

PINTURA Y NARRACIÓN: VIDAS EJEMPLARES Y EL SUJETO COLONIAL NEOGRANADINO

*Jaime Humberto Borja Gómez**

RESUMEN

Los santos y la idea de santidad son una construcción histórica. Como sujetos idealizados, cada época y cultura determinan cuáles son los valores y virtudes que estos deben contener para que sean erigidos como modelos de comportamiento, y en este proceso lo santo se constituye en forjador de sujetos. Este artículo explora el ideal de santidad que se desarrolló en el Nuevo Reino de Granada a partir de la pintura colonial y su relación con las narraciones literarias de sujetos ejemplares, para observar cómo se generó un discurso que contribuiría a la formación del sujeto colonial.

Palabras clave: barroco, pintura colonial, vidas ejemplares, sujeto, santidad.

PAINTING AND NARRATIVES: EXEMPLARY LIFES AND THE COLONIAL SUBJECTS

ABSTRACT

Saints and the idea of holiness are a historical construction. As idealized subjects, each epoch and culture determine what are the values and virtues that these must contain so they will be erected as behavioral role models, and in this process the sacred becomes a subject creator. This article explores the ideal of holiness that was developed in the New Kingdom of Nueva Granada from the colonial painting and its relationship with the literary narratives of exemplary subjects, to observe how a speech was generated that it would contribute to the formation of the colonial subject.

Key words: barroc, colonial painting, hagiography, subject, holiness.

* Doctor en Historia de la Universidad Iberoamericana de México D.F. Profesor Asociado al Departamento de Historia de la Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.

Correo electrónico: jborja@uniandes.edu.co

Recibido: agosto 13 de 2009 – Aprobado: noviembre 17 de 2009.

PINTURA Y NARRACIÓN: VIDAS EJEMPLARES Y EL SUJETO COLONIAL NEOGRANADINO¹

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XVII se llevó a cabo la consolidación de los diversos espacios culturales del Reino de la Nueva Granada, los cuales no sólo fueron consecuencia de las transformaciones políticas, las nuevas dinámicas económicas o del fortalecimiento de la cristiandad colonial. Otros aspectos, a veces menos evidentes, participaron en este proceso. Entre ellos se destacan los discursos visuales y narrativos con los que se pretendían modelar idealmente comportamientos y prácticas sociales. Así, en el fortalecimiento de una cultura de la imagen intervenían elementos visuales, como la pintura o la escultura, y aquellos que conformaban la imagen narrada, como el sermón, la literatura en sus diversas expresiones, la historia y géneros teológicos de origen medieval como las vidas ejemplares. En este sentido, el análisis del discurso de la pintura y la literatura barroca neogranadina, “ocultan” significados que debidamente reconstruidos, proporcionan datos que las fuentes tradicionales no ofrecen cuando se trata de percibir las imágenes que constituyen al “otro”, al sujeto. Estos discursos pretendían crear una representación de cuerpo “individual”, y a través de éste, la formación de un cuerpo social. Esta estrategia discursiva estaba dirigida a la formación de lo que hoy llamaríamos sujetos barrocos.

Lo que narran visual o literariamente las “vidas ejemplares” de santos y sujetos coloniales, son las idealizaciones de la identidad, cuyos discursos transmiten compendios de valores, comportamientos, actitudes y gestualidades corporales. Mediante estos, un orden social específico, como el neogranadino, pretendió crear idealmente la identidad grupal, la pertenencia a ese cuerpo místico llamado sociedad. La escritura o la narración pictórica de la hagiografía, crea un discurso donde la individualidad señala sentidos de valores que por sí mismos se comportan como modelos, donde lo importante es la asignación de funciones y el conjunto de representaciones de lo que “debe ser” el sujeto.

Desde esta perspectiva existe una estrecha relación entre la imagen visual y la imagen narrada. En el Nuevo Reino de Granada ambos compartían un espacio común, comunicar un conjunto de valores y disposiciones corporales. El artículo pretende mostrar la relación que existe entre la narración visual y el relato literario del género conocido como vidas ejemplares en función de la construcción del sujeto colonial. Metodológicamente el texto parte de la idea de representación como fue establecida por Louis Marin (1993, p. 14), para quien el poder de la imagen tiene un “efecto-representación con el doble sentido que hemos dicho, de ‘presentificación’ de lo ausente –o de lo muerto– y de autorepresentación que establece el sujeto de la mirada en el efecto y el sentido, la imagen es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundamentación como poder”. La pintura y las vidas ejemplares representan lo ausente, un conjunto de virtudes,

¹ Esta investigación contó con el apoyo del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas (COLCIENCIAS).

cuyo poder reside en su capacidad de hacer sujetos. Para el efecto, la investigación –del cual este artículo es un resultado parcial– ha construido una base de datos de la pintura colonial en el Nuevo Reino, así como el *corpus* narrativo de autores neogranadinos que escribieron sobre sujetos ejemplares en este mismo territorio, muchos de los cuales publicaron sus textos en España. En este sentido la investigación en general se pregunta por las formas de hacer y representar el cuerpo, individual y social, en la cultura colonial. En particular, este artículo se acerca a los modelos preponderantes de cuerpo y lo que estos pretendían representar.

I. LAS IMÁGENES: PINTURA Y NARRACIÓN

La construcción narrativa y visual de las hagiografías es elegida desde un entorno cultural preciso, que define desde las escenas hasta los valores que se quieren insistir para construir comunidad. El conjunto de las hagiografías develan una estructura común pero con elementos particulares, *los discursos de virtudes*, que más allá de sus efectos morales, se constituyen en unidades de base que proporcionan modelos idealizados de comportamiento, fundamentales dentro del orden social que los produce. Para De Certeau:

La moralización de las virtudes parece ser el procedimiento que permite transformar los signos más *conformes* a las reglas sociales de una época en las manifestaciones más *verdaderas* (más transparentes) del fenómeno cristiano. Por lo demás, la excepción (el milagro) se presenta como la irrupción de la potencia divina: es *verdadero* (conforme al ser) lo que no es *conforme* al orden social (1993, p. 265).

Desde esta perspectiva, las fuentes que narran a los santos, o aquellos considerados como tales, reflejan formas de comportamiento y discursos desde los que se articula la construcción de los individuos y su orden social.

