

La casulla de los apóstoles: una casulla de imaginería en la catedral de Lima

EMMA PATRICIA VICTORIO CÁNOVAS
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
evictorioc@unmsm.edu.pe



Resumen

La colección de ornamentos litúrgicos de la Basílica Catedral de Lima es de gran valor, a pesar de la fragilidad de los materiales y de su continuado uso. Estos ornamentos destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, manifestadas tanto en la selección de los materiales como en la riqueza de los temas iconográficos que ostentan, a la vez que reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de vida republicana. A pesar de su importancia, estas prendas aún no han suscitado el interés de los investigadores y no se han desarrollado estudios al respecto. Esta es una primera aproximación.

Palabras claves: Ornamentos litúrgicos, casulla, iconografía, arte sacro, arte virreinal, arte textil, bordado, siglo XVI.

Abstract

The collection of liturgical vestments of the Basilica Cathedral of Lima has great value, despite the fragility of the materials and its continued use. These ornaments have persisted through the centuries and are distinguished by their technical singularity, aesthetic and luxury qualities, expressed both in the materials selection and the wealth of iconographic themes; at the same time reflecting Christian practices developed during the viceregal period and the early republican life. However their importance, these garments have not yet attracted the interest of researchers.

Keywords: Liturgical vestments, chasuble, iconography, sacred art, colonial art, textile art, embroidery, sixteenth century.

Introducción

La colección de ornamentos litúrgicos que forma parte del patrimonio artístico de la Catedral de Lima es de gran valor, a pesar de la fragilidad de los materiales y de su continuado uso. Estos ornamentos, que han persistido a lo largo de los siglos guardados en la cajonería de la sacristía, destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, manifestadas tanto en la selección de los materiales con los que han sido confeccionados, como en la riqueza de los temas decorativos que ostentan, a la vez que reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de la vida republicana.

Si bien la Iglesia reconoció la belleza de los ornamentos litúrgicos, al proclamar que la persona estaba presente en la Iglesia a través de su trabajo convertido en ofrenda de amor, dejó sentado que no era trascendental el nombre del autor. Tampoco fueron apreciados como obras de arte, sino más bien como bienes de uso que debían cumplir dos objetivos fundamentales. En primer lugar estaban obligados a adecuarse a normas que determinaban su forma y función, y en segundo lugar, debían ostentar una serie de imágenes prescritas -por la propia Iglesia-, que eran fácilmente comprendidas por los fieles. Sin embargo, se trata de verdaderas obras de arte al servicio de la Iglesia dedicadas a la realización del culto, de manufactura anónima y de uso constante.

El conjunto de ornamentos litúrgicos que se usaba en las misas de pontifical se llama *terno* (imagen 1) y constaba de los siguientes componentes confeccionados en la misma tela y con los mismos bordados: una casulla, dos dalmáticas, capa pluvial, velo o paño humeral, tres estolas, dos manípulos, bolsa de corporales y un velo de cáliz, que debían ser de excepcional calidad.

Durante los primeros años del virreinato llegaron, enviados desde la metrópoli, los ornamentos litúrgicos confeccionados en las telas más finas. En la colección de la Catedral de Lima, los ornamentos litúrgicos correspondientes al siglo XVI son muy escasos, sin embargo se encuentran algunas piezas de este período que son de origen europeo, entre las que se destaca la *Casulla de los Apóstoles*¹, identificada con ese nombre por los motivos iconográficos que ostenta.

Breve historia de la casulla

La casulla es considerada el vestido más importante de la liturgia católica por su función, simbolismo y estética (Plazaola, 1965: 480), se usa para la celebración del sacrificio de la misa. No tiene costura a los lados y presenta una abertura central para pasar la cabeza, de tal modo que queda una mitad

1 Es interesante anotar que en la actualidad el modelo de la casulla de los Apóstoles está vigente, se produce y se puede encargar su confección.



