

Pliegue: materia de lo erótico

Rosita Andrea Pantoja Barco
Antropóloga investigadora Antropacífico y GPG
Universidad del Cauca
Magíster en Estudios Latinoamericanos

Fotografías Carlos H. Illera (fotos 1, 2, 5)
y Alfredo Vallderuten Vidal (fotos 3, 4, 6, 7)

Abstract: An iconologic analysis of some religious art sculptures from the Spanish colonial period in the city of Popayán, with a baroque style and significance, covering the XVI, XVII and beginning of the XVIII centuries in the Nueva Granada (current Colombia). An approach through art to the life, passion, affection, willpower, strength, movement, agitation, convulsive activities and playing with the light and the flying impulse of the spirit, along the pleats of the carved clothing, that created sensitive and erotic shapes in a Spanish colonial order controlling sexuality and enhancing the expression of the soul.

Resumen: Análisis iconológico de algunas esculturas de arte religioso del período colonial español de la ciudad de Popayán correspondientes por su estilo y significación al barroco, que en la Nueva Granada comprendió los siglos XVI, XVII y principios del XVIII. Un acercamiento desde el arte hacia la vida, la pasión, la esencia afectiva, la voluntad, la fuerza, el movimiento, la agitación, la actividad convulsiva, los juegos de luz y el impulso aéreo del espíritu y de los pliegues de ropajes tallados, que construyen las formas de lo sensible y de lo erótico en un orden colonial que controló la sexualidad y exaltó la expresión del alma.

El barroco no podrá ser nunca y exclusivamente considerado como un estilo —aunque haya sido el arte el indicio de este nuevo estado cultural (Nota 1, Nota 2). Es más bien un concepto histórico que comprende los tres primeros cuartos del siglo XVII en Europa y hasta el siglo XVIII en Hispanoamérica (conexión geográfico-temporal), pero que dadas sus características aún conserva —en América— su vigencia, lo cual impide trazar los límites de su exacta periodicidad. Esto nos remite necesariamente a considerar que el barroco es fundamentalmente un «estado» cultural particular en el que se desenvuelven las acciones humanas. Dichas acciones que definen el carácter barroco de una cultura son fundamentalmente las crisis económicas, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el inminente empobrecimiento de las masas, que en conjunto y con la violencia generalizada con la cual se presentan, crean, como lo afirmará Maravall “un sentimiento de amenaza e inestabilidad de la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que permiten llamar a este con tal nombre” (Maravall, 1980: 29). En pocas palabras, el barroco expresa la conciencia de una crisis observable en los agudos contrastes sociales, el hambre, la guerra, la miseria y las restricciones.

Pese a que estos rasgos enunciados caracterizan al barroco en general, suele establecerse una distinción entre el barroco de los países protestantes y el de los países católicos, también conocido como barroco de la Contrarreforma; sin embargo, es esta expresión del barroco la que ocupará nuestro interés y en este sentido, intentaremos un acercamiento a la época del barroco español que se incorpora a las visiones americanas y en particular a la visión payanesa del mundo.

Nota 1.

Este artículo parte del capítulo “Plano para un concepto de erotismo barroco”, de la tesis de grado *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán siglos XVII y XVIII* elaborada en la Universidad del Cauca en 2004, bajo la dirección del Antropólogo Mg. Carlos Humberto Illera Montoya.

Nota 2.

La palabra *barroco* tuvo originalmente un sentido peyorativo, ligado con la extravagancia y la exageración, que aún se mantiene en ciertos tópicos del lenguaje no especializado. Se dice que el término deriva del portugués *barroco* (castellano *barrueco*), que significa “perla irregular”. También suele relacionarse con *barroco*, nombre que recibe una figura del silogismo.

Orden colonial

A principios de 1537 Sebastián de Belalcázar funda Popayán y en esa misma fecha comienza el reparto de indios en encomiendas, lo cual hizo posible que los españoles que llegaron a habitar la ciudad pudieran dedicarse a la agricultura, la ganadería y la minería. Unos años después (en 1540) el fundador es nombrado como primer gobernador de Popayán y desde este momento se instaura el sistema político español en la ciudad: regidores del Cabildo, alcaldes, alguaciles y la constante presencia de la Iglesia en la figura del cura párroco. El proceso de conquista y colonización y el sometimiento de las poblaciones indígenas aseguraban la permanencia de las instituciones y la sociedad españolas. La instauración y el sostenimiento de la sociedad colonial se fundamentaría en la explotación del oro, cuya posesión significó poder político. Este hecho es el que pone de manifiesto la importancia de Popayán en el Virreinato de la Nueva Granada, pues en la ciudad residían los dueños de las minas de oro de Barbacoas y el Chocó, que invertían sus grandes riquezas en la adquisición de haciendas para uso ganadero, en la edificación de casonas y templos costosamente ornamentados. Como para llevar a cabo sus empresas económicas y sociales el español utilizó al nativo americano en la explotación de las minas de oro, sin lugar a dudas provocó un efecto negativo en la población aborígen, que sumado a las enfermedades que el español trajo consigo provocó el exterminio de un elevado porcentaje (86%) de la población nativa.

Pero aunque la población aborígen se diezmó, la mano de obra no escaseó pues otros brazos vinieron a reemplazar a los ausentes: los esclavos africanos se incorporarían al proceso de explotación minera. Esto obviamente condujo a la sociedad colonial a una complejización de sus relaciones, pues si el nativo llegó a ser una amenaza para la institución colonial, el africano con sus costumbres penalizadas por el europeo representó un peligro contra la institución moral. De ahí que Popayán durante los siglos XVII y XVIII estuviera sometida a la jurisdicción del Tribunal de la Santa Inquisición de Cartagena, que se encargó

de vigilar y controlar las conductas no institucionalizadas, pues durante el primero de estos siglos, la ciudad no contó con un ejército propio que pudiera ejercer funciones policivas. Políticamente la figura del Cabildo asume la custodia de la sociedad payanesa en aspectos como los de la vigilancia de las artes y los oficios, de las tiendas, almacenes y talleres; asimismo atiende las cuestiones concernientes al aseo, al mejoramiento de las poblaciones, la salubridad de la ciudad, regula la provisión de carnes y agua, fija los aranceles y los precios de los víveres y finalmente organiza las festividades públicas y vela por la conservación de las tradiciones hispánicas.

La sociedad colonial establecida en Popayán seguía de cerca los usos y costumbres de la metrópoli española, los cuales eran su origen y pretendían ser su bitácora, pero ante la variedad poblacional del continente americano Popayán había quedado unido a las costumbres indígenas arraigadas por el mestizaje: esta mezcla determinaría una vida social siempre en tensión. Al atavismo acumulado por siglos de historia europea se sumaba la «reciente» y transformada estructura social del Viejo Mundo, con un estado generalizado de «corrupción» moral que había producido individuos nuevos —no exclusivos de las clases bajas— en todos los estratos de la sociedad española; y serán estas costumbres las que permearían al Nuevo Mundo, y por supuesto a la ciudad, donde la pirámide social (étnica) establecía los siguientes tipos: clero, nobleza (españoles y criollos), grandes propietarios, mestizos, indios y esclavos, pero dentro de este escalonamiento social no faltaron otros personajes que como los soldados, los hombres de dudosa reputación y algunas mujeres, que posteriormente se transformarían en los encomenderos y las autoridades de los cabildos, justicia y regimiento de las ciudades, los párrocos, las matronas y doncellas de las nuevas ciudades.

De esta manera la vida colectiva de las ciudades coloniales americanas y entre ellas la de la ciudad de Popayán se conformaría como una ambigüedad, un espacio contradictorio y liminal en medio de su conservadurismo. Fácilmente se conjugarían los sentimientos de la

más arraigada piedad religiosa y sutileza social, con las maneras sociales más duras y violentas, llegando incluso a la expresión sanguinaria. Por todo esto no es extraño encontrar historias como las de don Lorenzo de Paz de Maldonado y doña Catalina Rengifo de Belalcázar, que terminaría asesinada por su esposo cegado por profundos celos. Otra prueba de esta contradicción de la sociedad payanesa la encontramos en hechos como el escándalo propiciado en 1611 por las monjas de La Encarnación, quienes fueron severamente sancionadas por don Diego González de Mendoza a causa de la supuesta relajación moral en la cual se encontraban. Como se puede ver, en la sociedad de las grandes y fastuosas procesiones de piedad florecía un mar de pasiones encendidas; los dramas amorosos, políticos y religiosos eran frecuentes y verdaderamente catastróficos, si se tiene en cuenta la variedad étnica (cultural) que se intentaba controlar para poder permanecer. De este modo, durante los siglos XVII y XVIII existía una cierta unidad religiosa — más bien aparente — de la cual todos eran partícipes (indios, mestizos, y blancos españoles o descendientes de españoles), siendo la iglesia católica el ropaje indispensable que envolvía a la sociedad payanesa en todos sus aspectos: las costumbres, las formas de sentir el cuerpo, los roles sociales, la educación en manos de los jesuitas y hasta el acceso a la eternidad y el dominio sobre la muerte.

Después del Concilio de Trento (1545, 1551, 1562-63), el arte religioso viene a inaugurar nuevas temáticas que no sólo resuelven las controversias suscitadas por los reformadores, sino que también alimentan nuevas devociones populares. En este punto surge la relación entre la Contrarreforma y el barroco, donde el arte, puesto al servicio de los fines más altos del catolicismo, «impondría» la sobrevaloración de lo expresivo, impresionando los corazones por medio del martirio, las lágrimas, el dolor, la gloria, la alegría y el éxtasis, en resumen, con la potencialización de las formas clásicas a un nivel extraordinario, para llevar a los sentidos al límite mediante formas y expresiones subliminales. El barroquismo del siglo XVII, cuya característica es una intrincada y conceptista retórica, daría lugar más tarde, en el siglo XVIII, a una discursividad reiterativa y plana (dogmática y por eso aparentemente clara) que no debía dejar lugar a confusiones. Es así como aparece, para

sumarse a las antiguas tradiciones iconográficas, toda una nueva colección de imágenes pedagógicas y devociones (iconografía) que abarcan temas tan diversos como los dogmas de fe y las construcciones alegóricas. Entre ellas se destacan: La Trinidad y el credo católico; la exaltación de la Virgen María, principalmente con los temas de la Inmaculada Concepción, la Asunción y la Natividad; la representación del Éxtasis de los santos; los temas de La Pasión, como la Flagelación, la Piedad y el Cristo Caído; temas angélicos como la devoción a los ángeles bíblicos y apócrifos, sobre todo la devoción al Ángel de la Guarda; la Cátedra de San Pedro; la defensa de los sacramentos; la exaltación de las virtudes cristianas; el martirio de los santos; la presencia de la muerte; temas alegóricos como el Cristo del Perdón; el tema del purgatorio y las almas; y la dedicación de iglesias a devociones particulares, con programas iconográficos específicos.

En este sentido las imágenes religiosas se convierten en los códigos más generales que revelaban públicamente la vida y la actuación del Estado colonial, manifestando principalmente una intencional indiferenciación entre lo público y lo privado, en la cual lo público se relacionaba con lo más íntimo de la conciencia que evidentemente descansaba en el sistema de creencias religiosas. De este modo a la configuración de los órdenes sociales vigentes únicamente se podía escapar desplazándose a regiones de refugio (como el desierto) donde el orden jerárquico no tenía acceso, por ser los centros urbanos su principal lugar de actuación. La aparición de lo público evidentemente rompía el *continuum* de un espacio que indistintamente cobijaba los íntimos deberes morales así como los deberes del vasallo o del colonizado hacia su soberano. El espacio de lo público contrastaba también con el espacio de los rituales y ceremonias, con los espacios de la clandestinidad en los cuales el fuerte ordenamiento de la corporalidad (los gestos) alteraba y reiteraba los símbolos de la permanencia de un orden establecido de cosas, simultáneamente nuevo y peligroso.

Este orden colonial del universo plantea a la sexualidad como espacio vital en la organización de dicho ámbito. Lo sexual que para los pueblos nativos fue un campo

relacionado con el ciclo de vida, con los ritos y las formas de vida, pasa a constituirse en un espacio de ordenamiento político-religioso que ya no se vive en el cuerpo como realización humana sino en la idea de la corporalidad como limitación para la vida. De esta forma el cuerpo y lo que éste es capaz de hacer y percibir se reduce a la idea de cuerpo como fuente de limitaciones, como peligro social a la vez que territorio para ejercer el orden (poder). A continuación y mediante el recurso de algunos muy específicos datos históricos exploraremos la iconografía contrarreformista y su exaltación barroca en la escultura religiosa de Popayán.

La Trinidad: dogma, misterio y magia

La característica de mayor fuerza en el Barroco es sin duda el predominio de las imágenes promovidas por la Contrarreforma, lo cual manifiesta una vigorización de la doctrina eclesiástica en América. El carácter iletrado —ágrafo— de los nativos y africanos promovió el uso intensivo de imágenes con las cuales se pretendía enseñar el credo católico y el sistema moral hispánico. El credo como condensación de los misterios del cristianismo, urgente y necesario para la conformación del Nuevo Mundo, puede ser considerado como el antecedente (origen) más inmediato de la aparición en el territorio americano de imágenes como la Santísima Trinidad. De ahí que una forma de enseñar sobre la existencia de un solo Dios que a la vez son tres personas, sería entonces la de representar humanamente a dicho Dios como un conjunto trinitario, lo cual evitaría que los nativos y los africanos pudieran asociar la multiplicidad del dios con un panteón de deidades o con las fuerzas naturales y sobrenaturales de sus cosmovisiones.

El dogma de la Trinidad, su expresión particular y reconocida por el catolicismo, así como su tradición, se instauran oficialmente en el año 1334. Es relativamente reciente, pues no aparece en el Antiguo Testamento, aunque existe una prefiguración trinitaria en los tres ángeles que se sientan a la mesa de Abraham (Génesis 18, 1-2; 9-13; 16-21), y su existencia parece más bien una construcción del cristianismo primitivo, donde se

recomienda que el adoctrinamiento y el bautismo de los cristianos se haga en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. El nombre de Trinidad como tal, y “la creencia en Dios «uno y trino», son igualmente antiguos, pues se estableció en el 325 d.C. en el Concilio de Nicea” (Reau, 1996: 37). Sin embargo, la adopción del dogma de la Trinidad ha presentado un problema constante para el catolicismo, puesto que repetidamente da lugar a interpretaciones politeístas que precisamente son las que se quiere combatir para mantener la cohesión del Dios uno y trino. Para conjurar esta problemática, constantemente entran a jugar símbolos sagrados como el triángulo o el número tres, *Numero deus impare gaudet* (*número sagrado de Dios*), que no sólo era considerado sagrado por los hebreos sino también por otros pueblos.

La Trinidad es sin duda el misterio de la fe cristiana (católica) que más dificultades presenta para los teólogos y los artistas, puesto que explicar-representar tres personas distintas —que son un solo Dios— y hacer que llegue a los fieles sin otro mensaje que el previamente establecido, es ya una ardua tarea que se expone siempre a otras interpretaciones. El Concilio de Trento, atendiendo a la dificultad del misterio, se esforzó sobremedida en controlar el tipo de representaciones de dicho misterio, condenando algunas imágenes que podían incurrir en idolatría al crear la sensación de separabilidad entre los tres personajes que hacen parte de un único Dios. Ahora bien, aunque existen siete variantes básicas de la representación de la Trinidad, veremos exclusivamente la encontrada en Popayán.

La Santísima Trinidad que encontramos en Popayán, en la iglesia de San Agustín (Foto 1), presenta al Padre y al Hijo en forma humana, y al Espíritu Santo como una paloma en medio de los dos, en una magnífica talla de bulto, de gran tamaño y exquisita policromía que juega con elementos barroquizantes como el claroscuro, el plegamiento y el movimiento de los ropajes. Sin embargo, aunque son un solo conjunto, y es así como la Iglesia Católica quiere que se lo «entienda», es necesario también ver por separado los elementos que lo componen.



Foto 1. *Santísima Trinidad*. Anónimo. Siglo XVII. Iglesia de San Agustín. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 1a. Detalle: *Dios Padre. Santísima Trinidad.*
Anónimo. Siglo XVII. Iglesia de San Agustín.
Talla de bulto en madera policromada y estofada.
Tamaño natural.

Dios Padre, como primera persona de la «Santísima» Trinidad y como representación del primer artículo de fe: *Creo en Dios Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la Tierra*, está representado de cuerpo entero como un anciano nimbado (aureola triangular) de oscurecidas barbas largas, sentado en un trono y mirando fijamente al frente. Vestido con una túnica azul de rico estofado cargado de complicados grutescos (formas decorativas diversas) y de fastuosidad barroca, el Padre nos hace partícipes de la complejidad de sus designios, de su perpetuo movimiento en el que la mirada del fiel se pierde en la infinitud de un azul profundo y límpido, que crea un vacío que aligera y transmite la esencia del Padre: una sobrenatural e indefinida pureza. Dios Padre, en su adoctrinamiento, enseña la grandeza de su imperio al sostener en la mano izquierda el azulado globo del mundo rematado por una cruz, mientras su mano derecha sostiene el cetro, atesorando con éste la magia misma de la creación.

Dios Hijo, su *único Hijo y Nuestro señor* (segundo artículo de fe), *está sentado a la diestra del Padre* (sexto artículo) y es también llamado «El Verbo». El Hijo es la segunda persona de la Trinidad y representa a Jesucristo de cuerpo entero, con una aureola de tres espigas (potencias) en la cabeza, sedente en trono de majestad como su Padre y sin contorsiones de dolor ni gesto alguno de sufrimiento a pesar de mostrarnos la herida de su costado y las huellas de los clavos en los pies y en la mano derecha —más no así en la izquierda (posiblemente a causa de un «precario» trabajo de restauración)— pues *Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado* (cuarto artículo). El Hijo se presenta en esta talla como un hombre joven, de cuerpo esbelto —aunque anatómicamente suelto y flácido de carnes—, de tez blanca, cabello largo y negro, y ensombrecida pero abundante barba corta. Como parte de la Trinidad conserva en su rostro la expresión del Padre; seguramente la similitud expresiva en los rostros del Padre y del Hijo, asegura la recepción deseada en el fiel, dado que composiciones y expresiones faciales distintas posiblemente ahondarían en la problemática que acompaña la recreación artística —iconográfica— de este misterio. Por lo tanto, frente a la imagen del Padre, sólo el torso desnudo de Cristo,

marcado por el dolor y la languidez de lo terreno, comunica la diferencia con la primera persona y su cercanía profunda con lo humano ya que *fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, y nació de Santa María Virgen* (tercer artículo). El cuerpo del Verbo está ataviado con una túnica roja que deja descubierto el pecho y los brazos que, alzados (victoriosamente), reparten manifestaciones del amor divino: en efecto, su mano derecha bendice, y la izquierda, que debería sostener la cruz de su pasión, se ha quedado sola, esperando con un gesto de avidez su proximidad salvadora (pues ésta le ha sido arrebatada en un proceso de restauración harto dudoso). Sus brazos alzados se encuentran entonces como levitando en el regazo, sitio espléndido donde la túnica se alza formando abundantes rugosidades, que luego se vierten vigorosamente como una roja fuente rebosante del “*ardor brioso*” —de que habla Kandinsky en sus análisis sobre las connotaciones psicológicas del color rojo (1996)— o como el fuego purificador que permite la trascendencia del alma, y el rojo que se desborda hasta las rodillas dejando desnudas las blancas piernas y los pies tal vez recuerda que *descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos* (quinto artículo).

