

## CAPÍTULO 5

# DESTINOS LITÚRGICOS ARTÍSTICOS

El espacio interno de la catedral, a medida que fue completándose la obra, fue dotándose de los elementos litúrgicos y una serie de objetos de gran valor espiritual, simbólico e histórico. Para Díaz (2019) la disposición de cada uno de los elementos tuvo una variación atendiendo los cambios sugeridos para el Concilio Vaticano II. Si bien este templo tuvo su origen en la época preconciliar, se sabe, según León (2015), que antes del concilio existieron 3 decretos suscitados por Pío X en los años 1903, 1905 y 1910. En ellos se aborda el interés por promover una participación activa de los fieles en la liturgia.

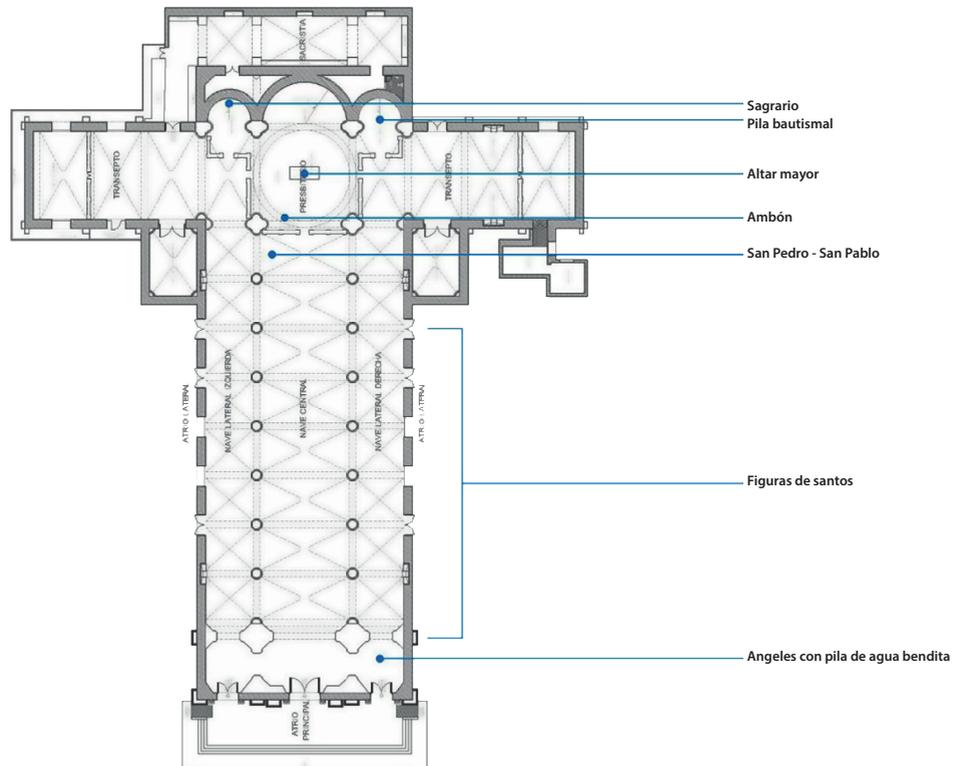
Cabe señalar que esta participación que promovía el Concilio Vaticano II tuvo repercusión en la arquitectura procurando la simplificación del templo en términos decorativos, artísticos y arquitectónicos, como lo presenta Díaz (2019), en coherencia con la arquitectura moderna. De allí no es eventual, a medida que fue consolidándose en el tiempo, que la catedral de San José de Cúcuta fue respondiendo a los nuevos requerimientos del concilio, que propuso unos espacios más limpios y sencillos.

No obstante, el proceso inicial de dotación de la catedral no era precisamente la simplificación del templo en términos decorativos, artísticos y arquitectónicos como lo presenta Díaz (2019), sino por el contrario, en un amplio espectro de técnicas, materiales y diseños que en términos generales constituyeron piezas foráneas adquiridas en evidencia del aperturismo de la sociedad cucuteña y el gusto de aquella época. Cabe destacar que sus inicios arquitectónicos se dieron a finales

del siglo XIX y fue hasta mediados del siglo XX que se consolidó todo el aspecto arquitectónico y decorativo, por lo que la catedral presenta doble caracterización: arquitectura republicana y en la actualidad una disposición interna que responde a algunos de los requerimientos espaciales de las iglesias católicas del momento.

Así, por ejemplo, el ajuar litúrgico, con elementos como el altar, sede, ambón y fuente, fueron traídos de Italia, y su estética correspondía al neoclásico, tal como en capítulos anteriores se describe, referenciando los modelos representativos que se acogieron en Colombia por excelencia. Así pues, los elementos litúrgicos son los signos y símbolos asociados a los siete sacramentos de la Iglesia católica como lo sustenta León (2015), es decir, lo explica haciendo énfasis en los siete elementos litúrgicos como pila bautismal, sede del celebrante y los ministros, ambón, altar, tabernáculo o sagrario, coro y confesionario (ver figura 52).

**Figura 52. Disposición de los diferentes elementos litúrgicos y de arte religioso en la catedral**



Fuente: elaboración propia.

La mayoría de estos elementos se encuentran ubicados en el área presbiteral, espacio único, jerárquico y especial, diferenciado del resto de las naves de la catedral. Razón por la cual Díaz (2019) reseña algunas recomendaciones sugeridas por la Iglesia católica, en cuanto a su disposición como la altura diferenciada de esta zona sobre el resto de las naves. Efecto logrado con la altura del crucero rematado en cúpula, el nivel del piso por encima de los 0,90 m al del resto de la catedral, es decir, sobre el nivel del suelo. Además, la existencia de efectos lumínicos, como los alcanzados con los vitrales del tambor y óculo de la cúpula. Otras artes tienen que ver con las imágenes sagradas y ornato, que se tienen en este lugar sagrado y la distinción de materiales en acabados, visto en la catedral con la excepcional talla de mármol en sus diferentes elementos. Además, la disposición del celebrante de frente a los feligreses, estableciendo contacto visual.