Casullas



Dalmática



Capa pluvial



Manípulos



Estola

Imagen 1: Conjunto de ornamentos litúrgicos o terno. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Víctorio C.

sobre la espalda y la otra sobre el pecho. También llamada planeta o *pianeta* hasta el siglo IV, deriva de la antigua *paenula* (o pénula) romana de uso común en el siglo III, que era un aditamento del traje profano. Estaba confeccionada de un tejido grueso y compacto, para brindar protección de la lluvia. Durante mucho tiempo conservó una forma muy amplia, semicircular y cosida adelante, con una abertura para sacar la cabeza. Su aspecto era el de un cono que llegaba hasta los pies, cubriendo todo el cuerpo, parecía una pequeña casa². Esta forma dificultaba el movimiento de los brazos. Como vestimenta litúrgica se usó en occidente desde la segunda mitad del siglo IV (ERC³, II, 1951: 545-546), y es mencionada en el pseudo Germán de París y en el Concilio IV de Toledo⁴ (Righetti, 1955: 545). Hacia los siglos X y XI se comenzó a recortar en la parte delantera, adquiriendo una forma semicircular que se abandonó pronto; luego, en los siglos XII y XIII, prevalecen las casullas acampanadas; más tarde, las romboidales, tan largas como anchas.

A partir del siglo XIII comienzan los cambios más importantes a consecuencia, especialmente, de las innovaciones introducidas en la celebración, como la *elevación de la Hostia*, momento en el que el ministro debe sostener la hostia con sus dos manos, sobre su cabeza, para que toda la congregación de fieles la vea. Las modificaciones se prolongaron hasta el XVI debido a la difusión del empleo de telas recamadas. Así la casulla se recortó y abrió en los lados quedando a manera de un ancho escapulario, cuyas partes, cada vez más rígidas y planas, colgaban sobre la espalda y el pecho. El modelo más recortado fue el español, conocido comúnmente con el nombre de guitarra o guitarrón, por sus contornos redondeados (imagen 2).

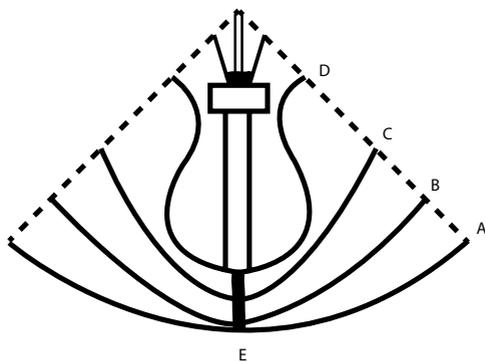


Imagen 2: Esquema que muestra el corte de la primitiva casulla hasta adquirir la forma de guitarra (Fuente: Plazaola, 1965: 481)

2 El término casulla proviene de *casula*, diminutivo del latín *casa*.

3 Las siglas ERC corresponden a la *Enciclopedia de la Religión Católica*.

4 El Concilio IV de Toledo se realizó en 633 y fue presidido por Isidoro de Sevilla.

Hasta el siglo XI la decoración de la casulla era variada, podía ser recamada o presentar en el centro de la parte posterior⁵ una cenefa vertical (llamada columna), que se dividía en dos brazos oblicuos -como una “Y”- a la altura de los omóplatos, pasaba sobre los hombros, se unía sobre el pecho y bajaba por delante. Los temas más frecuentes fueron bustos de santos, inscritos en medallones; en el lugar de unión, Cristo, la Virgen o el Santo Patrono. Hacia el siglo XIII, en Francia, Alemania e Inglaterra, se usó la cruz de brazos horizontales en la espalda, mientras que en Italia se optó por una cenefa vertical simple en las dos caras, éste es el tipo que prevalece (imagen 3).

Para su confección se emplearon las telas más finas, especialmente la seda que en un inicio procedía de Alejandría, Damasco y Bizancio; durante la Edad Media fueron famosas las fábricas árabes de Sicilia y España; después del siglo XIII, los damascos, brocados y terciopelos de Génova y Venecia. Algunas veces se usó la lana y el algodón. Sobre las suntuosas telas se realizaba el bordado, perfeccionado en Oriente, el gusto por él fue llevado a Europa por los cruzados.