En este contexto, la hagiografía se debe entender no sólo como el espacio que organiza y narra las vidas de santos. También se le debe considerar otros dos lugares narrativos: en primer lugar, la narración de santos y venerables a partir de “historias” pintadas o esculpidas; en segundo lugar, las vidas, de aquellos sujetos coloniales neogranadinos, que las instituciones o las creencias populares erigieron como ejemplos de vida, es decir, como cuerpos en olor de santidad. Los acontecimientos de sus vidas se propagaron mediante textos escritos, impresos o manuscritos, y en ocasiones pinturas que narraban sus virtudes heroicas, por lo que se elevaban a ejemplos de comportamiento y en ocasiones tuvieron procesos de santificación. La circulación de las “vidas ejemplares” criollas, dejan entrever la forma como se pretendía construir sujetos de manera semejante a los mecanismos que se emplearon con las representaciones de los santos.

Los sujetos que la sociedad colonial neogranadina consideró “ejemplares” se encontraban insertos dentro de las dos órdenes tradicionales: laicos y religiosos. La mayor parte de los textos escritos dentro de este género de las vidas ejemplares, retrataron las vivencias místicas y personales de monjas de diversos conventos neogranadinos especialmente del siglo XVIII: clarisas como Joanna María de San Estevan (Palacios, XVII), Jerónima Nava

y Saavedra (Nava, 1994), Catalina María de la Concepción y Josefa de la Concepción (Concepción, 1956); Carmelitas como Francisca María de el Niño Jesús María (Villamor, 1743), María de Jesús, o la inesita Gertrudis Teresa de Santa Inés (Calvo de la Riba, 1752). Todas ellas escribieron sus experiencias en autobiografías, la mayor parte de ellas perdidas, pero que las conocemos a partir de las biografías que elaboraron generalmente sus confesores. Aquí se encuentran dos importantes problemas: en primer lugar, la mayor parte de las vidas ejemplares son modelos de comportamiento femenino, pues contrastan con tan solo dos vidas ejemplares masculinas, Pedro Claver y Bernardino de Almanza (Solís de Valenzuela, 1647), ambas del siglo XVII. En segundo lugar, la escritura de estos textos manifiesta la emergencia del control masculino, desde la escritura, sobre la experiencia femenina.

Así mismo, las vidas ejemplares no se agotaban en aquellas personas que habían optado por la vida religiosa. En el mismo espacio de la escritura masculina de experiencias femeninas, se encuentran las vidas ejemplares de Francisca Zorrilla y Ospina (Álvarez, 1661) y Antonia de Cabañas (Solano, XVII), ambas en la segunda mitad del siglo XVII. En cualquier caso, laico o religioso, estas vidas ejemplares tuvieron un importante impacto social, como lo revelan los procesos de santidad que se abrieron en los casos de Francisca del Niño Jesús y Pedro Claver, de los cuales sólo el segundo culminó satisfactoriamente, con su canonización en 1888. Los testimonios recogidos en estos extensos procesos de indagatoria, muestran el impacto cultural que ejercieron sus vidas en sus respectivos momentos, al punto de convertirse en personajes populares, y no sólo por la devoción que suscitaron, sino también por el culto a sus reliquias, el cuerpo fragmentado.

La importancia de la narración hagiográfica también se puede constatar a partir del significativo volumen de la pintura de santos en el Nuevo Reino de Granada. Estos se constituyeron en la representación más importante para la piedad barroca regional, con cerca del 41% del total de la producción pictórica. Contrastada esta información con los discursos narrativos, especialmente la literatura de la época, se puede dar cuenta que del importante papel de los santos en el proceso de la construcción del orden social. De los cientos de santos que conforman el santoral cristiano, el discurso neogranadino insistió sólo en algunos de ellos, los cuales compartían características similares, lo que permite esbozar los modelos de comportamiento colonial porque sus virtudes se reflejan en las narraciones de vidas de los ejemplares y venerables Neogranadinos. Los santos expresaban el conjunto de valores morales que debían moldear el orden social, además contenían una serie de condiciones corporales, gestos y actitudes, por lo que a partir de estos se puede observar el discurso del “deber ser” del sujeto colonial. En este sentido, ¿Cuál era la importancia de los santos como modelos de comportamiento para el orden cultural?

2. EL TEMA DE LOS SANTOS COMO MODELOS

El discurso visual del siglo XVII incentivó la identificación de los cuerpos sufrientes de los mártires y santos como teatros donde confluían los ideales de consolidación de la Nueva Iglesia Indiana, lo que aportaba un nuevo sentido al sufrimiento cristiano, uno de los temas que fueron significativos en el barroco discursivo del Nuevo Reino de

Granada. El hecho de que un alto porcentaje de la pintura producida en este territorio estuviera relacionado con imágenes de santos, permite tomar sus representaciones como modelos sobre los que se articulaba buena parte del discurso de lo que debía ser idealmente el comportamiento corporal. No sólo la pintura ofrece el indicio acerca de sobre qué cuerpos glorificados reposaba el imaginario social, sino que también el problema es confirmado por la producción narrativa del período. Estos dos tipos de discurso insistieron en las imágenes de santos como “modelos” que debían regir la vida cristiana, y en este sentido se comportaban como *exempla*, es decir, ejemplos de vida.

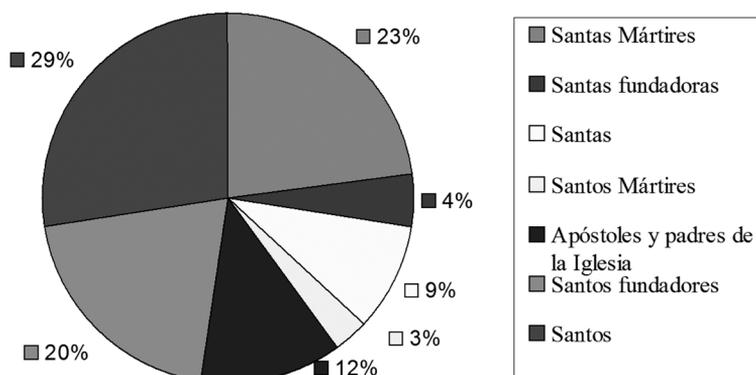
Los elementos técnicos de la pintura, o de “ornato” (Baxandall, 2000, p. 169), estaban dispuestos de manera que contuvieran una serie de valores corporales a partir de los cuales se establecía el discurso, porque de su buena aplicación dependían las actitudes o los movimientos de las figuras. Pero también, junto al ornato, la composición jugaba un papel muy importante, porque la equitativa distribución de las imágenes permitía la comunicación de la historia que se quería contar. El autor anónimo de *San Juan Nepomuceno*, cuenta la historia de este santo (ilustración 1), por citar un ejemplo, a partir de la imagen resaltada del cuerpo glorioso del santo sosteniendo su lengua en la mano derecha, mientras aplasta al demonio. A la izquierda del cuadro aparece la escena de su muerte, al ser arrojado de un puente por no revelar el secreto de la confesión. Desde la retórica, el cuadro funcionaba como una oración, donde los cuerpos reemplazaban las cláusulas, los miembros a la frase y los planos a las palabras. En este contexto, los temas que se elegían para ser representados eran muy importantes para crear un imaginario de comportamiento. En el caso de Juan Nepomuceno, la narración buscaba recalcar la importancia de la confesión, la penitencia así como el valor del silencio. Para ejemplificar el problema neogranadino, se puede ver a continuación el panorama de subtemas (tabla 1) de los santos neogranadinos.

