



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Monjas Santaferreñas. Cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada

María Isabel Naranjo Cano

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Departamento de Historia
Medellín, Colombia
2013

Monjas Santaferesas. Cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada

María Isabel Naranjo Cano

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia

Director:
Mag. Jorge Iván Echavarría Carvajal

Línea de Investigación:
Visualidad y Cultura

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Departamento de Historia
Medellín, Colombia

2013

Las obras de arte son provocaciones. Nosotros no las explicamos, sino que polemizamos con ellas. Las interpretamos de acuerdo con nuestros propios fines y aspiraciones y trasladamos a ellas un sentido cuyo origen se encuentra en nuestras propias formas de vida y hábitos mentales.

Arnold Hauser

Este trabajo de investigación y reflexión lo he desarrollado gracias a mi familia, a mi esposo Juan Camilo, a Eutiquio Rendón, Pablo Santamaría y a mi valioso asesor, Jorge Echavarría Carvajal.

Resumen

El interés de esta investigación se centra en la inquietud por la representación pictórica del cuerpo femenino religioso en la sociedad colonial, permitiendo problematizar la *función ritual, la función social, y la función política* de los retratos de las monjas muertas en el Nuevo Reino de Granada, atribuidos a Victorino García, 1810. La apropiación y los usos simbólicos de estas pinturas contribuyen al estudio de los conceptos y los paradigmas ideológicos que operaron en la sociedad colonial y amplían el estudio de las retóricas visuales desde las relaciones con los manuales de arte y las autobiografías de las monjas neogranadinas. Estudiar la representación del cuerpo femenino en la pintura colonial abre el sentido interpretativo de la historia, el cual se quiebra en su hegemonía discursiva, con el objetivo de interrogar la constitución del sujeto femenino colonial desde tres metáforas construidas en clave religiosa: Virgen, Eva y Magdalena.

Palabras clave: arte, mujer, cuerpo, religión, historia, colonia.

Abstract

The aim of this investigation is focused in the concern for pictorial representation of religious female body in colonial society, allowing to analyze the problem of ritual function, social function and political function of dead nuns' portraits in Nuevo Reino de Granada, attributed to Victorino García, 1810. The appropriation and symbolic uses of these paints contribute to the study of concepts and ideological paradigms operated in colonial society and extend the study of visual rhetorics in terms of relations with art

manuals and autobiographies of nuns of Nueva Granada. The study of female body representation in colonial painting gives interpretative sense of history. which is broken in its discursive hegemony, with the aim of interrogate the constitution of colonial female subject from three methafors built in religiosity: Virgin, Eva and Magdalena.

Keywords: Art, woman, body, religion, history, colony.

Contenido

	Pág.
Monjas Santaferreñas. Cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada	I
Monjas Santaferreñas. Cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada	III
Resumen	IX
Lista de figuras.....	XII
Introducción	1
1. Capítulo: Arte y Sociedad del Nuevo Reino de Granada.....	9
1.1 La sociedad colonial a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX	9
1.2 El barroco neogranadino como escenario de la mística	17
1.3 La imagen pictórica en la sociedad colonial. El arte de la época.....	32
2. Capítulo: Mujer Colonial. Hacia una comprensión del lugar de las religiosas ..	45
2.1 La mujer en el barroco: Virgen, Eva y Magdalena.....	45
2.2 Mujer madre: Virgen	46
2.3 Mujer esposa: Eva.....	56
2.4 Mujer monja: Magdalena. Vida conventual en Nuevo Reino de Granada.....	68
2.4.1 El espacio conventual	88
2.4.2 La hagiografía como muestra de la noción del cuerpo que sufre.....	93
3. Capítulo: Los Retratos de las monjas muertas santaferreñas	106
3.1 El retrato como género pictórico	106
3.2 Estudio visual de los retratos de las monjas coronadas.....	119
4. Conclusiones.....	167
5. Fuentes Primarias	175
5.1 Fuentes Pictóricas	175
5.2 Fuentes Impresas	176
Bibliografía.....	179

Lista de figuras

- Lámina 1. *Pintura sobre pared. Interior de la Iglesia Santa Clara*, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora , pág.88
- Lámina 2. *Detalles del interior de la Iglesia Santa Clara*, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora, pág.88
- Lámina 3. *Interior de la Iglesia Santa Clara*, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora, pág.90
- Lámina 4. *Interior de la Iglesia Santa Clara*, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora, pág.91
- Lámina 5. *María Rosa del Sacramento*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.120
- Lámina 6. Detalle. *María Rosa del Sacramento*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.122
- Lámina 7. Detalle. *María Rosa del Sacramento*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.125
- Lámina 8. Detalle. *María Rosa del Sacramento*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.126
- Lámina 9. *Catalina Teresa de Santo Domingo*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.129
- Lámina 10. Detalle. *Catalina Teresa de Santo Domingo*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 131

- Lámina 11. *Josefa de la Concepción*. Firmado en el borde superior: *Victorvi Gacría, faciebat, año de 1809*. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 133
- Lámina 12. Detalle. *Catalina Teresa de Santo Domingo*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 136
- Lámina 13. Detalle. *Josefa de la Concepción*. Firmado en el borde superior: *Victorvi Gacría, faciebat, año de 1809*. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.137
- Lámina 14. *Juana de San Francisco*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 139
- Lámina 15. Detalle. *Juana de San Francisco*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 140
- Lámina 16. Detalle. *Juana de San Francisco*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 141
- Lámina 17. Detalle. *Juana de San Francisco*. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 144
- Lámina 18. *Retrato de Monja*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998 , pág. 146
- Lámina 19. Detalle. *Retrato de Monja*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 148
- Lámina 20. *Retrato de Monja*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3028. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.150
- Lámina 21. Detalle. *Retrato de Monja*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3028. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 152

- Lámina 22. *Sor Teresa Juliana de Jesús*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3025. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 156
- Lámina 23. *Luisa Manuela del Sacramento*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3022. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 160
- Lámina 24. *José de Ibarra*. Museo Nacional del Virreinato. La obra ha sido restaurada, recuperando su colorido brillante, sin embargo perdió casi en su totalidad la fecha, la firma, y una de las cartelas que contenía (los registros del Museo Nacional del Virreinato señalan que estaba fechada en 1728), por lo que durante algún tiempo se pensó la obra más antigua de José de Ibarra, pág.163
- Lámina 25. *Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3020. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág.165
- Lámina 26. *Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento*. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Versión dos. Registro 3021. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998, pág. 166
- Lámina 27. *El Convento de Santa Isabel la Real*. Se encuentra en el Camino Nuevo de San Nicolás, la calle que cruza la loma del Albaicín de norte a sur. Granada. España. El Albaicín. Diciembre de 2010, pág. 173

Introducción

El arte hispanoamericano se despliega visualmente como un complejo resultado de representación, en donde el arte europeo y propiamente el arte español, en su indagación de estilos y escuelas, se mezclan en el ejercicio plástico de los artistas y artesanos americanos con sus formas y técnicas desarrolladas hasta el momento, en unión con las formas establecidas para representar y para hacer arte, impartidas por la iglesia católica en su misión evangelizadora, doctrinal y teológica. Tales imágenes tuvieron como tarea servir de vehículo a la doctrina católica, propiciar sentimientos y comportamientos de adoración a Dios y motivar a la práctica de la piedad (Borja y Toquica, 2003). Así surgen inquietudes al encontrarse con el estudio de este contexto católico en el ejercicio colonial, ya que como afirma Yobenj A. Chicangana (1997)

[...] uno de los discursos de dominación colonial como es el manejado por la Iglesia que llegó a generar dos visiones de realidad por un lado la interior y espiritual y por otro la exterior y material, nos brinda elementos claves para abordar el arte [...] ya que nos pone en evidencia varias problemáticas, por un lado el arte desarrollado en ciudades como Santafé es una combinación de los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo [...] (1997)

Todo ello direcciona la investigación en el campo del arte hacia la comprensión de la pintura y la cultura como fuentes para el abordaje de una historia social y cultural que tiene como foco la vida conventual.

El interés de esta investigación se centra en la inquietud por la representación artística del cuerpo femenino religioso en la sociedad colonial. Se visualiza como un ejercicio de interpretación que pretende insertarse en el desarrollo de los interrogantes que algunos historiadores han ido adelantando en favor de la comprensión de un discurso artístico

importado a América y que expone los fragmentos de una sociedad americana en su proceso de elaboración de imágenes y del establecimiento de una estética y de una manera de apropiarse del mundo (Londoño, 2000). La intención investigativa aspira a enriquecer los discursos provenientes de trabajos historiográficos con fuentes visuales, desde un territorio religioso en donde el protagonismo figurativo es tomado por la mujer monja. Mujer monja (esposa de Cristo), mujer Virgen (madre), mujer santa, son las categorías principales que da la noción de mujer y que se despliega en la pintura colonial indagando al interior de la institución y de la población colonial. El trabajo se instala en la investigación de representaciones pictóricas en las que la mujer aparece sugiriendo narrativas que conllevarán a nuevas preguntas, que se desplazan del campo netamente artístico y se dirigen hacia la comprensión de la sociedad.

Adentrarse en la observación de algunos lugares del arte colonial permite conocer ciertas características de producción, difusión e interpretación en donde la mujer tiene un papel relevante. Esta intención encuentra respaldo en lo que Marta Fajardo (1999) alude en su texto *El Arte Colonial Neogranadino*:

Comúnmente se acepta que los conventos, tanto femeninos como masculinos, cumplían una importante función religiosa y que su papel ante la sociedad no pasaba de la difusión de la doctrina cristiana y de la conservación de la fe. Sin embargo, el estudio detenido de la documentación pertinente, nos muestra una compleja organización social y, en este caso, una activa participación de la mujer en la economía, la salud, la educación y las expresiones artísticas (Fajardo, 1999: 54)

Los motivos que generaron los retratos de monjas señalan cómo se da respuesta artística a las necesidades y características singulares de los dos virreinos, pues en el Virreinato de Nueva Granada se retrata a las monjas muertas, en contraste con la representación de monjas vivas, coronadas de flores el día de su profesión en el Virreinato de Nueva España, proviniendo de la intención de promover un ejemplo de vida, como afirma Beatriz González (2000), “se trata de mujeres que se han consagrado a

Cristo". Esto señala la enorme importancia de la Consagración como acto movilizador de la fe femenina, de la vocación a vivir únicamente un sólo sentimiento de amor, el amor por Cristo, por lo que la investigación acoge como uno de sus ejes principales de fuentes primarias los retratos de las monjas muertas de Santafé de Bogotá. Cabe señalar que de las primeras imágenes traídas desde Europa al territorio de lo que hoy es Colombia y de las encargadas a realizar en Santafé de Bogotá fueron en su mayoría imágenes de Vírgenes, tales como La Virgen de Sopetrán, Nuestra Señora de los Remedios, Virgen del Topo, Nuestra Señora de Chiquinquirá -advocación de la Virgen del Rosario- y la Virgen de la Candelaria, entre otras. Esto responde a la acogida de la fe mariana fortalecida por la visión contrarreformista del culto mariano y su territorialización (Gruzinsky, 1995: 105), ofreciendo un territorio iconográfico en donde la figura de mujer va a ser una constante en la representación pictórica, en tanto que fue totalizada por las advocaciones marianas.

Son numerosas y variadas las pinturas y esculturas marianas que alcanzaron el estatus de imágenes milagrosas durante los siglos de dominación española en el Nuevo Reino de Granada: las Vírgenes de la Conquista, del Rosario de Tunja, de Chiquinquirá, de Nuestra Señora del Campo, del Topo y de Monguí, son apenas algunos ejemplos. A partir del momento en que estas imágenes fueron concebidas como hacedoras de milagros, se les despojó de su anonimato, como representaciones de los misterios y episodios de la vida de la Virgen María, y se convirtieron en imágenes de culto y misericordia, capaces de conceder milagros (Acosta, 2011: 20)

Las coordenadas espaciales de la investigación se centran en Santafé de Bogotá por haber sido el epicentro de la producción artística de Nueva Granada durante el período colonial. Como lo señala Santiago Londoño (2000: 16 -20), durante la oleada didáctica de las imágenes que tuvo lugar en el siglo XVII, los primeros talleres de arte fundados fueron en Lima, Quito y Santafé de Bogotá. Durante el Siglo XVIII, la ruta más importante de circulación de arte fueron Quito, Pasto, Popayán y Santafé de Bogotá, siendo este último el lugar de confluencia y de donde se enviaban a los diferentes lugares del territorio neogranadino como Santafé de Antioquia, Cartagena y Mompox. Asimismo,

durante la segunda mitad del siglo XVIII, época de disminución del auge de la pintura dentro de los estilos manejados hasta el momento, básicamente el barroco, fue Santafé de Bogotá el lugar neogranadino que, a pesar de la pérdida de fuerza como centro de distribución con respecto a Quito, dio cierta continuidad y dinámica a la circulación de obras de arte. La producción pictórica en Santafé de Bogotá se destacó por su edad dorada durante el siglo XVII desde los talleres de arte, en especial el de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y fue precisamente éste el que señaló la época de decadencia de los estilos que tuvo lugar en el siglo siguiente. Fueron Santafé de Bogotá, junto con Quito, las fuentes de abastecimiento artístico del territorio neogranadino por ese entonces. Para esta investigación se hace indispensable enfocar la mirada en Bogotá como el lugar primordial en donde se encontrarán los museos y los archivos pertinentes para abordar el arte colonial, teniendo en cuenta que inevitablemente se hallarán lazos con Quito, que conectarán las sinergias siempre presentes en la vida colonial de América. Los retratos estudiados en esta investigación pertenecen a las monjas coronadas del territorio señalado, Santafé de Bogotá.

Las coordenadas temporales de la investigación se establecen en un periodo en el que la producción artística se encuentra en transformación. El siglo dorado de la producción barroca fue el siglo XVII. Jaime Humberto Borja (2002) será uno de los historiadores que va a desarrollar en este período una mirada de las prácticas corporales y el misticismo, ofreciendo un panorama social frente a la investigación del arte de tan aguda producción.

Es precisamente esta época de transformaciones sociales la que llama a un análisis detallado de la representación, visualizando las transiciones que tuvieron las maneras de gestarse y sus implicaciones en una sociedad en tránsito hacia un proyecto de modernidad que también viene interrogándose desde la historia, el arte y las demás ciencias y saberes. Los retratos de las monjas muertas, en el territorio neogranadino, datan de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, constituyéndose en elementos iconográficos de suma importancia para el problema investigativo que se encuentra en el tiempo de rupturas estilísticas, en la que la representación pictórica se debate entre prestarle un servicio exclusivo a la Iglesia o servirle a la Corona, dejando penetrar unas concepciones estéticas diferentes, en las que la razón y el intelecto cobrarán un lugar

importante. Es por esto que esta investigación opta por abordar un período de tiempo que oscila entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, pues aquí se presenta un cambio importante de la sociedad que pasa de naturaleza civil a virreinal y en la cual se asoman transformaciones de asimilación de nuevos paradigmas en las prácticas pictóricas, permitiendo así comprender los lugares en los que se ubicará la tradición barroca en cuanto a la construcción pictórica basada aún en la Contrarreforma y entrando la nueva ideología ilustrada que abrirá otras posibilidades de representación. Se debe tener especial acento en este período de tiempo ya que los retratos de las monjas muertas que se estudian en esta tesis, corresponden a la primera década del siglo XIX.

El problema de la representación en Hispanoamérica posee caracterizaciones del concepto de *transculturación* como dinámica de intercambios culturales, que propone Diana Luz Ceballos (1995: 15), en complemento de los procesos cambiantes y en continuo movimiento de la *aculturación* y finalmente la *deculturación* como rapto de cultura y devastación de la misma; al igual que la del *mestizaje* que plantea Gruzinski (2000: 114), una amalgama de maneras y de estilos español y flamenco, italiano y germánico, medieval y renacentista que junto con el barroco entran en relación creando particularidades en los imaginarios y en las creaciones de los artistas americanos, dando como resultado un mestizaje entre el estilo europeo y el indígena. Cabría preguntarse si esto o algo parecido también sucedía en Nuevo Reino de Granada; dicho arte invita a ser interrogado desde el estudio visual y hacia las implicaciones de esta retórica de la imagen en relación con el imaginario de lo femenino. Se debe tener en cuenta que al ser la ideología contrarreformista la que regulaba la producción pictórica en su generalidad, la retórica visual se inscribe inmediatamente en el contexto misógino característico de la iglesia católica.

Esta investigación permite problematizar la *función ritual*, la *función social*, y la *función política* (Veyne, 1972) de las imágenes pictóricas de las monjas muertas en el Nuevo Reino de Granada, además de algunas nociones de lo femenino, especialmente en aquellos entornos en donde lo religioso cobró mayor relevancia. La *función ritual*, como resultado de una concepción mágica de la imagen, que bien se sumirá desde la didáctica evangelizadora en la cual la imagen se constituye como herramienta fundamental de la

pedagogía católica, a través de la cual se enseñan y se imponen los principios, la doctrina y la normatividad religiosa; imagen que trae al mundo la noción de Dios y de lo sagrado, función mágico-religiosa que en la época funcionaba desde la demostración que hacía de los beneficios de convertirse a la fe cristiana, y que igualmente se incrustó en la estructura social de tal modo que se convirtió en el sustrato ritual de las prácticas colectivas e individuales de los cultos católicos coloniales. La *función social* como resultado de los intereses de las comunidades en cuestión y propiamente para dictar unas normativas frente a la mujer; una función de la imagen que toca así mismo las intenciones didácticas que partían hacia la comunidad colonial, desde la utilización de repertorios o códigos de uso común. Como lo denomina Joan Costa y Moles, una imagen que transmite un objeto de referencia, en este caso sagrado, mediante el uso de una retórica barroca, en el caso neogranadino, que es conocida o por lo menos identificada tanto por el emisor como por el receptor, Iglesia y pueblo respectivamente, y que finalmente encierran y construyen metódicamente el mensaje catolicista de adoctrinamiento. Por ello esta función social se ve ligada a la función didáctica que el mismo autor, estudioso de la comunicación, va a definir como función didáctica de la imagen: “[...] la imagen que es convincente por su capacidad demostrativa” (Costa y Morales, 1991: 29) Finalmente se identifica la *función política*, como resultado de una práctica ordenadora de las ideologías y los comportamientos tanto de los colectivos como de las individualidades y que conllevaría más adelante, entrado el siglo XVIII, a la idea moderna del progreso; la imagen como arma política.

Uno de los núcleos problemáticos es el simbolismo que se encuentra en estas representaciones de religiosas y la indagación de los lugares de producción a qué territorios simbólicos remiten, cuáles fueron los motivos que permitieron la realización de estas obras, al igual que los lugares del imaginario en donde se ubicaba a las mujeres, la intención evangelizadora en relación con la idea de mujer que se impartía en diálogo con la conciencia femenina generada en los conventos femeninos y los lugares no religiosos habitados por mujeres indistintamente. El problema no se desarrolla únicamente frente al cuerpo, la intención pretende ir más allá, como dice Marc Bloch (2001), el historiador pone el ojo en donde hay carne humana. Es un problema que parte del estudio visual de cuerpo, símbolo y contexto que se dirige hacia diferentes direcciones, las cuales toman

forma dentro del ejercicio de interrogar la visualidad y crear diálogos con la sociedad en la que se inscribe, dentro de las temporalidades precisadas para su investigación.