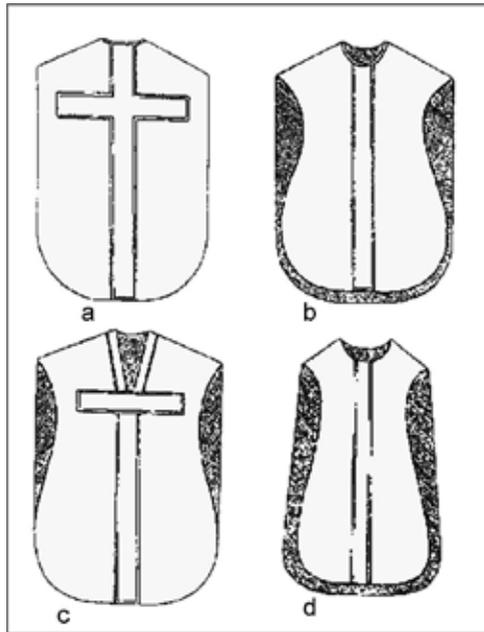


Imagen 3: Comparación de la forma y tamaño de las Casullas en diferentes países: a, b, Alemanas; c, Romana; d, Española. Fuente: <http://www.1911encyclopedia.org/Chasuble>

5 La espalda es la zona más importante de la casulla, allí se concentra la decoración ya que los sacerdotes tradicionalmente oficiaban la ceremonia litúrgica de espaldas a la asamblea, es decir, mirando en la misma dirección que el pueblo, hacia el retablo mayor, adosado al ábside.

El sacerdote lleva la casulla sobre los demás ornamentos sagrados (imagen 4). Fue considerada desde la Edad Media como símbolo de la caridad que reúne todas las demás virtudes, y también representa el yugo del Señor.



Imagen 4: Casulla. Fuente: <http://tradioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

Casulla de los Apóstoles⁶

Se trata de una casulla de procedencia española. En la actualidad tiene forma de guitarra⁷ con ligeras escotaduras cóncavas en la mitad superior de la sección de la espalda, en la zona correspondiente a los brazos, que son un poco más amplias en la sección delantera. La parte inferior es redondeada, y sugiere que esta forma no es la original, debido a que la columna está recordada siguiendo este contorno⁸, en lugar de presentar terminación recta. Ha sido confeccionada en terciopelo de color rojo, cosido a mano. La columna está formada por una cenefa de imaginería bordada, característica del siglo

6 Ornamentos litúrgicos con características similares, tanto técnicas como formales, han sido estudiados por Francisco Romero Ortega (1989), Ana María Ágreda Pino (1998) y Manuel Pérez Sánchez (1999), quienes afirman que las prendas son originarias de España y que corresponden a la primera mitad del siglo XVI.

7 Sus dimensiones son 108 x 65cms.

8 Al describir una casulla del siglo XVI, de características muy similares, Pérez Sánchez menciona que su forma era por lo general de "líneas rectas" (Pérez Sánchez, 1999: 219). Este dato, sumado a la evidencia física constatada en el análisis material de la Casulla de los Apóstoles, permite tener la certeza respecto a su forma original.

XVI que ha sido aplicada en la parte central de ambas caras. Un galón delgado y dorado remata todo el rededor, y también forma las *clavi* que flanquean la columna.

La cenefa de imagería bordada está confeccionada en lino, y presenta una lista plateada muy delgada en los orillos paralelos a la urdimbre. Su estructura es de damasco con hilos de plata y seda de colores, con diversos motivos geométricos como rombos, rectángulos y semicírculos, así como motivos vegetales, que definen compartimientos rectangulares sucesivos dispuestos verticalmente, tres en la espalda y dos en el pecho, separados por una banda horizontal plateada, muy fina. Allí se enmarcan cinco hornacinas que en el interior presentan un personaje bordado⁹, claramente individualizado.