## El altar

El primer elemento para describir es el altar, que queda en el crucero justo debajo de la cúpula. Allí se realiza el sacrificio divino, por lo que es el eje central de la catedral, es así, que la edificación se levanta como marco arquitectónico de este espacio sagrado. El altar mayor de la catedral llegó a la ciudad por la vía Maracaibo, gracias a las posibilidades de comunicación que para la época ofrecía el Ferrocarril de Cúcuta, versión dada por Solano (1970). El diseño del altar en material pétreo representa la firmeza de los actos de mayor significación del cristianismo como es la consagración. El altar embellecido con una talla frontal de la última cena se da en concordancia con la descripción que Estivill (2014) hace con referencia a la práctica de la disposición del altar:

No es casualidad que muchos altares, separados del muro, han asumido la forma de una mesa, alrededor de la cual se ubican idealmente los “participantes”, incluido el sacerdote celebrante. El pasaje de la forma del ara a la de la mesa ha sido elogiado como una auténtica vuelta a los orígenes, con el argumento de que la Iglesia debería repetir en su forma litúrgica la cena en la que Jesucristo instituyó el sacramento. (p. 53)

En efecto, la talla del altar mayor está inspirada en la obra maestra de Leonardo da Vinci, la *Última Cena*, un mural en óleo, hecho en 1495. La talla en mármol elaborada para el altar es de autoría del escultor Pietro Bibolotti de Pietrasanta, Italia, hacia 1921. A través del Evangelio se conoce este momento significativo en la vida de Jesús. De allí que la posición de él, en el centro de la mesa, domina el acontecimiento. En la parte izquierda se sitúan los santos apóstoles, Bartolomé, Jacobo el menor y Andrés, Pedro, Juan y Judas Iscariote. A la derecha de la imagen de Jesús, Jacobo el mayor, Felipe, Tomás, Mateo, Judas Tadeo y Simón. Esta composición transmite la representación histórica a participar de la eucaristía (ver figura 53).

**Figura 53. Altar mayor**

Fuente: elaboración propia.

En particular, las medidas del altar mayor corresponden a 3,20 m de largo, 1,16 m de ancho y 1 m de alto. No solo la representación de la última cena de 1,32 m de ancho acompaña el altar, sino también detalles esculpidos que hacen referencia al pan y al vino. En 1 Corintios 11: 23-26, el trigo y el vino representan los elementos de la cena, con amplio y profundo significado de bendición, abundancia y alegría espiritual. Así mismo, detalles estilísticos del neoclásico con 4 pequeñas columnas en su parte frontal distribuidas simétrica y rítmicamente con estos bajorrelieves (ver figura 54). Este altar es descrito como el tercero que ha tenido la catedral: “Altar mayor de la catedral de San José. Está elaborado en mármol tallado, traído de Italia en los tiempos del padre Daniel Jordán. Es una de las reliquias más bellas de la catedral” (*La Opinión*, 2006, p. 139).

**Figura 54. Detalles del altar mayor**

Fuente: Yurany Garavito Durán y Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

## El sagrario

En segunda instancia, el tabernáculo o el sagrario en el que se reserva la eucaristía, antes de los cambios conciliares, se disponía sobre el altar, pero con la nueva reforma posconciliar se liberó y se ubicó en un lugar visible desde la nave central, tal como lo recomendó Benedicto XVI (Estivill, 2014). A su vez, Rodríguez (1991) argumenta que San Carlos Borromeo, continuando la práctica establecida por Mateo Ghiberti, obispo de Verona, estableció que, en adelante, la ubicación del tabernáculo del Santísimo debía ser en el altar mayor ocupando el centro del ábside, elevado sobre una escalinata, a fin de ser suficientemente visible. Dado esto, persuadió de que la iglesia fuera de planta de cruz latina, pues el esquema procesional de la primitiva basílica cristiana confluía axialmente en el altar mayor del presbiterio, subrayando de este modo su importancia espacial y simbólica como punto culminante del templo.

Así pues, se observa un tabernáculo empotrado en el ábside, el cual permanece sellado, elaborado en mármol, con la misma técnica y características de manufactura del escultor Pietro Bibolotti de Pietrasanta, Italia, de 0,70 m de alto. La puerta con una decoración figurativa con el tema de Cáliz, de forma acampanada sin decorar, es coherente con el estilo neoclásico. De esta forma se introduce un material metálico con técnica de cincelado y repujado en este detalle.

De acuerdo con González (1998) la “custodia, sagrario y tabernáculo son términos equivalentes en el sentido de caja para guardar las sagradas formas” (p. 25), pero también advierte la amplitud de sus significados, al establecer la custodia como el objeto suntuario litúrgico para guardar la forma y exponerla mediante el viril. De esta manera, los tabernáculos donde se expone el Santísimo Sacramento recibieron una importancia especial: unas veces fueron autónomos, sustituyendo a los retablos tradicionales, otras, ocuparon un lugar prominente en el retablo. Tanto en uno como en el otro caso, el ara del altar y el tabernáculo se convirtieron en punto focal de todo el espacio del templo (González, 1998).

Todas estas observaciones coinciden con el actual sagrario construido en vidrio, ubicado en el absidiolo del transepto al lado derecho del altar. Donde la custodia reposa sobre un pequeño altar de mármol con pedestal, de origen italiano con influencia neoclásica, dada la configuración del retablo rematado por un frontón y el uso de formas geométricas. Así mismo, demuestra una confección pulcra, conexas al resto de los elementos importados de Pietrasanta (ver figura 55).

**Figura 55. Sagrario de mediados del siglo xx y xxi**

Fuente: Yurany Garavito Durán y autores.

## El ambón

En cuanto el ambón de la catedral, ubicado muy próximo al arco toral, mirando a los fieles, desempeña el propósito de generar una mejor función para las lecturas y sermones. Rodríguez (2016) sitúa su origen en el siglo iv, cuando los cristianos tenían por costumbre emplear una plataforma elevada para cantar o leer la Epístola y el Evangelio. Simbólicamente se relaciona cuando Jesús “subió a la montaña, se sentó, y sus discípulos se acercaron a él. Entonces tomó la palabra y comenzó a enseñarles” (Mateo 5, 1-2).

