principalmente por las siguientes deidades: Chibchacún, el sol o Sua, Chiminichagua, Bachué, Iguaque, un aborigen americano, la luna o Chía, Bochica y Nemcatacoa o Fo. Chiminichagua, conocido como el señor de todas las cosas, está ubicado en el centro de la composición, él, junto con las aves negras, el sol y la luna, conforman lo que se llama la “creación”. De la “descendencia”, hacen parte Bachué, Iguaque, las serpientes, el agua o Sía y el aborigen americano. Chibchacún con la roca sobre sus hombros representa al dios de los terremotos, y Nemcatacoa o Fo al que se le observa con cabeza y cola de zorra, se lo identifica como el dios de la embriaguez, de los pintores y de quienes tejían mantas, ellos comprenden parte principal del “panteón” chibcha, junto con Bochica al que se le conoce como un dios civilizador. El oro y las esmeraldas hacen parte de las ofrendas que realizaban los chibchas a sus dioses. El sistema ambiental en el que Acuña situó a las deidades antes mencionadas puede corresponder a las

montañas y altiplanicies boyacenses, por cuanto se intuye que se hace referencia a la laguna hoy conocida como Iguaque, lugar donde se origina el mito de la “descendencia”.

Respecto del análisis iconográfico de la obra de la referencia, se estudian, mediante fuentes literarias producidas por Acuña y otros autores, instancias que involucran lo siguiente: razonamiento de los elementos que acompañan la obra, análisis de los diferentes atributos o características y de los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de los personajes, animales, elementos y símbolos que se encuentran en la composición de la pintura.

Los valores simbólicos de las figuras representadas

Sobre el tema que versa acerca de la interpretación de las funciones que atribuían los chibchas a las deidades que conforman la composición mural, en el centro de ella se puede observar a Chiminchagua dios creador, en el que, según Acuña (1935), se encerraba la luz, la cual fue difundida en el uni-

verso por medio de unas aves negras, por lo que el mundo quedó claro e iluminado, como lo está ahora. Acuña pintó sobre la cabeza de esta deidad la aureola, signo característico de iluminación divina que durante los inicios del arte cristiano era de uso restringido para la representación de la imagen de Jesús. Se presume que Acuña hace uso de este recurso para resaltar el valor divino de esta deidad principal de la cosmogonía chibcha, con el objetivo de comparar su importancia con la del Hijo de Dios Padre, de la religión católica.

Al lado derecho de Chiminchagua, sobresale un planta de cacao o *Theobroma cacao* L., y que, de acuerdo con las condiciones agroclimáticas que demanda su cultivo, de 100 a 1200 metros sobre el nivel del mar, no pudo ser cultivado por los chibchas, en razón de la mayor altura en que se encontraba su asentamiento. Se presume que Acuña utiliza una licencia de autor para hacer una referencia a una especie, cuyo fruto era utilizado como moneda y como parte importante en la alimentación de algunas culturas prehispánicas, como los aztecas y taironas, puesto que producía fortaleza y euforia, gracias a su principal compuesto, la teobromina. Al lado izquierdo de Chiminchagua, se observa una especie vegetal conocida por su nombre vulgar borrachero o *Brugmansia*, cuyos compuestos principales, la atropina y escopolamina,

fueron utilizados por los chibchas como anestesia, para matizar el dolor en las intervenciones “quirúrgicas” que realizaban de manera regular en el cráneo de los miembros de su comunidad, cuando se encontraba la necesidad de extirpar a los malos espíritus.

Cuchaviva, representado en la forma de un arcoíris, prometía a los chibchas el perdón por las lluvias; su culto se originó de manera posterior al milagro de Bochica. Chibchacún corresponde al dios de los terremotos, sostiene la Tierra sobre sus poderosos hombros como castigo por haber producido movimientos telúricos, que tuvieron como consecuencia que los ríos Sopó y Tibitó inundaran las tierras de la sabana, pues, cuando la deidad se fatiga de un lado, cambia la posición de la roca, y es en este momento cuando se producen los terremotos.

Sobre las demás deidades, Acuña sostuvo lo siguiente: el dios sol era llamado Sua, y a este se le ofrecían sacrificios humanos y de animales, su creación obedece a Chiminichagua; la compañera de Sua era la luna o Chía, a la que se le adjudicaba la responsabilidad de “los huérfanos, las viudas, las doncellas, los enfermos y las mujeres en trance de maternidad” (Acuña 1935, 33).