Ilustración 1. Anónimo - *San Juan Nepomuceno*. Oleo sobre tela, Siglo XVIII. Iglesia san Francisco, Tunja.



Fuente: Mateus, 1989.

Tabla 1. Distribución de los temas de santos.



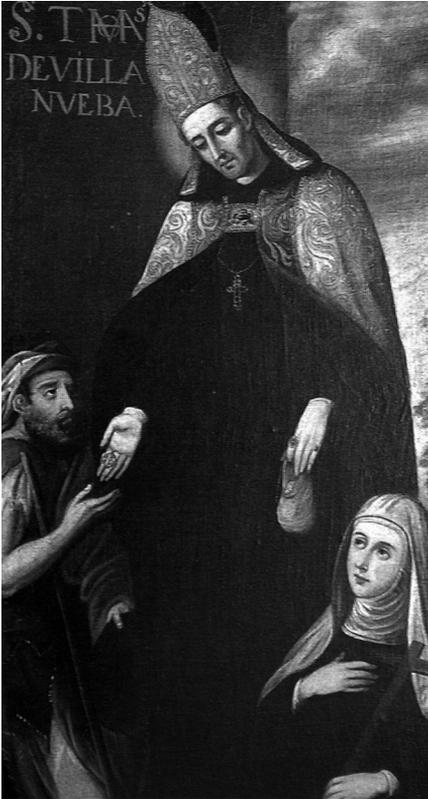
Especificando el grupo con mayor cantidad de representaciones, los santos, se encuentra una idea más clara del problema. Se puede advertir cómo apóstoles, evangelistas, confesores, santos, y mártires masculinos ocupan el 64% de la producción total, mientras que las mujeres ocupan un 36%. Sin embargo es desproporcionadamente mayor el número de mártires femeninas (23%) con respecto a los hombres (3%); mientras que hay más profusión de santos (29%) que de santas (9%). Las fundadoras de órdenes ocupan un 4%, mientras que los de las masculinas el 20%. En esta perspectiva, se puede plantear dos aspectos: el discurso resaltaba principalmente el valor de la santidad masculina, y éste insistía en el valor del cuerpo sufriente, el cuerpo del mártir. Sin embargo, también hay una cuestión interesante, pues a pesar de la gran cantidad de hombres y mujeres virtuosos que existen en el santoral católico, las representaciones neogranadinas acogieron a unos pocos. Entonces, ¿Por qué los modelos eran mayoritariamente masculinos? y ¿Qué significados tenían estos santos y santas en la piedad neogranadina?, pregunta que sigue de cerca la relación entre piedad y discurso de las actitudes corporales. A continuación se esbozarán los significados de la pintura de santos, para dar paso a continuación, a la respuesta a este último problema.

2.1 LOS SIGNIFICADOS DE LA PINTURA DE SANTOS

La mística que resultó de la experiencia de la Contrarreforma aportó importantes elementos para la comprensión del cuerpo barroco. Aunque estrictamente, no había una sola mística católica, en el sentido de que existiera un movimiento uniforme, por el contrario, se gestaron corrientes que entre sí despertaron tensiones: por un lado, quienes proclamaban el “quietismo” –como por ejemplo Molinos y sus seguidores–, y por otro, los que proclamaban una relación más dinámica con Dios, lo que no necesariamente implicaba el alejamiento del mundo (Chinchilla, 2001, p. 109). Cada una de estas posturas recogían una percepción de la corporeidad como forma de ser en el mundo, y para adecuarla al discurso, existía una pléyade de santos, cuyos significados se podían adaptar a lo que se quería comunicar. A esta perspectiva, habría que agregar también otra tensión, la que se gestaba entre la espiritualidad interior de los místicos y la exterior que practicaba la gente –la teatralización de la piedad–, la cual había logrado imponerse en las prácticas cotidianas.

Estos problemas convergieron en la estrecha relación que se había creado en el siglo XVI entre retórica, imagen y religión, razón por la cual, se llevó a cabo un complejo programa de consolidación de las ideas religiosas en relación con la pintura, así como un control sobre la labor de los pintores, quienes como los predicadores y valiéndose de la persuasión retórica, tenían como función social fabricar las imágenes para los fieles. El análisis de los documentos icónicos neogranadinos confrontados con la producción discursiva, dejan entrever que el tipo de misticismo que se desarrolló en este territorio fueron corrientes cercanas a una espiritualidad estática, en la que el santo se representa inmóvil, aguardando el destino que Dios le depara. Cerca de un 72% de las historias narradas en las pinturas, presentan santos en condiciones místicas, cuerpos en reposo que no registran prácticamente ninguna actividad.

Ilustración 2. Anónimo - *Santo Tomás de Villanueva*. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Iglesia Museo de Santa Clara.



Fuente: Iglesia Museo de Santa Clara, 1995.

Ilustración 3. Gregorio Vásquez. *Visión de Ignacio de Loyola*. Oleo sobre tela, siglo XVII. Iglesia Museo de Santa Clara.



Fuente: Iglesia Museo de Santa Clara, 1995.