Por consiguiente, el diseño del ambón se realiza en forma de tribuna donde se mejora la visión del ministro y hace más audible su discurso. Está elaborado en mármol, con línea neoclásica. En el centro de la parte frontal se encuentra el bajo relieve de José con Jesús en sus brazos. Así mismo, consta de una base de forma cuadrangular elevada, el cual funciona como una especie de balcón con antepecho. Anteriormente una columna romana lo apoyaba, pero hoy en día esta sección del ambón está ubicada detrás del altar. De este modo, se organiza cerrado en 3 de sus lados, por el antepecho en mármol de 0,86 m., decorado con pequeñas columnas adosadas, de tal forma que su único acceso se lleva a cabo por las escalinatas que ascienden 3 escalones.

Es innegable el valor artístico. Su variedad de tonos y talla lo hacen especial. Traído desde Pietrasanta, Italia, nuevamente el escultor Pietro Bibolotti realiza esta obra, como en la mayoría de las adquisiciones hechas en mármol para la catedral, con excepcional ejecución (ver figura 56).

**Figura 56. Ambón**

Fuente: Yurany Garavito Durán y Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

Este ambón destaca su historia en el templo por el cambio de ubicación que tubo luego de la década de los 40 a mitad del siglo xx, dado que se encontraba en la nave central de la catedral de San José sobre la cuarta columna a la derecha donde funcionaba como el púlpito para la explicación bíblica y comunicación con los feligreses, luego se reubicó en el presbiterio hasta la actualidad. Cabe resaltar con este cambio, que antiguamente se soportaba sobre una columna en mármol, dándole mayor altura sobre el auditorio, y que posteriormente de manera independiente a su estructura inicial se utilizaría para base del cirio pascual.

## Pila bautismal

Para referenciar la pila bautismal es importante definir el bautismo como el sacramento que da inicio en la vida cristiana, se nace como hijo de Dios y se es miembro de la Iglesia mediante este acto. Argumenta Paulucci (2013), que se da este nombre de “bautismo” al sacramento por la caracterización que sugiere el rito mediante la acción de “sumergir”, “introducir dentro del agua”, que significa por tanto “inmersión”. Término relacionado etimológicamente con el bautismo. Esta inmersión en el agua atañe lo dicho en Juan 3:5 en palabras de Jesús a Nicodemo: “En verdad, en verdad te digo que el que no nace de agua y del Espíritu no puede entrar en el reino de Dios”. Esta cita tiene una complejidad mayor a lo que rápidamente se puede percibir, entendiéndolo su alusión al nacimiento del espíritu, pero también al agua como símbolo de purificación, fuente y poder de vida.

De allí lo conveniente de las tipologías de las pilas bautismales en forma de copa para facilitar la inmersión, así que, la de la catedral está hecha con un diseño de copa sexagonal con fuste troncónico y el pedestal de forma poligonal. La copa es la parte de mayor dimensión de la pila y a su vez se divide en otros tres segmentos: borde superior en mármol beige, cenefa con colores verde y amarillo configurando

figuras geométricas elaborada en mármol, donde se introduce un elemento metálico con técnica de cincelado y repujado que describe el bautismo de Jesús. La última corresponde al borde inferior en mármol beige. Todo este elemento pertenece al estilo neoclásico, relacionando sus partes con la simbología cristiana del bautismo (ver figura 57).

**Figura 57. Pila bautismal**



Fuente: Yurany Garavito Durán.

## Otros elementos de valor religioso y artístico en la catedral de San José de Cúcuta

### *Ángeles con pila de agua bendita*

Justo a la entrada del templo se encuentran dos pequeñas esculturas de 1 m de alto, personificando los ángeles, con las pilas de agua bendita en sus manos. Son dos piezas representativas en el acceso adquiridas por el padre Jordán. Estas efigies en mármol reposan sobre pedestales de mármol oscuro de 0,65 m de alto y suelen encontrarse en la entrada de algunos templos, por ejemplo, la basílica de San Pedro en el Vaticano. La disposición de las figuras muestra el ofrecimiento del agua bendita a los fieles que entran al templo. Se revela en sus tallas el arte neoclásico con la figura en una actitud de reposo, relajada, pero con fuerte realismo.

El escultor de los ángeles fue el italiano Carli Domenico, de quien se dice estuvo ligado a la tradición clásica. Es de señalar el reconocimiento de este artista, cuyo taller se localizaba en Génova. Sus obras de magnífica calidad se reseñan en las piedras de carrara, como la estatua de San Pedro en la catedral de Paraná, y la tumba de Pelligrini en el Cementerio Monumental de Staglieno, entre otras muchas obras (Portal del litoral argentino, 2015; Cementerio Monumental de Staglieno, s.f.). Se puede determinar que, con la expresividad de la piedra, se genera una composición armoniosa y simétrica que tiene un punto de vista múltiple como el frontal y los laterales. La postura dejar ver toda la delicadeza del trabajo, generando superficies pulidas y blancas que asemejan la piel, el cabello, las plumas de las alas, entre otros laboriosos detalles que en su conjunto se perciben como bellos.

Los ángeles de mármol en la entrada fueron traídos desde Italia, tienen expresividad y epigrafías diferentes (*La Opinión*, 2006). El ángel ubicado en el margen izquierdo de la entrada presenta en su base de mármol la inscripción en latín en la parte frontal de “*Qui hac se abluit mundabitur*” y en la parte posterior “*Aqua santa purifica me*”. Por su parte, el ángel del margen derecho, con la mirada a lo alto, la epigrafía frontal de “*Hissopo et mundabo*” y la posterior de “*Asperges me*” (ver figura 58).