Dios Espíritu Santo (octavo artículo), representación de la tercera persona divina, es una figura ornitomorfa y se presenta como una paloma dorada con las alas extendidas, descendiendo del cielo en un haz de rayos luminosos en medio del Padre y del Hijo; sus alas extendidas irradian la luz de la sabiduría que cae como proyectiles sobre la cabeza de las dos personas divinas, y su plumaje simétrico, abundoso y sonoro como un ritornelo, parece una viruta de fuego, un fragmento del aliento divino. Esta representación tiene su origen en el libro del Génesis, cuando se dice que “*el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas*”, pero su representación en el arte se remonta al monumento romano de Bernini de la Plaza Navona, donde el microcosmos cuyo centro es un obelisco coronado por una paloma, simboliza la sabiduría divina que se emana como fuentes hídricas en cuatro ríos (la Fuente de los Cuatro Ríos), en cuatro direcciones, en la totalidad de lo existente. Así pues, la paloma vendría a constituirse en el modelo propicio y aceptado por el papado

para representar al Espíritu Santo como recreador y vivificador del *orbis terrarum*. Y vivificante es sin duda su presencia en la composición, pues ante la severidad de los rostros sólo el vuelo del ave es la huida de lo sobrecogedor, y a la vez la extensión del misterio trinitario más allá de los límites de lo comprensible. La paloma en vuelo introduce el elemento celeste, aligera la totalidad de la composición y de una u otra forma suaviza la severidad expresiva de los personajes humanos.

Frente a la Trinidad en Majestad (*Theotokos*) que contemplamos en Popayán, y que es en suma la tríada que augura el movimiento de lo vivo, podemos decir que la totalidad de la composición está relacionada con una escena de juzgamiento y de autocontemplación, como si la divinidad trinitaria estuviese frente a sí misma. La expresión desconcertante de los ojos en las figuras humanas nos hace pensar que frente a esos ojos de la divinidad, que penetrantemente miran al frente en forma que resulta insostenible por la fuerza atemorizante de tal expresión, está la visión de su propia grandeza, del juicio final de los hombres en el que lo incognoscible conduce al desvarío, pues Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo han de venir para *juzgar a los vivos y a los muertos* (séptimo artículo). Es innegable el vínculo astrológico y mágico que conjuga en la composición trinitaria el universo y sus influencias en los hombres. Someter con la voluptuosidad de la imagen los fenómenos naturales —los indómitos del Nuevo Mundo— a favor de la idea de la voluntad divina moderadora de todo lo existente, es el juego que se revela en primera instancia, pero también es cierto que la imagen, al someter la fuerza de la naturaleza y con ésta el deseo mítico de hombres y mujeres, a una imagen de poder, única y unívoca como pretende ser la Trinidad, muestra aquello que está siendo sometido; de manera pues que la exhibición como rasgo de lo barroco constituye esa posibilidad para que una pieza como esta pueda ser asimilada de manera distinta, pues pone en juego esa sobrenaturalidad, esa magia astrológica y esa mítica que América (hombres y mujeres) posee como elemento constitutivo y sobre la cual se pretende edificar su negación, una negación paradójica, pues se muestra abiertamente a la vez que se intenta dominarla.

Si Dios —el único del católico— se manifiesta como una fuerza reguladora y como una presencia de poder (autoritaria y masculina) —sobre todo en los ojos—, también es cierto que el movimiento impetuoso y el color impregnan a la pieza de una fuerza incontrolable, una fuerza que ve en la naturaleza su exponente. Así pues, orden y caos, regulación y subversión se amalgaman perfectamente y más aún, podría pensarse que la imagen de poder, la sumatoria del dogma de fe se desplaza hacia un estado de ferocidad mítica, donde la divinidad muestra atributos de la naturaleza: el fuego abrasador, el renacimiento y la muerte; el agua vivificadora, envolvente y sanadora, y el aire, ámbito de las divinidades solares y nocturnas. La magia fue un recurso de equilibrio social e individual, y a la vez un mecanismo de resistencia en el cual hombres y mujeres encuentran identificación; la magia en una pieza como esta refleja una realidad social anclada en las oposiciones y negaciones, con la clara separación entre los sexos, relaciones de dominio de uno sobre el otro y la separación del amor del erotismo.

Una fascinante contradicción y una erótica paradoja son en suma las características de esta escultura, de manera que es posible pensar que dicha contradicción no pasó desapercibida para las gentes del siglo XVII y XVIII, pues la lucha constante entre las fuerzas reguladoras de lo hispánico siempre enfrentadas a la naturaleza exuberante del Nuevo Mundo (y es que aún hoy América es desde una perspectiva simbólica una nueva experiencia), a la sensibilidad del africano como un fuego implacable que dora los cuerpos, a la fluidez de lo nativo (indígena) que penetra lenta y plácidamente como el agua, como el río que traza caminos hacia lo desconocido, y la volatilidad del mestizo, resultado cultural y emotivo que preside el movimiento total de lo americano, pueden hallar significación en la composición trinitaria que hemos descrito.

El barroquismo ha hecho presencia en esta grandiosa talla —que como fruto de la Contrarreforma y pretexto para la vigencia de la América nativa y mítica—, educa y dirige al cristiano no sólo a la visión de lo divino sino también al temor ante la contemplación

del dogma, de la fuerza de la naturaleza, hiriendo los sentidos del contemplador con las lanzas de la grandiosidad de aquello que se desboca como el aire, el fuego y el agua, y del terror alucinado que unos ojos fijos, escrutadores y sentenciosos manifiestan. Los pliegues y rugosidades son en esta talla el atributo fundamental de la Trinidad, que no es otro que la sucesión de la vida y la vida misma y su consecuencia: la eternidad. Tal característica sólo puede comprenderse en la esplendidez del movimiento de caída y ascenso de las vestiduras, de modo que el conjunto de las expresiones vitales altamente turbadoras, y el embrujo de las telas (la esplendidez de la talla las recrea), así como el plumaje ligero (el Espíritu Santo) traspasado por el viento, porque es el viento mismo, configuran el dinamismo esencial del barroco, es decir, las bodas eternas del tiempo y el espacio en el movimiento rítmico de lo maravilloso, de lo deslumbrante, del sueño órfico de lo impenetrable, del retrato de la divinidad contemplándose a sí misma.

Aquí es importante señalar que el miedo (presente —sin duda— en esta pieza) se constituye en una experiencia social, construida cultural e históricamente; por lo tanto el poder de lo religioso permite contrarrestar la fragilidad de los cuerpos frente a la enfermedad y también la debilidad del cuerpo social frente a las impredecibles fuerzas de la naturaleza. Así mismo, las respuestas religiosas frente a la catástrofe neutralizan los efectos devastadores, de ahí que la colonia estipule —como norma de acción de los cabildos—, decrete y organice rogativas públicas con el concierto de las autoridades eclesiásticas. Así, el misterio trinitario, revitalización del modelo de masculinidad en asocio a la idea de poder y vigilancia pero también de evocación de lo maravilloso e incontenible, será comprensible solamente en virtud de la presencia del amor-temor, y pondrá de manifiesto la forma del lenguaje barroco bajo la imagen de lo maravilloso en tensión constante. La Trinidad, siendo la articulación de las potencias divinas, produce todas las causas y efectos de aquello capaz de conmocionar la vida de los hombres; los efectos naturales como terremotos, truenos y tempestades son entonces en un lugar como Popayán la manifestación contundente del concurrir de Dios. Así se crea en la conciencia de la

sociedad colonial urbana y rural, una familiaridad con una naturaleza amenazante e incontrolable. En la sociedad colonial el trabajo —que predominantemente era agrícola y de explotación minera—, así como la vida social, estaban irremediamente a merced de las variaciones climáticas; de la misma manera lo estaban los centros urbanos, pues aunque la población podía sustraerse en cierta medida a los efectos meteorológicos dado que la creciente urbanización daba la sensación de dominio sobre la naturaleza incontrolable y muchas veces destructiva, los fenómenos naturales se vivían con intensidad, en especial los catastróficos que mostraban claramente la fuerza de la naturaleza y las incipientes y muy seguramente falsas seguridades humanas. Para esos momentos históricos el mundo natural encarnaba lo amenazante, lo terroríficamente poderoso e incontrolable; es decir, un ente que triunfaba y se imponía fácilmente sobre los hombres.

De allí que frente a estos fenómenos se desarrollaran técnicas pero también actitudes y sentimientos religiosos para tratar de compensar y contrarrestar sus amenazantes poderes sobre lo humano. En este sentido, la escultura que representa a la Santísima Trinidad no solamente manifiesta esa naturaleza viviente y poderosa sino al Dios iracundo y vengativo, propio de la tradición judaica, que origina también —aunque por razones distintas a las del demonio— el flagelo catastrófico o la enfermedad, que muchas veces eran asumidas como necesarias y justas, pues servían como una forma de expiación de las culpas colectivas asociadas a una situación decadente o pecaminosa de la ciudad (o población). Pero en la escultura también se hace presente un Dios piadoso que sostiene al mundo en su mano, un dios que bendice, un Dios que vuela iluminando suavemente, en últimas, una deidad que puede proveer el remedio y la misericordia. La Trinidad como imagen dual de amor y terror, de premio y castigo, evidencia una particular forma de representación cultural y explicativa del cosmos y sus voluptuosidades: las catástrofes; pues en ellas no sólo se percibe el aura religiosa que se asigna a lo natural sino también las actitudes frente al mal en la conciencia de una sociedad que culturalmente se rige por una noción de destino ligada a lo religioso ya que en estas sociedades tradicionales la totalidad del mundo está sacralizado.

Desde esta perspectiva la Trinidad como alusión religiosa indirecta de las catástrofes se extiende también a otros eventos destructivos no “naturales” como el hambre, la guerra y la peste, de los cuales el bien y el mal (dios y demonio) echaban mano para someter, reprender (castigar el pecado y la ingratitud humana) o burlar a los hombres. De ahí que esta pieza religiosa pueda tener otras significaciones y usos derivados de estas como, por ejemplo, el uso político de las catástrofes naturales que juega a relacionar la deslealtad de los hombres como causante de la ira de Dios. En múltiples formas religiosas y estéticas, sobre la pieza escultórica (conjunto escultórico) se efectúa un movimiento de apropiación local del culto a la naturaleza sacralizada y profana, en el cual la población diversa de los siglos XVII y XVIII encuentra conexión con medios mágico-religiosos para enfrentar y otorgarle un sentido a las duras condiciones de la vida en el campo y las ciudades, poniendo a su disposición lo divino para apaciguar y neutralizar en la medida de lo posible la enfermedad, la guerra y la fuerza de una naturaleza incontrolable y amenazante para lo humano.

Pasajes de los apócrifos: el matrimonio como sacralidad

El modelo de familia católica se verá también fortalecido con la frecuente aparición de San Joaquín y Santa Ana, personajes fundamentales en la vida de María y sobre cuyos hombros descansará el concepto de matrimonio en la colonia, como una manifestación de la santidad, que es más bien un pretexto para regular las relaciones entre hombres y mujeres, establecer patrones de comportamiento erótico, social, político y económico; pero que como todo lo existente en América juega a la multiplicidad en virtud de la heterogeneidad de miradas e interpretaciones. El carácter sagrado del matrimonio se ha expresado con claridad en el Concilio de Trento, en el cual se dice que:

El primer padre del humano linaje declaró, inspirado por el Espíritu Santo, que el vínculo del Matrimonio es perpetuo e indisoluble, cuando dijo: Ya es este hueso de mis huesos, y carne de mis carnes: por esta causa, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán dos en un solo cuerpo. Aún más abiertamente enseñó Cristo nuestro Señor

que se unen, y juntan con este vínculo dos personas solamente, cuando refiriendo aquellas últimas palabras como pronunciadas por Dios, dijo: Y así ya no son dos, sino una carne; e inmediatamente confirmó la seguridad de este vínculo (declarada tanto tiempo antes por Adán) con estas palabras: Pues lo que Dios unió, no lo separe el hombre. El mismo Cristo, autor que estableció, y llevó a su perfección los venerables Sacramentos, nos mereció con su pasión la gracia con que se había de perfeccionar aquel amor natural, confirmar su indisoluble unión, y santificar a los consortes.

(Conc. Trento, 1563: S. XXIV)

La estabilidad social del Nuevo Mundo, sus virreinos y sus gobernaciones, dependía de la estructura de la familia, la cual era eminentemente patriarcal y enmarcada dentro de la concepción de un matrimonio monogámico, indisoluble y sagrado, el cual se constituía como único espacio válido y aceptado para el desarrollo de la sexualidad. Pero el Nuevo Mundo era otra cosa, los cuerpos estaban gobernados por otras posibilidades, los sentires se desplegaban en una amplia gama de opciones, todas ellas incompresibles e inaceptadas por los europeos. Por eso se entiende la empresa asumida por las instituciones eclesiásticas, las cuales querían a toda costa implantar el modelo de unión conyugal católica; aunque también hay que aclarar que instaurar en América el vínculo matrimonial no solamente da cuenta del sistema moral vigente, donde los sacramentos son la garantía del sometimiento, sino también se debe comprender que el matrimonio responde a una necesidad jurídica (política) y económica que asegura las alianzas y el dominio territorial, requisitos para sobrevivir en los nuevos territorios.

Nota 3.

En el Nuevo Reino de Granada revistieron especial importancia las resoluciones del Sínodo de Fray Juan de los Barrios en Santa Fe de Bogotá y la divulgación del primer catecismo en el Nuevo Reino. Para ver más acerca de las disposiciones morales sobre el matrimonio, sus justificaciones y modos de acción, consultar el *Catechismo* de Fray Luis Zapata de Cárdenas (1576).

Así se va instaurando un concepto de sacralidad cristiana que desplaza las pasiones de la carne (Nota 3). El matrimonio empieza a ser entonces el espacio de la normatividad y la negación del placer, asimismo, de regulación de la estructura reorganizadora de las prácticas matrimoniales —escandalosas para los europeos— de indígenas y africanos. De manera que globalizar el vínculo matrimonial bajo estos conceptos era el intento para



Foto 2. *San Joaquín*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

disminuir las diferencias de los grupos de no-españoles y con esto controlar los cuerpos y las almas mediante las proposiciones cristianas de santidad: cuerpo y pecado; espíritu: condenación y salvación. Así que las imágenes de San Joaquín y de Santa Ana, numerosas y magníficas en Popayán, debieron haber cumplido a cabalidad con el fin propagandístico de la Iglesia Católica. Sin embargo, los aspectos eróticos, mucho más difíciles de unificar en América, muestran un doble juego en el arte, pues si bien San Joaquín y Santa Ana manifiestan una forma de entender el matrimonio, también ponen en juego el erotismo individual, pues los personajes no forman como tal una pareja (los esposos vivían —según los apócrifos— separados y eran estériles), no se los representa en la cotidianidad del matrimonio sino que son piezas que forman un conjunto aparente, pues si bien están junto a la Virgen María (la Inmaculada), su presencia agudiza la noción de no-carnalidad de la concepción de la Virgen, de la ausencia de acoplamiento, de la espiritualización del cuerpo como mecanismo de control sobre la sexualidad, de lo pernicioso de la carne frente a la promesa del espíritu; pues lo único que une a San Joaquín y a Santa Ana como matrimonio y como familia en estas representaciones, es la presencia de María Inmaculada (paradójicamente estos personajes nunca se presentan independientemente), tan inmaculada como su gestación. Sin embargo, un profundo sentimiento erótico se juega en estas imágenes, las cuales hablan de una suerte de autoerotismo (pero no de una exterioridad de este, ni de una sensualidad matrimonial): veremos cómo estas imágenes mostrarán la sutileza de los juegos de lo erótico, conseguidos con la destreza escultórica de la escuela quiteña y sus delicadas voluptuosidades como maneras de entender el cuerpo.

Los diversos pasajes de los evangelios, ya sean reconocidos por la Iglesia o apócrifos, coinciden —al ser tomados por la Contrarreforma y el barroco— en presentar los distintos episodios de la vida religiosa y los diversos personajes en ambientes y contextos explicables sólo desde la perspectiva de lo amoroso (santificado), ya sean manifestados como formas llenas de sensualidad y movimiento o como imágenes y composiciones que juegan con elementos sobrenaturales desconcertantes (Santísima Trinidad). Y en este mismo ámbito

aparecen las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen María. La iconografía de estos personajes aparece con anterioridad al Concilio de Trento (en el siglo XIII, aprox.) y se mantiene después como tema recurrente, no sólo en la devoción popular sino también en el arte. Su origen y vinculación aparece referenciado únicamente en los evangelios apócrifos, principalmente en la historia contada en el proto-evangelio de Santiago 1, 1, donde se dice que:

...había un hombre muy rico [que tenía] por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble, diciendo: «el sobrante lo ofrezco por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor, a fin de volverle propicio».

San Joaquín (iglesias Catedral y El Carmen, Fotos 2 y 3) aparece en este pasaje descrito por una de las características de que podemos ver claramente en estas imágenes de bulto de tamaño natural y de claro naturalismo barroco que no sólo se perpetúa en los rasgos anatómicos, especialmente los faciales, sino también en el conjunto de elementos del rostro y el cuerpo que, ataviado ricamente, produce el movimiento barroco basado en la diversidad rítmica de la corporalidad del santo, dando con esto la impresión del tiempo que transcurre y de los atavíos que se mueven ejecutando un desplazamiento (Nota 4).