Sobre el personaje de Bochica, Acuña (1935) se refirió de la siguiente manera:

Predicó este apóstol al pueblo chibcha las nobilísimas virtudes de la caridad, del desprendimiento y del amor al prójimo; enseñóles cómo el alma es inmortal, y cómo después de esta vida terrenal y mezquina, otra venturosa y eterna espera a los justos [...] Aún después de su muerte siguió el espíritu de Bochica, según leyendas chibchas, velando sobre su pueblo y haciéndole bien. Cuando por espacio de varios meses diluvió en la altiplanicie y las aguas inundaron hogares y sementeras, y la algidez y esterilidad de los páramos mataron de hambre y frío a millares de indios, los sobrevivientes invocaron el espíritu de su maestro y éste apareció en el cénit del arcoíris, desde donde descendió al boquerón del Tequendama golpeando sus rocas y precipitando por aquella garganta las aguas estancadas. (32-33)

Acuña describió a un personaje —que puede ser Bochica— de la siguiente forma: “Una rica indumentaria completa las figuraciones humanas de los chibchas, indumentaria que permite ver en ellas caciques o deidades, pues aparecen portando cetros o insignias de rango” (1965-1986, 87). El bastón de mando, con el cual emerge Bochica representado, fue con el que rompió las rocas. Este milagro, que devolvió a la normalidad la vida de los

chibchas, convirtió a este extranjero —pintado por Acuña con un aspecto de oriental— en deidad principal del “panteón chibcha”.

En el plano inferior izquierdo de la composición, se encuentra situado, en el borde de la laguna, un aborigen americano en actitud de reflexión, al parecer, sobre la importancia del oro que cuida, el cual representa la base del balance económico de la civilización chibcha, elemento que se connota a su vez como un objeto de ofrenda.

Bachué y el niño están localizados en la franja inferior central de la composición; la figura femenina corresponde a la madre generatriz, por cuanto se “casaría” con Iguaque cuando este llegase a la edad adulta, con el objetivo de procrear toda la sociedad chibcha. Una vez cumplen con su cometido la pareja de Bachué e Iguaque, desaparecen en una laguna y se convierten en serpientes, asumiendo un nuevo papel de protectores de las lagunas; de ahí que dos ofidios se encuentran a lado y lado de Bachué e Iguaque.

Sía representa a la diosa del agua. Las lagunas que eran consideradas sagradas se constituían en los principales santuarios utilizados por los chibchas para realizar sus ceremonias. Las serpientes fungían el papel de dueñas de las lagunas. Al extremo derecho de la orilla de la laguna, se puede observar a Nemcatatoa o Fo, del

que fray Pedro Simón se refirió de la siguiente manera:

Este era dios de las borracheras, pintores y tejedores de mantas. Ayudaba a traer arrastrando los maderos gruesos para los edificios, apreciase en figura de oso cubierto con una manta, la cola de fuera. Bailaba y cantaba con ellos en las borracheras. No le hacían ofrecimientos, porque decían le bastase hartarse de chicha con ellos, ni él pedía otra cosa. Y esa era la razón por qué se hallaba a la rastra de los palos, porque en aquella ocasión se bebe mucho. Llamábanle otros el Fo, que quiere decir zorra, porque en figura de este animal se aparecía algunas veces para que correspondiese la zorra con la borrachera. ([1626] 1981, 3:378)

Detrás de la cabeza de Fo, se pueden observar unas esmeraldas, las cuales eran utilizadas, entre otras circunstancias, para colocarlas sobre los ombligos de los personajes acaudalados durante sus entierros. Sobre el origen de las esmeraldas, Triana (1922, 95) sostuvo que las piedras eran originarias de Muzo, cuyas minas eran explotadas por los caribes, y que su comercio con los chibchas tenía lugar en una feria que se celebraba en el pueblo de Bella-

vista, localizado al occidente de Chiquinquirá. De acuerdo con lo planteado, a continuación se reflexiona sobre los vínculos que se presentan entre algunos motivos de arte prehispánico y la manera en que se relacionan sus formas con los rostros del sol y de Chiminichagua, que se encuentran en la obra sujeta al proceso de análisis iconográfico. Además, se analizan los orígenes de los colores utilizados por los chibchas y de qué manera se reflejan en la pintura. Para hablar sobre las diferentes instancias que componen la obra, se realizará una lectura izquierda a derecha, según la composición estructurada por Acuña por medio de cinco franjas verticales, y tres horizontales, como se mencionó.