Dos ejemplos representativos son la pintura anónima de *Santo Tomás de Villanueva* (ilustración 2) y la *visión de Ignacio de Loyola*, obra de Gregorio Vásquez (ilustración 3). El primero es un ejemplo de las pocas pinturas que incitaban a una espiritualidad

activa, en este caso, el santo reparte limosna a un mendigo (la donante, la madre Isabel de Jesús es un agregado posterior); mientras tanto, la segunda ilustración es bastante común, una visión, es la espiritualidad contemplativa. Para este segundo tipo de mística, cuando no se utilizaba el tema de las visiones, se recurría a otros argumentos, como el cuerpo en contemplación, el cuerpo arrobado o el cuerpo estático, en gestos de oración.

La comunicación visual de los cuerpos activos o pasivos de los santos empleaba los elementos que proporcionaba el ornato, de manera que la representación se comportaba como una idealización, no sólo física, sino especialmente moral. La idealización se articulaba desde las mismas normas que estipulaban el funcionamiento del arte de la pintura. Vicente Carducho insistía en la necesidad de que el pintor tuviera en cuenta la variedad de las fisonomías y de los cuerpos, no sólo para que respondiera lo pintado a la edad y sexo, también para que la pintura hablara de las cualidades y acciones de los hombres y de todo lo que se relacionaba con la irrepresentabilidad de las cosas divinas. Para el efecto recomendaba:

Valerse de figuras metafóricas, para la alusión y semejanza de lo que pretende hazer y explicar, con la propiedad posible en todo lo dicho, sin confundir, ni trocar los afectos de la juventud con los de la infancia en los semblantes, en las facciones, colores, trages, adornos y galas, distinguiéndolos con eficacia, para que con propiedad, y fácilmente se de a conocer por la pintura la virtud y el vicio; es a saber, la torpeza y liviandad de la mujer de Putifar, en su rostro y acción, como el honesto recato en el de Iosef; la envidia sañosa de Caín, y la humilde inocencia de Abel [...] (Carducho, 1635, p. 208).

Representar lo irrepresentable, los valores por ejemplo, necesitaba entonces de símbolos mediante los cuales se pudiera narrar el discurso: las acciones, los trajes, los gestos y las fisonomías transmitían actitudes. Es por esta razón que la pintura de santos, más allá de inducir a la piedad, también transmitía un “texto oculto”, en este caso unos tipos de misticismo muy definidos: las manos recogidas, símbolo de la entrega espiritual de Loyola (ilustración 3); o la actitud gestual del cuerpo de Tomás de Villanueva ante el mendigo. Finalmente, para la espiritualidad barroca, el cuerpo estaba concebido como un espacio teatral, y como tal, tenía un aparato escénico y un lugar de representación.

Ahora bien, queda la cuestión acerca de la representación de un discurso masculino. El barroco europeo, y por extensión su discurso en la Nueva Granada, heredó las ideas científicas de origen medieval que hicieron paradigmático el cuerpo del hombre como “el modelo o la definición de lo que somos como humanos; lo específico de las mujeres era la infirmitad, la “materialidad”, el carácter físico de nuestra humanidad” (Walker, 1990, p. 191). Esta invención del discurso de la masculinidad y la referencia a la mujer desde esta perspectiva, se evidencian en algunos textos morales escritos en el Nuevo Reino en el siglo XVII. El conocido cronista de la Compañía de Jesús, Pedro de Mercado, escribió uno de estos tratados, en el cual, refiriéndose al varón afirma:

Varón fuerte es el que gobierna conforme a razón el apetito irascible en cuanto al temor y a la audacia y al concupiscible en cuanto a la tristeza; el que no se deja caer en lo malo

por vanos temores; el que con denuedo acomete las dificultades de la vida, el que con brío se vence a sí mismo; el que con valor tolera los trabajos. La que hace estas mismas cosas es mujer varonil y fuerte (1673, f. 126).

Desde esta perspectiva se identificaba a la mujer con la ruptura de límites, con la ausencia de formas; en definición, era desbordada. El discurso partía de la constitución del ser hombre, se proponían modelos de masculinidad, corporeidades varonilizadas. A la mujer sólo le quedaba imitar estos modelos.

Lo curioso de esta situación, era que, aunque el discurso partía de la experiencia del ser hombre, las historias que narraban las pinturas de santos estaban dirigidas, por mandato de la Iglesia, y en palabras de Carducho (1635, p. 356), “en especial a mujeres y gente idiota, que no saben o no pueden leer”. Los heroicos milagros para edificación de todos, la mística sufriente de las mártires o el llamado a la obediencia de las Anunciaciones, otro importante tema iconográfico local, referían modelos que el barroco neogranadino pretendía instaurar frente a la pintura, lo que se corrobora especialmente en las autobiografías de las monjas del siglo XVIII. El discurso del cuerpo, preferentemente, estaba dirigido a la mujer.

De esta manera, el cuerpo de los santos se comportaba como una encrucijada entre el yo y la sociedad. A partir de estos discursos se pretendía crear un proyecto civilizatorio en territorios que estaban en pleno proceso de consolidación, el cual se llevó a cabo mediante la elección de un universo de símbolos, tratados a partir de una serie de técnicas de representación y de valores sociales tradicionalmente cristianos. La intención era crear un discurso ideal que plausiblemente configurara la cotidianidad, un proyecto que rehiciera la cultura europea fuera del continente europeo (Echeverría, 1998, p. 64). Este *ethos* discursivo barroco trajo varias consecuencias, entre las que habría que contar la “estetización” de lo cotidiano, estructurado a partir de la ritualización de lo religioso, lo que generó, entre otras cosas, la construcción de todo un “estilo” de creación artística y poética. El cuerpo y su territorio forjaban identidades.

A partir de estos datos, se puede entrever cuales son los temas específicos en el Nuevo Reino, de lo cual resultan dos modelos de corporeidad, elegidos entre los cientos de posibilidades y que se erigen como modelos ejemplares de comportamiento. Estos son el cuerpo del mártir y el cuerpo abandonado, aspecto que no se agota en la representación pictórica, sino que también se convierte en núcleo narrativo de las vidas ejemplares.