Con un excelente estofado ornamental sobre la magnífica talla en madera, la escuela americana —quiteña— hace gala de su buen gusto y refinamiento al confeccionar los atavíos de este personaje: una exquisita túnica de rabino de amplias mangas, decorada con hojarasca doradas de gran tamaño que destacan sobre el fondo negro (Foto 3) o esmeraldino (Foto 2) y que se ciñe a la cintura con una ancha faja roja —posiblemente anudada atrás—, completándose toda la vestimenta con una capa real de color rojo orlada en oro, perfeccionada con basálticos ojillos dorados, un gorro de color dorado y rojo, y los confortables zapatos que cubren los pies adosándose a ellos como finas láminas de piel ennegrecida; sin duda, el escultor ha sabido captar y plasmar bellamente la condición social y espiritual de este personaje, agregando a la rica vestimenta detalles anatómicos de

Nota 4.

La iconografía de San Joaquín, que encontramos en las tres tallas de la ciudad de Popayán, sigue a cabalidad la tradición iconográfica, pues representa episodios ya establecidos de la vida del santo como lo es el de presentarlo regresando a su casa con sus rebaños. Pero el atributo de este santo (el cayado curvo, muleta o bastón en el que se apoya y con el que apacienta las ovejas), si bien corresponde a este tipo de composición, y por lo que se conoce según registro fotográfico aparecía en las piezas, en la actualidad no se presenta: las causas para tal descomposición iconográfica no las conocemos, pero es posible que se deba a restauraciones dudosas que intentaban reparar algún tipo de daño en las piezas. Además, la imagen de la iglesia de Santo Domingo ha modificado la postura de la mano: la que debía estar apoyándose en la muleta está en posición no anatómica, pues los dedos que deberían estar hacia abajo (hacia la muleta), están hacia arriba; suponemos se trata de un “descuido” a la hora de la restauración.



Foto 2a. Detalle. *San Joaquín*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

gran exquisitez y elaboración, como la larga barba negra, suave y pulimentada que se arremolina contra la barbilla, dándole al rostro la sabiduría y la templanza propia de la madurez pero también un halo de juventud. El rostro, que delinea suaves pliegues, encuentra en la boca y los ojos de mirada suave y compasiva el eje ordenador y armonizador del mismo, donde la dureza de los años se conjuga y suaviza con la blandura de los ojos y con la boca que se agita para moverse como jaloneada por hilos invisibles. Con mucha maestría la composición anatómica se ha sabido acoplar a otros elementos como el atributo característico de San Joaquín, el cayado curvo en forma de muleta sobre el que se posa la mano derecha —y que las imágenes no presentan— y el corderillo blanco que se sostiene contra la cadera izquierda, elemento este que nos recuerda que San Joaquín “*pastoreaba sus propias ovejas*”.

Algo muy propio de la escuela americana —y dentro de ésta la escuela quiteña—, es otorgarle a las piezas barrocas el movimiento y la vitalidad propios de lo viviente. Es así como en estas tallas el cuerpo del santo se inclina ligeramente a la derecha con la suave flexión de la rodilla de este lado, lo que ejerce cierta fuerza sobre el bastón de apoyo, ligera inclinación que le imprime circulación, actividad y vivacidad a las tallas, y crea igualmente la sensación de espacialidad y dinamismo con la que San Joaquín se abre paso y avanza con gracia,



Foto 3. *San Joaquín*. Anónimo. Siglo XVIII. ¿Escuela Santaferreña (Pedro de Laboria)? Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 4. *Santa Ana*. Manuel Chili. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

mientras sus movimientos corporales agitan su vestido y crean gruesos dobleces que caen como adormilados, como los párpados del sueño en sus primeras fases. El movimiento del cuerpo que se extiende y se prolonga en el ropaje y que es además una invitación a unirnos como espectadores a su paso presuroso, no puede ser otro que el de la premura por llevar al altar la ofrenda del corderillo blanco que porta en su brazo. La técnica barroca no solamente se presenta en el naturalismo de las tallas sino que además se transmite en la totalidad de la escena a la que asistimos de la mano del santo, una escena inacabada (Orozco Díaz 1989) que pone de manifiesto el juego de incorporación típico del barroco, en el cual nos vinculamos tanto al movimiento de las esculturas con la totalidad de sus elementos, como al estado virtuoso de San Joaquín, que dichos elementos declaran.

De *Santa Ana*, el proto-evangelio de Santiago nos cuenta que era una mujer que esperaba pacientemente la bendición de Dios en un hijo, pues ya había entrado en años y su esterilidad había sembrado en su corazón la aflicción de la soledad; sin embargo,

He aquí que un ángel del señor apareció ante ella y le dijo: «Ana, Ana, el Señor ha escuchado y atendido tu súplica. Concebirás y darás a luz y se hablará de tu posteridad en toda la tierra».

(Santiago, IV, 1)

La alegría del anuncio se refleja en la dulce mirada de Santa Ana, que en éstas imágenes de bulto de la Catedral y Santo Domingo (Fotos 4 y 5) muestra la naturalidad característica de la escultura barroca, donde la excelente policromía y el exuberante estofado de grandes flores doradas se destacan sobre la larga túnica tapizada de verdes gemas, que además de estar plagada de figurillas vegetales está ceñida a la cintura con una faja roja o dorada que se anuda al frente y hace resaltar el florecido tocado blanco o dorado que cubre su delicada cabeza y cae como desvanecido sobre los hombros y la espalda, como corresponde a su estado de casada. El orlado manto azul y de flores que se recoge en los brazos como un chal, formando abundantes pliegues, llena a la imagen de Santa Ana de vaporosidad y



Foto 4a. Detalle. *Santa Ana*. Manuel Chili. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 5. *Santa Ana*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.



Foto 5a. Detalle. *Santa Ana*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia de Santo Domingo. Talla de bulto en madera policromada y estofada. Tamaño natural.

huracanados movimientos, como si el viento agitara el manto mientras la túnica cae suavemente formando ligeros y muy uniformes dobleces.

Todo parece indicar que en el instante mismo de la contemplación, Santa Ana (Nota 5) estuviera extasiada contemplando un movimiento glorioso y armónico que la envuelve, mientras sus manos, que parecen tejer acordes de dulzura y esperanza, se mueven como queriendo retener dentro de sí lo que ven sus maternales ojos. De este modo, se conjugan en estas imágenes la actividad y la quietud, en un juego armónico que le da serenidad a la imagen; las leves contorsiones del cuerpo y el gesto apacible en extremo, así como la exuberancia de los elementos decorativos, descubren fácilmente el complejo dramatismo y la ampulosidad del barroco.

La expresión del rostro sonrosado, de una policromía exquisita en concordancia con el armónico movimiento del vestido, refleja también una serenidad juvenil, donde la ligera y complaciente inclinación de la cabeza hacia la derecha induce al descanso y abandono, a la contemplación, una contemplación de la cual nosotros —al igual que el rostro que se percibe en el claroscuro del retablo y los ojos serenísimos de la santa que se pierden en la profundidad de la visión—, también somos testigos y parte del desfallecimiento y del misterio que envuelve en sombrías tonalidades la incógnita visión desgarrada por la luz, el pleno desenvolvimiento erótico que hace estremecer la corporalidad de quien la contempla, como si contemplar a la santa fuera contemplarse a sí mismo en la experiencia de una intimidad.

Este carácter maternal de la santa la ha hecho a lo largo de los siglos de tradición iconográfica (desde finales de la Edad Media) merecedora de distintos patronazgos, —algunos verdaderamente difíciles de justificar (patrona de los carpinteros, de los mineros, de los toneleros, de las cosechas de heno por el manto verde que generalmente lleva, y de los palafreneros)— hecho que hace patente su inmensa popularidad. Santa Ana es la patrona de las madres de familia preocupadas por la crianza de sus hijos, asimismo se la invoca para tener hijos pues se cree que facilita la fecundidad y los partos. También es

Nota 5.

Santa Ana tiene como atributo un lirio o un libro abierto cuando está acompañada por la Virgen María Niña. En estas tallas Santa Ana no presenta ninguno de los atributos mencionados y tampoco está representando algunas de las escenas características —enseñando a María, el abrazo en la Puerta Dorada o el anuncio del nacimiento de María— pero en esta investigación hemos optado por relacionar la imagen de Santa Ana, debido a su estado corporal, con la última escena mencionada.

patrona de las costureras y de las encajeras, pues ha sido ella quien ha enseñado a la virgen las labores femeninas. Se la invoca igualmente para tener una buena muerte porque —según la tradición popular— tuvo en su lecho a Jesús niño por compañía.

Como ya hemos dicho, las imágenes de San Joaquín y Santa Ana vienen a reforzar el ideal del matrimonio como vínculo sagrado y como espacio controlado de la sexualidad. Por eso era altamente penalizado el adulterio y la infidelidad, lo que nos remite al caso payanés de don Salvador de Ribera, casado con doña Ana de Alarcón y Ortiz Maldonado, pero que sin embargo cortejaba a una dama mestiza cuyo nombre era Margarita Hernández —que estaba bajo el cuidado de Alonso Pérez Manrique y Micaela Llanos su esposa—. El amorío es sorprendido en pleno y las consecuencias son inmediatas: ella es castigada severamente y corrida de su empleo y él desterrado como directo responsable del suicidio de la joven (Nota 6). Como se puede ver, el matrimonio resultaba la institución propicia para evitar dichos escándalos que lejos de ser meramente fallas individuales que bien podían conducir a las penas infinitas de infierno, donde la muerte del alma es inminente y la oscuridad el único premio, eran consideradas verdaderas tragedias para la totalidad del sistema social de la colonia, el cual debía perpetuarse y mantenerse estable, conjurando como fuera los desequilibrios y renovaciones. Al respecto es necesario decir que las formas indígenas y africanas de unión matrimonial, profundamente diferentes de las europeas, quedaron también sujetas —para sufrir el castigo— al sistema católico. El Concilio de Trento bien lo manifiesta cuando dice en el Canon II que “Si alguno dijere, que es lícito a los cristianos tener a un mismo tiempo muchas mujeres, y que esto no está prohibido por ninguna ley divina; sea excomulgado”. Y desde este presupuesto se fabrican todos los mecanismos combativos de la poligamia, consagrados en los catecismos, los cuales serán aplicados con rigor tanto en Popayán como en el resto de la América Hispánica.

Los medios de vigilancia para controlar la sexualidad «desviada» de los nativos y los africanos descansaban en tres mecanismos: la confesión, el matrimonio y el control sobre

Nota 6.

El Carnero, de Juan Rodríguez Freyle (de 1638), está plagado de hechos similares ocurridos en esa época y algunos como estos muy conocidos dada la importancia social de los comprometidos en esos crímenes, todos descendientes de conquistadores y notables hidalgos conocidos.

el cuerpo. La confesión actuaba como una forma de control de la conciencia pues entraba a controlar el deseo y el placer, insertándolos exclusivamente como parte del matrimonio. Los confesores penetraban en las conciencias de hombres y mujeres, nativos o no, para “administrar” los comportamientos sexuales. La confesión fue reglamentada por el Concilio de Trento de forma que siempre estuvo presente en los distintos proyectos de evangelización y renovación espiritual de la iglesia contrarreformista. Con ella se pretendía recalcar la posibilidad de la salvación del alma e interiorizar las categorías de la tradición cristiana en las mentes de indígenas y africanos: conciencia de culpa, pudor, responsabilidad, vergüenza respecto a la corporalidad. El catecismo del padre Astete (1987), ampliamente difundido en tiempos de la colonia, manifiesta que la confesión confiere gracias especiales a los bautizados, borra los pecados cometidos después del bautismo, perdona y anula la pena eterna merecida por el pecado mortal, restituye la gracia santificante o la aumenta si no se ha perdido, y concede gracias especiales para evitar el pecado y practicar la virtud (Astete, 1987), de manera pues que el sacramento se instaura como mecanismo de interiorización de las costumbres hispánicas y como una forma eficaz de controlar lo más profundo de los seres humanos, de sus emociones y de su conciencia de ser: la intimidad de sus pensamientos.

El matrimonio como control sobre el comportamiento establece que la sexualidad sólo puede vivirse dentro del estado marital, el cual como ya hemos dicho debía ser monogámico, sagrado e indisoluble. Y es esta imagen del matrimonio la que se intentaba establecer para conjurar los excesos sexuales que africanos y nativos manifestaban (en el parecer de los españoles), pues sus formas matrimoniales estaban bajo la influencia de la «crueldad e irracionalidad», envueltas, en últimas, en una suerte de «bestialismo» de los cuerpos. Por lo tanto se hizo indispensable el control de este tipo de relaciones no sólo para subordinar a los otros, sino para mantener la estabilidad moral de la naciente sociedad colonial. En este enfoque el cuerpo siempre representó un problema moral, pues la desnudez despertaba la lascivia enmascarada en la vergüenza y el pudor que los españoles estaban

acostumbrados a exteriorizar, pero que para los nativos americanos y africanos era la forma personal de escribir sus identidades. La desnudez le recordaba al europeo el pecado original y con ella la pérdida del paraíso, de manera que cubrir el cuerpo de los otros, como necesidad básica, fue una disposición emanada de la misma Corona Española. El catecismo de Fray Luis Zapata de Cárdenas dice que “la desnudez es cosa torpe, fea y deshonesto” (1785: 33); por eso se manda al párroco que persuada con rigor a los indios para que no anden desnudos, para que se calcen los pies, se despinten la cara y el cuerpo y se corten y recojan el cabello (este acto llegó a aplicarse como castigo por la desobediencia de andar desnudos). Esta nueva conciencia de corporalidad presentaba al cuerpo como un enemigo, de manera que el cuidado corporal y la sexualidad empezaron a reafirmar el dualismo moral del cristiano: el mal residía en la sensibilidad individual y el bien en el recato y el pudor que olvida (niega) el cuerpo. De esta forma podemos entender mejor la idea canónica que se cierne sobre las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, una idea de corporalidad no compartida, una relación matrimonial sujeta a la procreación *inmácula* de hijos —la Inmaculada media y justifica al matrimonio— y no en el deseo y el placer de los cuerpos; así que ante el conjunto de regulaciones y restricciones que visten y calzan con exuberancia los cuerpos para no manifestar las formas corpóreas, la escultura debe encontrar en este mismo ámbito de la prohibición un espacio: las vestiduras, para la manifestación de lo vital y del erotismo de los cuerpos que lo impregna todo en todas las épocas.

Advocaciones marianas: la imagen apocalíptica

La religión y el arte siempre han estado unidos, de manera pues que el arte continuamente será un ámbito de encuentro de la diferencia; es esto justamente lo que pasa con las advocaciones marianas, pues las distintas manifestaciones, patronazgos y presentaciones de la virgen «fácilmente» se acoplan a distintas interpretaciones simbólicas. Basta recordar que ante la reiterativa adoración del Cerro de Potosí por parte de los Incas (el cual era llamado «reina»), fue preciso cristianizar dicho culto mediante la aparición de

la virgen sobre dicho cerro: de esta forma la virgen entró a sustituir a los espíritus de las montañas, identificándose con frecuencia con la tierra (la Madre Tierra).

La devoción a la Virgen María, tan fuerte y apasionada durante la Edad Media, vería en la Reforma su momento más crítico. La campaña antimariana adelantada por los reformadores pretendía entre otras muchas cosas despojar a María de “la belleza y poesía que durante siglos de piedad y sensibilidad cristiana se acumularon sobre ella” (Sebastián, 1965: 195). Pero la reacción de la Iglesia no se hizo esperar, pues tras declararse la «indudable» virginidad de María y establecerse el dogma de su maternidad inmaculada, muchas órdenes religiosas del catolicismo emprendieron una formidable competencia por la defensa mariana, generalizándose entonces la temática en toda la sociedad católica —no sólo española sino también americana—, que ampliamente participó en la propagación de este culto dedicando conventos, iglesias, órdenes, casas y familias a la protección de María en alguna de sus advocaciones. De esta forma, el movimiento de recuperación del culto mariano tuvo gran éxito —tal vez más del esperado por el catolicismo e insospechado por los reformadores—, pues devolvió a la Virgen no sólo los distintos nombres adquiridos durante muchos siglos, sino que acrecentó su encanto y poesía, poniéndola incluso por encima de cualquier duda y agravio. La Virgen Inmaculada, la siempre virginal, concebida sin pecado original, se convertirá con la Contrarreforma en la imagen que levantada por encima de la tierra es inmune a los ataques de los reformadores y aun más, la que deshace las injurias de éstos, y también como puente celestial que como una sublime idea de Dios, une el principio y el fin y simboliza el triunfo de la luz sobre las tinieblas.

La devoción a la madre de Dios recibió un fuerte impulso en España y en América: de hecho el 10 de mayo de 1634 el rey Felipe IV declara a la santísima Virgen patrona de todos sus dominios, acontecimiento por el cual son numerosas las advocaciones a la Virgen y todas ellas derivan hacia funciones protectoras y atributos asistenciales que dependen de la apropiación cultural y transformación consecuente que de ellas efectúan las regiones y localidades (Nota 7).

Nota 7.

En Ancuyá, Nariño, Nuestra Señora de la Visitación, cuyo culto viene del siglo XVI, goza de mucha acogida entre los campesinos y es invocada cuando nacen los niños y contra las enfermedades. Posteriormente, como protectora de los cultivos y cosechas, es sacada en procesión en tiempos de sequía a la manera de una divinidad agrícola. Este atributo data de principios del siglo XX, cuando se le sumó la capacidad de exterminar plagas, por lo cual en su manto prende desde entonces una langosta de oro, resultado del favor que hiciera a uno de sus devotos. Se cuenta que al invocarla aparecían bandadas de aves y pájaros para exterminar y comerse a los insectos. Parece ser común en Tocaima y Cundinamarca el que se erijan efigies de la Virgen frente a las casas, más como un gran amuleto, pues se pretende que proteja a sus habitantes, que para el culto. Por su parte con Nuestra Señora de los Remedios se observa la funcionalidad religiosa que adquiere en una zona de frontera de tradición ilegal, pues desde 1852 es tenida en la Guajira como protectora contra desastres, piratas y guerras.