Cada una de las hornacinas está rematada con arco de medio punto apoyado sobre capiteles-imposta. La rosca del arco está decorada con cuatro rombos separados por tres círculos. Sobre el arco, en la parte exterior, hay motivos vegetales que se abren a cada lado formando una voluta que recuerda los grutescos *a candelieri*, y señalan un elemento central ligeramente trilobulado que forma el eje vertical.

Las hornacinas poseen un espacio interior que en el fondo presenta rombos divididos en cuatro. El pavimento del piso es ajedrezado de diferentes colores, en disposición oblicua para reforzar el efecto de perspectiva. Cada piso, sin embargo, posee un número diferente de cuadros y distinta combinación tonal.

El conjunto de motivos bordados denota gran expresividad y cada personaje ha sido individualizado. Las carnaciones, la vestimenta y los atributos de los personajes están bordados en punto de matiz; las carnaciones lo están con hilos de seda de colores y, tanto la vestimenta como los atributos, combinan hilos de seda de colores e hilos de oro. Los pliegues de las túnicas y de los mantos están trabajados de manera prolija sobre la tela, y logran efectos por la gradación de tonos. Los rasgos fisonómicos de los rostros están muy detallados y han sido *pintados a la aguja*, es decir que están bordados con hilos de seda de diferente color. Mediante puntadas muy finas se mezclan los diferentes matices llegando a producir un efecto parecido al que resulta del empaste de los colores aplicados con el pincel. El contorno, perfilado con cordoncillo de oro, plata y seda, intensifica el efecto de relieve.

9 Respecto a la ornamentación Pérez Sánchez afirma que “La imagería es [...] la protagonista de casi todas esas piezas. Se dispone en cenefas centrales, enmarcadas en capillets con arquitectura...” Asimismo indica que “la cenefa de la casulla del siglo XVI solía constar de dos capillets en el anverso y tres en el reverso.” También dice que “dicha imagería se concreta y distribuye de la siguiente forma: en el anverso, San Pedro, San Juan y Santiago, y en el reverso, San Pablo y San Bartolomé. Todos ellos se acompañan de sus característicos atributos...” (Pérez Sánchez, 1999: 219 y 221).

Descripción formal

Dentro de cada hornacina, ocupando todo el espacio vertical, se encuentra la imagen de un Apóstol representado de cuerpo entero y de pie. Su rostro tiene barba, lleva el cabello largo, una aureola dorada alrededor de la cabeza que señala su santidad, viste túnica talar que deja ver los pies descalzos, y lleva un manto sobre los hombros. Con la mano derecha porta su atributo¹⁰ característico, y con la otra sujeta un libro que alude al Evangelio; solo uno, el que está ubicado en la hornacina superior de la sección delantera, no tiene barba ni lleva libro y sostiene su atributo con la mano izquierda. Cada Apóstol está representado en primer plano y parece adelantarse del fondo a un espacio que se hace evidente por el tratamiento del piso.

En la sección de la espalda se reconoce, en primer término, a San Pablo. Su rostro está en posición de tres cuartos, se dirige hacia su derecha, su frente y aureola están mutiladas debido a la escotadura abierta para el cuello de la casulla. El Apóstol está vestido con una túnica roja y lleva una capa azul amplia que cubre sus hombros, forma pliegues que dejan ver sus manos, y termina en punta en la parte inferior. Con la mano derecha sujeta la espada, dirigida hacia abajo, mientras que con la izquierda sostiene el libro contra su cuerpo.

En la hornacina central, San Bartolomé mantiene la misma posición pero, a diferencia del anterior, su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo. Su túnica también es roja, sobre ella va una capa azul amplia que cae suavemente y forma pliegues que permiten ver sus manos. Con la derecha sostiene el cuchillo con la hoja dirigida hacia arriba, y con la izquierda un libro, pegado a su cuerpo.

San Andrés se ubica en la última hornacina. Su rostro está en posición de tres cuartos hacia su izquierda, ligeramente inclinado hacia abajo. Viste túnica roja y lleva una capa verde amplia que cubre sus hombros, cruza de manera horizontal su pecho y forma pliegues que dejan ver sus manos. En la mano derecha lleva la cruz en aspa que apoya sobre el hombro, mientras que con la izquierda sujeta un libro contra su cuerpo. No se aprecia el tercio inferior del Apóstol, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla (imágenes 1, 2 y 3).