El arte prehispánico: la representación del sol

Dentro de las representaciones de arte prehispánico (**figura 34**), publicadas por Acuña (1942), se puede observar la representación del dios sol. Si se realiza un ejercicio de comparación con la forma en que Acuña pintó la imagen del sol (**figura 33**) en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), es posible encontrar ciertos elementos concordantes dentro del trazo de ambas figuras.



Figura 33.

Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. Detalle del sol. Acuña (1938).
Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia.



Figura 34.

Representación del sol, arte prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).

Nótese, en primera instancia, el rostro del sol que pintó Acuña (**figura 33**). En él, se destaca la acentuación de la expresión de las cejas, la línea delgada de la nariz, la boca y su inexpresividad, en relación con la figura del sol realizada por los aborígenes prehispánicos (**figura 34**). Al sol se le representaba mediante círculos y por medio de todo tipo de aves, y se le rendía culto solo en entornos abiertos. Al sol también se le relacionaba con los objetos vinculados con ceremonias religiosas, con actividades de origen divino, al igual que con insignias de superioridad social. Así es como el mérito de la imagen prehispánica del dios sol no se encontró de manera única en la forma en que era representada, como tampoco en la estructura que lo componía. Su virtud radicó en que su forma de representación, o sea, su arte, facilitó las necesidades espirituales de la cultura chibcha.

El arte prehispánico: la representación del rostro de Chiminichagua

Respecto de la figura de Chiminichagua (**figura 35a**), que se observa arriba a la derecha, es posible notar cierto parecido con el rostro realizado por el

artista prehispánico (**figura 35b**), en especial de los ojos y el óvalo que forma su contorno, la nariz ancha y la boca gruesa.

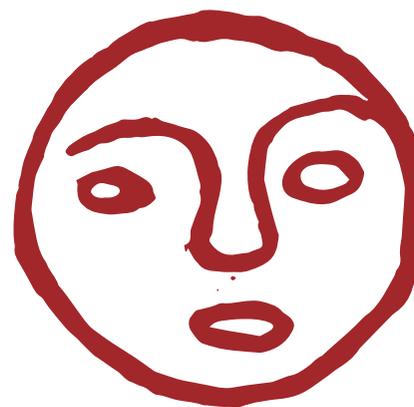


Figura 35.

Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. (1938).
a. Detalle rostro de Chiminichagua. Localización y fuente fotográfica: Museo Nacional de Colombia. **b.** Representación de Rostro prehispánico. Fuente: Acuña (1942a).

Es posible observar, en el detalle de la **figura 35a**, la manera en que Acuña reinterpretó plásticamente la mayoría de las deidades de la cosmogonía chibcha, inclusive a la más importante que es Chiminichagua, que, como se ha mencionado, se le representó y adoró solo por interpuesta persona, es decir, por medio del dios sol o Sua. El proceso de elevación de Chiminichagua como una divinidad creadora, se debe a que se le reconoce como el padre de la creación y de las aves negras que esparcieron luz por el universo por medio de su pico, con el objetivo de iluminarlo y sacarlo de la oscuridad en la que se encontraba; al él también se le debe la creación del sol y de la tierra. Según Jiménez de Muñoz (1951), los caciques eran considerados hijos del sol, de ahí que en sus vestidos ceremoniales, coronas, pectorales y narigueras se utilizaba el símbolo del ave. En sus cultos ceremoniales, los chibchas utilizaban aves para enviar mensajes al sol, o sea, a su dios supremo Sua; en otras palabras, cuando los chibchas adoraban el sol, realmente le estaban rindiendo culto a Chiminichagua.

El color utilizado por los chibchas emerge en el Retablo de

los dioses tutelares de los chibchas

En el libro *El arte de los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* de 1935, Acuña afirmó en un corto relato que la pintura aborígen americana se debió a los admirables conocimientos obtenidos en el campo de la tintorería, y que este tema mereció un especial estudio por cuanto los chibchas poseían sapiencia sobre las atribuciones de la plantas y de una aguda intuición que les permitió obtener importantes adelantos en el trabajo realizado sobre los metales y en los textiles. Además, sostuvo que los colores de origen vegetal, como el azul, dorado, morado y bermellón fueron utilizados por los chibchas en sus tejidos y en la pintura de los rostros de sus semejantes.