Entre las advocaciones más recurrentes se encuentran las que evocan el tema apocalíptico. Relacionar dicha temática con la Virgen María no fue exclusivo de la Edad Media, sino que se extiende con gran fuerza durante los periodos de crisis histórica y religiosa y va hasta el siglo XVI. En la Contrarreforma esta temática no pasa desapercibida, por el contrario, y gracias a la obra del jesuita Luis de Alcázar, ejerce fuerte influencia no sólo en la doctrina de la Iglesia sino en el arte español. “La imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, fundida en la visión de la virgen apocalíptica, se concretará en el siglo XVI en España y serán principalmente las pinturas de Juan de Juanes, los grabados de Juan de Jáuregui y las pinturas de Murillo” (Trens, 1946: 57) los que inaugurarán la representación de las escenas apocalípticas tal y como nos llega ahora a través de una obra de Bernardo de Legarda: *La Inmaculada Concepción*.



Foto 6. *Inmaculada Concepción*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada. Tamaño natural.

Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. (...) Cuando el dragón se vio arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al varón. Y a la mujer le fueron dadas las dos alas de la gran águila, para que volara al desierto, (...)

(Apocalipsis, 12, 1-14)

Esta *Inmaculada Concepción* (escultura de bulto, Foto 6) quiteña del siglo XVIII toma como modelo a la mujer apocalíptica —que tiene su origen en el arte bizantino— en sus rasgos esenciales, modificando con maestría otros, como el hecho de que la mujer de la que el Apocalipsis habla está encinta, mientras que la Inmaculada no está en estado de gravidez.

Ahora bien, la imagen que se encuentra en Popayán “es una composición jugosa, llena de movimiento y casi musical, y atrae para sí la piedad popular” (Gil Tovar, 1986: 955), de ahí que se cuente con más de cuarenta inmaculadas legardianas en el territorio colombiano, y tres ejemplares en esta ciudad (dos de ellas conservadas en el Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Popayán). Los plegados de los paños y la rugosidad son elementos que llenan de movilidad esta talla de exquisita policromía y estofado, en la que predomina el

azul metálico del copioso y abultado manto. El halo de rayos luminosos y la corona son recientes, pero completan la escena llenando de majestad y luz a la vital imagen de María, que parece danzar sobre la luna conjurando la maléfica tiniebla bajo sus pies.

La inmaculada legardiana cuenta —desde su iconografía— fielmente el pasaje del Apocalipsis mencionado en líneas inmediatamente anteriores; María aparece de pie, con la luna creciente, símbolo de la fecundidad, a sus pies y pisando la ennegrecida serpiente infernal que lleva una oscura manzana en su boca: la tentación del pecado. La Virgen está vestida con túnica dorada y manto azul bordeado en dorado, escoltado por el rojo (reverso del manto) que está incrustado de estrellas de plata como constelaciones desfallecidas en la espesura de la noche; la cabellera, coronada majestuosamente con el oro, está suelta y verticalmente se desata tempestuosa en el viento infinito que lo arrebató; los brazos de la Virgen, como brazos de deidades orientales, se abren y siguen rítmicamente el torbellinado movimiento de su cuerpo, mientras la mano derecha ostenta un rayo de plata que con suavidad y precisión parece querer alcanzar la cabeza del maligno, y un par de alas de plata vuelven volátil y sobrenatural la ya maravillosa imagen, y crean la sensación de gravitación, levedad y vuelo. La escena de batalla que cuenta la danzarina inmaculada, encuentra su equilibrio en el dulce rostro de la Virgen que, con la mirada baja y de placidez desbordante, parece incubar un misterio: absortamente medita el aplastamiento de la serpiente que aprisionada entre la luna y la tierra desfallece.



Foto 6a. Detalle. *Inmaculada Concepción*. Bernardo de Legarda. Siglo XVIII. Escuela Quiteña. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Talla de bulto en madera policromada. Tamaño natural.

Lo maravilloso y lo cotidiano, presente en el fenómeno celeste que revela esta imagen evidencia que los eventos catastróficos como los terremotos y las tormentas muy propias de esta ciudad se prestaron a explicaciones sobrenaturales. Muchas de ellas consideraban tales eventos como designios divinos, sin embargo, otras no siempre los pensaron como resultado de la ira de Dios, porque en el imaginario colectivo de la época el demonio y sus huestes de seres malignos (hechiceros y brujas) podían ser responsables de dichos males. Y es precisamente la derrota del maligno lo que esta imagen de la Inmaculada evidencia,

pues la antigua relación entre demonio, maleficio y brujería, como causante de desórdenes naturales, provenía de Europa y a ella fueron permeables las instituciones eclesiásticas del siempre incógnito e indomable Nuevo Mundo. Tal parece que esta relación y su conjuración en cierto tipo de creencias mágico-religiosas se enraizaron principalmente entre la población negra (sobre al cual recaía la sospecha de la práctica de la brujería y la hechicería), la cual, por dicha comunicación con las fuerzas del mal, podía conseguir que el demonio actuase sobre la población y con ello causar grandes daños, especialmente en los frutos de la tierra (por ejemplo, ordenando a la langosta destruir el maíz y a los brujos), pero también el poder para estremecer los cielos y la tierra e inclusive para que el sol se oscureciera, pues era lógico que la claridad le mortificaba. Como se puede ver, los fenómenos naturales de carácter excepcional como los eclipses, meteoros y cometas, eran frecuentemente interpretados como signo de los cielos, vaticinio de una catástrofe venidera o de algún suceso inesperado que ponía en juego el bienestar y el destino colectivo.

Por esto una imagen como la estudiada goza de tanta importancia en el imaginario colonial (barroco), pues con ella se accede a lo maravilloso a la vez que se lo controla con la fórmula mágica (religiosa) del baile destructor de la Virgen que aplasta a la serpiente. Lo maravilloso es pues, lo extraño y lo sobrenatural, teniendo entre sus funciones la capacidad de compensar y restar fuerza a la trivialidad y monotonía de la vida cotidiana en aquellas aparentemente calmosas y rutinarias sociedades coloniales de carácter campesino y agrario. Pero además, lo maravilloso no solamente remite a esas fuerzas incontrolables e inesperadas que están más allá del entendimiento humano, puesto que también hace referencia a lo social y políticamente maravilloso, que no es otra cosa que el nacimiento, la muerte o el matrimonio de los monarcas, la guerra (anunciada por eclipses o fenómenos celestes como el cometa que alumbró la cuna de Carlos V) y en fin, todos aquellos cambios súbitos de la estructura y el orden social. Por eso la virgen inmaculada en Popayán representa el cosmos sobrenatural y el universo social, pues el aplastamiento de la serpiente no sólo representa la derrota del mal como fuerza negativa que afecta las conciencias e impide la salvación del



Foto 7. *Santa Bárbara*. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Imagen de bulto policromada y estofada. Tamaño natural.

alma, sino que el aplastamiento es también la configuración vertical del orden que pone arriba al bien, es decir a todas las instituciones que regulan la existencia, entre ellas la carnal, oscura e impredecible de los hombres, pues la serpiente es también una condición humana controlada y sometida con la violencia del rayo moralizador. En este sentido, la Virgen bella, la de los labios diminutos y encumbrada nariz, “radiante de pureza, más antigua que el mundo y adornada de eterna juventud, es tan bella como un pensamiento de Dios” (Male, 1966: 162) que se agita en el espacio infinito de los acordes celestiales, es la música que dirige el cuerpo dócil que se mueve sinuoso, para elaborar en una suerte de acto mágico el inminente aplastamiento de la noche.

Santa Bárbara (Foto 7), la doncella reflexiva novia de lo celeste, responde a una iconografía que procede del siglo X pero se ha popularizado a partir de la obra de Santiago de la Vorágine en el siglo XIII. La santa se representa como una hermosa joven vestida de acuerdo a la época medieval y tiene toda una serie de atributos que además de caracterizarla, le confieren patronazgos especiales. Posee la palma del martirio y la corona pero además puede estar acompañada de una torre con tres ventanas (alusión a su encierro: las tres ventanas representan a la Trinidad), la pluma del pavo real como símbolo de la inmortalidad, un cáliz rematado por una ostia que la señala como patrona de la buena muerte o también, con un cañón o una bala de cañón a sus pies, razón por la cual es invocada como patrona de los artilleros. Pero sin duda su invocación más importante y generalizada es la concerniente a la protección contra el rayo y la muerte súbita.

En Popayán es muy claro que esta fue la devoción más generalizada, ante las continuas tormentas que azotan los cielos de la ciudad; no por nada la cruz de Belén tiene la siguiente inscripción en el lado del oriente: *Una Ave María a Santa Bárbara para que nos defienda de rayos*. Pero la muerte súbita es fulminante como un rayo, por eso invocar a la santa preserva al alma de una muerte sin confesión, hecho muy temido por las gentes de la colonia: la muerte repentina, indeseable y traumática para las personas crea la necesidad de un “bien

morir”, es decir, de un oportuno y suficiente lapso para poder gozar y recibir los sacramentos, elaborar un testamento, despedirse de familiares y allegados y poder vivenciar el proceso de la muerte con un profundo sentido y fervor religioso, contrición y espera de una recompensa.

Pero existe otro patronazgo igualmente interesante en la tradición popular de esta santa, que la convierte en patrona de los mineros y canteros que, expuestos al peligro de los derrumbamientos ven en su imagen —de acuerdo al atributo de la torre— la protección oportuna; la torre también la convierte en la patrona de los presos, los arquitectos y los albañiles. Como vemos, todas las alusiones a la santa y todos sus atributos han sido asociados en la ciudad de Popayán al fenómeno del rayo y el temblor: el rayo conmociona a la tierra, las minas se abren con pólvora y pueden efectivamente derrumbarse en un gran estruendo; las casas y templos pueden desplomarse (como se ha visto repetidas veces) con un leve movimiento de los cielos y la tierra. Y Santa Bárbara, con su esbelta figura erguida en su imperturbable pedestal de concreto, es la columna que comunica y mantiene el equilibrio de los conmocionados cielos de Popayán. Así que en medio de la catástrofe, los sentimientos de caducidad de la vida material y la impotencia frente a la naturaleza se experimentaban con más fuerza: es en éste momento donde la imagen de la santa se conecta con la población. Buscar los poderes de su majestad por medio de rogativas, romerías o novenarios, nos muestra con claridad la necesidad de apaciguar y «pactar» con una naturaleza amenazante e incontrolable en los siglos XVII y XVIII, pero indica también el sentimiento de fatalismo y de resignación en los angustiosos momentos del desastre, allí donde la vida es un títtere de la muerte. Una imagen poderosa como la de la doncella puede calmar las tempestades, puede aquietar con su rostro suave el temblor intermitente de las entrañas de la tierra, o puede con el toque suave de su mano contener el desplome de las nacientes urbes, pues ella es amor en la tempestad, y bondad en la tormenta.



Foto 7a: Detalle. *Santa Bárbara*. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia Catedral Nuestra Señora de la Asunción. Imagen de bulto policromada y estofada. Tamaño natural.

Sentirse a merced de la naturaleza genera sin duda algunas tensiones y pánico colectivo, pero en los siglos señalados donde la naturaleza aún es mágica y se comporta como un

ente caprichoso, poblado de ángeles y demonios, la religión ofrece las respuestas “suficientes” y “obligatorias” sobre el origen sobrenatural de los males que afectan a la comunidad y, además, pone al alcance de la mano una solución para atenuar o escapar a sus destructivos efectos. La religión, en la imagen “viviente” de Santa Bárbara, sacia la necesidad de nombrar los miedos y elaborar en el nombrar la conjuración de todos ellos, pues la rogativa es el mecanismo de descarga que permite escapar a la incontrolable influencia de una naturaleza instintiva y violenta. La experiencia terrorífica en una sociedad católica como la payanesa de los siglos XVII y XVIII nos presenta el morir como un riesgo espiritual, donde perecer repentinamente sin los auxilios sacramentales en medio de la catástrofe puede significar la pérdida definitiva del alma para la eternidad.

Santa Bárbara se presenta en esta imagen de bulto de la iglesia Catedral con un excelente estofado y exuberante policromía. Se exhibe con esta escultura a una doncella ataviada con una túnica talar —de color verde olivo con tupidas hojarascas doradas— propia de las doncellas romanas, y un manto en colores violeta, verde y dorado que, como un abrazo amoroso la envuelve formando pliegues sueltos como los de la seda, pliegues que caen lentamente como en una música oleosa y ligera resbalando por la superficie de las aguas. La joven envuelta en espuma de pureza lleva en la cabeza una diadema dorada —cuyo uso es de clara tradición medieval— que además de coronar su belleza, cierra como un anillo el compromiso nupcial entre su alma y Cristo. La tez blanca del rostro de la joven contrasta con los almendrados y vivos ojos que comunican la grandísima ternura de la novia de Cristo, y su larga cabellera, cayendo en madejas sedosas y ordenadas en los hombros, la descubre como si estuviese siendo peinada por una primorosa corriente aérea en un pleno juego amoroso con lo divino.

La santa parece contemplar impávida a su amado; sólo su mano derecha sobre el pecho señala la quietud corpórea del toque divino, como si tocarse fuera para Santa Bárbara aprisionar contra su pecho el alma en unión divina, o como si tocarse fuera detener el

alma derrumbándose sin tregua ante lo desconocido; a su vez, el brazo izquierdo se deja caer sosteniendo una rama de palma, símbolo del martirio. La actitud que describen los brazos y el rostro placentero le da a esta imagen una actitud de desamparo, de abandono a la contemplación y de confianza, aún a pesar de lo adverso del martirio, pues éste termina convirtiéndose en gozo espiritual. Santa Bárbara, como una columna de acrisolado mármol, está de pie e inclinada ligeramente a la izquierda, movimiento que sin duda llena la composición de una armonía suprema, pues las ricas telas de su atavío que se pliegan al infinito acreditan la maestría de la talla y la policromía —y bien podrían hacerse pesadas pero encuentran en el juego de su cuerpo delicadamente tallado el movimiento y la ligereza de lo volátil. Junto a ella se encuentra la “*torre de tres ventanas*” (De la Vorágine, 1995: 900) en la que fue encerrada por su padre y en la que sufrió todo tipo de tormento, pero también visiones sagradas, raptos amorosos y toques celestes hasta sucumbir en el total enamoramiento.

Erotismo y barroco: obediencia y trasgresión

Como se puede ver, el discurso canónico de la iglesia católica y la sociedad colonial plasma en estas piezas dos representaciones de la mujer y de la sexualidad: pecado y santidad: castidad y recato. La castidad era un ideal fuertemente arraigado en la sociedad payanesa de los siglos XVII y XVIII, el discurso no sólo era impulsado por los clérigos sino también por los laicos. La mujer se encontraba —según estos discursos— en dependencia absoluta respecto a la autoridad masculina del padre o el esposo, y el escaso reconocimiento legal a sus capacidades se fundamentaba en su aparente «debilidad», pues fácilmente estaba propensa a «caer» y «faltar» a la moral. Podríamos decir que tal vez el fenómeno de mayor complejidad de la cultura colonial era la forma como el honor familiar estaba basado en la sexualidad y más específicamente en la pureza sexual de las mujeres. Esto hacía que la custodia en la cual se la tenía fuera de importancia primordial en la naciente sociedad colonial. De esta manera, el convento se convertiría en el espacio propicio

para garantizar las condiciones de sujeción y salvaguarda de un bien tan frágil e importante en manos de una menor de edad. En la Nueva Granada fueron fundados durante el periodo colonial quince conventos de mujeres, indicio de la importancia que se le daba a la preservación de la castidad como metáfora del honor familiar.

Pero además de cumplir con esta exigencia, los conventos eran una solución a ciertas necesidades sociales, pues sus funciones iban más allá de las vocaciones religiosas para pasar a ser centros de hospedaje, de instrucción, de remedio para las mujeres que no tenían dote para poder casarse, de consuelo ante la viudez y la soledad, como oportunidad para asegurarse una cierta estabilidad económica por las rentas de su dote, para evitar un matrimonio desafortunado o un mal negocio, también como una prisión, o como una manera de continuar y conservar una vida de holgura y comodidades por el prestigio social que estas instituciones tenían, pues muy pocas familias podían costear la estancia en los conventos. Y también, por último, como «depósito» para aquellas mujeres que de una u otra forma contrariaban la mentalidad colonial. Pero el convento como espacio normatizado es también el ámbito para la representación del teatro social del matrimonio sacramental, pues la semejanza entre estas dos opciones de vida para las mujeres es amplia y profunda. Ambas parten de la idea de pertenencia, de lealtad y sujeción a sus respectivos esposos. De este modo el convento y la vida religiosa se convierten en la revitalización del rito matrimonial que mantiene cohesionada a la sociedad de estos siglos y regula la vida pública y privada de hombres y mujeres.

La vida religiosa es entendida como uno de los medios más eficaces para llegar a la perfección cristiana y ella está basada en tres aspectos: pobreza, castidad y obediencia, los dos últimos igualmente requeridos para el vínculo sacramental. Pero en la práctica, la vida monástica sirvió para preservar y administrar la castidad de las jóvenes. El discurso canónico construye a la mujer desde el discurso medieval de la iglesia católica, el cual la ve en estrecha relación con las fuerzas del mal: si bien se reconoce que tanto hombres como mujeres son

virtuosos, basta la hermosura de una mujer para caer en el vicio del pecado de la carne. Bien se ha dicho que «el hombre y la mujer son fuego y estopa» y juntarlos representa la posibilidad para abrazarse en el fuego de la deshonestidad, por eso es necesario cuidar a la mujer, entendiendo el cuidado como el aislamiento social y la mortificación de la vista para no mirar y caer en las deleitaciones de la carne. Este tipo de recomendaciones es muy común en las prácticas domésticas y eclesiásticas de la época, pues era evidente el peso de la tradición medieval que ponía a la mujer ante dos posibilidades, ser Eva, es decir, cuerpo y pecado, o ser pura y santa como la virgen María. Una opción intermedia era impensable, por eso el convento se construye como lugar de santidad.