1. Capítulo: Arte y Sociedad del Nuevo Reino de Granada

1.1 La sociedad colonial a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX

El territorio neogranadino vivió los procesos coloniales de diversas maneras según las zonas geográficas. Las ciudades como Cali, Cartagena, Medellín y Santafé de Bogotá vivieron procesos de formación y transformación muy distintos entre sí, cada una con unas situaciones topográficas específicas y en momentos diferentes, por ello las sociedades fundadas fueron de particularidades diversas del mismo marco colonial. La estructura familiar en Nueva Granada permite observar comportamientos sociales y culturales que iban asociadas estrechamente con la cantidad de personas que vivían en la misma casa. Las madres solteras son un punto importante en la constitución de las familias, incluso en el ámbito hispanoamericano. Su visible existencia en la sociedad colonial invita interrogarse sobre el ordenamiento social, la aceptación o la resistencia frente las reglamentaciones católicas acerca del sacramento del matrimonio y los contextos de legitimidad que lo enmarcaban, entendiendo la poca cantidad de mujeres españolas que llegaron a Hispanoamérica y por ende que la implementación de dicho sacramento y de los demás ordenamientos (conventos, colegios, entre otros) creados para las mujeres, fue más que todo para las mujeres neogranadinas. “El madresolterismo en la Nueva Granada dio lugar a un tipo de familia matrifocal” (Borja, 1996: S.r), convirtiendo sus hogares en centros de residencia de una gran cantidad de hijos que provenían de diferentes padres, conllevando a prácticas artesanales intensas para poder sustentar a sus familias. El hecho de tener uniones fuera del matrimonio, llevaba a las madres a asumir una vida clandestina, instaurando de cierta manera una especie de “subcultura de la ilegitimidad, en la que las mujeres heredarían fatalmente la condición de madres solteras” (Borja, 1996: 231) Pese a tantas vicisitudes y contrariedades, al encuentro y desencuentro de diversos agentes coloniales, el ordenamiento de las sociedades se basó en las creencias y prácticas propias de la religión cristiana española.

Fue España la encargada de movilizar las dinámicas de occidentalización de las familias y de la estructura social en general, pero era precisamente en los pequeños grupos de indígenas y africanos en donde radicaban las dificultades de esta enorme tarea, haciendo que aparecieran y desaparecieran, que se transformaran y se volvieran a proponer los mecanismos de control religioso y social que visiblemente formalizaron la conducta de los sujetos coloniales del territorio neogranadino. La experiencia de la muerte, la formación del clero colonial, el manejo de la sexualidad, entre otros, son muestras de los intereses de los miembros de la iglesia que se instalaron en Nuevo Reino de Granada y que reflejan las maneras en que los hombres y las mujeres coloniales comenzaron a restituir, a constituir y a configurar su nueva subjetividad.

En mayor medida, el siglo XVIII neogranadino fue caracterizado por el fortalecimiento de la autoridad estatal por parte de la corona española, sobre todo luego de que los Borbones estuvieran al mando del poder, quienes tuvieron gran empeño en reforzar el poderío militar, la eficacia administrativa y el orden social. Las reformas borbónicas expandieron el comercio y los ingresos fiscales, al igual que extendieron el aparato militar en las colonias americanas, de manera más mesurada en Nuevo Reino de Granada que en otros territorios de las colonias americanas, sin dejar de evidenciar su auge en la diversificación de exportaciones, los cambios institucionales y la introducción de nuevas ideas en el campo de la ciencia (Palacios y Stafford, 2002: 145).

De manera controversial, estas reformas, colaboraron a una dinámica de rebelión anticolonial, adoptándola como medio para apartar a los criollos de los altos cargos del estado e intensificando así la intolerancia de los americanos contra el sistema colonial. La apertura de los españoles frente a las nuevas oleadas ideológicas y científicas incentivó un panorama de arduas críticas de la Ilustración contra la autoridad política de la monarquía. De esta manera podemos asentir que las reformas borbónicas incentivaron el cambio y prepararon el terreno hispanoamericano para una dinámica de transformación que unida a otros movimientos civiles y militares, desarticulaban el sistema que regía en la sociedad colonial de entonces. Los intereses por el desarrollo económico colonial condujeron a los virreyes a contribuir a la introducción de las ciencias naturales y por ende al inicio de la Ilustración científica desarrollada por Mutis, quien

estimuló a los criollos al estudio y la propagación de la ciencia moderna, ingrediente intelectual que atrajo el interés de las élites modernizantes de la Nueva Granada durante 1760 y 1770 (Palacios y Stafford, 2002: 141) La Expedición Botánica trajo unas consecuencias que fueron más allá de la simple recolección de información sobre plantas, pues un grupo de personas trabajaron al lado de José Celestino Mutis, afincando la identificación con su patria, generando una nueva perspectiva económica y social, fortaleciendo la práctica del dibujo como herramienta descriptiva de la ciencia.

El continuo incremento de los intereses de los criollos en las ciencias naturales contribuyó a la introducción de las ideas políticas del proyecto ilustrado en Nuevo Reino de Granada, sostenidos en la idea de que los escritos más básicos de la Ilustración, llegaron a este territorio por los mismos canales que los trabajos referidos a las ciencias naturales y además quienes investigaban sobre la biología, se inclinaban a saber sobre los tópicos de la Ilustración. Sin embargo, aunque los Borbones mostraron interés por fomentar las ciencias modernas como engranaje del reconocimiento de los territorios y sus potencialidades, su mayor énfasis estuvo en el aumento del recaudo fiscal que sostenía primordialmente los territorios fronterizos, y ello en confrontación permanente con el contrabando de bienes, personas e ideas.

Se tiene presente lo que Serge Gruzinski (2000: 199-200) argumenta frente al abandono por parte de la Corona española de la imaginería barroca para entrar en la égida de una ideología francesa, cruzada por el despotismo ilustrado, el de los Borbones, oleada bajo la cual la imagen barroca comenzó a ser interrogada. Alrededor del año de 1760 -se tomará como referencia de este corte administrativo (Jaramillo, 1989: 175)- el universo hispánico fue teniendo cierta proyección hacia la modernidad. Estas intenciones de controlar la condición barroca en la mayoría de sus manifestaciones conllevaría a una búsqueda, en la cual el arte desplaza la superioridad de la vista sobre los demás sentidos y el intelecto sobre el lugar que la nueva oleada ideológica intentó sustentar, sin embargo, estos procesos no tuvieron el mismo ritmo ni intensidad en todos los rincones de América.

La ciudad santafereña del siglo XVIII, además de presentar este cuadro pre-moderno, ya había sobrepasado los límites urbanos definidos por los ríos principales y los barrios se habían expandido. La segunda mitad del siglo fue un período en el cual los habitantes convirtieron su manera de vivir en un estilo citadino, pues el comercio, la industria naciente y la administración pública fueron sus actividades principales; incrementaron la construcción de puentes, acueductos, alumbrado y vías para el tránsito. Este crecimiento urbano indica igualmente un crecimiento demográfico, en el que, según cifras, se nota un predominio de la población femenina sobre la masculina (Ramírez, 2000: 23), incidiendo en los modelos de nupcialidad y en los patrones de reproducción. Esto permite aserir que el excedente de mujeres tenía menos participación en los matrimonios convencionales, de manera que se vieron incrementadas las uniones concubitarias y esporádicas que de todas maneras se venían presentado en las etapas primarias de la colonización en las que los hombres blancos se relacionaban sexualmente con su servidumbre.

La desigualdad en la distribución de la población por géneros también se ve reflejada tanto en los campos y los medios urbanos como en diferentes escenarios santafereños tales como el cuartel, predominantemente masculino y los monasterios religiosos, en los cuales los de tipo femenino albergaban aproximadamente la mitad en comparación con los conventos de varones. Todo esto resalta que “[...] la ciudad de Santafé de Bogotá, al finalizar la Colonia, fue un polo importante de atracción de amplios grupos de población femenina” (Ramírez, 2000: 25), invitando a poner atención en las distribuciones de los oficios, la administración de la natalidad, de los matrimonios y de los lugares específicos para cada género.

El ambiente de la ciudad a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX era insalubre, tenía grandes deficiencias en los servicios públicos y se presentaban innumerables enfermedades, tales como la viruela y el mal de San Lázaro, como se denominaba entonces a la lepra. Igualmente la pobreza, la mendicidad y la violencia interpersonal se manifestaban de manera cotidiana, como injurias verbales, heridas y muertes. Sin embargo la ciudad presentaba características parroquiales que insistían en las relaciones

frente a frente con las autoridades, favoreciendo el control sobre el comportamiento de los santafereños.

Hubo un importante reordenamiento urbano y de modernización de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, que trajo vacunas y reformas sociales inspiradas en la Ilustración, ideas de desarrollo cultural como la fundación de la Real Biblioteca, el desarrollo de la prensa con el inicio, en el año de 1792, del Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá y la construcción del Coliseo Ramírez, proporcionando unas actividades de tipo cultural, artístico, teatral y de entretenimiento, instaurando así una serie de dispositivos encauzados a la consolidación de la buena imagen del gobierno, de una buena administración de cuerpos y almas, unas disciplinas de ordenamiento y control de los sectores populares y de una nueva feminidad, pues la cárcel de mujeres y las reglamentaciones de viudez para las esposas de altos funcionarios, al igual que la primera institución educativa para niñas, encarnaron algunas características de aquella nueva racionalidad ilustrada. El Nuevo Reino de Granada afina sus intentos de modernización entre 1750 y 1810, entre los cuales las diferencias de género y las relaciones sociales contribuyen a la comprensión de la formación de otras identidades que permiten avizorar las subjetividades que traería la modernidad, como por ejemplo hablar de los bautizos de las niñas en la sociedad colonial, especialmente para las hijas de los virreyes que vivían en Santafé, cuyos nombres eran especialmente escogidos según las fiestas católicas. Desde aquí se vislumbra la gran influencia del culto mariano en la población neogranadina, pues el nombre de María era uno de los predilectos en la generalidad de la población, como María Melchora, María de los Reyes y María Baltazara o la hija del virrey de turno: María de la Concepción.

Es pues la figura de la Virgen la imagen que se propone como identificación de las mujeres santafereñas, y primer referente para todo el aparato de control del comportamiento según las prácticas piadosas, que se afirmaban en esta ruta, al igual que otras virtudes asociadas a la maternidad, como la caridad y la abnegación, que a su vez justifican la superioridad moral del género femenino, ya que la inequidad frente al género

masculino era evidente, pero este reconocimiento de la autoridad maternal compensaba un poco aquel desequilibrio.

Los oficios de las neogranadinas y sus apropiaciones de la productividad se ven asociados directamente con el ser maestra y por ende el ser colegiala, sustentado en el proyecto ilustrado y enmarcado dentro de los contextos religiosos, pues eran propiamente de los conventos y monasterios, los cuales establecían unos comportamientos de recogimiento interior, aislamiento de la sociedad, atracción por la moderación, la piedad, la laboriosidad, y la lucha contra la pereza en acuerdo con la vida hogareña que el matrimonio y el ser madres inducían como el ideal femenino. La voluntad de las mujeres empezaba a estar sujeta a normas y controles establecidos por la iglesia católica y daban inicio a una nueva concepción del sujeto colonial femenino.

Las religiosas del grupo internacional de la Compañía de María fundaron en la capital del Nuevo Reino de Granada el primer colegio La Enseñanza en 1766, para educación cristiana y para labores propias de las niñas capitalinas y de familias notables, cosa que diferencia radicalmente los oficios desde una posición de género. Las labores aquí enseñadas estaban orientadas por el ejemplo de los colegios europeos, de donde se instauraron no sólo comportamientos sino indumentarias y maneras de concebir el cuerpo femenino, como el hábito y el uniforme, para religiosas y colegialas respectivamente, que estaba en alto contraste con las lujosas prendas preparadas para la liturgia y para la indumentaria de santos y santas que eran confeccionadas con hilos de oro. Una manera de entender el cuerpo desde la austeridad, la negación de la identidad, de la diferencia y desde el cubrirse el cuerpo, la negación de la visibilidad de la piel y de la forma. Es notable la inducción que desde estos dispositivos de poder se tienen frente a las mujeres de la sociedad colonial, como dice Petronila Arrepegui, referente más vasto de la fundadora del colegio, “[...] porque vuestra vocación es a emplearos en instruir y educar a la juventud en una sólida piedad y virtud, e igualmente en aquellas labores y honestas ocupaciones que les cumple el saber; para que desconociendo desde sus primeros años el ocio, sean después mujeres útiles a la religión y aún al estado” (Ramírez, 2000: 88) Se induce entonces los mecanismos de control ejercidos sobre las mujeres desde la temprana edad hacia una programación del

género femenino en conveniencia del clero católico, que bien entendido está como radicalización del género masculino.

La vida en comunidad fortalecía la falta de intimidad, la desconexión consigo misma desde la apropiación del sujeto individual, junto con la invitación a mantenerse en las prácticas colectivas en donde el sujeto se dispersa en la solidaridad común, en la autosuficiencia de la comunidad, en donde el control de los impulsos individuales se enaltece sobre cualquier otro dominio. Las nobles mujeres coloniales instruidas en los colegios ya tenían un vasto adoctrinamiento frente al cuerpo, desde los ejercicios espirituales que imitaban la pureza angelical, la pulcritud virginal, y por ende la obediencia, la austeridad y un elemento importantísimo, la mortificación de los sentidos. Los permanentes vínculos con los colegios europeos y los monasterios religiosos generaron el imperante contacto con las vidas ejemplares de las religiosas místicas. La hagiografía evidenciaba el lugar de la mística en el territorio neogranadino. La práctica de la escritura en los conventos hispanos femeninos fue muy frecuente y de alguna manera consolidó un lenguaje especial para referirse a las experiencias místicas, y al tiempo les permitió configurar aquella nueva subjetividad oculta tras metáforas y narraciones que más parecían hechas desde la ficción que desde el despliegue real de los sentidos.

La intimidad de la mujer colonial de finales de siglo XVIII y principios del siglo siguiente, se refugió en los textos, que contenían un extenso componente vivencial de la religiosidad inasible al cristianismo. La cultura de la interioridad, inculcada como el predominio de la dimensión humana interior sobre el cuerpo, aseguró la renuncia al mundo carnal, material y común, individual y válido desde el sujeto, para redimirse en el culto a Dios, en su persecución, imitando las virtudes cristianas, las devociones, los sacramentos y la obediencia máxima a los sacerdotes.

El encierro de las ciertas mujeres, las colegialas internas, dan forma al recogimiento del género femenino dedicado ante todo a la administración doméstica. Especialmente durante el siglo XIX, el distanciamiento entre la vida privada y la exterioridad era

impuesto como norma para las colegialas internas, en cambio, para las colegialas externas, las que no se recluían permanentemente en el colegio, había una formación en algunos oficios productivos. La educación femenina aseguró el control y la utilización del tiempo, llevando al sujeto colonial a verse absolutamente inmerso en una definición productiva del tiempo, en donde el espíritu era el eje ordenador, que indicaba la distribución para la oración, el estudio, los cuidados personales y el descanso. Aparece la configuración del ordenamiento del cuerpo y sus necesidades. Un cuerpo entronizado, individual y medido, colectivo y solidario; un cuerpo pulcro, alimentado intelectualmente; en fin, una administración del cuerpo orientada desde la administración del espíritu. Las labores domésticas en la ciudad santaferreña de finales de siglo XVIII requerían una gran cantidad de tareas de escasos recursos técnicos, propios de las casas de la época, tales como el abastecimiento de agua, el cuidado de niños, la preparación de alimentos, que implicaba una serie de procesos como moler diferentes semillas, amasar, cocinar, almacenar, además de lavar la ropa de los habitantes de la casa y planchar, labores en su mayoría efectuadas por las mujeres. En conclusión, las mujeres eran en su mayoría las encargadas de la mayor parte de labores domésticas, e incluso dentro de los conventos, en los que las esclavas comprendían un número considerable dentro de la población de monjas a quien servían. También se veían mujeres lavanderas y cargadoras de leña caminando por las calles del pueblo quienes evidencian la participación femenina en el trabajo de la ciudad, consolidando una proporción muy activa del género femenino en la gestión de la casa y “[...] sugiere que ellas desempeñaban también oficios que generaban ingresos para el sostenimiento propio, el de sus hijos e hijas y en ocasiones aún el de sus maridos” (Ramírez, 2000: 124)

La sociedad conventual neogranadina del siglo XVIII tiene un sustento místico muy fuerte proveniente de los siglos XVI y XVII, en los que se encuentra una inefable actitud religiosa que encuentra rostro en el misticismo barroco importado desde España. Los conventos de la sociedad neogranadina continúan con sus prácticas coercitivas desde su fundación y van en crecimiento en la medida que avanza el siglo XVIII, sobre todo frente a ese objeto de amor que cobra asiento en el cuerpo y las prácticas que de él se derivan. Se establece una idea de cuerpo que carece de algo y que por ello se ve en la insistente necesidad del cuerpo del místico y del cuerpo social, que generan un sinnúmero de

sentimientos, de actitudes, de valoraciones y de perspectivas dentro del silencio, dentro del ocultamiento que caracterizaba este entorno de intimidad femenina. Las religiosas coloniales tienen una gran carga del misticismo barroco, proveniente del discurso de la espiritualidad que cobra materia, cobra sentido en el amor a Dios, en una idea amable de la divinidad, que va a ser motor de diversas experiencias opuestas entre espiritualidad y materialidad, y que van en favor de la inmaterialidad del alma, quien es la que finalmente se nutre de estas prácticas religiosas, no sin dejar rastro en el cuerpo.

1.2 El barroco neogranadino como escenario de la mística

Es importante partir de la idea que el barroco neogranadino adoptó como modelo discursivo la retórica inculcada por la iglesia católica. En las nacientes ciudades hispanoamericanas se vivió como una práctica religiosa individual, regida por los manuales eclesiásticos, reflejándose en los conventos, en los oratorios y estudios domésticos, en las procesiones religiosas de regulares y seglares, y especialmente se vio reflejada en la celebración de la misa. Dentro de esta liturgia se desarrollaron ciertas estéticas teatrales, signo ya de una transformación hacia la modernidad, generando de esta manera una nueva estrategia de comunicación en Nuevo Reino de Granada, como una especie de sistemas alegóricos y simbólicos que, con una clara funcionalidad didáctica, se expandía el sentido jerárquico asignado a la divinidad desde la doctrina contrarreformista. La formación de prácticas de culto individuales cobraba fuerza mientras que se arraigaba la noción de lo privado en el campo de la mística barroca, con una tendencia personal, donde la conciencia propia, individualizada desempeñaba un papel bastante importante. Estos ya eran rasgos de del proceso moderno.

Prueba de ello es el impulso que recibieron prácticas, hasta entonces nunca vistas, que caracterizaban la *devotio* moderna, como la confesión individual, el examen de conciencia y la oración mental, lo que abría espacios personales de intimidad espiritual con amplias repercusiones en la creación social de la privacidad (Borja, 2011: 171)

La estética barroca, toma gran fuerza sobre el territorio hispanoamericano a finales del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII, generando una valoración importante de esta expresión, y que guarda relación con el arte indígena pre-existente en América Latina, haciendo referencia a la saturación de ornamentación en algunas tribus que internamente, manejaban una estética compleja, llena de líneas, de arabescos y cargada en texturas. El fenómeno barroco se puede encontrar en la conducta estética indígena, pero se debe profundizar un poco más, en cómo este primer movimiento estético arraigado en América, llegó y se transformó desde un sentimiento de fatalismo, desamparo frente a lo divino, hacia una actitud visual y de comportamiento. “El barroco es una experiencia de los sentidos, un ritmo, un movimiento” (Borja, 2002: 2) Para comprender el barroco en territorio hispanoamericano es preciso introducir un poco el fenómeno del éxtasis manejado en los conventos europeos. Este concepto proviene de la literatura mística religiosa del siglo XVII, que se caracterizaba por asumir una actitud intensa interior, un apasionamiento por la idea amable de Dios que conlleva a los límites tanto de la carne como del espíritu. El discurso católico instauró las vidas de los santos, mediante una imagen didáctica que elaboró más que una política de evangelización, un aparato de control del cuerpo y la generación y mantenimiento de sujetos pasivos que asumieran sumisamente las nuevas condiciones de vida. El barroco se constituyó como un organigrama pendiente de la neutralización de las ideas que pudieran cuestionar el sistema establecido. También debe considerarse que todas las creaciones artísticas, los festejos, la literatura y el teatro fueran siempre vehículos de una difusión insistente de una imagen ideal y mediatizada de la vida, pero debe hacerse hincapié en el uso mayoritario de los mecanismos de socialización colectiva para la formación en esta nueva manera de comportarse, de ser a través de los sentidos, de la exaltación de las emociones, la dinámica de los ritmos místicos. En este sentido, la mística barroca generó unos mecanismos específicos para alcanzar esta meta, la espiritualización del cuerpo, lo cual se consiguió implementando modelos de santidad, mensajes iconográficos amenazantes, medios de mortificación y la instauración del deseo por pertenecer a los sistemas colectivos del cuerpo social religioso. Las imágenes religiosas importadas a América como objeto evangelizador provienen de este estilo, que además tenía una estrecha relación con la producción literaria. Cabe recordar a Santa Teresa, quien con su misticismo intentó expresar los prodigios que nacían en el alma cuando se entra en amorosa comunicación con Dios, y que advertían la esencia de la mística, las inquietudes

espirituales, sus disertaciones frente a la inmortalidad y la eternidad, aspectos que se demuestran en su idea de la muerte como liberación para alcanzar la eterna vida en compañía divina. De igual modo es importante recordar los ejercicios espirituales de importantes hombres religiosos como Ignacio de Loyola, conjunto de elementos más fundamentales que los monacatos antiguos espirituales transmitían a los discípulos mediante la instrucción católica; ejercicios espirituales que no se reducen al campo interior del individuo sino que incluyen otro tipo de comportamientos. Así mismo encontramos a San Juan de la Cruz, uno de los símbolos de la nueva piedad contrareformada, o Sor Juana Inés de la Cruz y Fray Luis de León, entre otros. El místico literario “[...] además de aprehender a Dios, debe ser capaz de trasladar tal aprehensión a una obra de arte, lo que se consigue por una serie de símbolos” (López, 1981: 61), por ello es fundamental abordar el simbolismo religioso manejado en los entornos católicos como conventos, iglesias y colegios santafereños, para así hilar de alguna manera las simientes de la actitud mística que se lee en ciertos aparatos de control promovidos por la iglesia y la Corona en los procesos coloniales.