De acuerdo con lo anterior, a continuación se procede a establecer si existe la posibilidad de que se presente una relación entre el resultado de las investigaciones publicadas por Acuña (1935), en el área de la tintorería chibcha, y la gama de colores utilizada por él en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*. Acuña indagó sobre el origen vegetal o mineral de los colores y sobre el uso que los chibchas les daban a estos dentro de sus diversos quehaceres artísticos, utilitarios

y religiosos. Los colores que se encuentran señalados entre comillas corresponden a las palabras exactas utilizadas por Acuña (1935) para identificarlos.

- El color verde es de origen vegetal, y se puede observar en el cuerpo de Chibchacún, que se encuentra al extremo izquierdo de la composición, en el cuerpo y el halo izquierdo de Chiminichagua que se ubica en el centro de la obra, en el rostro de la luna, en las esmeraldas, así como en las diferentes especies vegetales que se encuentran en la franja inferior de la obra, entre Chibchacún, Chiminichagua y Bochica.
- El color azul se obtuvo de la planta del añil; de ahí los chibchas produjeron dos gamas de azules: una de tono “profundo ultramarino” (que se puede observar en la franja central del arcoíris), y el color “celeste pálido” (que se encuentra en el cielo y de manera leve en las nubes entre Chibchacún y Bochica). De igual manera, el tono “celeste pálido” del agua se observa al lado del niño que sostiene Bachué.
- Entre Chiminichagua y Chibchacún, se puede apreciar el color “morado”, el cual se deriva de frotar la hoja verde de la planta púnciga. Este color emerge en el cielo, de manera leve en las nubes, en un tono opaco en la túnica que cubre a Bochica y en un matiz más encendido en la franja inferior del arcoíris. También este color se puede observar en la planta con flores de color violeta que se encuentra en la rodilla derecha de Chiminichagua, en la especie que se observa entre la mano izquierda de este y la mano derecha de Bochica, así como en el color del agua que se torna del mismo tono entre el aborígen americano y Bachué.
- El color “rojo bermejo” de fuerte tono rojo que se ubica reflejado en la planta que se encuentra al lado izquierdo entre el torso de Chibchacún y el brazo derecho de Chiminichagua, se obtiene de la maceración de las semillas de la especie vegetal llamada achote o bija, que se deriva de las “bixíneas”.
- El “amarillo”, que se origina de la orina de algunas serpientes, se observa en el espacio que se encuentra al frente de la luna y en la franja superior del arcoíris.
- El color “blanco” (que probablemente es de origen mineral) fue muy utilizado por los chibchas en la decoración de sus objetos

en cerámica. En la obra, se observa en la tercera franja del arcoíris, como también se puede encontrar en tonos opacos en la barba de Bochica, en las flores del borrachero o *Brugmansia*, en los frutos de la especie que se encuentra entre la rodilla izquierda de Chiminichagua y los pies de Bochica y en la cobija que cubre a la deidad Fo.

- De los minerales de la tierra se obtienen los colores “ocre oscuro”, el “ocre pardo” y el “azul grisáceo”. Esta serie de colores emergen de acuerdo con el orden anterior en las siguientes figuras: el “ocre oscuro” en la parte inferior de la piedra que sostiene Chibchacún; el “ocre pardo” se ve en los pómulos del sol, en las vetas de la luna y en la planta de cacao; y el “azul grisáceo” se puede notar en el tallo del borrachero o *Brugmansia*.
- El color “carmelita cálido muy prieto”, que según Acuña se logra con la sangre humana, puede reflejarse en el color de la piel del aborigen americano, de Bachué y del niño, y en un tono más claro, en el cuerpo de Fo.
- El color negro intenso que se deriva del hollín de huesos calcinados se puede ver en

el pelo de Chiminichagua, de Chibchacún, y en las aves negras que se encuentran a su izquierda.

- El color dorado se obtiene del azafrán y se puede apreciar en la figura del sol, en el halo derecho de Chiminichagua, en el oro que se encuentra en la parte inferior izquierda de la obra, al igual que en el elemento de perfil circular que se encuentra entre las rodillas de Chiminichagua y Bochica.
- El color bermellón anaranjado, que se observa en el fuego que aparece debajo de la rodilla izquierda de Chibchacún, se obtiene, según Acuña, del arbusto “trompeto”, cuyo nombre científico es *Bocconia frutescens*.