Lo que es evidente en la sociedad colonial —respecto de la virginidad como tema fundamental— es la constante lucha contradictoria (barroca) entre las fuerzas sociales y los instintos naturales, donde se espera privilegiar a los primeros para construir una idea de erotismo como la unión perfecta de la naturaleza y la cultura: mujer como naturaleza y sexualidad; hombre, ser social, como *logos*, individuo que sabe. Y aceptar que la unión marital puede ser una

...sexualidad sacralizada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad. Inclusive en sus manifestaciones destructoras —la orgía, los sacrificios humanos, las mutilaciones rituales, la castidad obligatoria— el erotismo se inserta en la sociedad y afirma sus fines y principios. Su complejidad —rito, ceremonia— procede de ser una función social. (Foucault, 1996: 127-128)

La mujer era naturaleza porque la figura de Eva como primer modelo femenino es la suma de todos los elementos negativos que inducen a la desobediencia (de Adán). Ella personifica la tentación, la seducción, la deserción, la enemiga y la puerta al diablo. De ahí que el camino para la salvación de las mujeres sea la vida conventual. La mujer es la enemiga porque ha esparcido su veneno entre los hombres, ha decapitado a los santos (Salomé) y llevado a la muerte a los héroes (Dalila) y también ha sido la causante de la

muerte del Salvador pues, sin el pecado primigenio éste no habría tenido la necesidad de morir para redimir y limpiar; pero también es la pecadora bajo la imagen de la Magdalena, la cual compensa el desprecio que se le tiene a la sexualidad femenina como obstáculo para la salvación en la Edad Media.

Así que para poner en evidencia su carácter maléfico pero para dar a la mujer (en general) una esperanza de salvación, la iconografía católica la presenta como la penitente que escoge el camino de la purificación y el arrepentimiento. Tomando esto como presupuesto es fácil entender la importancia que reviste el convento en la sociedad colonial, donde efectivamente este tipo de discursos se enfrentaron a la peligrosa influencia de la sexualidad y a la visión corporal de nativos y africanos. Por eso la imagen de Eva, como bien lo señala Isabel Cristina Bermúdez,

...contenía los símbolos que no se debían seguir; estos símbolos los encontramos en forma de defectos: desobediencia, uso de la palabra, curiosidad, ambición; y a la vez, por contraposición, modelaba los símbolos a seguir en la otra imagen —la virgen María—, en este caso símbolos en forma de cualidades: sumisa, callada, recatada.

(Bermúdez, 2001: 23)

Dominar el cuerpo y la mente para satisfacer la idea de civilidad y racionalidad es el fin de la evangelización y del convento, que con sus reglamentaciones morales trazan los roles de hombres y mujeres que se incorporan a la sociedad europea colonial o de las mujeres que «salen» de la sociedad para incorporarse santificadas a ella gracias a la imagen de la vida religiosa como ritual social. Por eso no nos sorprende que sobre todos los aspectos de ella se dibuje un aura de lujuria que debe extirparse, así como tampoco es extraño que se diga que

El principio de la deshonestidad es el sentido del tacto, y este es más dañoso, porque como está difundido por todo el cuerpo, así en cualquiera parte dél que haya tocamientos, puede haber ese peligro. (...) bueno y provechoso es para conseguir victoria sobre la sensualidad,

no tocar a las mujeres (...) pues el tacto de ellas es contagioso como veneno, que quita la vida a las almas; como el que toca al fuego, se quema al punto, así el tacto de la mujer al hombre abraza, y esta es la causa de que en los corazones de los mancebos se levante gran fuego de concupiscencia.

(Oliva, s.f.: 302)

De la misma manera resulta pecaminosa la apariencia exterior de las mujeres, pues se creía que mirarlas inducía al pecado, así que se hizo necesario reprimir la exuberancia de los atavíos. El fraile Félix de Alamín (1694: 286) bien lo expone al decir que el adorno excesivo “arrastra en gran manera tras sí el sentido de los ojos, y da muchas veces ocasión no pequeña de lascivia (...). Ya que las mujeres ponen tanto cuidado en éste atavío, no será de extrañar que aplique el párroco alguna diligencia, para amonestarlas y reprenderlas...”. La consideración de la mujer como cuerpo del deseo que deja sin control los instintos naturales evidencia la preocupación excesiva por recuperar dicho control sobre el cuerpo y asignarle con severidad sus roles y posiciones sociales; por eso éste era normatizado para alejarlo de cualquier vínculo carnal, buscando los estados de asexualidad y espiritualidad; además, dicha debilidad se transfiere en la mujer como debilidad y en el hombre como fortaleza, de ahí que sea éste último, el hombre, el encargado de preservar la castidad femenina como una forma de mantener su propia fortaleza.

Pero así como es Eva la imagen que se cierne sobre las mujeres, la imagen de la Virgen María encarna el ideal de la castidad, tan estimado en el cristianismo y más tarde en la colonia. Pero a estas dos cualidades se sumará otra: *la santidad*, que a pesar de ser de tardía postulación y aceptación, pronto superó a la castidad para ser considerada como el estado superior del hombre y la mujer. Al entrar esta nueva cualidad (Santo Tomás en la *Summa Theológica*, siglo XIII), el horizonte moral se hace más complejo y a la imagen de Eva como pecadora se suma la del hombre como corruptor de la castidad de las mujeres: así, queda establecida la importancia de la vigilancia y el control sobre hombres y mujeres

pues la corrupción de las almas y los cuerpos amenaza por todos los flancos a la sociedad. Ante este nuevo agregado la castidad es definida como:

...una virtud que ama Dios y que el hombre debe también amar. Son los hombres los que corrompen a las mujeres honradas viudas o de orden religiosa a caer en este pecado. Pueden ser acusados todos los hombres del pueblo y si les es probado, perderán la mitad de sus bienes, y si es hombre vil debe ser azotado públicamente y desterrado por cinco años. Si la mujer sonsacada no es virgen, ni viuda honesta, ni religiosa, sino una mujer vil, entonces no debe dársele pena a dicho hombre, a no ser que haya sido tomada por la fuerza.

(Alfonso X, Partida VI, Ley XVI, título XIX)

Como se puede ver, los discursos de la mentalidad general se llenan de símbolos de pecado y perdición enfrentados a los de castidad y santidad, de manera que la imagen de Eva fue el fundamento utilizado por el discurso institucional para condenar a las mujeres a la obediencia incondicional al hombre, y asimismo, ayuda a construir la imagen de la Virgen María como modelo de mujer: perfecta, casta, sana, obediente a los designios que le son impuestos (Nota 8). En la Colonia las ideas moralizadoras asumieron el modelo de la mujer santa para dirigir, basados en dicho modelo: la idea de la mujer colonial como paradigma de honorabilidad y recato. Pero condiciones distintas a esta imagen fueron muy frecuentes entre las mujeres de la época, siendo preocupante y de cuidado el escándalo que podía involucrarlas, pues no solamente dejaba al descubierto las faltas cometidas por dichas mujeres (y hombres) sino que las sometía al castigo establecido para dichas faltas, el cual no sólo se efectuaba en la persona implicada sino que servía como demostración a las otras.

Nota 8.

En textos como *La perfecta casada* de Fray Luis de León (de 1583), libro muy popular entre las mujeres deseosas de contraer matrimonio, es posible encontrar las indicaciones y consejos que debe seguir el prototipo de la esposa cuyo oficio es servir al esposo y cuidar de los hijos, así como se exponen también las cualidades y virtudes que la deben caracterizar: dulzura, apacibilidad, silencio.

Ante los clandestinos actos de amancebamiento, prostitución, adulterio, relaciones comerciales sin licencia, solamente el escándalo agitaba a la sociedad y la hacía volver a la senda que tanto la Iglesia como el estado obligaban a seguir. Tal es el caso de doña Mariana de los Reyes Prieto de la Concha, vecina de la ciudad de Popayán, que fue excomulgada en 1739 por desacato a la autoridad y por sostener tratos ilícitos con don Francisco de

Salazar. El castigo para ambos fue ser excomulgados y amonestados públicamente mediante carteles pegados en todas las iglesias. También vale la pena mencionar el caso de Gertrudis de Espinosa, natural de Popayán y dueña de una pulpería en Cali, quien por albergar esclavos y gente «mala y perversa» es acusada por sus vecinos; ella se muestra desobediente ante las amonestaciones que se le hacen y en consecuencia es obligada a salir de la ciudad en el término de ocho días, so pena de ser sacada con vergüenza. En una sociedad tan normatizada como la colonial el recato constituye una apariencia, si se examinan los casos de muchas mujeres, pues es evidente que la clandestinidad también actuaba como reguladora de las relaciones sociales y morales de la sociedad. El escándalo y el chisme ponían al descubierto este tipo de faltas como amenazas contra el bien común, de ahí que sea pública la amonestación y el castigo, y el destierro, como ruptura definitiva de los vínculos sociales, se instaura como el castigo más severo y temido por los transgresores. Vemos asimismo que ante una falta de adulterio, por ejemplo, no es este mismo tan grave como el de no someterse a la autoridad —masculina— de quien imparte el juicio y la condena. Veamos por ejemplo lo que pasa con aquellas mujeres que no se someten a cumplir los dos roles establecidos para las mujeres: esposas o religiosas. En Popayán se presentó el caso de transgresiones a esta división del trabajo, pues por la información recopilada en los archivos de la ciudad se conocen datos sobre mujeres que abiertamente asumieron otros roles, lo cual les valió el castigo público de ser excomulgadas al asociar dichas transgresiones con delitos sexuales (Nota 9) procedentes del estigma que sobre la mujer pesaba. El caso de Mariana (Archivo Central del Cauca, cf. folios 1 al 33 de la signatura 9697 de Col. Ecl-J, del año 1739) es bien significativo, pues esta mujer dueña de minas y esclavos fue acusada de amancebamiento y excomulgada por salir en defensa de sus esclavos.

Nota 9.

Los delitos sexuales se dividen en tres tipos: 1) delitos sexuales de carácter lujurioso: adulterio, amancebamiento, bigamia, desfloramiento, estupro, incesto, prostitución, seducción, violación; 2) delitos sexuales contra la naturaleza: aborto, bestialidad, sodomía; 3) delitos conexos relacionados indirectamente con algún aspecto sexual: agresión, celos, incumplimiento de matrimonio, raptó, homicidio, injurias, conductas licenciosas, uxoricidio. Según las investigaciones realizadas por Isabel Cristiana Bermúdez (2001) en el Archivo Histórico Nacional para la Gobernación de Popayán, hay 1.100 casos de delitos sexuales entre 1620 y 1810, de este número, el 63,5% corresponde la tipo 1; 1,1% para el tipo 2; y 35,4% para el tercer tipo.

Como bien lo expone Isabel Cristina Bermúdez, “*todos los actos, las palabras, gestos y actitudes que no correspondían al consenso establecido por la sociedad se convertían en contradicción dentro del mismo núcleo social*” (2001). Evidenciar el secreto era transgredir y el

castigo obviamente se basaba en una sobrevaloración de la castidad y el matrimonio. Pero la trasgresión podía ir más allá, tal y como sucedió con el sonado escándalo de las monjas de la Encarnación en Popayán, o los casos sobre la vida sexual en los conventos de monjas de España, los de un convento de monjas de Cali, o los escándalos que involucran a beatas (mujeres, que sin ser propiamente religiosas, viven muy apegadas a las funciones de iglesia, pero cuyas demostraciones exteriores de piedad no siempre son reflejo de pura intención), que han llegado a la construcción de conocidos refranes populares: «Beata con devoción, tocas bajas y el rabo ladrón», «La mujer devota no la dejes andar sola», «No hay santita sin redomita», «Tras la beatería, la gatería», «Beata, beata, que rasguña como gata», o el de «A las beatas, el diablo las desata». Ante este panorama es preciso hablar entonces de las formas de control de las libertades sexuales, las cuales tienen en el matrimonio el principal mecanismo de control. El matrimonio no sólo entra a jugar como forma de control del erotismo, sino que también trata de establecer políticas poblacionales que puedan imponer las conductas cristianas a los nativos, españoles y africanos; de esta forma, bajo el vínculo sacramental quedan sujetas las nociones de pecado, cuerpo y procreación (control al aumento de población y control sobre la población censada para el pago de tributos).

La vida en el convento se rige por normas eclesiásticas especiales como las decretadas en el concilio de Trento (Sesión XXIV del 11 de noviembre de 1563) que finalmente no difieren mucho de la idea del matrimonio sacramental, pues el noviciado y el noviazgo como etapas preparatorias para sumir el nuevo estado establecen la pertenencia, la fidelidad y la exclusividad a aquel que será el esposo: Dios y el hombre. El matrimonio sacramental se define como un vínculo perpetuo e indisoluble por cuya razón el hombre abandona a sus padres para unirse a una mujer y entrar a formar una sola carne y un solo cuerpo. Por su parte, el matrimonio espiritual hace referencia al desposorio de las religiosas con Dios y a su vez, el matrimonio místico es la unión de Cristo con su Iglesia y de Dios con su pueblo. En los ritos monjiles de *Profesión* y *matrimonio*, los valores de la castidad, la

virginidad y la sumisión se proyectan e interiorizan gracias al recurso de elementos rituales. El anillo confiere fidelidad y es el símbolo de la atadura al marido libremente aceptado; el velo cubriendo la cabeza de las jóvenes como si fueran orantes, simboliza la sumisión y la obediencia al hombre; asimismo, los ricos atavíos acentúan su papel como criaturas frágiles hechas para el amor y el matrimonio. En cuanto al cuerpo, “las monjas al profesar se comprometieron solemnemente a cumplir con los votos de obediencia, pobreza y castidad y a consagrar su cuerpo y alma por entero al servicio de Dios” (González, 1994: 86), esto significa que si alguna religiosa violaba el voto de castidad, atentaba contra Dios mismo. De esta manera, la promesa de fidelidad de la mujer consagraba el cuerpo y la mente única y exclusivamente al esposo: incurrir en adulterio era atentar contra la ley de Dios.

Pero el convento construía un espacio particular que involucraba diversidad de posibilidades para las mujeres, y si bien servía para interiorizar los modelos de moralidad que ponían en juego las ideas del cuerpo y los roles de las mujeres, también facilitaba la trasgresión, ya no sexual sino de índole intelectual y erótica. Pues en el convento la mujer que aspiraba a la vida religiosa debía saber leer y escribir, o debía durante el noviciado subsanar esta carencia. El convento, como espacio normativo de control y vigilancia, es también el ámbito para el vuelo del alma, un vuelo trasgresor que, por ejemplo, en la figura de la religiosa Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (ver también el caso de Sor Juana Inés de la Cruz en México) nos muestra cómo la sociedad colonial se constituye en una sociedad contradictoria y ambivalente que así como castiga también permite la existencia de la trasgresión. De esta forma, darle prioridad al erotismo sobre la sexualidad, como se hizo efectivamente en la Colonia, nos muestra el doble juego de la moral, pues a la vez que se refuerza el conjunto de prohibiciones mágicas, sexuales, legales, económicas y políticas también se deja espacios en blanco, intersticios que permiten que sea posible traspasar los límites de estas reglas para instaurar en su lugar otro conjunto de pautas que estimulan la naturaleza sexual, pues así como la sociedad se mantiene gracias a las regulaciones también acepta la heterogeneidad (siempre y cuando no se haga público) y

con esto, la existencia de símbolos e imágenes que incitan a la violación de la norma y el enmascaramiento.

Obediencia y Trasgresión, como antinomia fundacional de la cultura colonial, dejan ver el juego de contradicciones morales que caracterizan a la cultura del barroco, donde la norma no puede existir si no se la enfrenta al delito, el cual es ampliamente exhibido y con su exhibición también interiorizado. Este es el caso de todas las piezas que hemos recogido en este texto, pues el enfrentamiento es la constante y por ende lo que marca la posibilidad de un estudio sobre la sensibilidad humana que, como se ha visto aquí, juega en dos niveles: uno institucional que dice cómo se debe y no se debe asumir el cuerpo y otro trasgresor que convierte a las mismas piezas —con intencionalidad canónica— en espacios para la expresividad de los anhelos más profundos y de las transgresiones más violentas. Y es eso justamente lo que se intenta exponer, ya no con esta breve serie de datos contextuales (históricos) sino desde la misma discursividad de las obras, entendiendo que éstas juegan sutilmente a exponer otras conductas, en las cuales el erotismo se adueña a través de la figura femenina y masculina de la sinuosidad de los cuerpos que en algún momento de la exposición sacralizada al público, provocaron, a la vez que devoción religiosa, conflictos psicológicos y espirituales que involucran al cuerpo y su sensibilidad.

Forma barroca

Desde el primer nivel iconográfico analizado atrás, podemos ahora pasar a otro que pueda arrojar datos de orden más particular sobre las relaciones que el arte teje con la sensibilidad humana. En este sentido, el estudio de la forma en el arte intenta establecerla como “la expresión objetiva de la reflexión propia de la obra” (Benjamin, 1995: 111) es decir, la esencia de la misma, entendiendo por esencia el ser expresable de la obra escultórica. Será a partir de la forma desde donde intentaremos un primer acercamiento a todo el universo de lo barroco, a lo excepcionalmente sensual, efímero y convulsivo. El arte puede y debe ser considerado como un *médium* de la reflexión, y las obras que en su nombre se

Nota 10.

El concepto de *reflexión* y el de *centro de reflexión*, serán tomados respectivamente de los libros *El origen del drama barroco alemán* (1990) y *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1995), ambos textos de Walter Benjamin. Por supuesto debemos hacer las aclaraciones pertinentes, puesto que el Barroco y el Romanticismo presentan profundas diferencias que no pueden ser comparables en su totalidad, y aunque existen algunas preocupaciones comunes, los dos estilos y formas de pensamiento no son equiparables, a menos que lo que se intente sea una visión anacrónica del uno o del otro; sin embargo, al utilizar estos dos conceptos lo que se busca es hacer visible la idea del «juego» como un concepto inherente a estos dos periodos, entendiendo «juego» como la armonización de los elementos del duelo o luto, y los de espectáculo y ostentación dentro de un mundo cerrado en sí mismo. Un mundo que no es otro que el de la *mónada*, es decir, la idea que contiene la imagen del mundo, y donde la reflexión es el procedimiento que tanto en el Barroco como en el Romanticismo involucra infinitamente —y de distintas maneras— los juegos de lo real y las formas de pensamiento en la “finitud cerrada de un espacio profano del destino” (Benjamin, 1990: 69), donde el Barroco y el Romanticismo, pese a sus profundas y múltiples diferencias, *reflexionan*, se vuelcan sobre sí mismos para convertir el arte en *médium* para la elaboración y conocimiento del mundo, o mejor, la reflexión transforma al arte en la *forma* del pensamiento y en la forma de su contenido.

Nota 11.