Desde la experiencia barroca y sobre todo desde el concepto de la mística barroca, se propagó una actitud de concientización de los sentidos, desde donde se abordó la ruta para obtener una conciencia presente y permanente del cuerpo, el barroco es el tiempo del cuerpo, el período en donde la corporización de lo sagrado llegó al límite en el cuerpo propio en la encarnación mística de Dios. La mística barroca desplegó sin medida la fuerza de los sentidos corporales hacia el deseo de Dios

[...] la cultura barroca se caracterizó por la fuerza inusitada que proporcionó a la piedad, aquella virtud que debía inspirar amor a Dios y devoción a las cosas santas. A partir del discurso de la piedad se pretendía formar los comportamientos y las actitudes de los creyentes, es decir, crear un ethos, que se manifestaba en actos de abnegación y compasión, sobre los cuales se ensamblaba el cuerpo social. La actitud barroca promueve la sustitución de la realidad hostil por una pararealidad, menos desagradable y más atractiva, exhibicionista y teatral, organizada en apariencias y, mediante la saturación de los sentidos, gobernada desde la emoción (Borja, 2002 15)

El barroco en nuestro territorio revela la España que llegó mediante la colonización, una España que daba el frente por la iglesia católica, tan amenazada por las reformas luteranas, e influenciada enormemente por las decisiones contrarreformistas del Concilio de Trento, que sobrecarga de prácticas específicas tras el estilo denominado Barroco. Era una España que también le daba la espalda a la modernidad, la España atrasada conscientemente que entre la elección que tuvo que tomar entre ciencia y religión, optó el camino de lo religioso, reforzando la idea contrarreformista de evangelización y fortalecimiento del clero. Quiso sostenerse como reino católico de Dios, en contradicción con el resto de Europa, que estaba entrando en el antropocentrismo renacentista en donde el reino era precisamente del ser humano. El sistema implantado en Hispanoamérica fue pues un sistema cerrado que combatía la modernidad en lugar de ir tras ella, universo en donde no se crea, no se innova, tan sólo se aplican y se acomodan las inmutables formas sociales, económicas y jurídicas. Como dice al respecto Carmen Bustillo, “[...] Sociedad regida por el derecho divino y el absolutismo monárquico, había sido creada en todas sus piezas como un inmenso, complicado artefacto destinado a durar pero no a transformarse” (Bustillo, 1996).

El barroco español, fusionado con tintes germánicos, venecianos, entre otros, acoge algunos principios racionalizadores europeos y los adapta para incluir expresiones digamos que más propias y a veces un poco opuestas a lo que en apariencia intenta reproducir, pues lo barroco es dinámico, cambiante y permeable tanto a los flujos americanos como a las apropiaciones culturales del letrado criollo que da contexto a los modelos recibidos en unas circunstancias específicas (Quevedo, 2007: 26) Y son precisamente estas apropiaciones las que avivan la presencia de la mística en la vida cotidiana colonial, que aparece algunas veces como desdibujada o hasta ausente. Se trata de identificar los nuevos sentidos que la sociedad en estudio hace de la experiencia religiosa, especialmente en los conventos femeninos, y que ponen el objeto de estudio en las devociones, las mortificaciones corporales, las retóricas y otras prácticas que muestran claramente la presencia de una actitud mística barroca que entraña un sacrificio del cuerpo; y las actitudes corporales evocan una actitud de la mentalidad. Por ello estudiar el barroco desde la imagen y las prácticas, es estudiar las mentalidades

desde su discurso, que en parte nace del cruce de fuentes y de la interpretación que de estas se hagan, ya que se encuentran algunas constantes en los textos de las vidas ejemplares, al igual que algunas ausencias en archivos en donde se cree poder datar mejor las prácticas.

Las vidas ejemplares del siglo XVIII muestran la incidencia de la Iglesia en el control sobre la concepción del cuerpo en América Latina, enunciando la corporeidad femenina que se construía desde los conventos religiosos y que se esparcía entre las mujeres educadas en los colegios dirigidos por monjas. Estos ejemplos de comportamientos dirigieron la cultura hacia la dependencia del cuerpo frente a las doctrinas hegemónicas religiosas, en donde las leyes fluían de contexto en contexto, consolidando cada vez más un matiz riguroso en donde la posición mística era la que permitía explorar los sentimientos y las emociones, los impulsos y las necesidades de la materia de las mujeres enclaustradas. La religión se instaura como ley que rige las emociones pasionales. La imagen se erige como instrumento pedagógico y coercitivo que transmitía el pensamiento religioso.

El barroco trajo la exaltación de una experiencia sensible que partía de una negación de sí mismo para enaltecer una idea inmanente e incuestionable, fue “[...] una glorificación de los poderes establecidos, fue el arte de los regímenes autoritarios que buscaba maravillar al espectador y transportarlo fuera de sí, para que olvidase dudar y preguntar” (Quevedo,2007:34) La sociedad colonial santafereña entra en esta dinámica en la que imagen y palabra conforman el texto sagrado del proceder humano y en la que la iglesia materializa su ánimo premoderno de dirigir las sociedades desde una nueva administración del comportamiento. Los procesos de evangelización se encontraron con un enorme vacío del sentido trágico de la existencia humana, en contraposición al que el barroco enaltecía y que además venía desde la cuna misma de occidente con el nacimiento de la tragedia como signo de la vida en el terrestre. Los americanos se preocupaban más por fenómenos naturales, por efectos amenazantes de agentes externos, naturales o no. Es por esto que la Iglesia invirtió tantos esfuerzos en la inclusión del mensaje cristiano y se preocupó tanto en la claridad que emanara del mensaje y el enmascaramiento cultural con que era transmitido aquel contenido. La necesidad de la salvación fue uno de los dispositivos que entraron en esta lucha, para lo

cual se tuvo que crear un modelo, unas pautas sociales a seguir rigurosamente y que tuvieron asidero en las mentalidades neogranadinas. Como modelos retóricos de santidad, estos escritos se configuraron como representaciones de la perfección cristiana, que a su vez, encontraba imagen en el Cristo crucificado como imagen barroca por excelencia. Los escritos de vidas ejemplares en el territorio neogranadino consignaron estos ideales cristianos, su comunicación y la adopción general de la comunidad hacia las devociones y la unión de la piedad colectiva alrededor de un Dios único y verdadero. Es por ello que se puede ver en los textos escritos por las monjas la censura de lo que la Iglesia determinara, generando una especie de edición hecha por el confesor de la monja, quien funcionaba no solamente como orientador espiritual sino como corrector de estilo y de las redacciones de sus biografías. En el campo de la escritura barroca los pensamientos y los sentimientos de las religiosas frente a los tratos en los conventos son evidenciados a través de las cartas en forma de quejas y reclamos, tales como el siguiente texto desgarrador y por cierto poco conocido en el que Sor Juana Inés de la Cruz acepta su condición de culpable ante la supremacía divina:

Petición causídica de Sor Juana Inés de la Cruz:

La disciplina de la vida del claustro implica una profunda alienación de la religiosa como individuo. Las limitaciones de las acciones de las monjas, la uniformidad de la ropa que borra cualquier asomo de subjetivismo, la codificación de los actos cotidianos, la anulación de la inteligencia como arbitrio de la imaginación y del entendimiento, y la obediencia a los superiores, son rasgos que acercan conductualmente al modelo ideológico castrense con el conventual. Es así que la infracción a la norma que el individuo perteneciente a esa institucionalización comete, lo sume en una profunda vivencia transgresora. (Campuzano y Vallejo, 2003: 110)

El constante ir y venir entre permisividad y ascetismo era evidente en los conventos hispanoamericanos, en donde la hipocresía se alternaba con la corrupción y los excesos, que en ocasiones lindaban con lo patológico, como ocurre con los prelados que fueron los censores de Sor Juana. Estas cartas dirigidas a las monjas tenían un grado de sadismo trastornado, una religiosidad endulzada por encima a su vez cruel, que se mezclaba con las emociones cargadas de sensaciones contrarias.

El barroco se entiende también como ese sentimiento de desamparo frente a Dios, esa manera de verse desde una perspectiva aminorada frente a la divinidad. La colonización trajo nuevos dioses, y con ellos, el barroco, su postura minoritaria frente a lo trascendente, una cierta desubicación y fatalismo asumido dentro de lo real, como un desengaño de las capacidades de los seres humanos que definen el sentido de la vida colonial. Aminoramiento y desvalorización frente a unos valores idealizados, impregnados de una supuesta piedad y devoción que lo que lograba era la sumisión de la mal llamada *carne* frente a la enaltecida espiritualidad. Por esta razón es que el barroco llega tan fuertemente como estilo al nuevo continente y es usado por la iglesia para poder controlar las tierras y a sus desordenados e incrédulos habitantes.

Esta oleada estilística, que va más bien definiendo una manera de vivir que una estética pictórica, fue a su vez penetrada por el mestizaje de las formas de vida presentes en la época, de la misma manera que fue fusionada con diversas expresiones plásticas que conjugaron una estética híbrida que no tuvo la suficiente independencia para ser nombrada autónomamente del barroco, que por definición, asumía lo que se consideraba como extraño:

En este amor por la extrañeza están tanto el secreto de la afinidad del arte barroco con la sensibilidad criolla como la razón de su fecundidad estilística. Para la sensibilidad barroca el mundo americano era maravilloso no solamente por su geología desmesurada, su fauna fantástica y su flora delirante sino por las costumbres e instituciones peregrinas de sus antiguas civilizaciones (Ferrús, 2006: 85-86)

La sociedad colonial y el estilo de vida barroco eran signadas por la contradicción, ya que las leyes se creaban para transgredirse y la oposición a los valores se veía en muchos ámbitos de la sociedad. El funcionamiento no era rígido ni estático, devenía en irregularidad. El poder religioso y político que ostentaba se sostenía en enormes porciones de dinero y de terrenos, llevando su estructura de evangelización a un sistema burocrático gigantesco. Un ejemplo de ello es que el voto de castidad o de pobreza se rompía con tanta frecuencia que en algunos virreinos se montaron colegios de los hijos

ilegítimos de los sacerdotes. Para continuar con la descripción del quebrantamiento de las leyes, cabe rescatar la práctica de la piratería y el contrabando americano.

La moral social latinoamericana se deja ver como algo quebrantada, debido a los enormes contrastes entre la severidad de las leyes y la permisividad de las prácticas, que en varias ocasiones se enmascaraban bajo la cara del recato, tales como la prostitución y la promiscuidad. Un sistema que reprime y sufre la represión, que se inventa las leyes y las rompe constantemente. Barroco, espacio del contraste, la contradicción y la extrañeza; drama de la artificialidad y de la represión que se traduce muchas veces en cultismos, en alegorías y en símbolos de gran ingeniosidad y que encarnan una gramática oculta que invita a ser desvelada, ya que estos símbolos sustituyeron a las cosas, convirtiendo el lenguaje y la retórica de la imagen en la única realidad.

Las prácticas místicas, hijas propiamente de la Contrarreforma, ocupan un papel importante en este legado extranjero traído a territorio hispanoamericano, pues esta fue además activista, sobresaliente por el entusiasmo por la evangelización de los nuevos territorios descubiertos, Esta reforma hizo que crecieran considerablemente el número de sacerdotes convertidos a misioneros con el ánimo exclusivo de convertir a Dios a los habitantes del nuevo mundo, haciendo visible el crecimiento de la militancia y la agresividad del catolicismo que imponía prácticas íntimas de meditación y rezo, tales como el santo rosario, al igual que la idea de un temible dios que castigaba si no se cumplían estas actitudes, y la piedad como experiencia religiosa popular que se practicaba también individualmente, dando figuras como Teresa de Jesús y Jerónima de Nava en territorio neogranadino propiamente.

El concepto barroco emerge entonces en tierra europea durante el siglo XVIII, como estrategia denominativa de las expresiones del arte que tuvieron lugar en el siglo inmediatamente anterior, y que en ese entonces se presentaron como manifestaciones extravagantes, confusas y con cierto sentido caprichoso, dotado de tintes oscuros, abiertos y profundos. Este estilo termina de difuminar las fronteras de lo lineal en la creación y en la vida misma, para darle cabida a lo infinito, lo inalcanzable, lo que anda siempre en transformación, es decir, al juego de la incertidumbre y lo azaroso, que

cambia lo definitivo por lo relativo, la unidad por la variedad, apareciendo como índice de un paso hacia un proyecto de modernidad, que pasa pues a ser más que un estilo, una cultura. El barroco se constituye como un espacio en donde se configura una espiritualidad, en donde se construyen prácticas de la intimidad que responden a mecanismos católicos y que de pronto adoptan caracteres fabuladores tales como la mística religiosa, la exaltación de la vida en su naturaleza estética, experiencial, donde los sentidos cobran un gran papel que vehiculiza la doctrina y las virtudes en un lugar más allá, en el lugar de dios y la divinidad; trasladan el dolor, el sacrificio, la penitencia y hasta la muerte al lugar de la gloria eterna. La relación entre el pecado, el dolor, la enfermedad y la tragedia, se vincula al cuerpo y al alma mediante la redención, que en último fin era el control y el ordenamiento social. El barroco es una exaltación vivencial de la melancolía, que surge en una crisis política y religiosa, por ende económica que intenta despiadadamente convertir a los americanos a un solo dios, a una sola ley —la Corona— y a una sola fe —la iglesia católica contrarreformista. Restablece los regímenes y se impone suntuoso, cargado de visualidad y prácticas, a un espectador asombrado por el impacto; y es a través del barroco mismo que es transportado fuera de su propio ser para ser intensamente una adoración divina. Llevado a una caracterización más específica, según las localidades a las que llega, el barroco se constituye en un sin número de pequeñas estatuas, imágenes y texturas que conllevarán a la práctica de una serie de leyes invisibles ante un espectador atemorizado por la misma imagen y que sobrecargan los lugares cotidianos hasta el punto de ser parte del acervo cultural más arraigado en la sociedad colonial, pues impregna sus hábitos, su imaginario, sus creencias, su literatura, su artesanía y su manera de actuar.

Esta manera de impregnar la sociedad, indiscutiblemente lleva a la constitución de un cuerpo social que condiciona la manera de concebir el cuerpo físico, la materialidad del ser humano, y por ende, la subjetividad del sujeto colonial. Se encuentran los sentidos luchando contra la materialidad de la vida, contra la incertidumbre de la vida popular, incluso contra la razón, que se traduce también en esa lucha interminable entre cuerpo y alma, lucha antigua que apenas en estos siglos de colonización llegan a territorio hispanoamericano. Esta forma de percibirse es sobre todo cobijada por la experiencia mística, ya que ubica los sentidos en un lugar más abajo que el espíritu, conllevando a la exploración vigilante de la culpa y determinando el lugar de la virtud, salvadora de esta

dura batalla. Como dice María Constanza Toquica (2003) sobre el barroco “Esta técnica de alienación proporciona para aplicar sobre los sujetos una cultura dirigida”, afirmando pues la construcción del sumiso sujeto colonial desde el modelo del arrebatamiento místico. El barroco inserta la exageración del dolor, el sufrimiento, hasta un punto casi de crueldad; agranda la imagen de la espina, la sangre, los huesos, las heridas, los castigos acaecidos por los pecados y la enfermedad. Si bien, otrora el cuerpo contenía un significado bastante negativo, como en la Edad Media por ejemplo, en donde debía encaminarse a la santificación, este cuerpo se complejiza gracias a la contrarreforma, que exalta lo como casa o imagen del espíritu pero que al mismo tiempo lo somete a la tortura, al sacrificio, la esclavización y la colonización, prácticas justificadas por la Iglesia que conformaban el territorio válido para producirse la salvación. El Concilio de Trento “[...] si bien no hacía explícita su concepción sobre la corporalidad humana, erigió al cuerpo como el lugar de práctica, por antonomasia, de los sacramentos, lugar visible de la vivencia religiosa y del acatamiento de la ley sagrada” (Quevedo, 2007: 98) El sentimiento místico y a la par amoroso se centra en el corazón, que se encuentra en todas las fascinaciones imaginarias y sirve de medio para la expresión de múltiples vivencias emotivas y psicológicas. La mística barroca es pues el lugar donde convergen el amor y el sufrimiento y donde se confirma el severo control que la iglesia ejerció sobre los procesos de colonización, asegurando un lugar victorioso para la Iglesia en su jerárquico ejercicio de poder sobre una población ingenua y sin más opciones que el sometimiento.

En la relación sadomasoquista y mística el conflicto entre el deseo de autonomía, el afán de reconocimiento y la necesidad de ser dominado puede conducir a situaciones de cruda lascivia y/o de violencia. En una ocasión Nava y Saavedra no sólo imagina que Cristo entra en su corazón, sino que éste penetra en él con una inmensa cruz capaz de destrozarlo¹.

¹ Ver prólogo (1994) de *Jerónima Nava y Saavedra (1669-1727). Autobiografía de una monja venerable*. Universidad del Valle, Cali. En línea: [\[http://www.docentes.unal.edu.co/airobletop/docs/PROLOGO-Jeronima\]](http://www.docentes.unal.edu.co/airobletop/docs/PROLOGO-Jeronima) consultado abril de 2011.

Dominar el cuerpo, triunfar el alma sobre él, conducían a una eficiente comunicación con lo divino, con la idea de Dios. El amansamiento de la carne producida por el barroco, domesticó las prácticas sociales de Nuevo Reino de Granada, ofreciendo como opciones el castigo y el rechazo del cuerpo humano. Se esparció la idea de la imperfección inmanente del sujeto americano, un ser lleno de pasiones, pecado, deterioro e incertidumbre, como dice Jaime Humberto Borja (Borja y Toquica, 2003: 15), “[...] el discurso colonial proponía que se rechazara todo lo que podía representar el vano paso por este mundo, como el buen vestido, los adornos, los placeres”.