**Figura 58. Esculturas de ángeles en la entrada**



## ***Santo Domingo de Guzmán***

La imagen de Santo Domingo de Guzmán, quien nació en 1170 en España y falleció en Bolonia en 1221 (González, 2015), tiene una dimensión de 1,60 m de altura, presenta una vestimenta de monje, lleva en su mano izquierda la Biblia, como fuente de conocimiento y sabiduría. En la otra mano lleva la cruz de dos brazos, llamada “Patriarcal”, que es un símbolo de los fundadores de importantes comunidades cristianas que dieron comienzo a otras (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004). Se utiliza para Santo Domingo porque él fue el primero en sacar al monje del monasterio a la ciudad, convirtiéndole en apóstol.

Por otra parte, el perro de 0,33 m que aparece junto a él simboliza el sueño que tuvo su madre antes de su nacimiento, por lo que pidió al Santo Domingo de Silos le permitiera la comprensión del sueño. Tras una peregrinación interpretó que su hijo encendería el fuego de Jesucristo por medio de la predicación, y en agradecimiento dispuso el nombre de Domingo para su hijo (ver figura 59).

**Figura 59. Santo Domingo de Guzmán**



Fuente: Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

## ***Santa Marie Paussepin***

También se observa a continuación, por la misma nave lateral la figura de 1,45 m de alto, en un pedestal de 0,20 m de alto con la epigrafiya de: “Santa Marie Paussepin, fundadora de las hermanas de la caridad Dominicanas de la Presentación Dourdan,

1653 – Sainville, 1744”. Beatificada en 1994 en Roma por su santidad el papa Juan Pablo II, recibió el título de Apóstol Social de la Caridad, por su labor al servicio de los demás (Dominicas de la Presentación, s.f.). Ya mayor con la muerte de sus padres, la Santa Marie Paussepín cuida a su único hermano vivo y toma responsabilidad del taller artesanal de medias de seda de su familia, implementándole la industria con medias tejidas en lana a máquina. En 1692 conoce a la orden dominicana y decide formar parte de la Tercera Orden de Santo Domingo, lo deja todo y se entrega a la caridad instalándose en Sainville, una ciudad con muchas carencias. Luego, le siguen un grupo de jóvenes a los que encamina en la vida cristiana y al servicio, así nace la congregación de las Hermanas de la Caridad Dominicanas de la Presentación (ver figura 60).

**Figura 60. Santa Marie Paussepín**



Fuente: Yurany Garavito Durán.

### ***San Antonio de Padua***

Continuando en la misma nave lateral se encuentra San Antonio de Padua, también conocido como San Antonio de Lisboa. Fue un sacerdote de la Orden Franciscana, predicador y teólogo (ACI-Prensa, s.f.). Su habilidad con la voz, el talante imponente, tal como se muestra en la figura de 1,80 m de alto, su sabiduría, memoria prodigiosa y profundo conocimiento junto con su prodigioso don de profecía y don de milagros, lo hace uno de los santos más conocidos de la Iglesia católica. Por consiguiente, fue canonizado rápidamente en el año 1232, un año después de su muerte, por el papa Gregorio IX. Su iconografía generalmente se presenta con el atuendo de la Orden Franciscana y con el Niño Jesús en brazos, a razón de su aparición, donde San Antonio de Padua fue testigo, llevándolo en sus brazos durante una noche (ver figura 61).

**Figura 61. San Antonio de Padua**

Fuente: Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

### ***San Luis Gonzaga***

Contiguo a San Antonio de Padua se encuentra San Luis Gonzaga (1568-1591), un aristócrata italiano que renunció al título y a la herencia paterna (EWTN.FE, s.f). A los 14 años entró al noviciado romano de la Compañía de Jesús, así que olvidó totalmente su origen noble y eligió las responsabilidades más humildes, dedicándose al servicio de los enfermos. Murió a la edad de 23 años por el contagio de la peste negra, seguramente adquirida en su entrega a los contagiados. Fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726.

En el arte, San Luis Gonzaga se muestra como un joven que lleva una sotana negra y una sobrecubierta blanca, su aspecto de joven se refuerza con la pequeña escala de la efigie, ya que alcanza el 1,38 m, su base de 0,12 m genera un conjunto que no supera 1,50 m. Su atributo más destacado en esta representación es la cruz en sus manos y la forma como a su prematura edad no retiro la mirada del crucifijo en sus últimos minutos de su vida (ver figura 62).

**Figura 62. Escultura de San Luis Gonzaga**

Fuente: Yurany Garavito Durán.

### ***San Juan Bautista de La Salle***

Todavía en la misma dirección se haya San Juan Bautista de La Salle, nacido en Francia en 1651. Reconocido por su don para renovar la pedagogía, que tuvo sus frutos en la fundación de las primeras escuelas profesionales, así como también la creación de la comunidad religiosa. San Juan perteneció a una familia adinerada, repartió todos sus bienes entre los pobres y se dedicó a vivir como uno de ellos (ACI-Prensa, s.f.). Murió en 1619 a los 68 años. Fue declarado en 1900 santo por el sumo pontífice León XIII y el papa Pío XII lo nombró “Patrono de los educadores del mundo entero”. La figura de La Salle mide 1,55 m de alto, los niños a su lado de 1,0 m y 0,75 m de altura, sobre una base de 0,12 m (ver figura 63).

**Figura 63. San Juan Bautista de La Salle**

Fuente: Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

## **Santa Zita**

La penúltima figura que reposa en la nave lateral, en sentido hacia el altar, es Santa Zita, nacida en 1218 en Italia. Proveniente de una familia campesina pobre, pero muy piadosa. A los 12 años asumió las labores domésticas de la familia Fatinelli, y les sirvió el resto de su vida por 48 años. Su madre le inculcó la obediencia a Dios. Zita nunca guardó rencor, ni se quejó por los malos tratos de la familia, especialmente del señor Fatinelli, además tenía un gran amor por los pobres y abandonados, todo lo que ganaba y tenía lo daba al prójimo.