3. LOS MODELOS DE CUERPOS

Uno de los problemas que enfrentó el arte cristiano desde sus orígenes fue la representación de lo abstracto, como las virtudes, pese a que la antigüedad clásica ya había aportado posibilidades a través de la alegoría. La solución fue encarnar lo abstracto, o lo irrepresentable, en aquellos individuos cuyas ideas y valores representaban los ideales de comportamiento (Burke, 2001, pp. 82-97). De esta manera, iniciaban su carrera los modelos de santidad, los cuales se iban ajustando a las necesidades de cada

sociedad. Desde este entorno, los santos significaban más que devoción. Frente a un complejo santoral cristiano, una sociedad específica como la neogranadina había elegido un pequeño grupo de santos, en los cuales reflejaba los modelos de comportamiento y los valores sociales. La importancia de estos santos radicaba en que el cristiano, al asumir sus virtudes y sus vidas como ejemplares, complementaba el proceso social de constituirse como sujeto. Los santos construían subjetividades.

3.1 MÁRTIRES: EL CUERPO SACRIFICADO Y DOLOROSO

El culto y la piedad a los mártires fue uno de los más extendidos en la Nueva Granada, lo que se infiere no sólo porque Santa Bárbara y Santa Catalina se ubican entre los santos más representados, sino que también por la gran cantidad de obras narrativas y literarias que hacen alusión al problema. Sin embargo, es importante tener en cuenta que a pesar de la experiencia neogranadina, el culto a los mártires fue incentivado muy ampliamente por el concilio de Trento, de manera que estos se convirtieron en un punto articulador de la piedad barroca. Además, abundaron las colecciones hagiográficas de vidas de santos mártires, como la de Pedro de Rivadeneira y posteriormente, el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, ambas de amplia circulación en el Nuevo Reino².

El problema no era sólo que se representaran mártires, sino cómo se representaban, a elección incluía un conjunto de valores para construir sujetos coloniales. A partir de la historia del mártir, el pintor podía escoger entre múltiples escenas de su vida la que quería representar, y este es precisamente el espacio donde entraban en juego los valores. Como ejemplo, se puede tomar una secuencia ejecutada por un mismo pintor, Gregorio Vásquez sobre Santa Catalina de Alejandría: la santa con su atributo, un momento central en su vida como los desposorios místicos o el juicio (ilustraciones 4, 5, 6). Pero la forma más tradicional de representarla en la Nueva Granada era en el momento en que estaba sufriendo el martirio (Ilustración 7). En esta secuencia de composiciones, reposa la búsqueda de los valores fundamentales sobre los que se articulaba la representación del cuerpo, pues las escenas que podían rodear a una mártir eran múltiples, pero desde el mismo momento en que se llevaba a cabo una elección de escena, se implicaban los valores y los tipos de cuerpo que se quería representar. La imagen más representada, era aquella donde jugaba un papel importante el *pathos*, el movimiento de los sentidos, el momento mismo en que el cuerpo había sido sacrificado. De esta manera se anunciaba la postura de abandono en Dios, y el valor del sufrimiento como elemento esencial en la conformación del entorno social.

2 Con respecto a las biografías de santos, véase Baroja, 1985, pp. 96-100. La circulación de la obra de Villegas también se puede constatar por la existencia de varios ejemplares a mediados del siglo XVIII en la Biblioteca de la Universidad Javeriana en ediciones de 1596 y 1609 (Del Rey, 2001, pp. 286, 464, 505-515).

Ilustración 4. Gregorio Vásquez - Santa Catalina. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Iglesia Santo Domingo, Tunja.



Fuente: Mateus, 1989.

Ilustración 5. Gregorio Vásquez – Desposorios de Santa Catalina. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Capilla del sagrario, Bogotá.



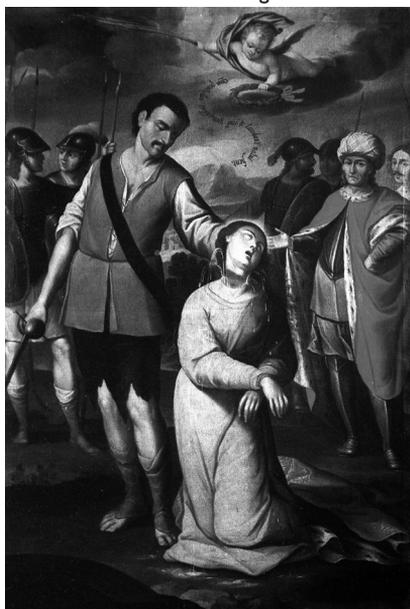
Fuente: Pizano, 1986.

Ilustración 6. Gregorio Vásquez - Juicio a Santa Catalina. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Catedral de Bogotá.



Fuente: Pizano, 1986.

Ilustración 7. Gregorio Vásquez – Degollación de Santa Catalina. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Catedral de Bogotá.



Fuente: Borja, 2003.

La concepción de quienes sufrían el martirio pretendía fundamentalmente asemejar sus actos a los del Cristo sufriente, encarnar los dolores en el cuerpo, morir como él murió. Pero la idea era paradójica por sí misma, porque la muerte

Se rehabilita en la palestra donde se enfrentan las fuerzas del mal y la salvación. Lo invisible es atestiguado de la forma más convincente, el Credo es recompensado con una ascensión sin demora, el cuerpo es abolido como carne y sufrimiento (Tazi, 1991, p. 545).

Estas imágenes representaban el espacio donde se encontraba la muerte y la salvación, y el vínculo que las unía era el sufrimiento encarnado en el cuerpo. La paradoja también reside en el verdugo, a la vez quien ejecuta pero también es el purificador, quien marca el camino del encuentro de la perfección. La imagen era alegóricamente clara, Pedro de Mercado afirmaba que: “Cuando padeciese, tribulaciones, enfermedades, tentaciones, etc., diga *Volo martir Dei fieri*, quiero que me hagan mártir de Dios estas penas que su paternal providencia me envía” (1673, f. 130). Se trataba de asumir el cuerpo sufriente, y su causa exterior como el verdugo. El cuerpo se embellecía en el martirio, un mecanismo para perfeccionar lo imperfecto.