El perfeccionamiento del cuerpo tuvo enormes implicaciones en la vida cotidiana de Nueva Granada, haciendo que la práctica de los mandamientos y sacramentos, y los valores místicos, se multiplicaran en diversos espacios de la vida colonial. Imágenes cargadas de pathos asustaban y prevenían a la sociedad, amenazando contra el no cumplimiento de la ley divina. Privarse del buen vestido, del buen comer, del placer erótico, de las satisfacciones del estar en sociedad, fueron algunas de las estrategias que se representaban en la pintura del siglo XVIII. Un medio que además servía como movilizador de un proyecto modernizante que conduciría al progreso no sólo del alma sino de la sociedad en general.

Frente a la concepción del barroco fuera del contexto del arte de la Contrarreforma se han realizado interesantes discusiones, en donde se usa como adjetivo antes de que se hubiera dado efectivamente el fenómeno contrarreformista, se asocia con identidades culturales de regiones o de períodos de tiempo vinculadas a una vasta religiosidad popular que proviene incluso de la Europa medieval, aunque las materializaciones externas de religiosidad de siglo XVI son el prefacio del barroco del siglo XVIII. Sin lugar a dudas el medio de representación de este fenómeno es el arte, pero también hubo un fuerte marco ideológico que definió a esa época y sus manifestaciones culturales, la Contrarreforma propiamente dicha. El barroco como fenómeno artístico se puede describir según los elementos que conlleva como el color, la expresión retórica y visual, la teatralidad, la exaltación de los sentidos (visual, auditiva, olfativa), mediante el recurso del realismo que invita a la experiencia táctil, a lo humano que enaltece y asegura la

obtención de la gloria con Dios. Del barroco afirma Chicangana: “El barroco se caracteriza por su movimiento, adherencia a lo infinito, el deseo de lo novedoso y la fusión de todas las formas artísticas”².

La religiosidad frente a las representaciones de lo divino y a la constitución sagrada de la imagen llegó a Hispanoamérica terminando el reinado de los Reyes Católicos, seguido de la monarquía de Carlos I de España y emperador V de Alemania en donde hay que considerar las marcas alemanas, flamencas y de los Países Bajos. Dicho legado cultural fue distinguido, aprobado y depurado como parte de un proceso de implementación de normatividades y nuevos modelos de comportamiento, igualmente asumido como parte del proceso de apropiación y transformación de dicho acervo y posteriormente combinado con las tradiciones culturales americanas insertadas en un repertorio de creencias inculcadas fuertemente en los ciclos naturales, como muchos siglos atrás había pasado con las muchas culturas mediterráneas. En Nuevo Reino de Granada se vivió una religiosidad hispana que se experimentó y se apropió por la complejidad étnica y cultural en el proceso de construcción de Latinoamérica. La cultura barroca en Hispanoamérica fue entonces la gran herencia de los reinos y lugares constituyentes de la monarquía hispánica y también la apropiación y pertenencia de la herencia de dos universos culturales, lo que de los procedimientos europeos hicieron los criollos, los indígenas, los mestizos y castas que sustentaron el “reino de Dios”, tanto en el cielo como en la tierra, a la par que reclamaban un pasado americano propio. La cultura barroca comprende lo ideológico visual estimulado por lo retórico auditivo, aunque entre la sociedad colonial dominó la percepción y el entendimiento de lo primero. El arte fue la estrategia certera de afirmación y exaltación de la doctrina y respondió a la materialización de los sentimientos de los mortales. Fue mediante la composición visual que se logró conmover al pueblo neogranadino y desplazarlo del entendimiento racional, de la aplicación del intelecto, a estas operaciones de control escondidas tras la piedad,

² La cita se extrae el documento “Un pintor entre religión y religiosidad. La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos 1657-1710.”, de Yobenj Aucardo Chicangana Bayona. UFF, encontrada en www.rj.anpuh.org/.../yobenj%20aucardo%20chicangana%20bayona.

pues no solo se pretendía lograr el convencimiento de ello sino la movilización emocional a través de la sensación visual, del impacto óptico, del deslumbramiento de la visión. El barroco se confirmaba como esa cultura de la simulación, la cultura del ojo, de la apariencia y la escenificación de la vida en un contexto exaltado y teatral. El barroco —y en su definición como categoría o instrumento de estilo no es únicamente un estilo artístico— como concepto efectivamente involucró siempre otras manifestaciones de la cultura, no sólo lo que se concibe como pintura, escultura, teatro, sino también como una gran época homogénea, como un estilo de vida popularizado y llevado a todas las instancias de la existencia permitiendo la filtración de un tinte religioso tal que la cotidianidad, los rituales, las fiestas y demás tradiciones del pueblo se vieron enmarcadas por la búsqueda de la cercanía con Dios.

La batalla de signos en territorio americano es devastadora e inagotable y se ha gestado de diversas maneras, con violencia, atrevidamente, severamente pero también de manera silenciosa, sutil e incomprensible frente a la mirada moderna. Se compuso una galaxia de signos provenientes de todos los universos y de todas las cosmogonías, intentando triunfar sobre un espacio americano apto para conquistar. La resistencia a estos procesos de colonización de lo imaginario, de la creencia, de lo invisible se ha entendido muchas veces como un ejercicio de confrontación directa y abierta, pero en tantos siglos de insistentes sermones e intensas doctrinas, se ha orientado hacia caminos como la apropiación, el hurto, el secuestro, la mimesis, el préstamo, la circulación, la adaptación y demás variaciones de la seducción de símbolos. Una batalla que también ha tenido tintes de negociación, juego, recreación y síntesis, convirtiendo los signos de dominación en signos de resistencia. Esta batalla de los signos fue una gran lucha por lo sagrado, por obtener la victoria frente a lo divinizado, haciendo de ello un elemento de identidad, una lucha por recrear y volver a inventarse las tradiciones a costas de mestizajes. Este histórico combate ha sufrido de significativas transformaciones, trayendo consigo unos símbolos de origen precristiano o precolombino que se enlazan a ciertos vestigios modernos y en donde se visualiza la importancia tanto de la memoria como de las prácticas. Hay que considerar que en Hispanoamérica la gran mayoría de la población era analfabeta, a excepción de los clérigos y algunos otros miembros de la sociedad, así que las narraciones se plasman sobre todo en las artes plásticas, en el teatro y en la representación de dramas litúrgicos. Otra de las

expresiones y mecanismos de la religiosidad colonial es la fiesta, como el primordial ejemplo de la expresión externa de la religiosidad, y es a su vez el retrato del orden social, como de la creación del prestigio y las acciones del buen cristiano que se deseaba formar.

La pelea se funda básicamente en el terror, en el miedo y también en la fascinación por los nuevos dioses, los nuevos demonios y las nuevas vírgenes, al igual que del sin número de santos e imágenes de Cristo. Se trataba de la construcción de mitos. La guerra por lo sagrado fue un escenario de antagonismos, de indiferencia y ceguera, de imposición de sistemas hegemónicos y pugnas por lo otro, por definir y redefinir la alteridad. Espacio de intensas dinámicas culturales que conllevaban sometimientos, conciliaciones, creaciones y acometidas; de resemantizaciones de mitologías, ritos, costumbres, devociones y diversas prácticas que finalmente son recuperadas por la cultura clerical, y que sin embargo no alcanzan a absorber de manera unilateral todo el compendio simbólico sino que se genera el intercambio, característica que se ve inevitablemente estimulada por el conflicto y la represión. La batalla de signos en un duelo especular, en el que diversos actores se pugnan en distintas temporalidades que va a estar presente en las voces del empoderamiento de lo sagrado en distintos períodos de tiempo. Un debate entre lo subalterno y el discurso oficial que discuten sobre quién tiene lo sagrado, quién entiende lo sagrado, quiénes quieren participar de ese dominio, quienes están fuera de él, quiénes lo definen y quiénes lo reinventan.

Para los conquistadores españoles fue de crucial importancia obtener la victoria en cuanto a la reproducción de su cultura en el ámbito político, religioso, social y económico con la característica especial de que era la Corona la única dueña de todos estos territorios, tal como lo demuestra el término *reinos* de España, privilegiando el poderío, el empoderamiento cultural y socioeconómico del Rey frente al Nuevo Reino de Granada, o a Nueva Castilla, por ejemplo. Una de las estrategias de este poderío cultural lo demuestran la fundación de conventos y templos de manera rápida para garantizar la expansión de los designios catolicistas, que mediante las obras de arte, la proliferación de símbolos y la utilización de íconos, intensificaban la labor colonizadora mediante la utilización de la función ritual de la imagen, ya que estas obras de arte estaban cargadas de sentidos que orientaban a los ahora feligreses hacia un adoctrinamiento seguro. La

Iglesia en su labor evangelizadora cumplió una función primordial en los territorios que iban siendo conquistados y en donde el papel de la imagen de María era de notorio impacto en la comunidad nativa, pues fue a través de esta imagen, acompañada de otras figuras de Cristo y de Santos, que se formaron las cofradías, que a su vez agruparon a los fieles, haciéndose cada vez más fuertes en la construcción de iglesias, la organización de fiestas religiosas y demás necesidades devotas y sociales. Las comunidades religiosas de Dominicos, Franciscanos, Jesuitas, Carmelitas y Agustinos fueron uno de los instrumentos más valiosos de la Corona española para implementar sus leyes, pues los religiosos estaban dispuestos a someter a los nativos con aparatos y sistemas sugestivos, sutiles y silenciosos, tales como las imágenes. Este ejercicio visual, asegura los procesos de aculturación y la unificación de las creencias en una religiosidad que se concibe como la concreción de la religión en el sujeto colonial, en su vínculo con lo divino, y en busca de una serie de respuestas a preguntas como: ¿de qué manera el pueblo siente y manifiesta su religión, su relación con lo sagrado? De modo que estas prácticas populares son la manifestación de una búsqueda de relaciones con lo divino, con los Santos y con la intercesora del hombre hacia dios, la Virgen María.

Las expresiones materiales del culto que fueron reglamentadas estaban respaldadas oficialmente y medidas con el filtro de las discusiones sobre la decencia y el decoro en relación al uso y representación de la imagen sagrada. Se dio lugar a la organización de sistemas sociales y económicos que sustentaran el sostenimiento del culto, a través de las donaciones de diversos insumos a las cofradías. Se da una intensificación de determinadas expresiones de la religión, conocidas como populares, en perjuicio de otros rituales que pertenecían a las sociedades nativas hispanoamericanas y propiamente neogranadinas. Muchas de las nuevas manifestaciones consideradas centrales en el cristianismo, tales como la celebración de la misa, la celebración de los sacramentos, el rezo del rosario, la realización de novenas, fueron incluidas en las reglas para alcanzar los privilegios de las indulgencias, ya que se pregonaba que cuando se visitaba una imagen sagrada en su propio santuario se cumple el encuentro con el misterio o la divinidad, característica de la religiosidad barroca. Indudablemente y como parte de la tradición cristiana, el estímulo que señaló en general a la congregación de fieles fue dar información de lo extraordinario o maravilloso, ofrecer información de lo sagrado, ofrecer el camino para conocer al nuevo dios —toda la manifestación de la divinidad y la

expresión de su poder; de esta manera el fenómeno de la mística se reforzó bajo el deseo de la percepción de lo sobrenatural. La aparición del fenómeno del milagro y el reconocimiento de los favores concedidos según las plegarias y conductas ofrecidas fueron mecanismos utilizados para afianzar la devoción individual que estaba en estrecha relación con el prestigio de una imagen sagrada.

La relación entre lo divino y lo humano, en la que lo sagrado y sobrenatural satisface la cercanía con lo intangible y disminuye la distancia entre ambos, se fortalece gracias a esta nueva actitud y que de alguna manera sustenta la piedad como hecho religioso, cultural y social. Este sentimiento de piedad infundido en el ámbito popular asume el milagro desde una base de percepción que se funda en las emociones y que se adapta y funciona en cuanto conecta la intervención divina, el suceso extraordinario, con las necesidades de los sujetos coloniales. Es la imagen del santo la que permite conocer la divinidad; es la imagen el medio que permite el comportamiento que acerca a lo sobrenatural; es la que efectúa lo maravilloso y es esta imagen la que resume la actitud religiosa impartida por la Corona española.

1.3 La imagen pictórica en la sociedad colonial. El arte de la época

La imagen, estrategia protagónica en la batalla colonial, vino provista de muchos estilos, de variados temas y de innumerables influencias que permiten estudiar un poco el llamado arte colonial, que no fue una tendencia artística específica sino el arte propio de un duro período de colonización. El territorio americano sufrió más que un acabamiento, un golpe identitario difícil de asumir debido a la transculturación occidental aportada con eficacia rotunda por parte de los españoles; sin embargo los indígenas no quedaron estéticamente anulados por los españoles, sino que integraron en diferente medida la nueva configuración de la imagen. El arte del período colonial fue un producto del maridaje entre lo indio y lo ibérico y no simplemente una sustitución, es decir, fue un

mestizaje entre las culturas. Y no se desarrolló de manera igual entre las partes, sino que tuvo sus especificidades, más a favor de los españoles, como dice Francisco Gil Tovar:

La fuerza expresiva de ciertos pueblos indígenas, hija de raíces muy profundas que habían marcado no ya la mera forma de su arte sino la intencionalidad misma de sus expresiones, no tenía más remedio que surgir como una constante subterránea en el trayecto del arte de los virreinos, y sobre todo en las corrientes populares, casi siempre distintas a las oficiales (Gil Tovar, 1997: 125)

Se podría comenzar a comprender el fenómeno de mestizaje cultural en las artes de la Nueva Granada desde que alcanzó categoría virreinal dos siglos después de haberla obtenido Perú y México. Es importante señalar diferencias con los demás virreinos en el ámbito de las artes y la cultura. Cuando Jiménez de Quesada fundaba Santafé de Bogotá en 1538, en México ya funcionaba la primera imprenta de todo el continente americano, mientras que la primera imprenta de Bogotá comenzó a funcionar doscientos años más tarde, esto hace suponer que la capital de Nuevo Reino de Granada fue de las últimas en entrar en el circuitos de los textos, tanto su impresión como su producción y su difusión. El primer periódico de noticias de publicación frecuente y establecida en el Nuevo Reino de Granada fue El Papel Periódico de la Ciudad de Santafé, en 1791, un siglo después de la aparición de este tipo de impresos en las demás capitales de los virreinos. Frente a la educación en el campo de las artes plásticas, no hay datos seguros de que las misiones de las órdenes religiosas en Nuevo Reino de Granada implementaran espacios para este tipo de enseñanzas o talleres para la formación artesanal profesional, mientras que sí los hubo en México (la Academia de San Carlos), Perú y Quito desde tiempos iniciales de la conquista. Ni en Santafé de Bogotá, ni en Popayán, Santafé de Antioquia u otras ciudades neogranadinas, existió una consolidada academia, oficial o particular, de formación en pintura. Este mapa aquí trazado dibuja la complejidad que se tiene para hablar de un *arte colonial neogranadino* y cabe anotar el comentario de Borja frente a esta expresión:

En la Nueva Granada, como territorio periférico del virreinato del Perú, prácticas como la pintura tardaron en consolidarse, en buena medida por la

ausencia de recursos disponibles para estos fines. A finales del siglo XVI y a lo largo XVII se observa el incremento de talleres, lo que en buena medida respondía a los avances evangelizadores, especialmente tras la fundación de conventos e iglesias, principales demandadores de obra pictórica.” (Borja, 2002: 6)

La sociedad colonial neogranadina no contaba con exuberantes monumentos ni expresiones tan monumentales como los demás virreinos, como la *Ciudad de los Palacios* en México, por citar un ejemplo. Igualmente tenía un bajo perfil en cuanto a lo económico, las familias adineradas y de alta alcurnia escaseaban, otorgándole a la Iglesia el papel de único cliente del mercado del arte, que en su mayoría provenía desde Quito hasta Santafé de Bogotá y de allí salía hacia otras ciudades como Cartagena y Mompox.

El dominio español quiso plasmar en el Nuevo Mundo un tipo de sociedad que fuera el resultado de un propósito histórico, centrado sobre un objetivo religioso preponderante, por ello debían imponerse las expresiones artísticas inspiradas por la voluntad misionera de los colonizadores y su espíritu potscontrarreformista. El Siglo XVII inaugura una nueva forma de expresión artística, un nuevo manejo, funcionalidad y elaboración de la imagen: El Barroco. [...] Esta nueva forma de aprehender la realidad se extendió de Italia a España, Francia, los Países Bajos y luego a América” (Chicangana, 1997)

Entendiendo que el comercio del arte desde España hacia América se dio principalmente desde el puerto de Sevilla, las pinturas que pasaron con destino a las colonias no siempre pertenecían a talleres de artistas sevillanos. En España se encontraban bastantes artistas italianos y eso abría la posibilidad de adelantar un activo comercio de obras pictóricas. Algunos de estos artistas que vinieron a laborar plásticamente a América fueron Angelino de Medoro, Francisco del Pozo y Bernardo Bitti. Además fueron trasladadas a territorio americano obras de otros artistas provenientes de diversos países de Europa, como los portugueses y los flamencos; cabe mencionar también que la Casa de Impresiones de Amberes fue la única que podía enviar libros de oraciones y grabados

con temas religiosos a América y “[...] las comunidades religiosas, según su procedencia, aportaron las imágenes de sus propios santos, a las que, según su origen confluían diversos temas, estilos, y antecedentes” (Fajardo De Rueda, 1999: 40)

Las obras tales como pinturas y tallas policromas que llegaron al territorio neogranadino hacían referencia a los lenguajes estéticos del gótico, el renacimiento y el manierismo europeos. En grandes cantidades desembarcaban en Cartagena de Indias en la medida en que los franciscanos, dominicos y jesuitas engrandecían su actividad misionera y necesitaban más imágenes para utilizarlas dentro de su campaña evangelizadora. Las comunidades coloniales requerían de un atisbo de la imagen de lo sagrado y por ello se le dio tanta importancia al abastecimiento de imaginería religiosa, toda ella enmarcada dentro de los referentes divinos del catolicismo. De esta manera, la conversión al cristianismo de todo este territorio e incluso de América Latina, fue operando acompañado de la imagen en mayor fuerza que de la palabra misma. Se constituye pues la imagen como medio evangelizador e instrumento de la Iglesia sobre todo el continente americano, además de que fue esta institución la mejor cliente de la producción de talla decorativa, escultura, pintura y grabado, explicando con claridad el temario religioso de las artes figurativas de la época y la usual aplicación a los rituales litúrgicos de las comúnmente llamadas artes menores, tales como el bordado y la platería.

Los estilos históricos nacidos o reproducidos en España tomaron forma en Latinoamérica muchas veces de manera simultánea, asegurando la mezcla de estilos que caracteriza tan fuertemente el llamado arte colonial. El estilo gótico se encuentra reflejado en muchas ocasiones en las modalidades decorativas del estilo mudéjar —islámico cristianizado—, del estilo isabelino y plateresco que llegaron a este territorio, mientras que el estilo renacentista tuvo su expresión en el manierismo, conocido en el país a través de los grabados flamencos difusores de los diseños de Fontainebleau. En cambio el estilo barroco fue trasladado con gran acento y una fuerte convicción por los españoles tanto al Nuevo Reino de Granada como a México, Perú y Quito. La transculturación de los contenidos, de los motivos y temas, de las formas y signos, supone una comprensión parcial y un poco limitada de lo que inicialmente significaron en su origen, pues la interpretación que un individuo hace de un signo varía de acuerdo a los trasposos culturales, a el paso del tiempo y al devenir de su identidad, de su subjetividad. De igual

manera, este cambio supone un movimiento de valores y una falta de limitación de las fronteras tanto estéticas como de interpretación y entendimiento de los contenidos allí expuestos. Pintores y escultores criollos en Nuevo Reino de Granada se veían alejados de los estilos que cotidianamente y de manera artesanal reproducían, pero que en últimas marcaba una distancia entre el signo dibujado y el signo comprendido, entre la figura originaria de un estilo específico y su nueva reinterpretación desprovista de contexto en muchas ocasiones y carente de un verdadero sentido ahincado en su cultura. Mucho menos podían diferenciar con claridad los estilos renacentista y barroco por ejemplo, y que el neoclasicismo, llegado al finalizar el período colonial, expresaba ya un enorme cambio de pensamiento y actitudinal muy distinto del barroco católico. Estos estilos que eran de alguna manera dialécticos en Europa, aquí se convirtieron en un caldo de cultivo del mestizaje artístico. Por ello se pueden apreciar composiciones góticas de dos planos y escasas perspectivas al lado de contraluces barrocos y de fríos panoramas neoclásicos. Fusión y confusión estilística caracterizó no un arte colonial, que como se lee es inexistente, sino una actitud artística desarrollada en las colonias españolas de América, que abren interrogantes sobre los estilos que allí se instalaron y que también tuvieron un desarrollo particular, incluso en contextos de producción muy diferentes a los que se pueden concebir como los más aptos para ello, como dice Borja:

“Entonces, surge la pregunta acerca de que si puede haber barroco en una región marginal, con pocos recursos económicos, oral y sin imprenta como sucedió en el Nuevo Reino de Granada. [...] Allí, se encuentran presentes los temas propios del barroco como estilo, que aunque por sí mismos no permiten afirmar el desarrollo de una cultura, al menos permiten determinar la existencia de un discurso barroco, caracterizado por la reglamentación, la ornamentación, la teatralidad y el uso de los sentidos” (Borja, 2002: 6)

En términos de fusión de estilos, de falta de purismos en las orientaciones estilísticas, en las que por supuesto el barroco se ve con más inferencia, se pueden diferenciar varias actitudes: “[...] la *hispanica y criolla* con la modalidad *virreinal*; la *mestiza* y la *popular*” (Gil Tovar; 1989: 240) La primera corresponde a la repetición incondicional de temas, formas y técnicas desarrolladas en España, en el territorio peninsular propiamente, que refleja las flamencas e italianas influencias. Esta actitud define un arte español propiamente hecho en territorio neogranadino y que deja entrever vestigios del arte de la

vieja Granada española que correspondía al criollismo neogranadino.