Demostró que, pese a la humildad de su oficio, siempre ayudó y amó a los demás. Murió en 1278. Posteriormente fueron numerosos los milagros que se obraron por su intercesión, de tal forma que el papa Inocencio XII la declaró santa en 1696. 300 años después sus restos sacados del sepulcro se encontraron incorruptos. La efigie de Santa Zita mide 1,65 m de altura y reposa en una base de 0,15 m. El atuendo hace alusión a su humilde oficio en donde se resalta el delantal, protagonista de un milagro conocido, pues un día en él cargaba las sobras de almuerzo para los pobres, pero al toparse con el dueño de la casa, él le inquirió mal humorado: “¿Qué lleva ahí?”, Zita manifestó que solo llevaba flores. Al abrir el delantal y sin otra cosa aparecieron las flores (ver figura 64).

**Figura 64. Santa Zita**

Fuente: Yurany Garavito Durán.

### ***Sagrado Corazón de Jesús***

La última figura instalada en la pared izquierda de la nave lateral corresponde al Sagrado Corazón de Jesús. La figura de 1,63 m de alto sobre una base de 0,12 m se muestra como símbolo de la misericordia de Dios, al revelar el corazón en su pecho abierto, las espinas que lo envuelven y los rayos de luz como un fuego que lo abraza y que pretende encender los corazones de los fieles (ver figura 65).

**Figura 65. Sagrado Corazón de Jesús**

Fuente: Yessica Lizeth Ariza Mendoza.

### ***San José con el Niño en brazos***

Ahora se presenta el transepto con la imagen de San José con el Niño en brazos, en su extremo sur. En la base una epigrafía que dice: “San José ruega por nosotros”. Cuatro ángeles acompañan la composición que mide 2,30 m en su totalidad. Uno de ellos le extiende azucenas. En esta escultura San José aparece como un hombre joven, coronado por sus buenas acciones, pero sobre todo por el mérito de ser quien guio los primeros pasos del Niño Jesús, como un padre amoroso y comprometido (ver figura 66).

**Figura 66. San José con el Niño en brazos**

Fuente: elaboración propia.

### ***Nuestra Señora de Cúcuta y La Macarena***

En el transepto ala norte se ubica una capilla interior con la virgen patrona de la ciudad local denominada como Nuestra Señora de Cúcuta, con un altar decorado en mármol de colores y la gruta que la contiene sobre columnas griegas con capiteles tallados en piedra. A un lado se encuentra el nicho de la virgen de La Macarena de Cúcuta, para su procesión los viernes de dolores, evocando el paso de La Macarena como una advocación mariana de tradición española proveniente de Sevilla, alrededor del año 1955 (ver figura 67). Al respecto se relata:

El 15 de septiembre de 1995, los devotos de Cúcuta consagraron el santuario y entronizaron en su espíritu a La Macarena de Sevilla. El paso de La Macarena fue adquirido en España. La Macarena es la Virgen de la Esperanza, Nuestra Señora de los Dolores, que honra el gremio taurino. Tuvo un costo de \$20.000 pesos. (*La Opinión*, 2006, p. 23)

**Figura 67. Virgen de Cúcuta y La Macarena**



Fuente: elaboración propia.

### ***San Pedro y San Pablo***

Dos figuras en mármol ubicadas en la nave central franqueando el altar, imponentes a la vista por la expresividad que otorga esta piedra, sobrepasa infinitamente la dureza del material, pues permite un destacado realismo en las representaciones de las figuras humanas de San Pedro y San Pablo: “los santos padres los han considerado dos columnas sobre las que descansa la Iglesia” (Orellana, 2019, p. 1). Creados por el escultor Pietro Bibolotti, quien se destacó en la elaboración de modelos escultóricos y ornamentos arquitectónicos del arte clásico. Su ritmo de trabajo tendría frutos en la consolidación del “Laboratorio de Escultura y Arquitectura Artísticas” constituido en 1923. Fueron varios los encargos que reclamaban una rápida elaboración para satisfacer los múltiples compromisos, principalmente de América, en arte sagrado (Bibolotti, s.f.).

Para la reproducción de los modelos tridimensionales, el escultor utilizó el “Scultografo Bibolotti”, un pantógrafo concebido y patentado en 1916 por su hermano Antonio Bibolotti, que facilitó la ejecución de las dos figuras. San Pedro ubicado al lado derecho del altar, entre el presbítero y la audiencia, representa uno de los apóstoles más destacados al cual se le confió el ministerio, por lo que se le conoce como el primer papa, basándose en Mateo 16, 18-19, en donde se hace alusión a las palabras que le dirigió Jesús:

Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y el poder de la muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo.

Respecto a San Pablo, también apóstol de primer orden, fue quien evangelizó en los más importantes centros urbanos del Imperio romano y redactó algunos de los primeros escritos canónicos cristianos entre ellos, la primera “Epístola a los Tesalonicenses”.

En la escultura se figura a Pablo con unos textos en la mano que representa su condición de autor, así como también lo fue Pedro. Además, su mano izquierda empuñando la espada, se relaciona con la frase “la espada del Espíritu” mencionada en la Escritura en Efesios 6:17, donde Pablo persuade a los cristianos a usar la espada, como armadura espiritual, con el fin de estar preparados para luchar efectivamente contra del maligno (Efesios 6:13) (ver figura 68).

**Figura 68. San Pedro y San Pablo**



Fuente: elaboración propia.

La caracterización de estas dos figuras de mármol enseña cualidades plásticas que proporcionan detalles de la piel, cabello, ojos y otras superficies con considerable realismo, notando el valor estético de estas obras. Están elaboradas a escala humana con una altura de 1,70 m de pies a cabeza, apoyados sobre una base de 0,10 m y un pedestal de 1,29 m para un total de 3,09 m. Cada figura humana tiene un peso aproximado de 1832 kg, por lo que Lorenzo (2010) plantea que es lamentable la ausencia de información en cuanto a las gestiones de intercambio para su adquisición y un proceso mercantil al que se sujeta cada encargo, haciendo referencia a las estrategias que hicieron posible la llegada de estos objetos de variados formatos a los puertos hispanos superando todas las dificultades geográficas, políticas y sociales del momento.