De manera similar, el género literario de las vidas ejemplares eligieron narrativamente la misma escena, donde el martirio se convertía en una acción cotidiana. El martirio encarnaba fundamentalmente los valores del pudor y los escrúpulos. El problema se cifraba en el control de las pasiones. De esta forma, el compromiso del cristiano de asemejarse a los mártires, de no hacerlo, comprometía el sacrificio de éstos. Para lograrlo, no solo debía aspirar a la muerte física, sino que esto también implicaba la renuncia a los placeres que otorga el cuerpo, no rendirse a las pasiones, sostener la capacidad de renunciar. Todas las vidas ejemplares estructuran su narración desde el martirio, en ocasiones tomando un prototipo: el cuerpo quemado de San Lorenzo, el asaeteado de San Sebastián. Pero también el martirio se extiende más allá de las fronteras de los mártires: se erige como modelos a aquellos santos que se hicieron famosos por castigar su cuerpo, por imitar el cuerpo lacerado de Cristo, esto es el cuerpo castigado de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, el místico de Santa Rosa de Lima. Cualquier modelo de martirio. Josepha de Castillo, María de Jesús, Francisca del niño Jesús, modelan sus vidas con el automartirio; laicas como Antonia Cabañas o Francisca de Zorrilla, el martirio se convierte en la virtud de la paciencia, dolor corporal y su extensa relación con la muerte y el dolor. Antonia de Cabañas, los días viernes solía hacer

Aspereza y rigor de sus disciplinas en tales días eran y duraban hasta derramar la sangre de las venas, los cilicios que en ellos se ponía, los mas ásperos que tenía; en estos días usaba de los garbanzos dentro de las jervillas sin quitarlos aun cuando había de descansar con algún sueño: la mortificación de sus sentidos con mas cuidado y el traer en la boca una hierva amarga, por tener en que imitar la amargura de la hiel y vinagre que el divino cordero de Jesús gustó (Solano, XVII, f. 143v).

De fondo, la idea del modelo de cuerpo mártir estaba relacionada con la misma doctrina que había hecho triunfar el purgatorio. El sufrimiento era una experiencia dotada de unidad que afectaba cuerpo y alma, ambos constituían un ser. Necesariamente el cuerpo

alterado por un sufrimiento, indirecto o infligido, también afectaba el alma como resultado del accidente. De esta manera, el dolor del cuerpo era un mecanismo para el ascenso del espíritu. No había una radical dicotomía entre cuerpo y alma, porque la visión beatífica se desbordaba en forma natural en el cuerpo: el cuerpo era el lugar donde se castigaba o se recompensaba.

Esta cultura barroca la que inició un proceso de valoración del cuerpo en la medida en que se ajustaba a las necesidades de la espiritualidad contrareformada, para la cual la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, el que debía ser disfrutado pero dentro del entorno de la experiencia mística. Los mártires representaban la lucha, la tenacidad y el sufrimiento, contra la incomprensión de la que era objeto el cristianismo primitivo.

3.2 SANTOS EREMITAS Y DEL DESIERTO: EL CUERPO AISLADO

El segundo modelo que se desarrolló en la Nueva Granada, fue el del cuerpo aislado. Entre los santos con mayor devoción y representación se encontraban los llamados padres del desierto y aquellos santos que estaban relacionados con el silencio y el abandono. San Jerónimo, por ejemplo, aparecía en la pintura con los valores respectivos de la soledad, corporalmente representando la idea del estatismo en el sentido del abandono en Dios. Como él, San Francisco de Paula, San Roque, Santa Rosalía, María Egipcíaca y María Magdalena. Esta imagen de cuerpo tiene correspondencia narrativa en las vidas ejemplares en dos órdenes: en primer lugar, la presencia de hagiografías neogranadinas de santos eremitas como San pablo o santos caracterizados por su vida solitaria. El cartujo San Bruno aparece en la extensa obra de Pedro de Solís y Valenzuela, por ejemplo en *El desierto prodigioso; Panegírico sagrado, en alabanza del serafín de las soledades* y en *Vida del glorioso patriarca San Bruno*³. De esta forma, San Bernardo se registra en la Vida ejemplar de Francisca Zorrilla. En cuanto a los modelos femeninos de cuerpo aislado, se encuentran santas medievales como santa Gertrudis y Catalina de Pazzis.

En segundo lugar, los géneros literarios asimilan narrativamente los cuerpos aislados como modelos para comportar sujetos, en la cual, la clausura o una especie de eremitismo social, se hacían modelos de comportamiento. Estos son los ejemplos de Jerónima de Nava y Josepha de Castillo, ambas nacen el día de San Bruno; mientras que Antonia Cabañas y Francisca Zorrilla, dos ejemplares laicas de la segunda mitad del siglo XVII, hacen un retiro voluntario en sus casas como una especie de clausura aceptada. Siguiendo el modelo retórico barroco de las vidas ejemplares, la mayor parte de las narraciones neogranadinas eligen y escenifican los lugares donde transcurre la experiencia corporal de los venerables. En los casos femeninos, espacios siempre representados por lo oscuro y lo sombrío. El cuerpo se ubicaba en los lugares más apartados, preámbulo a la vida de clausura, lo que demarcaba y preanunciaba su elección de vida ermitaña, lo que no significaba separarse del mundo sino enfrentarse a su propio cuerpo. La elección de la vida de clausura era, para la época, la mejor manera de experimentar el eremitismo, lo que a su vez posibilitaba que el cuerpo se diera en solitario, pero formando parte de un cuerpo místico eclesial que estaba representado en la experiencia comunitaria.

³ La obra de Pedro de Solís y Valenzuela, *Panegírico sagrado, en alabanza del serafín de las soledades, San Bruno* fue publicada en Lima en 1646, y una segunda edición en Madrid en 1647. Mientras tanto la *Vida del glorioso patriarca San Bruno*, fue publicado en Madrid también en 1647 (Orjuela, 1987, p. 55).

Además de su presencia en las *Vidas ejemplares*, esta relación del cuerpo aislado se encuentra igualmente evidenciada en algunas obras coloniales. En el *Desierto Prodigioso* de Solís y Valenzuela, en el primer encuentro de los personajes centrales con el viejo asceta de la cueva, dice el autor:

Vieron luego un venerable viejo arrodillado sobre una rambla de piedra que formaba el risco, tan amarillo, flaco y macilento, que más parecía retrato de la muerte que cuerpo de mortal criatura. Era una túnica de sayal pardo su débil tumba; el rostro, hermoso en las facciones, aunque tostado de los rigores del sol; los labios, de color de cárdenas violetas; la barba, blanca, crecida y larga; los ojos cerrados; juntas las manos, cuyos nervios parecían de silvestres raíces. Finalmente todo su cuerpo era un original muerto y una imagen viva del rigor y de la penitencia (1977, pp.152-153).