El arte producido en Hispanoamérica fue el de mayor prestigio tanto en la iglesia como en la sociedad, y realmente el más aceptado. Se imitaron ciertos pintores como Murillo, Zurbarán, Morales, propiamente españoles y a escultores como Alonso Cano y Martínez Montañés igualmente que se pretendió seguir a los artistas renacentistas famosos de Italia como Rafael de Sanzio y los incondicionales de Leonardo Da Vinci y el pintor flamenco Tiziano. Esta fue la gran influencia de esta actitud y que tomó como resultado la producción de artistas criollos como los Figueroa y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, “[...] quienes procuraron esforzadamente asimilar, mezclándolo, el lenguaje y las soluciones técnicas, del renacimiento, del manierismo y del barroco” (Gil Tovar, 1989: 241) La actitud criolla se visualizaba con mayor ahínco en los pintores de Santafé de Bogotá reflejando un alto grado la actividad artística sevillana, que contenía las imágenes pintadas o de imágenes de bulto que los misioneros y creyentes llevaban a el puerto de Sevilla, y a través de las cuales se acentuó la inserción de la cultura española al lado del cristianismo. Es preciso entonces tener en cuenta las características del arte sevillano para comprender mejor lo que ocurría en la producción artística de Nuevo reino de Granada. El arte sevillano estaba enormemente marcado por dos grandes enfoques en las épocas del renacimiento y barroco, los generados en Italia y Flandes, ganando en acogida la influencia italiana que optaba por la idealización del realismo. Por ello se veían figuras humanas con dramatismo e idealización, en las que el espíritu sereno y gracioso impregnaba todo el cuadro y llevaban la imagen a un nivel más populista gracias a las recomendaciones del Concilio de Trento, que reafirmaba la importancia de las imágenes como instrumento de propaganda e instrucción, consolidando un carácter popularizado de la imaginería marcada de devociones y principios de las órdenes religiosas misioneras. Frente a esto, Chicangana (1997: S.r) induce

“[...] No es de extrañar, entonces, que el arte colonial se orientara a satisfacer las necesidades del culto, de la propagación de la fe y del afianzamiento del poder eclesiástico; parte de este papel patrocinador lo desempeñaron las órdenes religiosas, los gremios y las cofradías”.

En la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos se encuentran temas que cobran demasiada importancia para la interpretación del arte de la época, pues son de altísimo valor estético y artístico para el arte colonial, ya que el artista lograba cada vez con mayor progreso técnico unos trazos firmes que permiten catalogarlo como gran dibujante, darle el reconocimiento adquirido como pintor, además de que el artista reconstituía sus obras a partir de la información que tenía a su alcance, tal como la perspectiva, las proporciones y demás datos técnicos que indudablemente enriquecía con su genial empirismo. Las pinturas de Vásquez en el contexto visual del barroco neogranadino, conllevan a varios sistemas de normas teológicas, retóricas y morales que orientaron la construcción de los mensajes contenidos en la doctrina católica, las devociones y el amansamiento de la sociedad. La política de la imagen se manifestaba en los decretos eclesiásticos, en los libros de las vidas de santos y santas, en los tratados de pintura –tal como aparece abajo en la imagen, de Vicente Carducho³-, arquitectura y retórica, como en los manuales espirituales, en las pinturas y estampas que venían desde España, conformando finalmente el signo permanente de la vida cultural, especialmente religiosa, del Nuevo Reino de Granada.

La propagación de las imágenes se basaba en tres aspectos fundamentalmente: las verdades dogmáticas, los sentimientos de adoración a Dios y la piedad barroca. Ideas que impactaron de frente y a profundidad en la espiritualidad externa, contraria a la experiencia individual, que era más íntima. Las prácticas religiosas pretendían ser visibles ante el colectivo, en donde estaba la Iglesia como ente principal, para poder ser controladas. Por ello la pintura barroca hace uso de la retórica para poder transmitir el contenido cristiano mediante la afección de los sentidos y la provocación de los sentimientos, como muestra la obra de Vásquez, que se torna barroca no solamente por participar de su estilo y su técnica, sino también porque se apropia de la estructura retórica propia del barroco, precisamente para efectuar la persuasión, la enseñanza mediante el deleite y la conmoción visual.

Con los conceptos conciliares, el arte se abrió ampliamente al estilo barroco católico,

³ Forma españolizada de Carducci o Carduccio.

exaltando la naturaleza en sus formas y colores, manifestando las figuras de manera pomposa y dinamizando el espíritu para afectar la sensibilidad del espectador. El arte barroco español servía exclusivamente a la Iglesia, caracterizando el temario del arte colonial, sin caer en exclusivismos, ya que también se produjeron pinturas con figuras y temas distintos, no propiamente religiosos, especialmente por autores criollos, pero esto fue básicamente después de la mitad del siglo XVIII, período en el cual lo profano se incorporó al arte del virreinato, logrando un cuerpo competente frente al arte destinado a los conventos, iglesias y capillas. Dentro de la actitud hispánica y criolla, el arte virreinal fue orientado por una tendencia importada de la metrópolis europea y de gustos afrancesados. Como dice Francisco Gil Tovar “Este gusto, más europeo que propiamente español, se manifestó sobre todo en el mobiliario y en la decoración o en aspectos accesorios y ornamentales de las pinturas y esculturas, pues seguía influencias de las formas rococó, un estilo de sala más fino y comfortable y menos vital e intenso que se desarrolló bajo el reinado de Luis XV” (Gil Tovar: 1989: 242)

Uno de los talleres de mayor excelencia técnica y gran habilidad, y por supuesto de valioso talento, fue el de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el cual mantuvo la actitud criolla y la influencia de Sevilla. El pintor santafereño fue uno de los artistas que condensó toda la escuela de los antecesores que se esforzaban por mantener el vínculo con los estilos y técnicas europeas. En su taller se mantuvieron activas las producciones artísticas más representativas de la época, sobre todo en las últimas décadas del siglo XVII. El historiador Yobenj Chicangana, en su largo y completo análisis sobre la pintura de este autor, dice

Abordar a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y su obra nos plantea el problema de hablar de un Arte Colonial, que formó una nueva concepción de mundo diferente a la que existía en Europa o en cualquier otro lugar del mundo. Este denominado *arte colonial* del que Vásquez y Ceballos es uno de sus exponentes plantea un estilo donde se hallaban integrados los preceptos ibéricos y las necesidades del Nuevo Mundo, necesidades que para el caso vasqueño se circunscriben a Santafé y la Sabana de la segunda mitad del siglo XVII (1657-1710 período de elaboración y selección de sus pinturas y dibujos) (Yobenj Chicangana, 1997: S.r).

Sobre el oficio de los artistas se conoce que pertenecían a la categoría de artesanos. A pesar de ello, se encontraban en diferentes posiciones dentro de la sociedad colonial, tales como alférez, sacerdotes, hasta simples hombres miserables que murieron sin riqueza alguna. Esta variedad de fortunas indica que el oficio del pintor no fue la única actividad económica a la cual se dedicaban los artistas. Muchos pintores anónimos se quedaron en la categoría de aprendices, sin lograr el puesto de maestros, y otros fueron excluidos de los contratos mayores, siendo desconocidos por los clientes potentados, encontrando finalmente en otras labores una manera de sobrevivir. Los pintores anónimos fueron de mayor número que los conocidos, y por supuesto que los reconocidos a nivel histórico. El gran número de obras de arte anónimas y pinturas de calidad desigual demuestra la existencia de un grupo significativo de pintores marginados. Antes de que un pintor comenzara un cuadro encargado por alguien de la corte o de la Iglesia, en su mayoría, debía establecer un compromiso de palabra o por escrito denominado contrato. Estos eran realizados ante notarios y acordados entre los artistas y la iglesia, la cofradía o la persona ilustre. Dicha formalidad comprometía de una vez el motivo, el tamaño, el precio y la fecha en la cual debía ser entregado. En varios de los contratos se hacía entrega de dinero por adelantado o de materiales para su elaboración.

El término *inventio* estaba concebido como el conjunto de todos los elementos argumentales o teóricos de los que partía el artista para realizar su pintura. Este tomaba de los libros y tratados de arte todos los elementos que le ayudaban a construir su técnica, y de las estampas y los libros sobre las vidas de los santos extraía el tema y la forma como finalmente iban a ser expresados. El espacio de la elaboración de los pigmentos y materiales para la creación de la obra, tales como pinceles y colores, eran provenientes, estos últimos, de minerales rocosos que se convertían en polvo fino, después de molerlo muchas veces sobre piedras. Los pinceles se obtenían de insumos animales.

Ya en pleno siglo XVIII, se cambió de tendencia dentro de la actitud criolla del arte y la decoración neogranadinas, reflejando la influencia del gusto profano europeizado venido desde Francia e impartido desde la Casa del Borbón, que se limitó al terreno de lo oficial

en la austera vicecorte santafereña, llevando este arte a funcionarios españoles, a las familias criollas de altas esferas y los altos mandos de la Iglesia. A partir del siglo XVIII, cuando los Borbones se instalaron en España, las modas francesas y la aparición de otros personajes de similar categoría de los católicos, iban acompañados de sus familiares y de los símbolos heráldicos de sus antecesores, además de las pinturas que acompañaban de cartelas que describían los cargos que ocupaban y las menciones y condecoraciones que habían recibido. Estas pinturas resaltan en la escena artística colonial con representaciones de los retratos de virreyes y de caballeros, y damas importantes como por ejemplo los marqueses de San Jorge y doña Clemencia de (Fajardo de Rueda, 1999: 77)

El ejercicio de la pintura en Nuevo Reino, era de complejidad justa de detallar, ya que el pintor, inmerso en la cultura barroca y dirigida especialmente por las órdenes contrarreformistas, debía conocer con anterioridad las estampas, pinturas y obras provenientes de España, en donde narraban la vida de los ejemplares santos hasta los tratados de arquitectura y pintura, invadidos totalmente por los conceptos teológicos, morales y retóricos, de donde alimentaba su actitud creativa: la *inventio*, y se apropiaba para producir en el Nuevo Reino de Granada a partir del estilo barroco que desde entonces dejaría de pertenecer exclusivamente a la manera europea, y comenzaría a incluir la huella de una cultura propia, en donde convergían actores y saberes propios del territorio colonial. La formación de pintores, la asimilación de las técnicas y conocimientos se dieron en distintos niveles, dependiendo de la capacidad de los maestros y el aprendizaje de los discípulos.

El arte en la sociedad colonial se vio fortalecido también por el desempeño de los artistas técnicos, dibujantes y acuarelistas, que conformaron el equipo de ilustradores de la Real Expedición Botánica dirigida por José Celestino Mutis (1783), ya que se realizaron alrededor de 6.700 láminas con ilustraciones de plantas nativas que fueron desarrolladas por artistas tanto quiteños como neogranadinos, de gran calidad figurativa, y que tuvo como resultados la recolección y clasificación de 20 mil especies de plantas y 7000 tipos en fauna, además de fundar el observatorio astronómico de Santafé de Bogotá, y ,en el campo de la plástica, la creación de un seleccionado grupo de científicos y artistas del Nuevo Mundo que consolidaron una capítulo fundamental en el área de las ciencias

naturales, aportando buenamente a la producción artística de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Dicha producción artística gozó de las maneras descriptivas del dibujo y de las aguadas, contando con otras técnicas rigurosas en detalles y que conformaban otra mirada del espacio del dibujo, ya que era constituido por el vacío, y en el centro de la atención se ubicaba la figura en primer plano de la planta a describir, laboriosamente ejecutada y de gran rigor naturalista, “[...] Se ha dicho, con razón, que el grupo de *dibujantes de la Flora* sería el primero en descubrir la verdadera actitud naturalista en el país” (Gil Tovar, 1989: 247) Colaboraron con José Celestino Mutis el clérigo Eloy Valenzuela como subdirector, y los dibujantes Pablo Antonio García y Pablo Caballero. Posteriormente comenzó a trabajar en la expedición el reconocido pintor de flores Francisco Matiz.

Estos autores se destacan no solo por resaltar la importancia pictórica de la flora nativa, sino por definir la trascendencia de la Real Expedición Botánica al haberse constituido esta como escuela, encargada de formar a los artistas neogranadinos. Innegable es el propósito de Mutis, que fue de corte fundamentalmente científico, direccionado hacia el estudio de la biología y en especial de la Botánica. Pero su rigor científico, unido a su profundo conocimiento de las artes plásticas, le permitió constituir un conjunto de artistas con una mentalidad renovada, enfrentándolos directamente a la naturaleza y permitiendo desarrollar piezas de arte fundamentadas en lo real del entorno, nutridas finalmente de un poco de imaginación. De esta manera todo el compendio de producciones artísticas del territorio, mestizas por fenómeno de fundación, logra un nuevo capítulo que se desprende de actividades, esta vez, de corte más científico, agregando valores estéticos a las expresiones de la época.

La tendencia mestiza en la producción artística de la sociedad colonial se equipara con el mestizaje racial acontecido en el Nuevo Mundo, pero el valor estético de dicha fusión cobra sentido en las expresiones visuales como la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, la talla, la platería y el tejido, entre

otras manifestaciones artesanales y artísticas que evidencian la actitud sensible neogranadina, mestiza y compleja de describir, tanto en sus procedimientos como en sus recursos; así como el sobrecargado ornamentalismo, los pliegues en claroscuro y las figuras más bien planas, los detalles dorados, los pequeños dibujos de los decorados en flores y juegos geométricos que adornan la indumentaria de los personajes, prevaleciendo lo superfluo sobre lo fundamental del motivo, predominando lo accesorio sobre los volúmenes europeos y naturalistas. Esta estética con sobrecarga de dorado puede verse también en las manifestaciones del arte popular, que deja ver del continuo fluir de creencias y sentimientos, de modos de ver y de trabajar de personas no reconocidas y que son realizadas por artesanos sin renombre ni estudio, sino como labores espontáneas y sencillas que reflejan el gusto del pueblo mismo. También es admisible como mestiza la frecuente fusión de los colores, como el rojo y el oro, o el verde y el oro, hasta el punto de poderse identificar como característicos de la colonia neogranadina y que por cierto también sobresalieron en la Cordillera Central del Nuevo Reino, como colores representativos del período prehispánico.

Siguiendo el transcurso de la pintura, y avanzando hacia los temas que recogía el discurso visual de la época, se visualiza la producción icónica del cuerpo como instancia fundamental de representación. Lo que se pintó en la Nueva Granada del siglo XVIII fue un conjunto de discursos visuales en el que prevalecía el sufrimiento de los santos como eje controlador del comportamiento social y en los que también aparecieron cantidad de figuras alegóricas y simbólicas, propias de la religión, como ángeles, parábolas de la biblia, figuraciones del dogma católico, advocaciones, cuadros marianos, santos y muy frecuente también la Sagrada Familia.

No solamente el cristianismo neogranadino se centró en las figuras de santos y mártires, también estaban en un puesto importante las figuras de Cristo y la Virgen María, que ejemplificaban directamente los modelos a seguir. La piedad popular fue sobrecargando los estadios de la producción artística, de tal manera que las vidas ejemplares fueron el fin articulador de la pintura colonial neogranadina. Las imágenes más demandadas se

encuentran señalando los terrenos de la espiritualidad hacia una dirección mucho más corporal, pues era el objetivo final la inducción de los comportamientos corporales, materiales, profanos del ser, su manejo de las pasiones y las debilidades que lo hacen humano y por ende distante de lo divino. Y es precisamente por esta razón que la imagen del mártir es la que se encuentra en la cúspide del sacrificio corporal al que estaba llamada la sociedad colonial.

2. Capítulo: Mujer Colonial. Hacia una comprensión del lugar de las religiosas

2.1 La mujer en el barroco: Virgen, Eva y Magdalena

Para comprender mejor la situación de las mujeres en el Nuevo Reino de Granada, es pertinente adentrarse en el contexto español, territorio de donde se nutrió la nueva cultura emergente, impuesta por los procesos coloniales a la manera católica tanto por el estado como por la iglesia. En Europa Mediterránea, la familia y el convento se constituían para el mayor número de mujeres como los espacios de mediación y definición del encuentro entre lo individual y lo institucional. Eran los lugares en donde interactuaban el súbdito y el soberano —relaciones de poder mayoritarias—, el Estado y la jerarquía eclesiástica. Familia y convento eran las formas asociativas primarias y elementales en la vida de las mujeres en la época barroca: o la mujer era la buena esposa, sumisa y entregada a la casa, como bien lo ejemplificaba la metáfora de *Eva*, proveniente de las costillas de su esposo, o como *Madre*, asumiendo el predilecto lugar enseñado por el ejemplo de la Santísima Virgen madre de Jesús, o bien estaba la mujer ocupando el lugar de la *Magdalena*, la amante mística de Cristo, destinada a la vida conventual y a servirle a Dios, su único amo y señor.

No es casual que así en donde la Reforma protestante elimina las formas y los lugares o las representaciones simbólicas de la vida religiosa femenina, proponiendo a las mujeres de cualquier rango el único papel de esposa, se abra una vacío que a la larga no puede llenarse, una nostalgia de las formas de autonomía católica que queda bien compendiada en el proyecto del monasterio protestante ideado por Mary Astell a las puertas del siglo XVIII (Calvi, Et. al, 1995: 17)

Sin embargo las funciones de estos tres ámbitos no están en contraposición, más bien se encuentran fusionadas debido al intercambio de ciertos modos de formación, de adoctrinamiento para el comportamiento y sus consecuencias prácticas para el contexto en el que cada uno se encuentra. Por ejemplo la educación de las niñas es puesta en manos de las monjas, en donde aprenden labores que luego aplicarían en su vida de esposas ejemplares, como los tejidos y las actividades de ornamentación para celebraciones y festividades del grupo familiar. Es en los conventos también donde se resguardan las mujeres viudas, las que se han separado de sus esposos. La familia pues relega en el convento una función periódica de corrección y de columna de las mismas mujeres que se han quedado solas.