Esto teniendo en cuenta el lugar de origen artístico y geográfico confirmándose la procedencia del material en el Monte Altissimo de Pietrasanta, lugar ideal para el arte, localizado a una hora de Florencia y hora y media de Génova en la provincia de Lucca, Toscana, “la pequeña Atenas”, pues es un epicentro internacional del mármol debido a su cercanía con Carrara (Delgado *et al.*, 2021). Estos autores hacen también alusión a su apelativo de “epicentro internacional” ganado por el Monte Altissimo, un monte de mármol que el propio Miguel Ángel reveló, comenzando así con la tradición de extraer y trabajar el mármol de esta región, que sigue presente actualmente y que, gracias a la red ferroviaria, facilitó el transporte de esas piezas (Vergel *et al.*, 2020b).

No obstante, para tener una idea de estas gestiones en la literatura de casos similares, se encontró en la catedral de Paraná un contrato celebrado en 1895 para adquirir la obra en mármol de San Pedro, con una dimensión de 4 metros, más del doble que la de la catedral de San José de Cúcuta, pero de igual calidad y copia fiel de la existente en la basílica de San Pedro en Roma (*Portal del litoral argentino*, 2015). Esta nota del *Portal del litoral argentino*, no solo indica el precio de la negociación, el cual ascendió a 16 mil francos, sino que adicionalmente revela una leyenda de tradición oral, en la que se asegura que la imagen de San Pablo venía junto a la de San Pedro, desde Italia, pero que la primera debió ser arrojada al mar por el sobrepeso que traía la nave. Esta experiencia en otra catedral latinoamericana revela la dificultad del traslado interoceánico de estas piezas muy bien valoradas, pero difícilmente trasladadas.

Por otra parte, con el análisis de las proporciones de los cuerpos, Delgado *et al.* (2021) identifican el origen antropométrico en la Grecia clásica, relacionándolo con el canon antropométrico estándar o de tipo medio, aplicado por Policleto, hacia el siglo V a. C. alejándose de los planteamientos de Leonardo da Vinci, en contraposición con lo que se pensaría de su momento de talla correspondiente a la época moderna. Por tanto, sus proporciones matemáticas reseñan un alto valor

artístico y patrimonial de estas dos esculturas de la catedral de San José de Cúcuta al recurrir a patrones originarios del clásico.

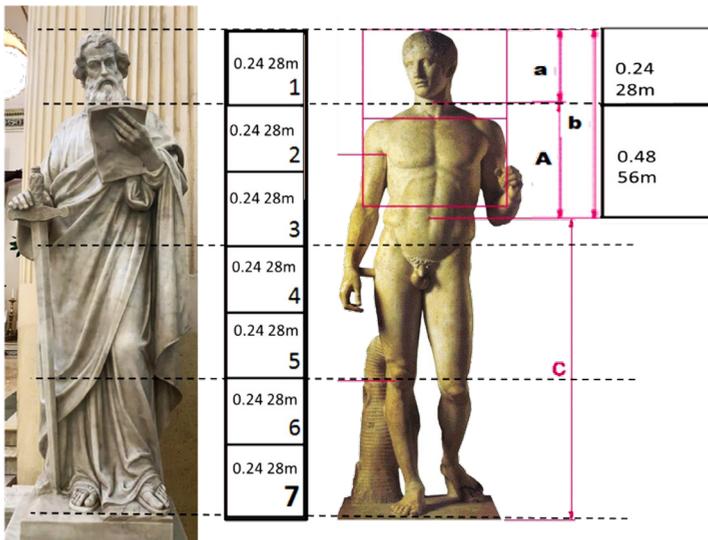
Teniendo en cuenta que las esculturas de San Pedro y San Pablo miden 1,70 m y la altura de la cabeza es de 0,25 m aproximados, para cualquiera de las dos esculturas, ya que miden lo mismo, y sus manos de 0.23 m, facilita deducir sus otras proporciones, buscando el canon antropométrico que más se ajuste. Al considerar el canon de Policleto determinado por la siguiente ecuación (4) donde x corresponde a la altura total de la escultura y a es la medida de la altura de la cabeza.

$$x = 7a \quad (4)$$

Así, bajo esta premisa matemática, las medidas de la escultura en Cúcuta se aproximan al canon antropométrico estándar (tipo medio de 7 cabezas) desarrollado por Policleto. De tal forma que la medida de la cabeza aproximada según esta estructura modular es de  $1,70 \text{ m} / 7 = 0,2428$  metros. A su vez, la medida del mentón a la línea inguinal es de 0,4857 m, la línea inguinal a la rodilla 0,4857 m y finalmente de la rodilla a la base del pie 0,4857 m.

También se debe destacar el rostro que se divide en tres partes iguales de la línea alta de raíz de cabello a frente, frente a la punta de la nariz y la distancia de esta al mentón, de 0,08 m cada una de estas partes, por consiguiente, se puede apreciar en la lógica proporcional de Policleto una concepción rítmica y de equilibrio matemático (Delgado *et al.*, 2021) (ver figura 69).

**Figura 69. San Pablo como ejemplo de canon antropométrico estándar o de tipo medio, aplicado por Policleto**



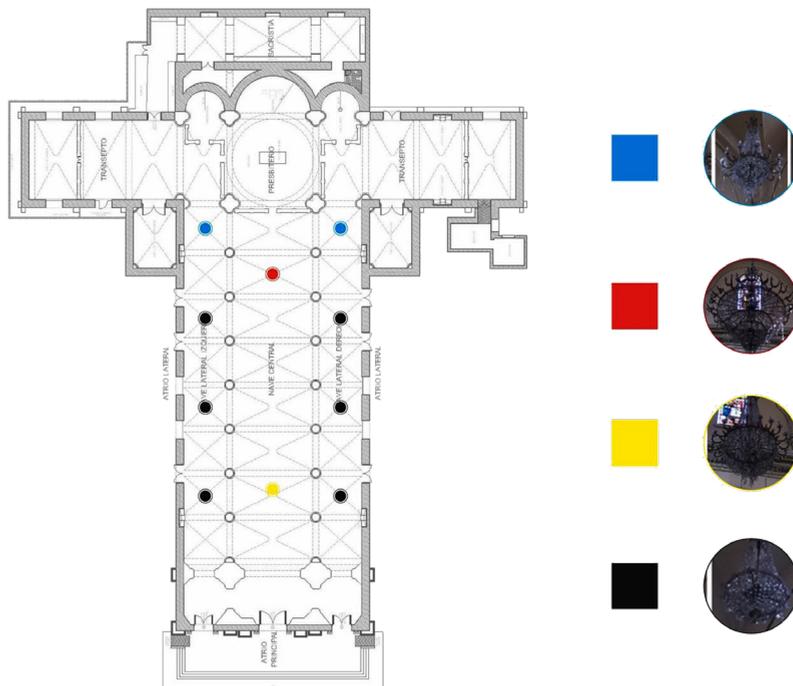
Fuente: elaboración propia.