Una imagen narrada que se corresponde con las imágenes pintadas en la Nueva Granada con San Jerónimo. El impacto de este encuentro rinde frutos: Fernando se hace cartujo, Antonio, al enviudar, toma el hábito de clérigo a semejanza del anacoreta; don Pedro se convierte en ermitaño. Narrativamente toda la obra es una defensa a los valores morales y sociales del cuerpo retirado.

4. DE LAS VIRTUDES Y LAS VIDAS EJEMPLARES

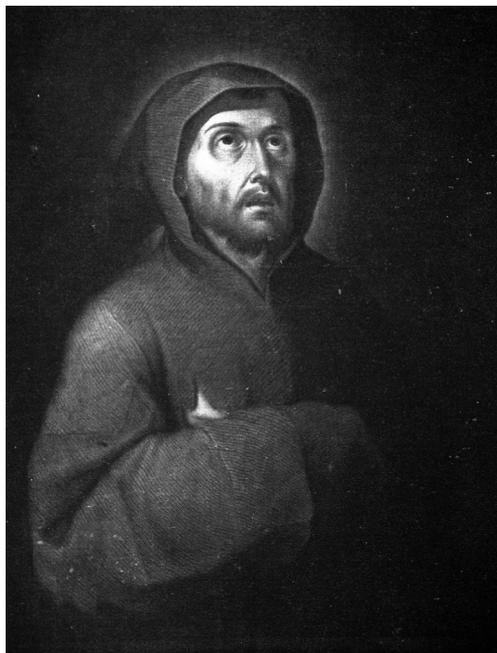
El cuerpo mortificado y el aislado que triunfaban en la Nueva Granada eran resultados particulares de los efectos del Concilio de Trento y estaban mediados por la preceptiva, los textos que reunían las historias de los santos, y hasta los mismos tratados de pintura, los cuales regulaban la manera como se debía llevar a cabo la descripción del cuerpo del santo para evitar errores. Estos elementos estaban contenidos en los tratados que circularon en la Nueva Granada⁴. A partir de estos patrones visuales y narrativos, la pintura de santos obedecía a “dar motivos a la imitación de aquellas virtudes de que fueron adornados” (Carducho, 1635, pp. 334 y 356). Así, cumplían dos funciones primordiales, *imitación* y *virtudes*, es decir, se constituían en vidas ejemplares y contenían valores para imitar. El objetivo del pintor era representar los movimientos del alma a través de las actividades del cuerpo, de manera que el espectador ejecutara su imaginación y afecto para que lograra “apropiarse” del santo o mártir. Esto es lo que los teólogos de la época llamaban “conformación afectiva”, es decir, el proceso pasional de apropiamiento del santo. En el siglo XVII, el afecto pasional era contrario a la acción: estar apasionado era dejar actuar a alguien: “El abandono estático de los cuerpos de los santos barrocos representa el abandono de sus almas a la acción de Cristo, que los místicos describen como una infusión luminosa o, conforme al modelo eucarístico, como incorporación de la gracia” (Careri, 1991, p. 355). Este problema se evidencia en un conjunto de santos de gran popularidad, como San Francisco, un ejemplo de este “abandono estático”, pero también es el caso de Santo Domingo de Guzmán o San Agustín, que se representaron en gran cantidad.

4 Entre los más difundidos se encontraba *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633); *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649); *Luz de Pintura* de Luis Vargas; *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo; *El pintor Cristiano y Erudito* de Juan Interian de Ayala (1730) posible copia de un tratado de 1570.

La apropiación de las virtudes y su relación con las disposiciones corporales de estos santos, tenía efectos de abandono en el creyente. De esta manera hay una intensa interacción entre la imagen narrada y la imagen representada en la pintura: visiones, virtudes, gestos corporales, se reflejan en las vidas ejemplares: Josepha de Castillo relata en su autobiografía que en una de sus visiones se le presentó:

Un fraile francisco, de mediana estatura y delgado, con la capilla puesta, y que de sus manos, pies y costado salían unos rayos de luz, como fuego suavísimo, que encendían el alma en amor de Dios, y venían a dar a mí, y que mirándome amorosamente me decía: hija por qué no eres muy devota de mis llagas? (1956, p. 98).

Ilustración 8. Gregorio Vásquez – *San Francisco de Asís*. Oleo sobre tela, Siglo XVII. Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Fuente: Pizano, 1986.

La imagen, cercana a la representación de la ilustración 8, deja entrever que en las narraciones como en las obras, el alma y el cuerpo no están definitivamente separados, el cuerpo significaba el alma. Josepha relacionaba en su visión las partes del cuerpo con la sacralidad de los estigmas, lo sagrado se incrustaba en la corporeidad. Pero también, las imágenes actuaban en su imaginación contemplativa, la imagen se hacia “real”. Compárese el *San Francisco* de Vásquez (ilustración 8), contemporáneo de Josepha, con otra de sus visiones (1956, pp. 168-169), en la que describía su gestualidad: “Porque estaba en su hábito, cruzados los brazos y algo cubierto el rostro, con grande compostura y modestia, y tal amabilidad y gravedad, que con sólo su vista, estando en sumo silencio, me hallaba con ánimo y consuelo grande [...]”. Nos acercamos entonces a los modelos de cuerpos

lacerados, como el llagado de San Francisco, mediado por los valores de la modestia, la amabilidad y la gravedad, entendida esta última como compostura y circunspección. Los santos se comportaban como marcos de valoración del cuerpo, y a partir de ellos, se elegían los valores específicos. De aquí la importancia de las biografías de santos: de su lectura debía nacer el deseo de imitarlas como lo hace Cabañas: “Se iba despertando en Doña Antonia el deseo y afición de leer vidas de santos y libros espirituales; siendo sus intentos de ser religiosa” (Solano, XVII, f. 20r).

Esta necesidad de proponer a los mártires y los santos que vivían en aislamiento, tenían un objetivo común: incentivar la importancia del sufrimiento como un espacio que permitía identificar las relaciones entre cuerpo y alma. El sufrimiento era una experiencia dotada de unidad que afectaba cuerpo y alma, ambos constituían un ser. Necesariamente el cuerpo alterado por un sufrimiento, indirecto o infligido, afectaba el alma como resultado del accidente. De esta manera, el dolor del cuerpo era un mecanismo para el ascenso del espíritu. No había una radical dicotomía entre cuerpo y alma, porque la visión beatífica, ejemplificada desde la experiencia del santo, se desbordaba en forma natural en el cuerpo: el cuerpo era el lugar donde se castigaba o se recompensaba. Nos acercamos entonces, por ejemplo, a los modelos de cuerpos lacerados, como el llagado de San Francisco o Santa Rosa de Lima, mediado por los valores de la modestia, la amabilidad y la gravedad, entendida esta última como compostura y circunspección.