2.2 Mujer madre: Virgen

Las dinámicas internas de las familias europeas con cierto poder del siglo XVIII se centraron en una función de la mujer específicamente maternal, encargada de la crianza de los hijos y desde donde se visualiza la función mediadora de una mujer que fomenta los valores familiares especialmente en los momentos difíciles, tales como la llegada de los hombres varones a la edad adulta, la muerte del marido, la asunción de la tutela de los hijos menores y el matrimonio de las hijas. Pero todas estas coyunturas activan habilidades y resaltan deliberaciones de otras categorías inscritas al matrimonio, que son asimiladas dentro de éste, como la racionalidad, el control y el adoctrinamiento. Como dice Calvi, “[...] Algunas líneas de la investigación reciente han comenzado a indagar estas estructuras horizontales que marcan la presencia de la línea materna en la formación de la ética familiar, desmontando la rigidez jurídico-formal de la organización patrilineal” (Calvi, 1995: 19), sin embargo esta afirmación no contraría la presunta aversión que el catolicismo tiene frente a la figura femenina en cualquiera de los contextos que se le mencione. La iglesia católica desde mucho tiempo atrás ha tenido en un lugar desprestigiado a la mujer. “[...] Siempre ha sospechado que era portadora de todo tipo de taras. Generalmente a la representado bajo cuatro formas y sólo cuatro: como una libidinosa, como una compañera del diablo, como una imbécil y, en raras ocasiones, como una santa [...] a lo largo de los siglos se ha traducido en una voluntad deliberada de someter y excluir a la mujer” (Bechtel, 2001: 7) El concepto de mujer madre que ha fomentado la imagen de esposa mediante el luminoso rostro de María, madre de Jesús,

debe ser comprendido bajo ciertos matices, pues como dice el autor citado, la madre nunca fue la mujer ideal para los cristianos primeros y tampoco para muchos de sus sucesores, como lo describe en una cita del católico francés Joseph de Maistre (1753-1821) con un sentimiento que mezcla admiración y al mismo tiempo desprecio frente a las mujeres: “[...] No hicieron ni la Iliada, ni la Eneida....ni el Partenón, ni la Iglesia de San Pedro, ni la Venus de Médicis [...] ni el Libro de los Principios, ni el álgebra, ni los telescopios, pero hacen algo más grande que todo eso. En sus regazos se forma lo más excelente que hay en el mundo: un hombre honesto y una mujer honesta.” (Bechtel, 2001: 8)

La mujer siendo madre alcanza una esperanza de ser valorada como individuo y como género al mismo tiempo. Al hacerse madre se hace sujeto visible y valorado aunque sea sólo por su maternidad por el poder imperante, la iglesia católica, para quien tan sólo había sido persona pecadora y vil, traicionera de Adán en los Jardines del Edén. Si algún suceso la retiró del desprecio fue la consideración que se tuvo de María como santa merecedora de culto y admiración por haber padecido tanto dolor al ver sufrir a su hijo salvador. En los evangelios que comúnmente se conocen, a la Virgen se la menciona varias veces, pero casi nunca se le da la palabra y cuando se hace, no es precisamente para decir palabras santas o verdades importantes. En las Bodas de Canná por ejemplo se ve cómo Jesús le habla sin demasiado respeto y cómo las palabras de ella son de poca relevancia: “Y faltando el vino, la madre de Jesús le dijo: No tienen vino. Jesús le dijo: ¿Qué tienes conmigo, mujer? Aún no ha venido mi hora. Su madre dijo a los que servían: Haced todo lo que os dijere.”⁴ A María se la sitúa en un vacío histórico o al interior de un contexto de fantasía o simplemente tiene sin cuidado a los escritores de los evangelios, en contraposición de la figura de Jesús, de quien se esfuerzan por entender en un contexto cultural más detallado.

Es indudable que desde la figura de la Madre de Jesús, la Iglesia ha apoyado también a las familias numerosas, a la natalidad abundante, ha proclamado abiertamente por tener la mayor cantidad de hijos que fuera posible, pues Dios velaría por su alimentación, pero es la mujer a quien le correspondería después de cada parto, cuidar, formar, administrar y

⁴ Ver Juan 2, 3-5.

velar por esta cantidad de personas. Es a ella precisamente a quien se le ordena esta dura labor, encerrándola en la casa y destinando todo su tiempo, su mente, sus capacidades corporales y espirituales exclusivamente a la labor de ser madre. Se concibe pues como una manera de ser excluida del mundo exterior, del mundo del intercambio, de la posibilidad, de la expresión.

Cobra suma importancia preguntarse por la particular codificación de lo femenino en el orden simbólico, enterarse cómo ha sido significado e inscrito en la cultura para poder leer su historia, para cuestionar la realidad intentando esquivar versiones enquistadas y obstáculos ideológicos. Los discursos y las preguntas de mayor peso en la historia de las ciencias y en la Historia Universal han sido trazadas desde una perspectiva masculina y paternalista y al mismo tiempo se deberá entender que las respuestas han sido igualmente formuladas por la misma lógica, asumiendo un lenguaje incapaz de demostrar las vivencias, los sucesos históricos y particulares de la mujer, pues ella no había sido visible sino como la otra parte de lo masculino, la contrapartida, lo complementario, lo otro, es decir, una apreciación que invita a pensar en la carencia. Como dice Florence Thomas, “La primera caracterización de lo femenino es por medio de la carencia y es ante todo porque nacemos *carentes de* que nos inscriben en la femineidad. De una vez y para siempre estamos marcadas por la ausencia, pues no habría manera de definir lo femenino sino en relación con lo masculino, volviéndose así en una fundamental falta.” (Thomas, 1995: 12) Y solamente la mujer es visibilizada cuando se torna madre, cuando lo femenino connota lo materno resuelve en algún sentido la falta aludida. Como si por fuera de la maternidad la mujer no tuviera la posibilidad de ser un sujeto en el mundo, pues en la figura de *madre*, cultural e históricamente encuentra una existencia relativa. Una pregunta que surge según esta estrecha mirada impuesta es si la mujer existe o si en su lugar existe la madre.

2.2.1.1.1

En el Nuevo Testamento, a María se la menciona con mayor frecuencia en los dos primeros capítulos de los evangelios tanto de Lucas como de Mateo, pero ni siquiera alcanza en número a las menciones que de ella realiza en Corán, por esto es prudente preguntarse en los fundamentos que el catolicismo ha tenido para elaborar permanentemente el simbolismo de María, si los textos han sido tan escasos y de esta manera se permite interrogar frente a la credibilidad histórica de los relatos evangélicos

sobre María. Sin embargo, es claro que se la utilizó con vehemencia para los fines evangelizadores de la colonización de Hispanoamérica. Desde la reforma y el anti marianismo ya se veía un debate por reconocer este personaje, y más allá por reconocer a la mujer misma aunque sea desde esta perspectiva de relativa existencia. Dice un Castells frente a esta figura de María:

María puede ser un personaje histórico, del que sabemos muy poco, pero principalmente es un símbolo, posiblemente el que más influencia ha ejercido sobre la cultura occidental [...] este símbolo se había transformado a través de los tiempos, conservando siempre los aspectos precedentes y adquiriendo otros nuevos (De Castells, 2011: 12)

Desde el Concilio de Trento se declaró que el pecado original no afectaría a la Santísima Virgen. Varios teólogos participaron de la contienda en defensa de esta figura maternal, tales como Francisco Suárez, Pedro Canisio, Jean Jaques Oliver, Juan Eudes y Roberto Belarmino, entre otros, quienes compitieron para erigirse a la defensa mariana, haciendo de este debate un tema generalizado y contando con la participación de la sociedad católica para honrar a María madre de Jesús.

Luis XV consagró su reino a la Virgen, el filósofo Descartes peregrinó a Nuestra Señora de Loreto luego de haber descubierto los fundamentos de una ciencia admirable, Cornielle tradujo en verso el oficio de la Virgen, etc. Este movimiento de recuperación mariana fue un éxito y no solo le devolvió los nombres que se le habían dado a través de los siglos sino que la rodeó de más poesía y canto (López, 1981: 195)

Era pues la figura de la mujer madre quien triunfaría sobre las herejías del pasado, tornando la maternidad como un caso de curación de los pecados. Era la Virgen quien vencería al protestantismo usando su gran poder de seducción, igualmente disiparía los errores de los nefastos personajes Lutero y Calvino. Sin embargo la Madre de Jesús, la inmaculada y por ende la virginidad como fundamento de los ideales católicos, se ve interrogada por diversas lógicas que se han aplicado a lo largo de la historia. Esta

cualidad no se podría proponer por mucho tiempo a las grandes masas cristianas y rechazar el embarazo se puede comprender como contraposición a la adoración de la virginidad. La madre no ocupaba un lugar digno en el cristianismo de la época por la simple razón de que la gloria y todas sus bendiciones parecían estar prometida desde el inicio a las mujeres y a los hombres que permanecieran vírgenes. No es en vano la adoración permanente a la pureza de gran cantidad de santos y santas.

La doctrina católica fortalece sus valores de virginidad, pero al mismo tiempo afirman el rechazo a la mujer, pues pareciera que ellas son quienes contaminan a los hombres. En ellas está cifrada la vileza, la impureza y el engaño, y los hombres, no las mujeres, que fueron escogidos, se diferencian de los demás por no haberse mezclado con lo otro, con el género de la carencia, con el sexo del vacío y del pecado. Las mujeres pues son arrojadas desde el principio católico fuera del paraíso del que gozará el hombre y es así como la mujer dirige su deseo hacia la virginidad, hacia el monasterio, hacia la imitación de María Virgen, de las santas y de las mujeres que si bien no serán tan duramente juzgadas por el poder de la Iglesia, igualmente serán relegadas a un segundo plano. La cultura judía no valoraba tanto la virginidad como la procreación en la vida familiar, como se aprecia en el texto del Génesis cuando ordena que sean fructíferos y multiplíquense y de hecho para la religión judía este es el primer mandamiento de la Torá. La mujer que se estaba dando como ejemplo podía escoger dos caminos, o ser mujer esposa, sumisa y siempre perdedora, y por ende ser madre de cuantos hijos vinieran al mundo y cuidar de ellos hasta el fin de sus días, o ser virgen y por ende optar por el camino santo, el camino de los monasterios, en donde estará rodeada de ángeles y santos, y seguramente se verá en los cuadros representada con las mismas virtudes que la Santísima Virgen, mientras aquí en la tierra no anhelará un retrato ni un solo recuerdo digno. Ser virgen o ser madre es encarnar en tal dualidad el misterio de la concepción sin pecado, la Inmaculada Concepción.

El misterio de la inmaculada concepción se torna aún más importante en Hispanoamérica, cuando se funda la Orden Concepcionista en varias de las ciudades, por ejemplo en Pasto, Tunja y Santafé. Pero es este misterio el que le niega el ser madre como una virtud

reconocible, y al mismo tiempo otorga al proceso de gestación y nacimiento como una consecuencia de los mandatos de Dios después de que Eva hubiese comido del fruto prohibido. En la Virgen una madre sin pecado, una madre sin ser madre, sin concepción, sin esposo y sin mácula. Es igualmente la madre de todos, reconocida por la iglesia y en ese sentido, modelo del catolicismo. En este sentido la Virgen María facilitó una fuerte presencia femenina en la doctrina católica, pero condicionada al criterio y discreción de la jerarquía masculina. “Desde los siglos inaugurales, la Iglesia y los fieles intuyeron la gracia de la santidad perfecta de la Madre del Redentor y la privilegiaron sobre la teología. Ella es la *Panagía*, la toda santa y ya en el siglo IV se hablaba de su nacimiento sin mácula” (Schenone, 2008:9) Con la exaltación de la madre de Jesús y reina del cielo dentro del paradigma divino celestial, al menos se preservó una bella imagen del principio femenino, aunque se eliminase deliberadamente la imagen de la mujer como buena esposa, buena amada y buena madre-entendiendo el término madre como aquella mujer fértil que es fecundada.

La dilucidación dogmática de la Inmaculada que llevó a cabo Pío IX tuvo sus comienzos en Inglaterra, durante el siglo XI, pero esta tendencia fue condenada como peligrosa por algunos teólogos como San Bernardo. Esta idea se mantuvo entre los cristianos de la Corona de Aragón, y fue en 1281 que el obispo de Barcelona ordenó celebrar las festividades de la Inmaculada. Fue propagándose la imagen y por tanto la idea de que María, Madre de Jesús, no participó del pecado original, quedando exenta por el mismo deseo y mandato de Dios, así que ella habría entrado en el mundo terrenal sin pecado ni mácula;

[...] algunas órdenes como los franciscanos fueron los heraldos de esta doctrina, que encontró en los dominicos unos fuertes adversarios, y la polémica no sólo dividió a los teólogos sino también a las universidades y a los concilios; todos admitían que María fue santificada antes de nacer, pero lo que se discutía era que lo hubiera sido desde el momento de su concepción (Sebastián, Op. Cit.: 222)

La orden franciscana fue muy devota de la Inmaculada Concepción, sin dudar jamás sobre su carencia de pecado original, muy diferente postura a la de la orden dominica, quienes no aceptaron aquella falta de mácula y por ello optaron más bien por Nuestra Señora del Rosario. Las advocaciones de la virgen fueron muy distintas según la constitución de cada grupo religioso y de acuerdo a ello se veneraba a una o a otra advocación: los agustinos a la Virgen de Copacabana, los mercedarios a la Virgen de las Mercedes, los jesuitas a Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de la Asunción, la Virgen del Milagro y Nuestra Señora de la Candelaria y también a la Inmaculada Concepción. El culto a esta virgen tuvo su primer recinto de culto en Nueva España, por los franciscanos, luego se formaron los monasterios concepcionistas, primero en Toledo durante 1484 y se propagó por Lima, Quito hasta llegar a Santafé de Bogotá. Su culto aceptó como verdad su carácter inmaculado desde que el papa Pio IX proclamó que desde que María se concibió, fue protegida del pecado original. En Nuevo Reino de Granada las ordenes franciscanas y jesuitas defienden enérgicamente su condición inmaculada

[...] la Virgen fue escogida por Dios desde el principio de los tiempos para contribuir al misterio de la redención, razón por la cual María habría sido concebida sin la mancha del pecado original. Desde el siglo XIV, la concepción inmaculada de la Virgen se convirtió en un tema de debate dentro del catolicismo, que sólo culminó en 1854, cuando el papa Pío IX promulgó la bula papal por la cual fue declarada dogma de fe. (Acosta, 2011:181).

La imagen concepcionista fue introducida por el pintor manierista Angelino Medoro, desde donde se propagaron diversas representaciones alusivas a la concepción “[...] basadas en los diferentes patrones europeos disponibles, transformados con el tiempo en hibridaciones originales que respondieron a la libertad interpretativa de los pintores y la necesidad de satisfacer las devociones populares” (Londoño, 2012: 145). La maternidad de María fue un capítulo de importante acento para la comprensión de la condición mujer colonial, ya que entró en el debate de su contacto con la carne. La iglesia señala la mujer como índice de pecado en cuanto es amante y por ello prefiere adornar a la virgen con

características inmaculistas incluso para efectos de la concepción de su hijo divino. María es madre sin pecado, sin contacto con el hombre.

En la maternidad de María fue esencial la participación del Espíritu Santo, glorificada en la pintura mediante imágenes que muestran la paloma simbólica en el pecho de la Virgen, acompañada por estrofas del Magnificat y referencias al nombre de Jesús” (Londoño, 2012: 147)

El papel de madre reivindica el rol de la mujer, pues tiene la presión de culto de la Virgen María y en ese sentido el ser madre valida el ser femenino en la colonia. Como afirma Schenone

[...] En ellos (los escritos marianos de San Anselmo de Canterbury) sentaba un principio que los teólogos han utilizado desde entonces: en la divina maternidad se originan la dignidad y privilegios de la Virgen. De él se deduce la virginidad, santidad, pureza y poder de intercesión. (Schenone, 2008: 10)

La idea de que hubo una única mujer sin pecado original y que parió al hijo de Dios sin pecado de lujuria, no exentaría a las demás mujeres de ser juzgadas por los padres católicos aunque se podría inferir que la mujer para el catolicismo es probablemente válida en cuanto ella se convierte en Madre, y sólo la madre inmaculada, aquella que no concibe con su esposo es quien salvará de la muerte y del pecado.

“En Europa, y particularmente en España, la imagen de la Purísima fue representada infinitas veces y según todas las técnicas conocidas como consecuencia del intenso fervor inmaculista que caracterizó la religiosidad peninsular” (Schenone; 2008: 43). Los talleres de los pintores hispanoamericanos producían unas imágenes que proyectaban las temáticas marianas además de las técnicas especialmente europeas, pero a medida que la demanda iba

incrementándose, la identidad de estas imágenes comenzó a ser definida por las posibilidades técnicas alcanzadas en su momento, al igual que debido a las herencias propiamente culturales y a la consolidación misma de los talleres. El mestizaje avanzó parejo con estos espacios de producción, aportando a que los artistas, sin afectar los elementos del contenido o incluso de la composición, modificaran los elementos fundamentales de la composición artística. A través del paso del tiempo y apoyados en los poderes locales, estos talleres alcanzaban una distinción que brindaba cierta fama y un poco de prestigio a las obras y a la región donde se producían, incluso mucha parte de la producción artística y artesanal realizada en América, sería objeto de admiración y de consumo en los países europeos.

La ornamentación barroca, en búsqueda de la devoción en los feligreses, fue tema importante en la *inventio* de los artistas de la época, además de considerarla como elemento técnico propio de un arte en pleno esplendor. Coronas, diademas y detalles adornados con flores y arabescos son ornamentos propios de la representación de vírgenes y santas, incluso extendidos hacia los marcos de las pinturas. La imagen de la virgen trajo consigo cantidades de devociones, mitos y nuevos sentidos. El contexto colonial estaba provisto de dicho fenómeno, como relata Marta Fajardo de Rueda:

Uno de los puntos más delicados de la polémica entre Católicos y protestantes fue el tema de la Virginitad de María. A los ataques de estos últimos, quienes le negaban la extraordinaria importancia que por siglos le habían prodigado los fieles, la iglesia católica reaccionó con toda su energía, acudiendo no sólo a los teólogos, sino especialmente a los artistas.

Las advocaciones marianas fueron cultivadas por las diferentes órdenes religiosas y acrecentaron su culto mediante las cofradías. Desde la iconografía se pueden distinguir tres tipologías marianas provenientes de Europa:

La Virgen orante contemplativa, de la que hacen parte la Virgen Apocalíptica, la Tota Pulchra, la Inmaculada, la Virgen de Guadalupe, la Dolorosa, la Piedad y la Virgen de la Soledad, entre otras. La Virgen orante activa, que tiene un claro papel de protección como Virgen de misericordia e incluye las modalidades de la Virgen del Rosario, Virgen de la Merced, Virgen del Socorro, Divina Pastora, Virgen del Carmen y Virgen del Sufragio, principalmente. Y la Virgen entronizada, versión de la que hace parte entre otras, la Virgen de la Leche” (Londoño, 2012: 141).

Los retratos marianos ocuparon la función ritual de la representación pictórica, pues como imágenes de altar, se forjaron en la Nueva Granada como la suplantación de la imagen ejemplar que debía seguir la mujer. La sola veneración de la imagen mariana concedía perdón y la fe hacia ella provocaba quizás la posibilidad de que sucediera el milagro, acercarse a la vida espiritual, ser aceptada por una comunidad clerical patriarcal que solo aceptaba a la mujer en cuanto se condujera a la vida religiosa o a la *santa maternidad*.

“A través de estas reproducciones fieles, los devotos pudieron dirigir sus ruegos desde el Nuevo Mundo a las lejanas imágenes prototípicas de su España natal. El mismo fenómeno se va a desarrollar un siglo más tarde en la Nueva Granada, al estar ya establecida una serie de imágenes milagrosas marianas locales” (Acosta, 2011: 406)

Las advocaciones de María se propagaron en Hispanoamérica y en especial en Nuevo Reino de Granada como símbolos mágicos de la conversión al cristianismo que aseguraban un efecto sobrenatural real en la vida de los colonos. La imagen de la virgen fue un elemento fundamental en ello, ya que fue la representación iconográfica de mayor visibilidad y fuerza que colaboró en esta pedagogía cristiana. “La implantación del culto a María dio lugar al surgimiento de hechos milagrosos, los cuales, fortalecidos por la

promoción que recibieron de las órdenes religiosas, originaron devociones locales” (Londoño, 2012: 140).