Tomaremos como postulado del lenguaje y la comunicación, el planteado por Walter Benjamin en el ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje*
Continúa

realizan, como *centro* de reflexión (Nota 10). De ahí que las obras del barroco nos enfrenten con el problema de la expresividad, esto es, con el problema del lenguaje y su contribución a la expresión de contenidos espirituales (Nota 11), entre ellos el contenido y la expresividad de lo erótico. Los elementos formales serán puestos aquí en juego, es decir, entrarán a construir un tipo de relación específica entre ellos, de tal forma que puedan constituir a partir de su entrelazamiento una idea de erotismo barroco, un juego particular de la sensibilidad humana deviniendo en obra de arte. Hemos preferido agrupar aquellos elementos que nos servirán para construir el concepto de erotismo, si bien son múltiples, en una tríada manejable y totalizadora: el primero corresponde al vestuario de las esculturas —*el pliegue* (el concepto de pliegue y la importancia de éste en el Barroco será tomado fundamentalmente de Gilles Deleuze en el texto *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, 1989)—, y a aquellos elementos que llamaremos atmosféricos que, en conjunto, crean un ambiente en el cual la escultura empieza a expresar sus contenidos eróticos; el segundo indagará sobre los aspectos dramáticos de la escultura, donde la pasión de Cristo se manifiesta como la urgencia de la vida y la lucha por la salvación, y el tercero estará relacionado con la mística y su transformación en diálogo sensual del personaje representado consigo mismo —*el monólogo*— y con la divinidad —*el silencio como transgresión*—. Estos elementos se irán enlazando simultáneamente, puesto que hacen parte de un todo no concebible sin relación. En este artículo nos ocuparemos del primer aspecto: el pliegue barroco.

La esculturas están cubiertas con vestidos que corresponden generalmente a modas históricas y permiten explorar un elemento de gran plasticidad: los pliegues, que además de acentuar o debilitar la imagen, tienen mucho que ver con el programa lumínico que acompaña a la escultura, ya que en ellos se concentran los salientes principales en los que se produce el juego del claroscuro. Pero, tal vez, la función del pliegue en tanto elemento meramente formal de la escultura no es el realmente importante, como sí lo es el pliegue como manifestación del espíritu, donde el uno y el otro se identifican disolviendo las fronteras del contenido y la forma. Porque en últimas, el contenido de una obra de arte es

ya la forma, y ésta a su vez la expresión del contenido interno, la *mónada-alma*, la *mónada-lenguaje*. El vestido puede ocultar o manifestar el cuerpo, y es en esa posibilidad en la cual se produce la dinamización barroca de la escultura y la proyección de sus respectivos contenidos espirituales. Ahora bien, en la muestra escultórica del período colonial español que encontramos en Popayán el vestido se manifiesta de dos formas: como parte de la talla y como complementario a esta —como corresponde a las imágenes de vestir y su subordinación y dependencia a la estructura que forma el cuerpo. En esta investigación nos ocuparemos solamente de las imágenes talladas, en las cuales el vestido entra a jugar un papel protagónico de su lenguaje erótico, puesto que en estas tallas la relación cuerpo-vestido es mucho más estrecha y vital, de tal forma que este último termina siendo una extensión de todo aquello que anima a ese cuerpo y en muchos casos, el cuerpo mismo.

de los hombres (en Iluminaciones IV, 1991: 59) que dice: "Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje, y este enfoque provoca nuevos interrogantes sobre todo, como corresponde a un método veraz (...) En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En una palabra, cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano (...)"

Nota 12.

Cubrir el cuerpo de los nativos fue una de las primeras disposiciones de la Corona, que de esta forma perseguía su incorporación al sistema moral y a la razonabilidad del español. El vestido, tan importante en el proceso de conquista y colonización, fue uno de los cambios más radicales, violentos e impacientes de la cotidianidad indígena y afrodescendiente. Así, *"por cuanto la desnudez es cosa torpe, fea y deshonesta, se manda al sacerdote que tenga cuidado de persuadir y mandar con todo rigor que ningún indio ni india ande desnudo ni descubiertas sus carnes, sino que se les persuada la fealdad y deshonestidad que es andar desnudos"* (De Cárdenas, 1576: 33).

En estas imágenes talladas el vestido que se aplica está destinado —con frecuencia— a transparentar las formas corporales, lo que hace alusión a la idea de desnudez en la sociedad colonial de los siglos XVII y XVIII, en la cual "la desnudez del cuerpo despertaba la vergüenza y el pudor de los españoles lo que, a su vez, les recordaba el pecado original en el paraíso" (Borja, 1996: 192). Por eso no es gratuito que los ropajes sean abundantes, coloridos y brillantes y que imágenes como las de Cristo crucificado concentren la fuerza expresiva en los paños de pureza, o que, aún más, éstos sean —en la actualidad— cubiertos por finas telas. Sin embargo, el artista barroco trasciende de alguna manera la norma que anula el cuerpo, para hacer de las vestiduras el cuerpo mismo. De ahí que se haya acudido a la talla de ropas ligeras aunque abundosas, en la que el vestido y el cuerpo se identifican formando un solo «organismo móvil», organismo que provocaba en españoles, en mestizos, afrodescendientes y nativos americanos (indígenas) diversos efectos en tanto diversos eran sus conceptos de cuerpo (Nota 12).

El juego de la interioridad y la exterioridad del personaje, en tanto el vestido es una manifestación de la totalidad del cuerpo en el exterior, hace posible que el espíritu

encuentre su *médium de expresión* en éste, donde la voluptuosidad y agitación no son más que la confirmación del hábito espiritual que se desborda de un adentro, no para mostrarnos solamente el juego, sino para incorporarnos a él, es decir, para volver interioridad su aparente exterioridad. Si el cuerpo intenta anularse (Nota 13), la fuerza escultórica de las piezas barrocas tiene muchas veces un efecto sutilmente contrario: oculta el cuerpo pero con el mismo movimiento lo revela en su vitalidad. No se muestran órganos o secciones extensas de piel, no se provoca explícitamente como lo haría una obra del erotismo contemporáneo o étnico (tribal), sino que vuelve la piel una textura inquieta: un vestido que no oculta sino que muestra en un juego muy particular la sensualidad del cuerpo, la potencia de los sentidos y el desbordamiento del espíritu.

El pliegue, mapa del mundo sensible del barroco, encuentra su manifestarse en las formas serpentina y zigzagueantes, en el dramatismo de las formas que, actuando como un torrente incontenible, va arrastrando tras de sí la peregrinación de los ojos del espectador. El pliegue, con la violencia en él contenida, manifiesta finalmente la pasión de lo orgánico en medio de la profusión de arremolinamientos, en los que paulatinamente ocurre el movimiento agónico del movimiento mismo.

El vestido puede insinuar el cuerpo al mostrarlo *envuelto* entre los ropajes que forman el atavío, pero también puede exhibir el *cuerpo desnudo*, apenas cubierto por una tela que es solamente un fragmento levadizo, fulminado por el aire y la gravedad, unas veces en ascenso y otras colgante, pero, de todas formas, casi que efímero, de manera que el cuerpo se muestra en toda su anatomía. Sin embargo, tanto en las unas como en las otras formas de cubrir, la tela que forma las vestiduras es móvil, ya presentándose rugosa y abundante como en La Trinidad o San Joaquín, o fina y ligera como en Santa Bárbara. La creación de los diversos tipos de vestiduras origina en todos los casos expresión de levedad, de mutabilidad, de inmediato devenir. En últimas, las figuras presentan en común ropajes agitados por el viento, paños que se mueven hacia los lados, hacia arriba, hacia abajo,

Nota13.

Sobre las disposiciones morales sobre el cuerpo, la sexualidad y su control en la Colonia, los catecismos de Fray Dionisio de Sanctis (de 1575), Fray Luis Zapata de Cárdenas (de 1576) y las disposiciones catequísticas de Alonso de Sandoval (en 1629) son significativas. De igual manera los sínodos de 1556 y 1606 arrojan datos interesantes.

paños cortantes, texturas que van ondulándose ilimitadamente como volutas infinitas, o que se dejan caer como cántaros rebosantes de aceite. Por lo anterior, el vestido de las esculturas que nos interesa —las tallas de bulto—, corresponde a la imagen del paño «volante», a las formas «que vuelan» o «resbalan», muy típicas del barroco. De igual forma, dentro de las imágenes con atavíos abundantes que cubren todo el cuerpo, podemos hacer una división más, relacionada con las transparencias totales y las semi-transparencias que revelan solamente algunas partes del cuerpo, en las cuales la relación *piel-descubierta piel-oculta*, inaugura el movimiento de lo erótico en la escultura del barroco. En Santa Bárbara, el juego de la tela, transparentada por su descenso, nos muestra “El cuerpo delicado,/ Como cristal lúcido y transparente,” y al alma, como un “Alma divina, en velo/ De femeniles miembros encerada” (De León, 1981: 47-48). El juego del ocultamiento y el develamiento que se expone en el vestido barroco, no solamente constituye una forma para dibujar el cuerpo en la escultura, sino más bien, el vestido que parece cubrir realiza un movimiento de exhibición, donde es la desnudez del cuerpo la que se va delineando con la ondulación; pero como si fuera poco, al interior de esta exhibición corporal ocurre algo más profundo, donde el erotismo (Nota 14) se yergue casi que indomable, de tal manera que ese acto «profundo» del mostrarse está relacionado con la desnudez espiritual que se sucede en el barroco. Entonces, asistir a una muestra de dramatismo en el vestido en estas esculturas es presenciar la desnudez de los personajes que, con total entrega, nos revelan las formas agitadas de su propia sensibilidad. Dentro del *pliegue-vestido* es conveniente establecer una diferencia entre el pliegue abultado que se alza por los aires y el pliegue que se deja caer; valga aclarar que cuando establecemos esta diferenciación entre ascenso y caída, no estamos considerando la relación moral entre la caída hacia los infiernos, puesto que esta posibilidad está cancelada (no considerada) al estar todas las piezas analizadas dentro del ámbito de lo sagrado (Nota 15); la división solamente tiene como fin mostrar el movimiento hacia un mismo punto, hacia un mismo contenido espiritual: *el ascenso del alma*. A propósito de esta división, podemos decir inicialmente

Nota 14.

Georges Bataille plantea en su trabajo *El erotismo* (1988) una seria investigación sobre este aspecto de la vida espiritual de los hombres y mujeres, por lo tanto sus conceptos serán ampliamente utilizados en este trabajo. Entre éstos se destaca el de erotismo, que es definido como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (1988: 239).

Nota 15.

Lo sagrado puede concebirse, siguiendo un poco a Mircea Eliade en el *Tratado de Historia de las Religiones* (2001: 25-28), como el conjunto de hechos o experiencias (religiosas) personales, colectivas y trascendentales que se manifiestan dentro de situaciones históricas determinadas, siendo en consecuencia parte constitutiva de lo real y lo real mismo, entendiendo lo real como la totalidad de los hechos sociales e individuales que constituyen la existencia del mundo humano; en suma, lo sagrado y sus distintas manifestaciones —*hierofanía*—, son un elemento de la estructura de la conciencia.

que en la primera encontramos una manifestación de sensualidad relacionada más íntimamente con lo impetuoso (Foto 1), en tanto que en la segunda, lo sensual se manifiesta como un pleno consentimiento (Foto 7), como un abandono en el que se va entregando la totalidad del yo (Foto 5). El eco psicológico de la actitud compulsiva del pliegue ascendente se percibe en el movimiento que se hace necesario para evocar la fuerza del universo, la energía vital, el principio de la destrucción, la ley del cambio (Foto 1). Si Dios unas veces se manifiesta sereno, en otras ocasiones se muestra agitado, como sobrecargado de una energía creadora a punto de desbordarse. El ritmo ondulado, como forma para sugerir el movimiento, encuentra en las superficies rizadas dibujando un cuerpo (Foto 7), en los pliegues de las ropas (Fotos 2 y 3), en los rostros y en los cabellos (Foto 6), un espacio donde lo erótico se juega como textura móvil.

Pliegue Cuerpo

Para llegar a una comprensión del erotismo que encierra el pliegue es necesario hacernos dos preguntas: ¿qué clase de sensibilidad es la que se exhibe en el vestido en el primer nivel del pliegue, es decir, en el pliegue como *cuerpo desnudo?*, y ¿cómo se manifiesta el erotismo en el segundo nivel del pliegue, o sea, en la *espiritualidad al descubierto?*

Antes de responder estos interrogantes, es preciso iniciar una travesía por la clasificación anteriormente propuesta, en la cual los pliegues ascendente y descendente denotan tipos específicos de contenido erótico formal y espiritual. En el grupo formado por aquellas esculturas donde las vestiduras empiezan a jugar con el aire, encontramos en primer lugar la relación aire-vestidura, donde la libertad compositiva y el dinamismo presiden las obras y el movimiento se extiende en el espacio con la expansión de los miembros y la amplitud de los ropajes de los personajes.

La creación del movimiento de los pliegues en un momento transitorio es conseguida con el predominio de la composición asimétrica que, con las diagonales, lo oblicuo y los

contornos discontinuos (Fotos 2a y 3a), proyecta la obra hacia el espectador con un carácter abierto y fuertemente expresivo, donde la agitación de los paños manifiesta el dinamismo de las esculturas, en el movimiento centrífugo de las abundantes y flameantes vestiduras. Por lo tanto se utiliza el paño que vuela, “no para referirse a un ventarrón que no existe en las celestiales alturas, sino para hacer ver de algún modo la invisible agitación interior de las imágenes y, sobre todo, para expresar su propia agitación” (Gil Tovar, 1986: 27).

En el movimiento de ascenso de las vestiduras, las telas que envuelven a los personajes se agitan por el movimiento de los cuerpos: “Son anchos, movidos, hinchados y desordenados por el viento, acordes con la predilección por los violentos juegos de luz y sombra típicos del barroco” (Conti, 1993: 60). Las figuras no se representan quietas o en postura de reposo, sino siempre sugiriendo un constante movimiento. Podríamos decir que son captadas en un momento de equilibrio inestable, equilibrio que se verifica en el proceso de culminación de un movimiento —que nunca termina—, que se hace visible en un instante casi imperceptible y dramático donde el personaje no avanza o vuela, pero tampoco ha cesado de moverse, sino que se encuentra en el momento justo de transición entre la quietud y el movimiento, tal y como si su cuerpo se encontrara en actitud plástica de acciones inacabadas en el aire, o potenciales realizaciones cinéticas: San Joaquín en el instante de detención del caminar. Diremos entonces que es el movimiento aéreo de las vestiduras el que crea al ser que “humanamente” habita en las esculturas. En consecuencia, parece ser que el movimiento ascendente y huracanado de las telas es la manifestación del furor originario (Foto 1) con el cual el alma traza su vecindad con lo divino (Foto 6): pliegue impetuoso, creador del mundo, en el movimiento de provocación de los mismos astros, “cólera que funda el ser dinámico” (Bachelard, 1986: 280).

El movimiento «rítmico» y musicalmente acelerado de estas esculturas se verifica en el desplazamiento humano: una pierna avanza, la otra sostiene el cuerpo y los brazos hacen lo propio mientras la cabeza mira hacia un lado y se inclina (Fotos 2, 3, 4), un

cuerpo sorprendido ante sí mismo, crispado por la presencia de su propia conciencia y el vértigo que esto produce (Foto 1), o se juega con la gravedad, tratando de movilizar todo el cuerpo sobre un eje que insinúa el desequilibrio (Foto 6). De este modo se crea la armonía del cuerpo y la inestabilidad que sugiere el movimiento de la danza. De manera similar sucede con el pliegue que se vierte descendente: la aparente actitud de reposo que manifiesta, si bien exige un comportamiento contemplativo por parte del espectador, también lleva implícito el movimiento de lo prodigioso, pero enmascarado en la suavidad vertiginosa de la caída. El reposo es aliado de lo sobrenatural, es una manera de imponer la idea de superioridad; de ahí que las figuras permanezcan fijas, imperturbables, como si estuvieran poseídas y privadas de su voluntad.

En el pliegue descendente, es la ligereza, como fruto de la gravedad la que se revela como centro. La caída de la tela es la que va creando el espacio por el que discurre la escultura, y la caída del pliegue es en última instancia la apertura de un abismo hacia las alturas, donde la escultura se mueve como hipnotizada. La avalancha que sigue al descenso del pliegue no es solamente el arrollamiento formal de las vestiduras, sino más bien se presenta como un alud, donde es el movimiento mismo el que huye vertiginoso, no para perderse definitivamente en la infinitud del cosmos, sino, por el contrario, entrañando la huella de esa huida presurosa hacia un abajo —que es al mismo tiempo el arriba. Un desplazarse hacia ese abismo cósmico y descomunal que todo lo absorbe arrastrándolo por esos surcos verticales que, viscosamente y como tapizados por películas oleosas (Foto 7), se vierten en el clamor de lo abismal.

Ciertamente no podemos hablar de reposo en la escultura barroca, aunque la impresión de quietismo así lo sugiera. Lo que ocurre es que algunos recursos como el de los pies adheridos al suelo crean la sensación de descanso, y sin embargo los atavíos de movilidad vertical ponen en crisis este aparente reposo, pues lo que manifiestan estas imágenes es una acumulación energética que se va deslizando como un *ritornelo* que augura el vaciamiento

total del movimiento en el abismo. La energía acumulada y el continuo descender dan la impresión de que el movimiento está a punto de desencadenarse incontrolablemente. Lo que se hace ostensible en estas esculturas es un movimiento de aceleración en potencia.