10 La iconografía asignó a los Apóstoles sus atributos durante el siglo XIII (Becker, 2003: 52).



Imagen 1: Casulla de los Apóstoles (sección de la espalda). Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.



Imagen 2: San Pablo. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda). Siglo XVI

Se observa la frente mutilada por la escotadura para el cuello. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.



Imagen 3: San Bartolomé. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda). Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.

La sección delantera presenta en el segmento superior a San Juan Evangelista, con el rostro en posición de tres cuartos hacia su izquierda. Está vestido con túnica amarilla, una capa bicolor, verde y roja, que cubre sus hombros y forma pliegues, sus manos están a la vista, con la izquierda sujeta un cáliz dorado¹¹ (imagen 4).

11 El cáliz alude al episodio en el que Aristodemos, un sacerdote pagano del templo de Diana, obligó a San Juan Evangelista a beber veneno de una copa (Schenone, 1992:528).



Imagen 4: Casulla de los Apóstoles (sección delantera). Siglo XVI Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio C.

En el segmento inferior está Santiago el Mayor, su rostro en tres cuartos se dirige hacia la izquierda. Ostenta el bordón¹² que sujeta con la mano derecha y está tocado con un sombrero. Tanto el bordón como el sombrero lo caracterizan como peregrino. Sobre el pecho lleva una amplia capa roja terciada que deja ver su túnica azul. No se aprecian sus pies, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla.

Lectura iconográfica

El significado de una casulla con la iconografía descrita es claro. Como se recuerda, los Apóstoles fueron escogidos y comisionados por Jesucristo como embajadores, capaces de revelar Su palabra, y se caracterizaron por su humildad. La presencia de estos personajes, bordados en una casulla roja refuerza el sentido de humildad y caridad que debe tener el sacerdote para actuar *in*

12 O bastón del caminante.

persona Christi, así como la aceptación del yugo del Señor. El color rojo¹³ representa el amor divino, de San Juan, los mártires y santos inocentes (Réau, 2000: 3, 92). Es usado en los días en que se celebra la Pasión de Jesús, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz, confirmaciones y ordenaciones. También para celebrar el nacimiento de los apóstoles, los Evangelistas y la celebración de los mártires. Recuerda al Espíritu Santo. Es interesante anotar que, siguiendo la antigua costumbre oriental de usar rojo en los funerales, ha quedado en la liturgia papal la práctica de vestir el cadáver del sumo pontífice con casulla roja (Righetti, 1955: 562). El rojo está ligado al culto de la Santa Sangre y a la exaltación del cuerpo de Cristo (Sánchez Ortiz, 2002: 91). Significa: el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires, el incendio de la caridad y el heroísmo del sacrificio. Es el color de los cardenales, como soldados defensores de la Santa Sede (Réau, 2000: 3, 92), y del poder soberano (Ferguson, 1980: 152).

Apreciación plástica

En conjunto, la prenda muestra una armoniosa combinación tonal de contraste entre la columna y el soporte general de terciopelo rojo. Las finas bandas que delimitan la sección y bordean la casulla permiten observar tanto su composición armónica como la intención de resaltar especialmente la zona bordada sobre fondo neutro, para definir el simbolismo de la prenda. El tratamiento de la columna demuestra continuidad conceptual, pero no espacial. Gracias a las características del bordado al matiz en seda de colores, cada uno de los Apóstoles posee rasgos bien definidos que permiten su identificación, y resalta notoriamente sobre el fondo texturado de las hornacinas.