## Lámparas Chandelier y torno de la catedral

Las lámparas Chandelier están ubicadas en las naves central y laterales. Penden de los arcos de las bóvedas de escrucería que conforman las naves, dotando el espacio de majestuosidad por su forma tipo araña. Está hecha de cristales que maximizan el potencial de luz gracias al fenómeno de la refracción que proporciona el vidrio. Su denominación Chandelier tiene sus orígenes en la Francia medieval. La explicación de este término la da Rodríguez (2015), quien sostiene que la idea surgió del conjunto de velas en una base cruciforme que se elevaban a una altura por una cuerda o cadena colgando de un gancho para iluminar los espacios. Posteriormente el diseño evolucionó, supliendo las velas por gas y energía eléctrica, sobre la base de candelabros con anillos, coronas y cristales en cascada, que se usaron en palacios, casas de la nobleza, el clero y los comerciantes como distintivo de lujo y poder.

Las cuatro lámparas Chandelier de estilo neoclásico de la catedral de San José de Cúcuta son de características similares. La de mayor tamaño tiene unas dimensiones aproximadas de 2 metros de diámetro y 3 metros de altura y un peso alrededor de 1,5 toneladas. Conserva más de 5000 cristales eslabonados, 70 focos y la inclusión de latón para conformar sus coronas. Esta composición se convierte en punto focal, apoyando la idea de direccionalidad al altar (ver figura 70).

**Figura 70. Disposición de las lámparas en las naves**



Fuente: elaboración propia.

Un accesorio de las lámparas invisible a los fieles es un torno ubicado entre los arcos y la cubierta. Este aparato facilita el ascenso y descenso de las lámparas para el mantenimiento. El cabrestante de dos toneladas es un producto de la empresa Beebe Bros, fundada por RH Beebe en 1924, que comenzó a fabricar este tipo de máquinas en Seattle (Graff, 2017). Lo interesante de este torno fue su masiva distribución en la Segunda Guerra Mundial, pues más de 1000 de los cerca de 20 000 botes de desembarco estaban equipados con tornos fabricados por esta empresa. Este tipo de máquinas apreciadas por el valor histórico, hoy en día son coleccionables y mostradas al público como el caso de la única pieza idéntica en el museo Flying Heritage & Combat Armor en EE. UU. (Graff, 2017) (ver figura 71).

**Figura 71. Torno Beebe Bros.**



Fuente: elaboración propia.

El análisis de los elementos del ajuar litúrgico y ornamentales con sentido religioso y elegante (ver figura 72) presentan una extensa visión de técnicas, materiales y diseños que en términos generales constituyeron piezas adquiridas en el extranjero en evidencia de la apertura comercial de la ciudad de Cúcuta, el empuje y el gusto en aquella época, como lo refiere Díaz *et al.* (2021): “Esto da lugar a pensar en una gran modernización” (p. 384). Sería interesante conocer los detalles de la movilización de las piezas que se encuentran en el interior de la catedral, sin lugar a duda con un valor histórico excepcional.

**Figura 72. Interior de la nave principal**



Fuente: elaboración propia.



## CONCLUSIONES

En las interpretaciones del imaginario urbano como primer ejercicio formulado para esta investigación, pueden reconocerse características y determinantes de la ciudad de Cúcuta y la catedral a principios del siglo xx. Los elementos expresados en el razonamiento espacial y arquitectónico fueron transcritos como elementos dominantes o ausentes, de tal forma que la plaza como componente central, las torres, la cúpula y demás detalles de la fachada, se encuentran visibles en todos los mapas mentales que formularon el grupo de personas invitadas a participar. Esta caracterización deja ver el edificio sagrado de la catedral como una construcción jerárquica, articuladora del espacio urbano, y con detalles arquitectónicos más llamativos que el resto del entorno.

Otros elementos hacen presencia en el imaginario urbano como el tranvía, identificado entre los elementos dominantes. Así, la vinculación de la máquina locomotora al interior de las calles cercanas a la catedral se notó con mayor frecuencia en los *sketches* generados en dicho ejercicio. En cuanto a la relación de la catedral con la plaza, se esbozó una misma y correcta disposición en el plano urbano construido según el imaginario de cada participante. Las cualidades del espacio urbano como limpieza e higiene, construcciones sólidas en piedra y ladrillo, y la arborización permiten admirar un entorno de tranquilidad y confort ambiental. Luego, los atributos plasmados en estos mapas mentales se traducen en una serie de experiencias individuales que le facilitan a cada uno de los individuos componer y cimentar con el paso del tiempo su propia memoria de un lugar.

De esta forma, se consideran los elementos dominantes y ausentes como generadores de ideas del proceso de aprendizaje y reconocimiento histórico del lugar. Se identificó que las decisiones espontáneas con referencia a la construcción de una imagen arquitectónica se relacionan con el resultado de las luchas civiles, la poca oferta de mano de obra especializada a finales del siglo XIX, y el deseo de replicar estilos que hacían referencia al alcance tecnológico y poder europeo. Este periodo de reformas se filtró en los paisajes arquitectónicos colombianos, y la catedral de San José de Cúcuta no fue una excepción, pues respondió precisamente a esa pluralidad de pensamiento al acoger una tipología republicana.