Movimiento y reposo son polos de la vida y de la imaginación que se reflejan en el arte, no para anularse, y no siempre para convivir armónicamente, sino para crear una tensión constante donde la vida misma fluye con el sobresalto y el relajamiento de lo onírico, donde el pliegue y su ascenso o descenso constituyen una forma orgánica, pero al mismo tiempo instauran un proceso dialéctico entre la luz y la sombra, una lucha por el desplazamiento aunque no por la anulación de la claridad y la penumbra, sino por abarcar, en un inacabable proceso tensionante, la totalidad de la materia con la que se relacionan. Sin embargo, pese a estar en el terreno de lo sagrado, no es la luz la triunfadora sino una parte infinita de la lucha, la otra cara de la oscuridad. En conclusión, el barroco no concibe la victoria de uno de los elementos enfrentados sino la lucha continua, permanente e infinita, y es justamente en esta tensión donde el barroco encuentra su esencia, su expresividad. Por eso:

*Aunque es clara del Cielo la luz pura,
clara la Luna y claras las Estrellas,
y claras las esferas centellas
que el aire eleva y el incendio apura;
aunque es el rayo claro, cuya dura
producción cuesta al viento mil querellas,
y el relámpago que hizo de sus huellas
miedosa luz en la tiniebla oscura.*

(De la Cruz, 1997: 309)

Un enfrentamiento permanente es el que se deja vislumbrar entre la sensualidad de lo apenas encubierto: el cuerpo de formas redondeadas de Santa Bárbara, mientras un

rostro de complicidad y una sonrisa clandestina van tejiendo el deleite del verde, acunado en la luz ensombrecida del recinto. Y es así como:

*El cuerpo delicado
como cristal lucido y transparente,
tu gracia y bien sagrado,
tu luz, tu continente,
a sus dichosos siglos represente.*
(De León, 1981: 48)

El cuerpo, toda claridad, se juega solo en la atmósfera de la penumbra. Así pues, el proceso de tensiones que nunca termina es la experiencia fundamental de lo barroco. Tal como en Santa Bárbara, la luz de la Inmaculada se juega en medio de las sombras, sólo que en la virginal heroína del Apocalipsis la penumbra es más abrasadora, mucho más voraz, así que el esfuerzo de la luz es más dificultoso (pocas lámparas), pero no se ve nunca anulado, y si bien esta luz no procede totalmente del recinto, una especie de claridad (metálica y destellante con el oro y la plata) va brotando desde dentro de la escultura. Por lo tanto, el cuerpo es la luminosidad enfrentada a la tiniebla de lo atmosférico que encuentra en la serpiente, como punto de inflexión, su sustento; de esta manera, la tensión en la Inmaculada aparece como una

*Lucienta divina aurora
del que es de Justicia sol,
contra la Noche se ostenta
María, en su Concepción.
Como Luna siempre llena
de puro, indemne candor,
a pesar de las tinieblas
sus luces manifestó,*

*Pues, como el sol escogida,
la lobreguez ahuyentó
de la culpa, y por la gracia
claro Día se formó.
Pertrechada se concibe
del limpio, claro esplendor
de la Luz indefectible,
con que a la sombra venció.*
(De la Cruz, 1997: 26)

Una pirámide de luz es lo que vemos en la imagen de la Inmaculada, pues de la corona parece verterse una cascada luminosa que se esparce en las alas, la lanza, las estrellas del vestido y el halo brillante, para terminar exhausta en la oscuridad del monstruo infernal que yace bajo los pies de la estructura áurea.

Las esculturas barrocas dramatizan sus contenidos espirituales en los salientes y entrantes de las vestiduras, gracias al enfrentamiento de la luz y la tiniebla que flamea en los intervalos de las ondulaciones y drapeados. Y en el centro de dicho enfrentamiento es donde el color aparece, no como algo accesorio o complementario a la escultura, sino como la forma misma deviniendo color. El barroco y su pliegue hasta el infinito, llevan hacia el límite —y más allá del límite— el devenir de la forma en color; de ahí que ya no se pueda hablar de la tela de color que se pliega ilimitadamente, sino de la coloración reflexionando sobre sí misma, transformándose en textura ondulante de ascenso y caída, creando con sus emanaciones la forma misma del pliegue y la forma misma del alma. Dado que el color es, en las esculturas tratadas, la forma misma del cuerpo y la forma del *cuerpo-vestido*, es decir, *el pliegue*, la armonía cromática está basada únicamente en el contacto, como explica Kandinsky (Nota 16), del “color con el alma humana”; de ahí que podamos hablar de éste como expresión de la sensibilidad. El tono nos remite entonces a

Nota 16.

Kandinsky, cuya teoría sobre el color se acoge para este trabajo, dice en *De lo espiritual en el arte*, que “la armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana” (1996: 59), que es el ámbito donde se producen los efectos psicológicos que provocan distintas vibraciones anímicas en el observador, y son estas vibraciones las vías para que el color toque el alma.

un contenido interno, en el cual el pliegue y su forma perfeccionan su textura. Por consiguiente ya no se podría hablar del vestido del Hijo —en la Trinidad—, plegado de color rojo, sino del rojo moviéndose al infinito, del brío plegándose ilimitadamente, de la textura simbólica de la virilidad.

Que los distintos matices del color hagan tan colosal presencia en las esculturas obedece obviamente —además de a un gusto por la policromía desbordante— a un deseo de materializar los distintos estados espirituales de las obras de arte. En este sentido podemos ver de manera muy general que en nuestra escultura se da un juego entre distintas tonalidades y matices; nos encontramos siempre ante el contraste, la tensión y la mixtura de distintos colores en una misma pieza, aunque también es cierto que un solo tono puede dominar toda una escultura, pues la presencia de un solo color (con sus gradaciones) convoca el juego de tensiones internas en la estructura cromática, el juego de la transformación y trance del color. Los drapeados azules en la túnica del Padre (Foto 1a) por ejemplo, nos dejan ver distintos niveles e intensidades, donde el azul se entremezcla con la claridad y la oscuridad que las mismas formas curvas proporcionan; así pues, a la escultura del Padre

*(...) le ha inundado
azul undoso piélago, tendido
desde el hombro supremo al pie sagrado:
donde el soplo del aire combatido
en tormentosas rugas se ha alterado
(Domínguez Camargo, 1969: 50)*

Es así como podemos percatarnos del poder de la divinidad encerrado en sí mismo, en el silencio de la eternidad más celeste, más repleta de azules, de nubes y rayos que auguran distintos estados de los cielos. De igual forma ocurre en San Joaquín y Santa Ana, donde el amarillo metálico, repleto de formas vegetales, empieza a jugar con los

abismos como si fueran bocas entreabiertas a punto de devorar el color o de sacarlo desde su mismo adentro, lo que sin duda crea ondulaciones cromáticas, tensiones entre el movimiento centrífugo del dorado y el final del movimiento mismo, relieves infinitos, honduras peligrosas, desiertos conquistados por una naturaleza indómita que se mueve devoradora, implacable y viviente. Santa Bárbara, y el verde oliva que la cubre, son un atisbo de la posesión de lo divino; su cuerpo en calma, pero en movimiento constante, ligero y suave, está absorto y como posesionado por una fuerza sensual que hace que se muestre dispuesto, accesible, entregado a esas fuerzas sobrenaturales que lo transforman en un cuerpo oleaginoso, con la húmeda tibieza de lo alucinado, tal como si fuera un

*Verde embeleso de la vida humana,
Loca Esperanza, frenesí dorado,
Sueño de los despiertos intrincado.*
(De la Cruz, 1997: 280)

En la Inmaculada Concepción la combinación se da entre el azul y el dorado que, como si fuera el anuncio de lo celeste, van construyendo un cuerpo para el rostro de la virgen. El azul, coronado de estrellas, nos extravía la visión en el infinito, un infinito que reposa en la mirada baja de la joven virgen; el azul, en su inmaterialidad, es ya el anuncio del vacío que se acumula y se desborda, de manera que es posible aligerar las ilimitadas formas plegadas del vestido, deshaciendo con ello el propio cuerpo que se le ha procurado a la virgen, para mudarlo en una textura indefinida. El dorado, por su parte, así como el amarillo, nos anuncia la eternidad de lo divino, el carácter sagrado, la expansión y el ardor de la batalla y el desbordamiento mismo de las formas azules que se deshacen en sí mismas, para trastornar también nuestra mirada en la visión de lo glorioso e impenetrable; el dorado precede entonces al azul infinito en el advenimiento de una violencia espiritual que sólo puede ser la violencia del fin de una era, como si la Virgen apocalíptica danzando en medio de la batalla fuera totalmente la idea del término final de lo terreno, la bailarina

trazando el lindero de lo conocido y lo desconocido, o la idea de la puerta que esconde lo incognoscible. Por eso canta Sor Juana Inés de la Cruz:

*¡Oh tú, Deidad alada,
que el Orbe discurriendo,
de voces y de plumas proveída
los dos Polos distante
uno sabes hacer!*
(1997: 334)

A aquella que con su vuelo traza y disuelve la frontera de dos mundos, y junta con su vuelo las dos esferas, *los dos polos distantes* en una sola musicalidad, la de sus manos en infinito movimiento.

Color plegado interminablemente, creando texturas inimaginadas pero posibles, estados del alma que originan surcos y sombras profundas, juegos y erotizaciones de la luz y la tiniebla. El claroscuro, como conexión entre la claridad y la oscuridad, es también la manifestación del movimiento de las texturas plegadas. De este modo, lo que se pone en juego en el contraste de lo luminoso y lo ensombrecido es una gama de pasiones absolutas que mediante los efectos de claroscuro torna fantásticos los elementos ornamentales que se deslizan por los pliegues infinitos: flores reventando en el cuerpo de Santa Ana, hojas cayendo serpentidamente sobre San Joaquín en medio de una tormenta, delgadas fibras vegetales dejándose llevar por la corriente invisible que arrastra a Santa Bárbara, o centelleantes estrellas eclosionando para hacerse más luminosas en el rostro de la Inmaculada, todo esto para hacer significar que las texturas —móvilmente contrastadas también al infinito— son organismos replegados en sí mismos, capaces de elaborar como las plantas su propio alimento, savia que se vierte y revierte como plegados torrentes acuáticos que van formando tallos y raicillas y hojas rizadas y flores que se abren como abanicos (Foto 2a).

Elevar a lo fantástico los elementos ornamentales es el juego que emprende el pliegue barroco, incluido por supuesto el color que se pliega en los rostros y en las manos y que, en los distintos tonos de la carne y la piel, intenta plasmar la lisura (que ya es un pliegue) del rostro de la virgen, la textura de la dulzura y la pureza de Santa Bárbara, la textura de la rectitud del padre de la Virgen, el rostro desvanecido de Santa Ana en la visión de lo celeste y la textura de la severidad y el asombro que de sí mismo tiene el Padre. Pero así como el color va formando la piel y el gesto de los personajes, también el oro y la plata refuerzan lo maravilloso del barroco, como en estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz:

*A la Deidad más hermosa,
que únicamente divina,
viste rayos por adorno,
espumas por triunfos pisa;
a cuyos divinos ojos,
para triunfar de las vidas,
pide prestadas Amor
las más penetrantes viras.*
(1997: 186)

El empleo del oro y la plata otorga un carácter trascendental a las figuras, al relacionarlas con el mundo divino, donde la reflexión de la luz en su brillante superficie es una manera de impresionar con lo misterioso de la naturaleza, llevándolo hasta los ojos del espectador que, anegados por lo desconocido y a la vez cercano y arrollador, se dejan envolver por la noche, “madre de lo maravilloso” (Wiesbach, 1942: 159).

Hasta este punto hemos visto el pliegue como rasgo distintivo del barroco, el color, el movimiento y lo fantástico que éste encierra, y la sed de lo curvilíneo y de lo carnoso, la ambición de luces y tinieblas, la “tendencia al desencadenamiento de los espacios y el

excitante dinamismo alborotado de sus formas, obedece sin duda a un desasosiego preñado de energía vital” (Gil Tovar, 1986: 19) que remite a la expresión del cuerpo y en últimas, a la expresión del espíritu de/en la escultura barroca, que como un pliegue se levanta y descende entre luces, sombras y colores hasta el infinito.

Dos niveles de lo erótico se presentan en estas esculturas. El primero tiene que ver con el cuerpo que se muestra en los ropajes, es decir, con el delineamiento de las curvas que van entretejiendo la seducción corporal directa o superficial. El pliegue “determina y hace aparecer la forma, la convierte en una forma de expresión” (Deleuze, 1989: 50); en este caso, en la forma de expresión de una exterioridad transitoria y aparente, porque en el barroco todo se va construyendo como una interioridad donde la fachada no es más que la emanación de lo interno hacia una exterioridad que es solamente la senda misma de la intimidad de lo barroco. En la forma exterior de la escultura —como ya se ha mencionado— se dan cita elementos como el color, la textura y el pliegue, que son los ingredientes materiales de la superficie. Las superficies curvas, más cercanas a la realidad corporal del hombre van transfigurándose ya no como meras líneas que demarcan los límites de un cuerpo, sino que se van combinando graciosa y musicalmente para crear líneas de torsión, que no sólo dibujan, sino que generan una textura cromática donde el cuerpo humano se exhibe, no únicamente a la visión, sino también al tacto. La tersura y la blandura intervienen en estas obras que fuerte o suavemente expresadas, apuntan a la eternidad y a la permanencia en medio de la vertiginosidad del tiempo que transcurre como un río desbordado. De este modo ocurre una articulación y una lucha entre el alejamiento creado por las tersas superficies y la proximidad de lo blando. En este juego de superficies va surgiendo el trazo del cuerpo que, unas veces manifiesto y otras oculto, va dejando ver o imaginar las formas de lo erótico. En los detalles de esculturas como Santa Bárbara (Foto 7a), Santa Ana (Fotos 4a y 5a) y la Inmaculada (Foto 6a) hay una clara revelación de las formas femeninas que, como un surtidor de agua, crea continuos movimientos de caída en el primer caso, de ascenso en el segundo, y de levitación en el

tercero, tal como una fuente intermitente que se alza al cielo permaneciendo en el aire unos segundos y cayendo luego en un fluir ondulante y continuo.

En estas imágenes, lo que sin duda interesa es la figura humana de lo femenino, imagen bastante controlada en la colonia. De ahí que el vestido que se les aplica juegue con el proceso coyuntural en el cual la mujer como imagen del pecado (aún más las mujeres africanas y afrodescendientes) debía ser extirpada de la sociedad en formación (Nota 17). Sin embargo, y pese a estar completamente vestidas, las tallas reducen el volumen de las vestiduras e introducen una nueva forma de apreciación del cuerpo; así, la escultura de imágenes femeninas juega a transparentar e insinuar las formas. Las texturas plegadas se comportan como paños humedecidos que se pegan a un cuerpo, que no es más que el mismo despliegue de la tela: el cuerpo y la tela se identifican como la piel y el músculo. En los tres casos la tela es fina y ligera, dando expresión de deslizamiento, agitación y levedad. El pliegue humedecido en estas esculturas muestra los senos femeninos y las formas de lo redondeado a modo de caparazones impenetrables pero suaves, o como si tomaran la forma de los vapores más exquisitos; los pechos, en estos casos, parecen comunicar lo curvo como una línea de pulsión de lo vital, donde el cuerpo se despliega como textura de lo sensual, como una meditación sagrada de lo erótico. Los senos y lo curvilíneo de la totalidad del cuerpo, especialmente en el vientre, transforman la circularidad en textura que va envolviendo —en el pliegue, despliegue y repliegue de la policromía y el estofado— los cuerpos lívidos de lo femenino. Pareciera pues que el cuerpo, en estas imágenes, intentara constituirse como un inmenso trazo de unión entre lo terreno y lo celeste, donde la Virgen Inmaculada, como pieza clave de este juego de tensiones infinitas, estuviera elevándose para descender después hacia la tierra, originando así una caída hacia lo alto, de la que Santa Ana es la elevación y Santa Bárbara el descenso, el desfallecimiento como “un tiempo de parada [y] no de una inmovilidad última” (Bataille, 1988: 89).

La redondez y la musculatura del cuerpo (femenino y masculino respectivamente) se manifiestan también en los rostros que, de expresión disímil en estas piezas, sugieren una

Nota 17.

El contacto con esclavos e indios provocó en el español un fuerte impacto en sus concepciones sobre la sexualidad, pero fundamentalmente el contacto con las mujeres de una u otra cultura, sobre las cuales recayó la condena del cuerpo. *“El fuerte impacto que causaban sus comportamientos sexuales y su conciencia de lo erótico reforzó la contundente relación de la mujer con el erotismo y la tentación, propia de la Europa cristiana”* (Borja, 1996: 195). Además, la sexualidad era relacionada con la corrupción del cuerpo, es decir, pecaminosa por esencia, la mujer se insertaba fácilmente en este marco y la mujer negra era la imagen misma del peligro por su pretendida libertad sexual.

clara muestra de éxtasis, donde el silencio o la música microscópica preside en la Inmaculada todo movimiento de curvatura e inflexión. El pliegue que dibuja un cuerpo grácil en estas piezas no se presenta con el sonido del agua furibunda sino, por el contrario, como un torrente musicalmente silencioso que arrastra a la Virgen, como el agua incubando silenciosamente una premonición, el presagio del desbordamiento de lo celeste, en Santa Bárbara, y el consentimiento para abandonarse al acto de ser habitada, en Santa Ana; de esta manera el *pliegue-vestido-cuerpo* y el *pliegue-rostro*, identificados en la sobriedad del mutismo, comunican un erotismo callado, en el que el

(...) *Amor retrata*

De su rostro la nieve y la escarlata

En su tranquilo y blando movimiento.

(De Góngora, 1994: 15)

Movimiento que va mostrando el rostro raptado por la visión del amado, en este caso la divinidad gobernando el cuerpo, como el agua abriéndose paso por la tierra, como una música efímera y casi insonora, moviendo los pies de lo femenino y trazando en los brazos de la apocalíptica, la curvatura musical de lo sagrado y en la piel tersa y lisa, las huellas del toque sagrado y amoroso.

Otro cuerpo —un segundo nivel— parece manifestarse en el ocultamiento que consiguen los pliegues que ondulan ingravidos y violentos. El cuerpo velado de lo masculino y el rostro severo se dibujan como el pliegue frondoso y brioso que procede del fuego absoluto, por contraste con el húmedo movimiento de lo femenino. El fuego puede ser la imagen que retrate las esculturas masculinas, pues lo que se ve en todas ellas es la necesidad manifiesta del movimiento acelerado hacia arriba y hacia los lados. El pliegue como juego de ascenso y desencadenamiento. Pero también el viento, pues en imágenes como la del Padre, el azul ayuda a reforzar la idea de que lo que acontece, acontece en las alturas, donde el viento es quien gobierna. Además, la idea de hálito

creador de la vida, como viento, refuerza esta aseveración. Las líneas que crean el cuerpo en estas imágenes se han convertido paulatinamente en líneas espiraladas, que ya no consienten que se trace un límite entre las unas y las otras, sino que se atropellan, se embisten entre sí; lo que vemos entonces es un rostro ataviado con la frondosidad y violencia de sus pliegues.

En la figura del Hijo vemos el torso desnudo, pero éste parece ser solamente el pretexto para que el rojo se alce en vuelo arrollador y la tonalidad de la carne alcance la textura de lo palpitante. Vemos que el manto no se adhiere al cuerpo sino que parece organizarse a unos centímetros de éste, como si una fuerza que manara de la corporalidad del Hijo empujara los ropajes hacia el exterior, haciéndolos abundantes y desordenados.