No se trata de realizar conclusiones subjetivas en torno al relato de Acuña (1935), en el cual narró la manera en que los chibchas obtenían unos tonos específicos de colores y el tipo de colores que él utilizó en el *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, por cuanto no es la idea de este libro. Sin embargo, se nota de manera clara la relación que existe entre la descripción realizada y la utilización específica de esta paleta cromática en la obra.

Interpretación iconológica, significación intrínseca o de contenido: de la pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938)

Dentro del contenido que comprende el desarrollo del punto de la interpretación iconológica, se revisa la pintura en el contexto cultural en la cual se trabajó. Se trata de entender lo que ella significó en el momento en el que fue dada a conocer. En otras palabras, el proceso de interpretación demanda una síntesis que se refiere a la historia de los “síntomas culturales” o “símbolos”, en una manera general para indagar sobre la forma en que diversas situaciones históricas fueron exteriorizadas mediante “temas y conceptos específicos”. El contexto político, social y cultural de las primeras décadas del siglo pasado, corresponde de igual manera con el periodo histórico en el que Acuña trabajó la obra de la **figura 31**, sobre la cual se realiza la interpretación iconológica. En los asuntos expresi-

vos que se resaltan de la obra *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, sobresale lo cultural, que se relaciona con el pasado cosmogónico de una cultura prehispánica; lo geográfico, que exalta el entorno del altiplano andino; lo vegetal, que da cuenta de la fertilidad de la tierra; lo climático, que se observa en el exotismo del contraste del color del cielo y de las nubes; lo etnográfico, que se refleja en la presencia del aborigen americano; y en la geometría, bajo la cual está estructurada la presencia de las deidades que comprenden la composición. Estas deidades representan la creación del “universo” chibcha, mediante la alegoría que se refiere a un gran creador, a los elementos de veneración, a un profeta y civilizador, a una divinidad que controla los movimientos telúricos, a una figura que les permite entrar en un estado alterado de conciencia y a la madre y el padre de los chibchas, que son considerados como hijos del agua, acompañados por dos símbolos de la fertilidad. Este conjunto de figuras representó, para la sociedad chibcha, la explicación de la razón de ser de su existencia. La pintura de tres metros de alto, por dos metros de ancho, se constituye en una de las realizaciones de Acuña que hace parte importante del arte moderno colombiano iniciado por los artistas de la generación de 1930 que llegaron de estudiar en Europa en las primeras décadas del siglo xx,

quienes, una vez establecidos en el país, adoptaron nuevas visiones teóricas y plásticas, originadas del discurso bachuista, que se nutrió de las nociones del movimiento muralista mexicano, y que emergieron plásticamente en la forma de temáticas relacionadas con lo prehispánico y con el interés por lo social. En el capítulo número 3 se conocieron los nombres de los pintores y escultores colombianos de esta generación que trabajaron temas inherentes a las dos vertientes del discurso bachuista, que versaron sobre los temas prehispánicos y la valoración de campesino. Es entonces cuando se formula la pregunta si destacados pintores y escultores de la generación de Acuña en el ámbito latinoamericano, que trabajaron en su obra temas de índole nacionalista, trataron temáticas relacionadas con las culturas prehispánicas, y específicamente con la cosmogonía de alguna sociedad en particular. Para dar respuesta, se debe conocer, en primera instancia, la manera en que las nociones de la corriente muralista mexicana se distribuyeron e influenciaron a algunos artistas de América Latina. Según Cabañas (2001), el área de influencia comprende una estructura de tres delimitaciones geográficas y culturales. Primero, una zona tropical y caribeña, en la que se enmarcan los países de Cuba, Venezuela y Brasil. La segunda corresponde a la zona andina, Colombia, Ecuador,

Perú y Bolivia. Y la tercera al Cono Sur, en la que surge Argentina, principalmente. En virtud de lo anterior, de cada zona mencionada (a excepción de Colombia), son seleccionados creadores que se destacaron en sus respectivos países durante las décadas de 1920 y 1930, por trabajar temáticas influenciadas por el movimiento muralista mexicano. En segunda instancia, se busca indagar sobre si alguno de ellos trabajó dentro del ejercicio de su oficio temáticas vinculadas con la cosmogonía de una sociedad prehispánica determinada. Sin prejuicio sobre su importancia histórica, no se hace referencia aquí a los artistas de Chile, por cuanto a inicios del siglo XX se presentó en sus trabajos una fuerte influencia del arte académico europeo, como tampoco a los creadores de Paraguay, puesto que se observó en su obra una tímida presencia de desarrollo de temáticas vinculadas con el indigenismo, y en el caso de los pintores de Uruguay, se vislumbró un tratamiento de tópicos relacionados con el paisaje, con énfasis en lo vernáculo. De acuerdo con Cabañas (2001), en Cuba sobresale Mariano Rodríguez (1912-1990), cuya obra se enmarca junto con la de otros creadores isleños, por trabajar sobre la búsqueda de lo autóctono, especialmente en temas de leyendas y del campesinado. En Venezuela, se da a conocer Héctor Poleo (1918-1989), quien, junto con otros creadores como