A manera de conclusión, los discursos visuales y narrativos neogranadinos, como vehículos ideológicos, transmitieron de este modo, valores sobre los cuales se debía articular idealmente el orden social. El cuerpo, como parte de estas valoraciones, ocupó un lugar destacado en el proceso de ordenamiento simbólico del Nuevo Reino, en la medida en que al instituir modelos de actitudes y comportamientos gestuales, se daba paso a un efectivo control de las condiciones sobre las que se articulaban las prácticas de piedad, los comportamientos cotidianos y por extensión, el cuerpo social. Esta formación de modelos tuvo tres objetivos discursivos: el control de la corporeidad, la necesidad de crear cuerpos pacientes sobre los cuales se cimentaba la construcción del estado colonial y la invención de sujetos pasivos frente a las acciones estatales y culturales. La comunicación visual y narrativa tendía a la construcción de sujetos de manera que su representación se comportaba como una idealización física y moral.

De esta manera, narraciones de vidas ejemplares orales y escritas, comunicadas desde la pintura, la escultura, el sermón o la literatura, proponían valores y modelos de vida que encontraban un espacio propicio dentro de la espiritualidad barroca. El discurso visual y narrativo que se desarrolló en la Nueva Granada durante los siglos XVII y XVIII, incentivó dos modelos tipológicos de comportamiento corporal individual sobre los cuales se articularon principios de identidad regional, el cuerpo-mártir y el cuerpo-aislado. El discurso del cuerpo instituyó modelos de actitudes y comportamientos gestuales, y dio paso a un efectivo control simbólico de las condiciones sobre las que se articulaban las prácticas de piedad y los comportamientos cotidianos, esto es, el cuerpo social. Esta formación de modelos tuvo tres objetivos discursivos: el control de la corporeidad, la necesidad de crear cuerpos pacientes sobre los cuales se cimentara la construcción del

estado colonial y la invención de sujetos pasivos frente a las acciones estatales y culturales. De este modo, la comunicación visual y narrativa tendía a la construcción de sujetos: su representación se comportaba como una idealización física y moral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baxandall, Michael (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.

Borja, Jaime y Toquita, Constanza (2003). *El Cuerpo y la Mística. Las visiones de Jerónima*. Museo de Arte Colonial: Bogotá.

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Carducho, Vicente (1635). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.

Careri, Giovanni (1991). El artista. En Villari, Rosario. *El hombre barroco*. Madrid: Alianza.

Caro, Julio (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe.

Certeau, Michel de (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Chinchilla, Perla (2001). *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano "de la compositio loci a la república de las letras"*. (Tesis Doctoral). México, Universidad Iberoamericana.

Del Rey Fajardo, José (2001). *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo editor.

Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

Iglesia Museo Santa Clara (1995). *Catálogo de la Colección*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mateus, Gustavo (1989). *Tesoros de Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco.

Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil.

Orjuela, Héctor (1987). *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto" de Pedro de Solís y Valenzuela. Primera novela hispanoamericana*. Bogotá: Caro y Cuervo.

Pizano, Roberto (1986). *Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos*. Bogotá: Siglo XVI.

Tazi, Nadia (1991). “Los cuerpos celestes: Varias etapas en la vía hacia el paraíso”, en Feher, Michael; Naddaff, Ramona; Tazi, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Segunda parte. Madrid: Taurus.

Vallín Rodolfo y Galves, María (1996). *Taller de Restauración de San Agustín. Arte y Fe: Colección artística agustina*. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de la Gracia.

Walker, Caroline (1990). “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la baja Edad Media”. En: Feher, Michael; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Primera parte. Madrid: Taurus.

FUENTES DE ÉPOCA

Álvarez de Velasco, Gabriel (1661). *De la Exemplar vida y muerte dichosa de Doña Francisca de Zorrilla. Instrucción a la mayor edad que no pudo lograr del todo la pupilar*. Alcalá: Colegio de Santo Tomás.

Calvo de la Riba, Pedro Andrés (1752). *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre Sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado Monasterio de Santa Inés, de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Phelipe Millán.

Concepción, Sor Francisca Josepha de la (1956). *Su vida, contada por ella misma por mandato de su confesor*. Bogotá: Biblioteca de Autores colombianos.

Interian de Ayala, Juan (1782). *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes sagrada*. Tomo I. Madrid: Joaquín Ibarra impresor de cámara.

Mercado, Pedro (1673). *El cristiano virtuoso, con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*. Madrid: Ioseph Fernández de Buen Día.

Nava y Saavedra, Jerónima (1994). *Autobiografía de una monja venerable*. Edición y estudio preliminar Ángela Inés Robledo. Cali: Centro editorial Universidad del Valle.

Pacheco, Francisco (1990). *Arte de la Pintura*. Edición Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra.

Palacios, Martín (XVII). *Colección de la vida exemplar de la venerable madre Joanna María de San Estevan Religiosa del seraphico monasterio de Santa Clara desta ciudad de Santa Fe de Bogotá del nuevo Reino*. Bogotá: Manuscrito, Convento de Santa Clara.

Solano, Diego (XVII). *Vida ilustre en esclarecidos ejemplos de virtud de la modestísima y penitente virgen Doña Antonia de Cabañas*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. Manuscrito 5.

Solís de Valenzuela, Pedro (1977). *El desierto prodigioso, o el prodigio del desierto*. III Tomos. Bogotá: Caro y Cuervo.

Solís de Valenzuela, Pedro (1647). *Epitome breve de la vida y muerte del ilustrissimo doctor don Bernardino de Almansa*. Madrid: Diego Dias de la Correa.

Villamor, Pedro Pablo de (1723). *Vida y virtudes de la venerable Madre Francisca María de el Niño Jesús, religiosa profesada en el Real Convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad de Santa Fe, dedicada a la serenísima reyna de los Angeles María Santísima de el Carmen*. Madrid: Juan Martínez de Casas.