La Trinidad y San Joaquín son las imágenes de ese cuerpo que precipitado vuela agitado por una fuerza extrema, por un viento colosal en vías de convertirse en tormenta. El cuerpo en estas piezas es la dilatación para la emanación de los pliegues, que parecen brotar, ya no de un torso, brazo o cintura humana, sino de un recipiente que contiene brisas extremas, partículas de viento eclosionando como chispas intermitentes; por eso, el pecho en estas esculturas se ve agrandado como una mole pulsátil a punto de abrirse de par en par para unirse al vuelo de las vestiduras que, inquietas, van ascendiendo en la ingravidez de la atmósfera. El cuerpo que dibuja el *pliegue-viento* es la imagen del cuerpo ardiendo en lo fogoso, es la manifestación de las líneas infinitas de límites imperceptibles, incognoscibles, donde la forma de los brazos, del pecho, de las piernas y del mismo rostro es la forma del pliegue alzado por los aires en un vuelo extraordinario. Pero el pliegue volátil y el cuerpo de fuego de estas esculturas es ya el anticipo del pliegue-rostro superficial (hay un rostro profundo: el alma) que va dibujando el éxtasis de un cuerpo alzado en vuelo, suspendido en medio de lo tempestuoso, anunciado con la estridencia del trueno. Pliegue rostro del asombro, del gesto extremo, de la boca exhalando el movimiento, de los repliegues severos de la frente, de la barba arremolinada y transfigurada.

Pero ya sea la imagen del agua, la imagen del fuego o del viento lo que prefigure y forme el cuerpo y el erotismo en estas esculturas —en un primer nivel—, lo interesante sin duda es que todo en ellas está precedido por un movimiento interno, perceptible por nosotros en la forma, la cual no es más que la manifestación del contenido interno de las piezas como posibilidad de comunicabilidad humana; por consiguiente, las esculturas barrocas aquí analizadas —para utilizar un término barroco— se comportan como una *mónada* (Nota 18), es decir, como un organismo vital cerrado en sí mismo (total) y que va tejiendo una compleja red de conexiones infinitas entre los elementos que la conforman (incluido el espectador como elemento de la obra de arte), donde todos los componentes que nos parecen externos no son más que la forma misma del interior, es decir, el espíritu contenido en la escultura comunicándose en la forma. De esta manera, el pliegue cromático, los detalles ornamentales, la forma misma del pliegue, su dirección de desplazamiento, ya sea ascendente o descendente, la gracilidad, la corpulencia, o lo pulsátil, remiten a una forma específica del espíritu que también se pliega infinitamente.

Pliegue Espíritu

En vista de que el arte no termina en la realidad visual, se hace necesario explorar esos espacios de la obra que poseen una interioridad activa, de la cual el volumen y las formas que nos llegan instantáneamente son un anticipo. Por consiguiente el objetivo del examen del segundo nivel de la escultura es el de penetrar en los entresijos de la obra para encontrarnos cara a cara con ese espíritu que se manifiesta y que tiene la forma de lo volátil. Comencemos diciendo que “la inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe actualmente en el alma que la envuelve” (Deleuze, 1989: 35), de ahí que la forma de la escultura sea ya la forma del alma (espíritu), siendo la forma la envoltura del alma en la que ésta se dibuja para nuestros ojos. Ahora bien, planteada esta relación entre el afuera aparente y el adentro que gobierna la escultura barroca, introduciremos operativamente el término leibniziano de *mónada* —parcialmente expuesto— para referirnos a “una

Nota 18.

Leibniz define la mónada como “una substancia simple que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes” (1983: 21), donde no hay “extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles” (1983: 22), siendo estas mónadas “los verdaderos Átomos de la Naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas” (1983: 22).

Benjamin define la mónada como “la idea en la que reposa “preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva” (1990: 31), que no es otra que la mónada como la idea que contiene la imagen del mundo. Deleuze, por su parte, la define como “una célula, una sacristía, una habitación sin puerta ni ventana, en la que todas las acciones son internas” (1989: 42), es decir, el alma.

substancia simple, que forma parte de los compuestos; simple, es decir, sin partes” (Leibniz, 1967: 21), ni extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles, siendo, en últimas, “los verdaderos Átomos de la Naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas” (1967: 22), o sea, a esa célula autónoma “en la que todas las acciones son internas” (1967: 42). En este sentido, lo que intentaremos será aproximarnos a la escultura como una mónada en la cual el contenido erótico está relacionado con la expresión y el lenguaje del alma de la obra como punto o principio fundamental del barroco.

El *pliegue-vestido* y el *pliegue-rostro* que hemos visto, tienen —en su movimiento— que ver con un alma y una conciencia que se pone de manifiesto cuando se van manifestando como lo haría Bernini —en el mármol—, las vetas donde juega el movimiento y la luz, pero en éste caso no las vetas sino las fibras de la madera policromada que se vuelven coloración del alma, distintas tonalidades de lo sensible. Lo anterior quiere decir que el pliegue se comporta como una colección infinita e ilimitada de curvaturas o inflexiones que dan cuenta del mundo humano en su sensibilidad bajo la forma del alma. En últimas, el alma es la expresión del mundo y su sensibilidad, de ahí que sea posible ver la forma de ésta, la forma del erotismo humano en la escultura del barroco. La aparente exterioridad de las esculturas —y digo aparente porque, como se verá más adelante, la totalidad de lo barroco remite a un interior encerrado en sí mismo: *Mónada*— nos lleva en resumidas cuentas a preguntarnos por la imagen interior que se quiere hacer visible, puesto que el pliegue exterior es la inflexión en lo espiritual. Tomada la escultura como una *mónada*, es decir, como una célula autónoma cerrada en sí misma, el pliegue, como su manifestación y comportamiento (su exteriorizarse) es, como lo diría Deleuze, “una liberación sin límites” (1989: 50) que acontece —gracias al abandono de lo exterior y limitado—, en lo infinito; y he aquí el rasgo fundamental de lo barroco: la urgencia de eternidad, de infinitud y perpetuidad. Si infinitas son las formas de plegarse la materia, infinitos también son los posibles movimientos de ésta, por lo tanto el movimiento, ya sea de ascenso, descenso o levitación, es el movimiento o desplazamiento del alma o mejor

dicho, el devenir de una conciencia, un proceso de tránsito de un estado a otro. El alma como punto comunicativo en la escultura barroca, establece una clara relación dialéctica donde lo *uno* está dado por la unidad orgánica que constituye el involucramiento de sus elementos en el pliegue y lo *múltiple*, por las posibilidades infinitas de plegamiento de la materia y su expresión. De este modo, la obra de arte barroca se constituye en un mundo donde el alma, mónada del arte, encuentra expresividad en el pliegue que extrayendo de los intersticios la potencia de expresión hace posible visualizar los estados del espíritu.

Pero ¿cuál es el movimiento que hace posible que el pliegue sea la expresión del alma en una escultura barroca? Podemos decir que una escultura, como por ejemplo la Inmaculada Concepción, tiene dos planos de expresión: el primero es la forma con que llega a nuestros sentidos, es decir, el pliegue que forma la textura del cuerpo; el otro es el pliegue interno o mejor dicho el alma o expresión de la Inmaculada Concepción. Es preciso entonces decir que esta escultura como *mónada* posee —como lo diría Deleuze— dos pisos: el piso de abajo sería la fachada, es decir, los repliegues de la materia y el piso de arriba el recinto en el cual el alma reposa y ejecuta el movimiento de trance del cual el pliegue de la materia es sólo un atisbo, pero a la vez su plenitud. Al primer piso llegamos con la sensibilidad conmocionada; al segundo se llega con el entendimiento y la sensibilidad puestos a su servicio, ya que por estar cerrado al exterior es potencialmente inaccesible. El alma, dice Deleuze, “está enteramente cerrada, sin puertas ni ventanas, y contiene el mundo entero en su sombrío fondo, esclareciendo solo una pequeña parte de este mundo, variable para cada cual. El mundo está, pues, plegado en cada alma, pero de modo diferente, ya que una pequeña región del pliegue está iluminada” (Deleuze, 1989: 249).

El pliegue, los canales de claroscuro, el color, la ornamentación de los vestidos, los rostros y sus estados, no son más que las ventanas por las que se asoma el alma y la luz hacia el alma, convertida y manifestada en la forma plegada. Es así como podemos decir que en la obra barroca acontece la anulación de la exterioridad; entonces lo que vemos es

el movimiento o desplazamiento del espíritu de la obra. Si bien hay dos pisos, la fachada y el interior, la primera no es inseparable de la segunda y éste es ya la fachada, por lo tanto el pliegue de la materia manifiesta el contenido espiritual de la obra porque es el espíritu mismo mostrándose a la sensibilidad humana; es así como podemos decir que lo que ocurre en la Inmaculada Concepción es el vuelo del alma envuelta en los pliegues azules y dorados, el alma radiante y en ascenso al cielo azul: es el alma ascendiendo en el vuelo infinito hacia Dios. Lo mismo ocurre en las demás piezas, en las cuales lo que hace la diferencia es la tonalidad del movimiento y la atmósfera en la que éste se realiza. En Santa Bárbara el movimiento de elevación del espíritu es un transcurrir fluido, suave pero continuo, manifestado como el correr de infinitas vetas de óleo en una superficie de relieves y honduras infinitas, canales sin obstáculos para su fluir. Lo que vemos son almas convulsionadas, poseídas por lo divino, arrebatadas en la conciencia y en el límite de lo terreno, son seres en trance, en el instante mismo del vuelo o del despegue hacia la inconmensurabilidad del lo infinito: Dios. Y es entonces el trance el clímax de lo erótico, puesto que en éste se pone en juego y tensión la tierra y el cielo, el cuerpo expresando con el placer de lo sensual, el gozo del alma anhelando lo divino: la inmortalidad.

Algo muy particular ocurre en la Trinidad: en este conjunto vemos algo novedoso en la imagen del Hijo, entendemos con mayor facilidad el trance de su alma a lo divino, como si fuera el paso de lo terreno a lo celeste, de lo cual Él ya hace parte, pero en el caso del Padre, el plegamiento de la materia al que asistimos no es el de la manifestación del trance del alma, puesto que Dios como totalidad, no posee un carácter o naturaleza en la que sea posible distinguir o relacionar el cuerpo y el alma. Lo que en esta pieza parece ocurrir es la exhibición del movimiento mismo: no es gratuito que sea el azul quien gobierne la textura del vestido, donde los plegamientos son el devenir del alma generando lo infinito, la movilidad de la potencia creadora. En el Padre no hay trance en su alma, porque todo en él es espíritu; Dios no muda a otro estado sino que se reitera en el estado de movilidad infinita del que Él es el origen, por lo tanto, el azul es la indefinición de lo divino, y el

movimiento de los pliegues es sólo el muestrario de su cualidad fundamental, la del devenir, tal como el movimiento de las aguas agitadas por una corriente aérea: el aire materializándose en lo fluido y el viento volatilizándose en el aire. El vuelo del alma muestra que no hay un sentimiento más potente que nos entregue a la exuberancia que el de la nada, que el del arrastre a otros territorios de existencia —seguramente desconocidos—, por lo tanto, la exuberancia, rasgo clave en nuestras esculturas, no es en absoluto el vacío atiborrado de texturas, pues es mejor entender que la exuberancia es la respuesta a esa nada inminente, una forma de ocupar el espacio antes que sea fulminado; entonces, puede decirse que la profusión es principalmente una forma de aniquilamiento, o mejor, “el aniquilamiento es la superación de la actitud aterrada, es la transgresión” (Bataille, 1988: 98), transgresión de la teología moral que niega el sentir íntimo del cuerpo y el espíritu de los seres religiosos, para mostrar que lo que acontece, acontece como etéreo y no en el cuerpo, ámbito único para el erotismo, para el advenimiento del lenguaje que lo exprese.

En la escultura religiosa del barroco el vuelo exuberante del alma, manifestado en ropajes, actitudes corporales y anímicas, es el punto culminante del pliegue en el espíritu, en el lenguaje mismo y además, la primera parte del proceso místico, donde el ascenso es el enfrentamiento con las fuerzas terrenas que sujetan la tierra y encadenan el cuerpo a la idea de la cárcel del alma; sin embargo la ascensión no es la victoria sobre lo terreno, es la conspiración del alma, lo etéreo en el cuerpo que se agita para mostrar la trayectoria del adentro hacia lo infinito, así que el encuentro con lo divino en estas piezas no está nunca por fuera de lo corpóreo aunque los cuerpos parezcan desvanecerse y dejar salir “por fin” el alma aprisionada y sufriente. Lo que ocurre es la liberación total del cuerpo, liberación de su historia y pasado.

El lenguaje erótico entre las criaturas y Dios tiene aún un carácter terrenal y es en resumidas cuentas, el movimiento hipnótico del alma jugándose en el cuerpo como una sola unidad indivisible. Por esto es posible que San Juan de la Cruz sienta el ascenso

como el clemente diálogo corpóreamente espiritual entre el alma —la esposa— y el advenimiento de lo divino —el esposo—:

ESPOSA

*¡Apártalos, Amado,
que voy de Vuelo!*

ESPOSO

*Vuélvete, paloma,
Que'l ciervo vulnerado
Por el otero asoma
Al aire de tu vuelo,
y fresco toma.*

(De la Cruz, 1983: 9-10)

La accesibilidad a la habitación cerrada: *el alma* —el segundo piso—, es la visión de lo infinito e implica una asociación constante entre la corporalidad y los plegamientos, entre la espiritualidad y el cuerpo, porque siempre es en éste donde se juega y se manifiesta el alma: el alma de un cuerpo. Esa zona aparentemente cerrada se expone claramente cuando el cuerpo es entendido como lo existente, como la totalidad donde todo ocurre, desde Dios hasta el lenguaje (Dios como lenguaje). Cuerpo como texto, como nombre traducible en la experiencia de lo erótico.

Bibliografía

ALFONSO X El Sabio. s.f. *Las siete partidas*. Partida VI, Ley XVI, título XIX. (s.c.)

Archivo Central del Cauca, Popayán. Fondos y folios citados.

ASTETE, Gaspar y Jerónimo de RIPALDA. 1987. *Catecismo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- BACHELARD, Gastón. 1986. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, Georges. 1988. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens. 5ª Edición. Barcelona: Tusquets.
- BENJAMIN, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Versión castellana de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. 1991. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Traducción de Roberto Blatt. Barcelona: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. 1995. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península.
- BERMÚDEZ, Isabel Cristina. 2001. *Imágenes y representaciones de la mujer en la gobernación de Popayán*. Quito: Corporación Editora Nacional. Universidad Andina Simón Bolívar.
- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (Editor). 1996. *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada*. Primera edición. Bogotá: Ariel.
- CONC. TRENTO. [1870?]. Sacrosanto ecuménico y general Concilio de Trento. Milán [s.n.].
- CONTI, Flavio. 1993. *Cómo reconocer el arte barroco*. Traducción de Elena de Grau Aznar. Barcelona: Edunsa.
- DE ALAMÍN, Félix (O.F.M.Cap.). 1694. *Falacias del demonio y de los vicios que apartan del camino real del cielo y de la perfección*. Tomo segundo. Madrid: Antonio de Zafra.
- DE GÓNGORA, Luis. 1994. *Antología poética*. Barcelona: RBA.
- DE LA CRUZ, San Juan. 1983. *Poesías completas*. Bogotá: Oveja Negra.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. 1997. *Obras completas. Lírica personal*. Tomo I. Quinta Reimpresión. Biblioteca Americana. México: Fondo de Cultura Económica.

DE LA VORÁGINE, Santiago. 1995. *La leyenda dorada*. Traducción del latín de Fray José Manuel Macías. Séptima reimpresión. Barcelona: Alianza Editorial.

DE LEÓN, Fray Luis. 1981. *Poesía*. La Habana: Arte y Literatura.

DELEUZE, Gilles. 1989. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Primera edición. Barcelona: Paidós.

DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando. 1969. *Antología poética*. Medellín: Bedout.

ELIADE, Mircea. 2001. *Tratado de historia de las religiones*. Decimoquinta reimpresión. México: Era.

FOUCAULT, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

GIL TOVAR, Francisco. 1986. “La imaginería de los siglos XVII y XVIII”. En: *Historia del arte colombiano*. Volumen 4. Bogotá: Salvat.

GONZÁLEZ M., Jorge René. 1994. Diferencias y similitudes entre los ritos del matrimonio espiritual y el matrimonio sacramental. En: *Comunidades domésticas en la sociedad novohispana: formas de unión y transmisión cultural*. Memorias del IV simposio de Historia de las mentalidades. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

KANDINSKY, Vasili. 1996. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós.

LEIBNIZ, Gottfried W. 1967. *Discurso de metafísica*. Traducción del francés de Alfonso Castaño Piñán. Buenos Aires: Aguilar.

- LEIBNIZ, Gottfried W. 1983. *Monadología*. Traducción de Manuel Fuentes Benot, Alfonso Castaño Piñán y Francisco de P. Samaranch. Barcelona: Orbis.
- MACHUCA DIEZ, Anastasio. 1903 *Los sacrosantos y ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*. Librería Católica de D. Gregorio del amo. Madrid.
- MÂLE, Émile. 1966. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARAVALL, José Antonio. 1980. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.
- OLIVA, Juan Paulo. 1680. *Pláticas domésticas y espirituales*. Preósito General de la Compañía de Jesús. Traducción del Hermano Lorenzo Ortiz. Provincia del Pirú.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. 1989. *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.
- PANTOJA BARCO, Rosita. 2004. *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglo XVII y XVIII*. Tesis de grado en Antropología. Popayán: Universidad del Cauca. m.s.
- RÉAU, Louis. 1995. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1, Vol. 1 y Vol. 2; Tomo 2, Vol. 1 y Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- SEBASTIÁN, Santiago. 1965. *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle.
- TRENS, Manuel. Pbro. 1946. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- WEISBACH, Werner. 1942. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe.

ZAPATA DE CÁRDENAS, Fray Luis. [1576]1988. *Primer catecismo en Santafé de Bogotá: manual de pastoral diocesana del siglo XVI*. Presentación y transcripción de Fray Alberto Lee López. Bogotá: Consejo Episcopal Latinoamericano.

Cómo citar este artículo

PANTOJA BARCO, Rosita Andrea. 2006. Pliegue: materia de lo erótico. *Boletín Museo del Oro*, N.º 54. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>