Pedro León Castro, Gabriel Bracho y Bárbaro Rivas, trabajó temáticas del campo y creo personajes en los que se resaltaban sus rasgos de personalidad, mediante un tratamiento en el que sobresalen los grandes tamaños. De Brasil se destaca Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), quien hizo parte del movimiento “antropofagista”, junto con Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Vicente y Joaquim do Rego Monteiro, cuyo objetivo consistía en vincular lo moderno con lo autóctono. En la obra de Cavalcanti emerge una síntesis estilística que se refleja en temáticas de tipo social, de gran colorido, con énfasis en las escenas de cotidianidad de los estratos bajos brasileños. También de Brasil surge Cándido Portinari (1903-1962), quien se destacó en el Salón Revolucionario de 1931, junto con otros artistas, por su interés sobre los temas de índole social. En este artista, se evidencia claramente la influencia muralista mexicana, instancia que trabajó durante las décadas de 1930 y 1940, por medio de representaciones sobre escenas del trabajo multi-racial agrícola brasileño, con un énfasis en la monumentalidad. En Ecuador, durante la década de 1930, sobresalió la influencia del muralismo mexicano, combinada con un tipo de indigenismo de origen peruano, de la mano del artista Eduardo Kingman (1913-1997). Kingman trabajó en su pintura un claro realismo social, en el que fortalece su posi-

ción en torno a la denuncia sobre la problemática indígena del país andino. En Perú, José Sabogal (1888-1956) trabajó temáticas de sencilla composición y gran riqueza cromática, que hablaban sobre el costumbrismo y el paisajismo. Sus motivos pictóricos y el de sus compañeros artistas que se identificaban como indigenistas, como Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Camilo Blas, entre otros, no tuvieron como objetivo identificarse con la esencia combativa de la pintura mural mexicana, por lo que buscaron documentar pictóricamente la realidad social de su país. En Bolivia, el artista Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950), junto con los creadores Jorge de la Reza, Víctor Cuevas Pabón y Arturo Borda Gosalvez, sobresalieron por una pintura en la que emergió el propósito de realizar una búsqueda para encontrar una postura tanto estética como simbólica del indígena boliviano, enmarcada en los paisajes andinos, con claros objetivos pedagógicos. En Argentina, estuvo de visita David Alfaro Siqueiros en 1933, donde tuvo la oportunidad de pronunciar varias conferencias a los artistas australes, entre los que sobresalió Antonio Berni (1905-1981). La pintura de tipo social fue del interés de Berni, así como de una serie de artistas que trabajaron esa temática durante la década de 1930. Berni buscó instancias de renovación de su arte, por medio de la exhibición en espacios abier-

tos de un arte de tipo monumental. Como se puede apreciar en el breve panorama artístico esbozado, Acuña puede ser el único pintor colombiano que dentro del contexto latinoamericano trabajó en su plástica, tanto en una sola composición, como en un conjunto, una visión idealizada de la imagen de varias deidades, mitos y símbolos que hacen parte de la cosmogonía de una cultura prehispánica, como es el caso específico de la sociedad chibcha. Así es como en la obra de los artistas referenciados sobresalió un interés por un arte que de manera principal hablaba sobre lo vernáculo, el paisajismo, el costumbrismo, la problemática indígena, el campesinado, el trabajo agrícola y sobre los estratos socioeconómicos menos favorecidos. De lo anterior, prevalecen las variadas dimensiones que conforman la diversidad, que se encuentra determinada por las características propias que se presentan en el entorno geográfico, político, económico, social y cultural de cada nación que conforma Suramérica. En otras palabras, cada artista reflejó en su obra lo que en lo personal otorgaba una respuesta al proceso de búsqueda de una identidad, cuya fuente de inspiración correspondió al origen de su cultura nacional.



Figura 36. a



Figura 36. b