La imagen de la mujer madre, la virgen, fue vital en la constitución de la condición femenina de la época y fungió como mediadora entre una existencia banal, pecadora y sin esperanza y una imagen prototípica que invitaba a un cambio de ser mujer a ser madre o ser monja. Además la representación de la mujer virgen impulsó la idea cristiana del milagro. Era la representación de la mujer sagrada quien funcionaba como imagen ritual cargada de poder, respondiendo a la función de culto que le concedía la capacidad de transformar a los devotos que buscaban el perdón.

[...] Asimismo se les atribuyeron funciones específicas relacionadas con su categoría de imágenes de culto, como la mediación ante Dios para la salvación de las almas de sus devotos. De igual forma, se les construyó un espacio específico – capilla, retablo, camarín u oratorio– que se caracterizaba por la ostentación propia del Barroco, donde se reunían luces, colores, pinturas, esculturas y ornamentos para conformar el espectáculo del culto religioso. (Acosta, 2011: 20)

2.3 Mujer esposa: Eva.

Eva fue causa de la enfermedad, María de la salud. Eva de la muerte. María de la vida. Y la razón total de esta diferencia es, dice San Agustín, porque Eva intentó la desobediencia de los Preceptos Divinos, y María enseñó la obediencia...¿Qué hizo Eva por la desobediencia? Hizo que de estas mismas espinas naciesen rosas. Tales son y probados con muchos ejemplos, los Misterios de la Vida, Muerte y Resurrección del Hijo de Dios, que si no fuera por estas espinas, no sería hijo de María (Londoño, 1981: 201).

En la sociedad colonial no había sucesos tan importantes para las mujeres comunes como era el momento de su matrimonio. Era preparada, educada y sobre todo adiestrada para este sacramento especial. Cuando se ejecutaban las nupcias, su vida se partía en dos mitades, la primera correspondía al ser hija y la segunda al ser esposa, hecho que antecedió indudablemente hacia el ser madre, logrando así tener un poco de dominio sobre el entorno hogareño y otorgar legitimidad a sus descendientes. De nuevo se advierte que al territorio neogranadino llegó fuertemente aquella idea de que la mujer en sí misma no era considerada como sujeto, sino como *hija de, esposa de o madre de*.

Tanto el Estado como la Iglesia conformaron el matrimonio como un estado ideal para el individuo femenino, además de resaltar el otro rol predilecto por el dominio católico, formarse como religiosa, ser monja. Este estado religioso no cobraba tanta fuerza ya que ser esposa legítima daba la posibilidad de ejercer la sexualidad mesurada por el amor de castidad sin sentirse pecadora y sin quedar excluida de la comunidad ya evangelizada. El estado matrimonial fue legalizado y normativizado desde las resoluciones del Concilio de Trento y de algunos concilios más desarrollados provincialmente, en donde se determinaban los tiempos, los modos y los procesos para casarse. Ahora bien, este sacramento se convirtió en algo superior a un simple cumplimiento normativo. Se incrementó como necesidad dada la permanente violencia y sus consecuencias de fragmentación social y debido también a la confluencia de blancos, indígenas y negros en un solo territorio, “[...] Una suerte de endogamia étnica, social y cultural, combinada con un mestizaje irrefrenable, pero despreciado, marcaron el curso del establecimiento de la Institución Matrimonial en el Nuevo Reino de Granada.” (Rodríguez, 1995: 205)

El Concilio de Trento creó el matrimonio como un vínculo único e indisoluble, de tal manera que condenó la poligamia y el divorcio, negó la disolución y lo definió como sacramento instituido por Cristo, quien proveía de gracia a los cónyuges. Igualmente condenó los matrimonios clandestinos que se realizaran en lugares fuera de la iglesia, dado que daba lugar a tener múltiples matrimonios secretos.

El ser novia se consideraba pues una gracia, un don venido desde la altura y que garantizaba cierta seguridad especialmente a las mujeres. La tradición castellana de dotar a las mujeres para el matrimonio se propagó en el territorio hispanoamericano, permitiéndole a los estamentos privilegiados de la sociedad, controlar las uniones para mantener las líneas sociales bien diferenciadas, como afirma Pablo Rodríguez (Rodríguez, 1995: 213) “En la Nueva Granada, las familias de la élite hacían donaciones y reservaban bienes del patrimonio común para el matrimonio futuro de sus hijas. Cuando avizoraban que estaban en edad de contraer matrimonio, los padres manifestaban los bienes y capitales que por derechos de herencia les pertenecían.”

Los procesos de evangelización trajeron consigo todo su aparataje conceptual comprendiendo todos los posibles estados y modos en los cuales podía ser concebida la mujer. Este compendio ideológico venía forjado desde las sagradas escrituras, a saber, la intervención de la mujer en el Antiguo Testamento no es anecdótica, sino simbólica, pues ha sido tratada extensamente por exégetas y hermeneutas, generando variedad de interpretaciones debido al distanciamiento que estas figuras simbólicas ejercen sobre el lector o sobre el observador pero que sin duda se sustentan en la idea de que los textos bíblicos y sus prescripciones jurídicas muestran con claridad una estructura social básicamente patriarcal. Desde el Génesis, la condena de la mujer esposa, Eva, se constituye como el sometimiento a la autoridad del marido; condena que se extiende a todas las mujeres. El matrimonio de la mujer dentro del cristianismo no deja de traer evocaciones metafóricas de yugo, cruz y tormento. Vale la pena recordar el Génesis, para verificar la imagen que Eva, la fiel esposa, funda en cada mujer que se casa: “[...] Dijo Dios, asimismo a la mujer: ‘Multiplicaré tus dolores y tus preñeces, con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad de tu marido y él tendrá dominio sobre ti’⁵. No obstante estos precedentes, el libro del Antiguo Testamento narra otras historias de mujeres que asumen las riendas de las situaciones difíciles y se hacen dueñas de su propio destino. Como Jezabel, la esposa del Rey Akhab, quien frente a la tranquilidad de su esposo, sustituye su identidad y resuelve los problemas por los que éste pasa:

⁵ Tomado del libro del *Génesis* 3, 15-16

32 [sic] Entonces él alzó su rostro hacia la ventana y dijo: ¿Quién está conmigo? ¿Quién? Y dos o tres oficiales se asomaron desde arriba. **33** [sic] Y él dijo: Echadla abajo. Y la echaron abajo y parte de su sangre salpicó la pared y los caballos, y él la pisoteó. **34** [sic] Cuando él entró, comió y bebió; entonces dijo: Encargaos ahora de esta maldita y enterradla, pues es hija de rey. **35** [sic] Y fueron para enterrarla, pero de ella no encontraron más que el cráneo, los pies y las palmas de sus manos.⁶.

Los atributos materiales, es decir las características del cuerpo, significan muy diferente para el caso del esposo como de la esposa. En los hombres la belleza exterior es signo de pureza espiritual, en las mujeres cobra diferentes valores como pureza, tal el caso de Susana o la Sulamita; la maldad diabólica, en el caso de Dalila, y la sabiduría en el caso de la Reina de Saba. Dice El libro bíblico *Cantar de Los Cantares* respecto de la Sulamita:

7:1 ¿Vuelve, vuelve, Sulamita! [sic]

¿Vuelve para que te miremos! [sic]

¿Por qué miran a la Sulamita, bailando entre dos coros?

7:2 ¡Qué bellos son tus pies en las sandalias, hija de príncipe! Las curvas de tus caderas son como collares, obra de las manos de un orfebre.

7:3 Tu ombligo es un cántaro, donde no falta el vino aromático. Tu vientre, un haz de trigo, bordeado de lirios.

7:4 Tus pechos son como dos ciervos jóvenes, mellizos de una gacela.

7:5 Tu cuello es como una torre de marfil. Tus ojos, como las piscinas de Jesbón, junto a la puerta Mayor. Tu nariz es como la Torre del Líbano, centinela que mira hacia Damasco.

7:6 Tu cabeza se yergue como el Carmelo, tu cabellera es como la púrpura: ¡un rey está prendado de esas trenzas!

⁶ Tomado del Libro de los Reyes 9, 30-36

7:7 ¡Qué hermosa eres, qué encantadora, mi amor y mi delicia!
 7:8 Tu talle se parece a la palmera, tus pechos a sus racimos.
 7:9 Yo dije: Subiré a la palmera, y recogeré sus frutos. ¡Que tus pechos sean como racimos de uva, tu aliento como aroma de manzanas,
 7:10 y tu paladar como un vino delicioso, que corre suavemente hacia el amado, fluyendo entre los labios y los dientes!⁷

Frente a Dalila dice el libro bíblico de *Jueces*:

16:16 Y aconteció que, presionándole ella cada día con sus palabras e importunándole, su alma fue reducida a mortal angustia.
 16:17 Le descubrió, pues, todo su corazón, y le dijo: Nunca a mi cabeza llegó navaja; porque soy nazareo de Dios desde el vientre de mi madre. Si fuere rapado, mi fuerza se apartará de mí, y me debilitaré y seré como todos los hombres.
 16:18 Viendo Dalila que él le había descubierto todo su corazón, envió a llamar a los principales de los filisteos, diciendo: Venid esta vez, porque él me ha descubierto todo su corazón. Y los principales de los filisteos vinieron a ella, trayendo en su mano el dinero.
 16:19 Y ella hizo que él se durmiese sobre sus rodillas, y llamó a un hombre, quien le rapó las siete guedejas de su cabeza; y ella comenzó a afligirlo, pues su fuerza se apartó de él.⁸

Dice el libro bíblico de *Reyes* frente a la sabiduría de la Reina de Saba:

10:4 Y cuando la reina de Sabá [sic] vio toda la sabiduría de Salomón, y la casa que había edificado,
 10:5 asimismo la comida de su mesa, las habitaciones de sus oficiales, el estado y los vestidos de los que le servían, sus maestresalas, y sus holocaustos que ofrecía

⁷ Tomado del libro *Cantar de los Cantares* 7, 1-10.

⁸ Tomado del libro *Jueces* 16, 16-19.

en la casa de Jehová, se quedó asombrada.

10:6 Y dijo al rey: Verdad es lo que oí en mi tierra de tus cosas y de tu sabiduría;

10:7 pero yo no lo creía, hasta que he venido, y mis ojos han visto que ni aun se me dijo la mitad; es mayor tu sabiduría y bien, que la fama que yo había oído.

10:8 Bienaventurados tus hombres, dichosos estos tus siervos, que están continuamente delante de ti, y oyen tu sabiduría.

10:9 Jehová tu Dios sea bendito, que se agradó de ti para ponerte en el trono de Israel; porque Jehová ha amado siempre a Israel, te ha puesto por rey, para que hagas derecho y justicia.

10:10 Y dio ella al rey ciento veinte talentos de oro y mucha especiería, y piedras preciosas; nunca vino tan gran cantidad de especias, como la reina de Sabá [sic] dio al rey Salomón.

10:11 La flota de Hiram que había traído el oro de Ofir, traía también de Ofir mucha madera de sándalo, y piedras preciosas.

10:12 Y de la madera de sándalo hizo el rey balaustres para la casa de Jehová y para las casas reales, arpas también y salterios para los cantores; nunca vino semejante madera de sándalo, ni se ha visto hasta hoy.

10:13 Y el rey Salomón dio a la reina de Sabá [sic] todo lo que ella quiso, y todo lo que pidió, además de lo que Salomón le dio. Y ella se volvió, y se fue a su tierra con sus criados⁹.

Por otro lado, se puede comparar la concepción de la belleza de las mujeres con la de los hombres. Desde antaño, la belleza en los hombres se ha calificado como signo de pureza, es decir, de belleza espiritual. Desde la Grecia antigua y su ideal de héroe, a quien se adornaba en las esculturas con la sonrisa de beatitud, que lo aderezaba de cierto toque sublime, incluso todos los arquetipos del cuerpo masculino se ven impregnados de la sublimación. En concordancia con esto, la belleza del cuerpo, por supuesto lejos del cuerpo santificado, del cuerpo glorioso, sino más bien del cuerpo del pecado, de la carne que busca ser amada, esta belleza es calificada como atributo necesario para ser amado. La mujer esposa debería pues tener algunas virtudes de belleza. Desde las Musas de

⁹ Tomado del libro *Reyes 10, 4-13*.

Tebas, hasta los poemas de Eurípides y Teognis, los cantos a los novios versaban sobre ello: “El que es bello es amado, el que no es bello no es amado” (Eco, 2004: 37). Sumando, los griegos adjudicaban otras virtudes a la belleza, tales como la justicia, la medida y la conveniencia. Pero a la mujer, la Iglesia no le ha confirmado tanto elogio, es más bien la desmesura, el pecado, la vileza y por supuesto una gran arma. Se deduce que Dalila ha usado su belleza para cumplir su cometido, igualmente para Judit, la belleza es un arma con la cual seduce y después traiciona, sin importar el fin. Como afirma Eco (2004:154),

[...] los filósofos, los teólogos y los místicos que en la Edad Media se ocuparon de la belleza no tenían muchos motivos para ocuparse de la belleza femenina, ya que eran todo hombres de iglesia y el moralismo medieval invitaba a desconfiar de los placeres de la carne Sin embargo, no podrían ignorar el texto bíblico y debían interpretar los sentidos alegóricos expresados en el Cantar de los cantares que, tomado al pie de la letra, celebra por boca del esposo las gracias visibles de su esposa

Eva, mujer esposa, continua figurando dentro del imaginario católico durante la colonia hispanoamericana. Ella es el arrepentimiento, la obediencia, y el servicio incalculable al esposo. “[...] Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomo de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella.”¹⁰ Como consecuencia de su pecado, se le asume como un ser inferior al hombre, pues Eva es quien introduce el pecado en el mundo con terribles efectos. Sufrirá en sus momentos de gestación y se verá sometida al hombre mientras que él, ahora mortal y avergonzado, deberá trabajar fuertemente. En consecuencia, todo se ha vuelto catastrófico por culpa de la mujer. De igual manera, el descubrimiento de la sexualidad se vincula a ese episodio: “[...] Entonces fueron abiertos

¹⁰ Tomado del libro del Génesis 3:6

los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales”¹¹.

El pecado de Eva es el nacimiento de la sexualidad como vergüenza, como desventura, la cual deberán ocultar, y esto es incluso siendo esposos. Es así como la mujer no es legitimada del todo dentro del matrimonio, pues fue dentro de este contexto marital que acontecieron tan imperdonables acontecimientos.

“Si bien la iglesia católica no ha admitido jamás oficialmente esta ingenua interpretación de la trasgresión de Eva, el sentimiento popular insistió en el mismo sentido: sin duda, al desobedecer, Adán y Eva habían aprendido a usar el sexo. La primera falta no podía consistir sencillamente en haber comido un fruto, así que había muchas posibilidades de que hubiera sido el pecado de la carne.” (Bechtel, 2001: 35)

Es la esposa quien arrastra a su esposo, con sus mentiras y su carácter débil, a los placeres, al nacimiento, a la muerte y al ciclo de la reproducción, “[...] por eso la madre, como hemos intentado establecer desde el principio, nunca ha sido realmente admirada en el cristianismo[...].” (Bechtel, 2001: 35), pues no fue ni siquiera un atributo otorgado al nacimiento de Jesús, la Virgen María concibió por obra y gracia del Espíritu Santo, no fue precisamente esposa, no fue Eva, fue virgen y madre al mismo tiempo. El ser madre fue la consecuencia catastrófica y directa del pecado original, que fue su propio pecado. Sin embargo, algunos de los grandes personajes de la historia del catolicismo no son propiamente antifeministas. San Pablo dice incluso que la mujer puede llegar a ser la gloria del hombre, así como el hombre es la gloria de Cristo, como dice Jean Delumeau, “El miedo a la mujer no es un invento de los ascetas cristianos [...]” (1989: S.r) no obstante esta imagen no es una figura recurrente en el adoctrinamiento de los fieles. Si Eva era la madre de la humanidad, María era la madre de la naturaleza humana de Dios, es decir,

¹¹ Tomado del libro del *Génesis* 3:7

del verbo hecho carne, Jesús, sin embargo ella estaba dotada de una naturaleza espiritual superior proveniente de su hijo, el mesías. La analogía contribuye al análisis de la ubicación de la mujer madre dentro de la doctrina católica, retornando a la comparación de la desobediencia de Eva, quien era virgen antes de comer del fruto prohibido y luego condenada a parir con dolor por el resto de su vida y por el contrario, a María como la figura de la obediencia, causa de su transformación en madre. Las cargas para el sexo femenino se establecieron en este paralelo, pues fue la mujer la culpable de la condena de la humanidad en su figura de Eva y es también la mujer artífice de la salvación en la figura de María. Pero es la primera mas no la segunda quien representa para la Iglesia al sexo femenino, como afirma San Agustín según la cita de Castells: "Sea una esposa o una madre, es la Eva (tentadora) a quien debemos tener en cualquier mujer." (De Castells, 2011: 143)

Las mujeres de Nuevo Reino de Granada eran de diversas castas, clases, orígenes y tradiciones, y podría decirse que vivieron la realidad colonial desde diferentes realidades, pudiendo hablar más en términos de singularidad, más que de los rasgos comunes, cabiendo anotar que constituían más de la mitad de la población del Virreinato, finalizando ya el siglo XVIII. "Según el padrón general 1776, que incluía las provincias de Quito y Panamá, había 1.279.440 personas, compuestas por 621.029 hombres y 658.411 mujeres" (Rodríguez, 1995: 80) Las labores que tenían las mujeres en la colonia eran de diversa índole, desde esclavas negras, principalmente en Cartagena, donde se vendían con buen porcentaje frente a los hombres, pues las africanas se vendían en un 40%, como también se encontraban diversas labores de servidumbre indígena, aunque no eran muchos los casos, pero sí eran fundamentales en la vida cotidiana de los hogares de la sociedad hispánica. Eran comunes las cocineras, las costureras y las encargadas de la limpieza. En las haciendas se dividía el trabajo en otras labores, más cerca de la idea europea del quehacer femenino, como afirma Pablo Rodríguez "Mantener la casa del amo, cocinar, lavar y asistir a los empleados y trabajadores, eran sus principales obligaciones."(1995: 87).

Las relaciones sexuales fuera del matrimonio, especialmente entre la comunidad negra fueron la gran preocupación de la iglesia católica desde los primeros años de conquista,

contemplando además que la sexualidad estaba muy integrada en su relación con el mundo “[...] al punto de tenerla integrada dentro de su conciencia mágica; así lo demuestran los muchos casos juzgados por la justicia ordinaria y la inquisición, con respecto a la magia amatoria o a las orgías de los casos de brujería.” (Borja, 1996: S.r). La mujer sería objeto de juicio, epicentro de lujuria, promiscuidad y herejía.

La imagen pictórica de los sacramentos fue reforzada como herramienta para dominar los comportamientos de la población neogranadina en cuanto a la sexualidad, ya que la fornicación constituía un grave pecado, pues atentaba contra la salud del alma y por ello debía ser denunciada para ejercer el control. Como infiere Borja “Esta era una evidente fractura del ordenamiento cósmico cristiano, las relaciones sexuales con infieles prohibidas en España, se solucionaban en la Nueva Granada con el bautismo, de modo que la fornicación no fuera tan pecaminosa” (Borja: 1996: 182) Claro que si la imagen era importante, la predicación se constituyó como un mecanismo impartido masivamente, de manera comunitaria, para resaltar el tinte pecaminoso de la sexualidad, pero fue a través de la confesión que la iglesia tuvo un acceso directo a la conciencia de los colonos, al mismo tiempo que se imponían todos los valores occidentales que iban en detrimento de sus cultura propia.