Cabe señalar que la *Casulla de los Apóstoles* fue una prenda de uso, por lo que cuando el ministro se revestía con ella para una ceremonia, una serie de aspectos secundarios pasaban a cumplir un rol importante, entre los que destacan: el volumen de su cuerpo, sus movimientos al realizar el oficio, la incidencia de la luz de las velas sobre la superficie brillante de la casulla, que generaba contrastes de luces y sombras. Estos aspectos debieron haber creado un efecto único en la feligresía al evocar la presencia de los Apóstoles como partícipes activos

13 Los diversos ornamentos litúrgicos sirven para una celebración más consciente y profunda, por esta razón, los colores presentes en la liturgia cristiana cumplen dos objetivos precisos, el primero, ayudar a los fieles a distinguir, con claridad, las estaciones litúrgicas del año eclesialístico, las fiestas y la celebración de ciertos sacramentos al expresar también el sentido progresivo de la vida cristiana a lo largo del año; el segundo, ayudar a relacionar las virtudes sacerdotales y dogmáticas del oficiante con Cristo. Cada uno de los colores, por tanto, no está elegido al azar sino que guarda una correspondencia con el sentido litúrgico de la fiesta o tiempo que se esté celebrando.

de la celebración, especialmente San Pablo y San Bartolomé que, al ubicarse en la sección de la espalda, a la altura del horizonte visual de la grey, se movían conforme lo hacía el oficiante.

La casulla descrita respondía tanto a las recomendaciones de ponderación y medida establecidas por el Concilio de Trento, como a las necesidades de magnificencia que exigía la Catedral de Lima, capital del Virreinato del Perú. Para su elaboración fue seleccionada una de las telas más finas, el terciopelo. Ostenta representaciones figurativas, así como color y textura, conjugados armónicamente para incrementar su carácter simbólico en función del ceremonial, y de acuerdo con la normativa eclesiástica. La decoración está ordenada en el espacio de manera coherente y se concentra en la columna, que recorre en sentido vertical la sección de la espalda así como la delantera. La columna, enmarcada por las *clavi*, está bien definida y destaca plenamente del soporte. El bordado, ejecutado con hilos de seda de colores, resplandece por el juego de luz y sombra que le impone cierto dinamismo. El brillo natural de la seda contribuye al efecto de conjunto, especialmente cuando el ministro revestido con esta prenda, en función de su dignidad y del tiempo litúrgico, incorporaba volumen y movimiento real. La luz juega un papel protagónico, es el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos en general y a la casulla en particular.

La *Casulla de los Apóstoles* es de una calidad notable, y constituye uno de los ejemplos más tempranos de la colección de indumentaria litúrgica de la Catedral del Lima, por lo que debe ser considerada un hito fundamental en el estudio del arte textil virreinal peruano.

Referencias bibliográficas

- ÁGREDA PINO, Ana María (1998). "Aportaciones al estudio del patrimonio artístico textil en Aragón. Los ornamentos de la catedral de San Salvador de Zaragoza" en *Artígrama*, 13; pp. 383-395. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/13/4patrimonio/3.pdf>
- Versión descargada el 17/04/2010
- BECKER, Udo (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Teià Robinbook.
- ENCICLOPEDIA DE LA RELIGIÓN CATÓLICA (1951 / 1956). Tomos I a VII. Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones.
- FERGUSON, George (1980). *Signs & Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (1999). *El arte del tejido y del bordado en Murcia. Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- PLAZAOLA, Juan S. I. (1965). "Los Utensilios Litúrgicos", en *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Editorial Católica; pp. 460-499.
- RÉAU, Louis ([1957] 1997-2000). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- RIGHETTI, Mario (1955). *Historia de la Liturgia. Introducción general. Año Litúrgico. El Breviario*. Tomo: I. Madrid: Editorial Católica.
- ROMERO ORTEGA, Francisco (1989). "La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo" en *Arte, individuo y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2; pp. 107-145. <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS8989110107A.PDF>. Página consultada el 29/03/2010
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (2002). "Imagen y color en la Iglesia Medieval, símbolos y liturgia", en: *Ars Sacra*, 21; pp.117-122.
- SCHENONE, Héctor H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- VICTORIO CÁNOVAS, Patricia (2004) "Vestimenta para la gloria del Señor", en *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú; pp. 206-239.