Estos fenómenos, la firma del Concordato, la Celebración del Congreso Eucarístico Nacional y la modernización del Estado tienen efectos en la Iglesia católica, en la catedral y en el hecho urbano de San José de Cúcuta. De tal manera que se distingue su papel protagónico, mediador y poder simbólico al consolidarse en la estructura urbana como un elemento reconocido colectivamente en lo sagrado. La tipología expresa su esencia fenomenológica destinada para la celebración litúrgica, y cada elemento arquitectónico: las torres, el campanario, la cúpula y la estructura volumétrica del templo potenciarán esa conexión entre lo sagrado y la ciudad.

Por consiguiente, la catedral de San José de Cúcuta se desarrolla en una planta basilical, conformada por tres naves que se alzan de forma escalonada, siendo la nave central la de mayor altura que las laterales. Hay que advertir que la primera piedra puesta para la construcción se hizo a finales del siglo XIX. Lo que lleva consigo una construcción inspirada en algunos movimientos medievales y que la consolidación de esta obra, a través del tiempo, va incorporando adecuaciones compatibles con las tendencias del siglo XX, hasta lograr su aspecto final. En su momento la reconstrucción del templo significó un símbolo de intrepidez y emprendimiento de una población que, en esos momentos de crisis política, ambiental y social, proyectaron la iglesia en un esquema de cruz latina, cuyas dimensiones de 74,25 m por 23,3 m de ancho, para la nave central y sus laterales y el transepto de una longitud de 60,10 m por 11,45 m de ancho, se suscribe en la cuadrícula urbana.

Por otra parte, la estructura tripartida de la fachada de la catedral, conformada por dos torres laterales y el frontón como articulador de estos elementos, crea una jerarquía, guardando las proporciones y simetrías perfectas, en donde se exhiben elementos variados como las bases que soportan las columnas adosadas, con tipología corintia y jónicas. Resulta atractivo el rosetón de 3.2 m de diámetro como punto focal de la composición, con la imagen de San José y la bandera de Colombia en el contorno externo del vitral. Este esquema guarda influencias neoclásicas, así como la cúpula, las torres, el ajuar litúrgico y otros elementos religiosos.

En cuanto a la cúpula de la catedral de San José de Cúcuta configura un *skyline* curvilíneo místico con un valor simbólico, vinculando su significado cosmológico al representar la “bóveda celeste”. Esta representación del cielo es lograda por sus

características que le confieren una propiedad de ingravidez. Aunado a esto, el arte plasmado en el intradós de la cúpula cumple su misión pedagógica y didáctica, en la que intervienen los haces lumínicos que penetran por el óculo y los vitrales del tambor, al ascender y descender el sol. Esto cobra un interesante juego lumínico al interior del crucero.

También se destaca la técnica constructiva de la cúpula, en cuanto a sus orígenes, poco precisos, pero con un alto valor cultural, pues la transmisión del sistema constructivo de la cúpula alcanzó una alta calidad arquitectónica, precisamente por la participación multicultural y su adquisición paulatina y transmitida a lo largo del tiempo, trabajada con diferentes métodos. Por lo tanto, se resalta su técnica constructiva elaborada en manufactura de ladrillo, explicando su baja capacidad para desarrollar tensiones de tracción, con respecto a una muy buena resistencia a la compresión. Esto determina su firmeza, que estriba de su forma y dimensión, más que por la resistencia del material.

De igual manera, las torres establecen un hito en el paisaje urbano y sonoro de la ciudad. Las campanas de la catedral de San José de Cúcuta, ubicadas en la torre norte de su fachada, configuraron la más alta simbólica construcción e instrumento acústico de mayor resonancia de la ciudad en el siglo xx. Alcanzan una altura de 35 m sobre el nivel del suelo. Resultan atractivas por su desarrollo vertical independiente del resto de la catedral. Por otra parte, su distribución interna, aun cuando en el interior parezca una caja vacía, proyecta soluciones estructurales y funcionales adecuadas a su fin de ser audible y visible en el territorio. De esta manera, la torre está conformada por un espacio en planta baja, otro espacio en segundo nivel que conecta con el coro y el espacio superior hasta el campanario.

En cuanto a las campanas de la catedral, ubicadas en la torre norte, en el tercer nivel y elevadas a una altura de 20 m sobre el nivel del suelo, para difundir a mayor distancia la sonoridad de los toques de la campana Santa Madre de 500 kg, campana mayor Sagrado Corazón de 800 kg, campana menor San Luis de 80 kg, y la campana media de 90 kg, llamada para efectos de este estudio San José, se escuchan en gran parte de la ciudad. En relación con el origen de las campanas, se identificó a la compañía de Luis Tristancho e Hijos, con amplia trayectoria en el país, quienes las fundieron en una técnica denominada molde perdido, pues la horma para una campana solo se funde una vez y se rompe. De ahí que no existen dos campanas similares en el mundo. Así que el toque de las campanas da vida a las llamadas “marcas sonoras” como un sonido patrimonial único que tiene cualidades que lo hacen identificable por la comunidad.

Por último, tanto en el caso de elementos del ajuar litúrgico como elementos propios de la religiosidad, generan un conjunto de piezas magníficas, traídas en su mayoría de países como Italia, Francia, España e incluso de Estados Unidos. Se revela con ellas las corrientes estilísticas de países extranjeros e ideologías del pasado, pero

al mismo tiempo divisa las adaptaciones que se hicieron paulatinamente, sujetas a presupuestos y recursos humanos, sobre todo, a las nuevas exigencias de cada tiempo. Es así que sorprende estas adquisiciones, que presentan una desarrollada visión de técnicas, materiales, formas, formatos y diseños. Por supuesto que también inquieta los detalles de la movilización de estas piezas, desde lugares lejanos, donde se desarrollaba la técnica pertinente con mayor pericia y trayectoria. Para terminar, sin lugar a dudas se puede afirmar del valor histórico y artístico excepcional de la catedral.