La mujer de la colonia neogranadina sufrió pues de controles permanentes, estando o no en el matrimonio, fue un sujeto construido para servir, para cuidar del hombre, para cuidar del amo y para trabajar. Fue víctima del distanciamiento de su ser femenino, dotado de cualidades carnales, espirituales y racionales para ser objeto y/o sujeto de servicio. Las mujeres de la sociedad colonial estaban regidas por las normativas para los esclavos, eran tenidas en resguardos por las noches, para evitar los contactos sexuales, como afirma Germán Colmenares (Colmenares, s.f) “[...] Otra recomendación importante se refería a la vida sexual de los esclavos. Para el mayor servicio divino, para nuestro crédito y para el multiplico de nuestros esclavos, debían dormir bajo llave, hombres y mujeres separados. Y a esta recomendación se agregaba: [...] también se procurará que haya tantas negras como neo gros porque los solteros puedan tomar estado y evitar ofensas de

Dios y el que se casen con indias o libres”¹². La mujer neogranadina, si no se encontraba dentro de los predios religiosos, se presentaba como signo pecaminoso, sexual y de riesgo para el puritanismo que se quería enfatizar con las imágenes de las santas. La mujer esposa colonial era un sujeto meramente servil.

La reivindicación del sentimiento cristiano se fortaleció después de los debates reformistas y contrarreformistas, y ya en el siglo XVIII, los códigos sexuales se tornaron cada vez más severos, demostrando el pasado histórico que originó la condena de la experiencia sexual, además de que devela la figura de la mujer que fue tomando relevancia en el campo del pecado y fue consagrándose como elemento indiscutible de esta incitación carnal, considerado el Pecado (original) por excelencia., y es el personaje de Eva el que encarna dicha imagen oscura que representa el fenómeno sexo fóbico cristiano. “Desde un principio, en el seno de la Iglesia Cristiana, y bajo la enseñanza patristica, se afirmó el concepto de que el sexo era el Pecado por antonomasia” (Bornay, 1990: 22) La mujer pues es sirviente pero es excluida y es considerada de alto riesgo para la población masculina, como continúa afirmando Bornay (1990)

[...] no es extraño, pues que en esta atmósfera de fobia oscurantista, incluso el matrimonio fuese considerado por los Padres de la Iglesia como un mal menor [...] y, desde luego, un estado inferior al más deseable del celibato. Esta creencia haría afirmar a San Jerónimo que el matrimonio es un pecado; todo lo que se puede hacer es excusarlo y santificarlo (Bornay, 1990: 33)

La mujer colonial, hasta entonces desconocida se enmarcó estrechamente en la sociedad colonial desde la concepción servil, roles delimitados y casi siempre encauzados al mundo doméstico: hija, esposa, religiosa. “Al finalizar el siglo XVIII, una ventanita distinta

¹² Ver el texto completo de Germán Colmenares: El Trabajo en las Haciendas Jesuítas en el Siglo XVIII, <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11672/12324>, consultado en agosto de 2010.

se abrió con la decisión de algunas mujeres de fundar colegios para niñas y de auspiciar tertulias literarias en sus casas. Pero estos casos, que ocurrieron en Santafé, la capital del virreinato, no cambiaron la realidad del marginamiento de las mujeres de los hechos públicos¹³. El papel de la mujer en la historia colombiana ha sufrido de varados sesgos que la han considerado como un papel pasivo, debido a la orientación moral rígida que conminaba a la mujer a ser obediente y sumisa frente al rol patriarcal. “La presencia de la Iglesia en América, por otra parte, contribuyó a la formalización de las jerarquías sociales, donde el discurso y los valores masculinos representaban la primera autoridad encarnada en el Padre” (Aristizábal, 2004: 19) En los hogares neogranadinos imperó la enseñanza de los fundamentos católicos que regían la moral, ritualizados en prácticas cotidianas como la oración y la celebración de la misa. Era cotidiano que las señoras de la casa fueran a misa diariamente, acompañadas por sus hijas o por alguna criada, que practicara el sacramento de la confesión para absolver sus faltas y para resolver las inquietudes sobre los asuntos morales individuales y sobre la intimidad propia y de su hogar, sobre esto afirma Aranguren

Para controlar a sus mujeres, los esposos no muestran oposición a la intervención de los sacerdotes en la pareja. De esta forma, los esposos están protegidos contra el arsenal misterioso con el que cuentan las mujeres: las damas elaboran entre ellas sospechosas mixturas, comenzando con los afeites, los ungüentos, las ceras depilatorias que utilizan, disfrazando su apariencia corporal para presentarse, engañosas a los hombres (Aranguren, 2007: 25)

Durante mucho tiempo, las vidas de santos, los libros de oraciones fueron los únicos textos permitidos para que las mujeres coloniales leyeran. Si se detectaba algún otro libro en las familias, que despertaran inquietudes de tipo intelectual, serían los hombres los destinados a leerlos. Sin embargo hubo algunas mujeres que accedieron a estas lecturas

¹³ Para ampliar información, consultar Biblioteca Nacional. Colecciones virtuales. En línea [<http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=39346>] consultado en diciembre de 2011.

prohibidas, pero el sentimiento de culpa era tan enorme que pre-establecían que el diablo entraría a intervenir en la armonía de su hogar.

El control de las esposas pasa especialmente por el control del cuerpo, desconfiando constantemente de sus exigencias. El cuerpo de la mujer deberá ser objeto de control en virtud de su naturaleza inconstante y del mal gobierno que le da una razón incompleta propia de las mujeres. Ese cuerpo exigirá del esposo una prudente satisfacción de los apetitos carnales, exigencia que contrastará con los amancebamientos exacerbados en donde el marido termina abandonado al vértigo de los sentidos. Por otro, supone el control de sus tiempos y movimientos (Aranguren, 2007: 25)

La vida de la mujer siempre fue controlada, sin la necesidad de encontrarse dentro de un convento o una comunidad religiosa en especial, los sacerdotes católicos entraron hasta las profundidades íntimas de los hogares, incidiendo en la moral de las mujeres casadas con mucho mayor énfasis que en la de los varones, pues era ella el sujeto más débil para el pecado y más susceptible a fallarle a los preceptos divinos.

2.4 Mujer monja: Magdalena. Vida conventual en Nuevo Reino de Granada

Durante el período colonial, en el virreinato de la Nueva Granada se crearon diversos conventos femeninos. En las ciudades principales había uno y en ciertos casos existían varios de ellos, casi siempre como prolongaciones de los seminarios y conventos. Entre los más registrados se tienen los pertenecientes a las clarisas, las agustinas, las carmelitas descalzas, las franciscanas, mientras estaban otros que no tuvieron tanto renombre pero que de todas maneras alcanzaron un reconocimiento en la sociedad y fueron los conventos de las concepcionistas. La Orden de la Concepción tuvo tres monasterios durante todo el período colonial, ubicados en Pasto, Santafé y Tunja. El primero de ellos fue fundado en la ciudad de Pasto, en un pequeño recinto donado por el presbítero Moreno de Zúñiga, en el año de 1588, bajo la dirección de la abadesa doña

Leonor de Orense. En el año 1595 se fundó el convento de Santafé y a los pocos años, en 1599, se creó el monasterio de la Concepción en la ciudad de Tunja. “Estos conventos eran una especie de metáfora de la sociedad, pues albergaban mujeres de todos los grupos sociales” (Rodríguez, 2010). La posibilidad de ingresar a algunos de estos conventos estaba retenida únicamente a las familias de más linaje o a las más pudientes. Cuando ingresaban algunas novicias llegaban acompañadas de muchachas de servidumbre como esclavas a su servicio. Dice Patricia Londoño frente a las labores de dichas mujeres, “Durante la Colonia casi todas las congregaciones de religiosas presentes en Suramérica fueron de carácter contemplativo, puesto que las labores pastorales y de beneficencia estaban reservadas para los frailes, monjes y sacerdotes en general” (Londoño, 2004: 93) Estos espacios religiosos estaban diseñados como lugares para exaltar la fe y todas las celebraciones adscritas a esta, pues la toma de hábitos en los conventos era, además de un acto de altísima devoción, una decisión solemne y rimbombante que implicaba una ceremonia. Se debe anotar que los conventos también fueron utilizados como refugio de muchas mujeres que habían quedado viudas.

La instauración de los conventos tiene sus antecedentes en la conformación de grupos y comunidades europeas en torno a la religión, la beneficencia y la devoción, que tenían por sujeto de honra a un determinado santo y difundían la doctrina católica, como lo afirma Patricia Londoño, “Los españoles trajeron al Nuevo Mundo la costumbre de asociarse alrededor de propósitos piadosos” (Londoño, 2004: S. r) Entre las devociones relevantes desarrolladas en Santafé de Bogotá y en otros centros urbanos de significativa importancia para el virreinato, se encuentran las de Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de la Concepción, la Santa Veracruz, las Ánimas del Purgatorio y el Santísimo Sacramento. Las religiosas se instauraron en América desde las primeras décadas del período de conquista y se difundieron rápidamente por casi todas las regiones que actualmente constituyen Iberoamérica. Fueron seis las órdenes religiosas que fundaron conventos en Nueva Granada: las Clarisas, las Concepcionistas, las Agustinas, las Dominicanas, las Carmelitas y la Compañía de María. A raíz del decreto de desamortización de bienes, en el siglo XIX, dictaminado por Tomás Cipriano de Mosquera, dichas comunidades fueron expulsadas de sus claustros y sus bienes fueron confiscados.

Los monasterios religiosos femeninos fueron lugares donde la comunicación con el afuera, con el mundo social externo era muy recurrente. “¿Podemos considerar la vida en el interior de los conventos neogranadinos una vida privada? (Quevedo, 2011: 143) En sus locutorios, tornos, porterías y confesionarios se intercambiaban permanentemente noticias y diversidad de objetos, además se transmitían buen número de prácticas y se consumaban actos jurídicos. A estos lugares tuvieron acceso las autoridades judiciales para solicitar testimonios y, en casos excepcionales, a buscar a religiosas consideradas delincuentes. La vida interior de los conventos tenía dinámicas similares a la vida de la sociedad pagana, visto desde el ámbito administrativo, pues las monjas constituyeron una comunidad importante para muchos aspectos sociales como los casos de los que las personas sufrían de dolor y abandono, “Dejando aparte el alto valor testimonial e impetratorio de su vida, contribuyeron eficazmente a la protección de esposas y viudas desamparadas, a la recuperación de jóvenes descarriadas y a la educación de la juventud femenina, con su incalculable repercusión en la religiosidad de la familia y en la moralización de la sociedad” (Martínez Cuesta, 1995: S.r) Claro que en diferentes regiones de la época existieron mujeres de muchas virtudes, en especial muy piadosas, las cuales no ingresaban a los conventos; se les llamaban “beatas”. Su indumentaria constaba de trajes oscuros y pesados, y se dedicaban a rezar por largos períodos de tiempo y a cuidar de los enfermos. Además se encargaban de velar por las imágenes de las cofradías a las que pertenecían.

La piedad y la devoción religiosa fueron sentimientos vividos intensamente por las mujeres de la sociedad colonial y republicana. El advenimiento de la República pocos cambios generó en este aspecto. Aunque cabe resaltar que entonces el influjo de la devoción a la Virgen María y la impresión de estampas y libros de oración fueron importantes novedades (Rodríguez, 1995. Cit.).

Los conventos en el Nuevo Reino de Granada albergaban en su interior una alta cantidad de mujeres, aunque no todas tenían el mismo ánimo de profesar, pues hubo muchas que sostuvieron su condición de seglares, mientras otras ingresaban como criadas de otras novicias o monjas. En algunas ocasiones se llegaba a tal punto demográfico al interior de estos espacios, que hasta las mismas monjas internas se quejaban, como se evidencia en

la escritura de ciertas monjas —tan relevantes para la historia de la autobiografía—, como lo fue Francisca Josefa del Castillo¹⁴, quien aludía que debido a la existencia de tanta gente al interior del convento se generaba un ambiente lleno de comentarios que dispersaba la concentración “[...] que se requería para asuntos de fe, pues estando las religiosas en permanente contacto con el mundo exterior, creaban un clima de murmuraciones que necesariamente afectaba a las monjas que hacían votos para permanecer alejadas del mundo” (Aristizábal, 2004: 66)

Entrado el siglo XVIII, llegaron a la gran zona de Hispanoamérica, las religiosas ursulinas y la Compañía de María, trayendo métodos diferentes de educación, y contribuyendo a desterrar la convivencia de educandas y monjas en los conventos y elevaron muy considerablemente el nivel cultural del sector acomodado de la mujer hispanoamericana. Los historiadores actuales están encontrando datos significativos de sus contribuciones a otros oficios tales como la pastelería, a la confitería, a la floristería y al bordado, al igual que su influencia en las tradiciones e incluso en el ámbito comercial, que a menudo hacía uso el dinero de sus dotes. Al interior de la vida monacal hispanoamericana se hace preciso indagar en la vida conventual femenina de este tiempo, tema de la investigación de Alma Montero y que se encuentra en los textos del catálogo *Monjas Coronadas, vida conventual femenina en Hispanoamérica* (Montero Alarcón, Et. al, 2003), en donde se dan a conocer los motivos por los cuales las mujeres entraron con cierta recurrencia a hacer parte de los conventos; viudas, solteras, infantes que representaban una población significativa para la sociedad de la época, generando necesidades y circunstancias sociales que llevaron a la instauración de varios conventos para *tener*-albergar, proteger, ausentar, silenciar- a las mujeres y brindarles una vida que, además de proporcionarles dignidad, les diera reconocimiento social a sus familias, dentro del contexto de un poderío religioso imperante, evidenciando el dominio ejercido sobre las mujeres por los procesos coloniales y post-coloniales, el sometimiento de las familias que, convencidas de una

¹⁴ Durante la historia del monasterio de las Clarisas, la religiosa más notable fue la madre Francisca Josefa del Castillo, nacida en 1671 y fallecida en 1742, debido al extenso ejercicio de escritura, una de las más ilustres místicas del período colonial. Fue elegida abadesa del convento en 1715 y luego en dos ocasiones más, 1729 y 1738.

necesidad moral creada por una sociedad misógina, propia de la iglesia católica ortodoxa, insistían en llevar a sus miembros de sexo femenino sino al matrimonio, al convento, y así afinar la difícil naturaleza que las caracterizaba. Los sentimientos de culpa generados por el clero, especialmente sobre la mujer, afianzaron la visión de la vida de estas religiosas como una tragedia. La existencia vista desde ese punto de vista, se enquistaba en los valores estéticos y morales del barroco, que mediante la teatralización estética de la vida, hace sentir la existencia como una gran tragedia, conduciendo a la persona a la urgencia por alcanzar la salvación.

Los conventos fueron aquellos los lugares de la exaltación de la vida interior sobre la vida externa, física y amorosa. De allí surgió toda una estructura de control sobre los comportamientos de las mujeres bajo los preceptos cristianos, colaborando, mediante los textos escritos por las religiosas bajo la presión de sus confesores, con la labor pastoral de la iglesia, a la evangelización de las comunidades. Estos espacios se vieron impregnados por las prácticas penitentes, que fueron la base mística de la vida conventual y que funcionaron como una manera de experimentar el tiempo y de celebrar los sucesos religiosos como la Pascua, entre otros. Prácticas como la flagelación, la pobreza, el ayuno, la vigilia, la obediencia, el silencio y la confesión eran las recomendaciones permanentes de sus confesores espirituales, sustentados en la pasión de Cristo, quien se erguía como el fin último de la vida conventual neogranadina y el cual tenía como objetivo principal el adoctrinamiento del cuerpo y la mente femenina: "De allí que la penitencia no estuviese encaminada exclusivamente a generar unos sentidos del dolor corporal y unas actitudes específicas frente al cuerpo, el cual era objeto de rigurosa mortificación, sino también a colonizar disciplinar las mentes de las monjas con pensamientos que afectasen su ánimo y edificasen su interior" (Quevedo, 2011: 152). Se puede afirmar pues que el catolicismo optó por anular la construcción del sujeto femenino en la colonia neogranadina, sin embargo insistía en la creación de espacios íntimos, individualizados y personales que funcionaban tanto para la prohibición de lo individual como de lo social.

[...] la delimitación de un espacio público en la Colonia no se reduce a las calles y plazas, pues incluso lo que ocurre en el interior del convento es público porque

funciona dentro de los lineamientos de la distinción social obtenida a través de la fama de la santidad, que no solo favorece el poder central de la Iglesia sino que también los poderes localizados de las órdenes religiosas, y que es apropiada por el cuerpo social de acuerdo con sus urgencias y necesidades. (Quevedo, 2011: 143)

Desde el afuera, el modelo de santidad seguido por las religiosas era permanentemente modificado por las nociones de vida doméstica y cotidiana “[...] por lo que no es preciso hablar de los modelos de santidad que los conventos exponen como algo estático, sino como algo plenamente permeado por las dinámicas propias de la sociedad neogranadina” (Quevedo, 2011: 144). La vida de los conventos neogranadinos tuvo muchos detalles que se comparan con el contexto social popular de la colonia incluso en cuanto a las dinámicas de celebraciones, desacatos de la normatividad católica y otras prácticas que no suelen asociarse a estas vidas ejemplares de los conventos. Un ejemplo de estos desórdenes se ven terminando el siglo XVII, cuando los arzobispos de la ciudad de Bogotá se sintieron obligados a intervenir insistentemente en los conventos de Tunja y Bogotá. En ocasiones se conformaban facciones que realizaban campañas electorales y luego celebraban la victoria de sus candidatas religiosas con carreras de caballos y otros festejos tanto en el interior como fuera del convento. Comúnmente los obispos evidenciaban interés por el bienestar tanto espiritual como material de las religiosas y sus monasterios. También había algunos obispos que, conscientes del lugar digno de la vida religiosa, hicieron un gran esfuerzo por mejorar las situaciones desfavorecedoras que deslustraban la imagen de los conventos. Sin embargo el proyecto reformista más riguroso se hizo efectivo desde los consejeros y ministros de Carlos III y giraba en torno a tres aspectos: disminución del número de monjas y criadas, la división entre religiosas y educandas y la restauración de la vida común. Parecía, por tanto, una reforma bien planteada, ya que iba dirigida contra los abusos más graves. Pero, pese al apoyo de la autoridad colonial, no obtuvo el éxito esperado debido a que las reformas autoritarias y externas pocas veces encuentran un eco suficiente y convincente, interino, en las comunidades o no se adoptó específicamente según las características locales. “Las peculiaridades humanas, sociales, económicas y religiosas de los conventos iberoamericanos no fueron suficientemente ponderadas en Madrid. Esa misma desatención contribuyó a frustrar por esas mismas fechas la reforma de los frailes, a pesar de las energías consumidas en ella.” (Martínez Cuesta, 1995). La situación era muy

distinta en los conventos de recoletas y hermanas descalzas, pues eran comunidades mucho más pequeñas.

Si se exceptúan las concepcionistas descalzas de Lima, ninguna superaba la barrera de los 40 miembros. Todas vivían en celdas individuales, sin apenas niñas ni damas de compañía, comían juntas en el refectorio y vestían del ropero común. El número de criadas era muy reducido. Por el contrario, dedicaban largos ratos a la oración, especialmente a la mental, en la que solían consumir dos horas diarias, comulgaban muy a menudo, excluían cuanto sonara a peculio personal, privilegio o trato de excepción, y sus ayunos y penitencias eran continuos. Las capuchinas rechazaban toda clase de rentas y vivían de su trabajo y de la caridad pública. (Martínez Cuesta, 1995)

Los conventos neogranadinos fueron espacios en donde el poder se ejerció de manera centralizada e intensiva vinculada a la esfera pública de la ciudad pero al tiempo capaz de constituir sujetos sociales e individuales que podían trasgredir la normatividad cristiana en el afán de afirmar su particularidad y explorar una identidad en transformación. “Podríamos definir la vida privada de los conventos femeninos neogranadinos como una experiencia de la interioridad ampliamente vinculada a la esfera pública de la ciudad” (Quevedo, 2011: 144). Lo que ocurría fuera de los muros conventuales permeaba la vida privada de las religiosas, desde la conformación de los mismos, pues en la mayoría fueron fundados como obras pías que permitían a los fundadores obtener distinción social; los conventos además fueron puentes entre la vida monacal y las demás élites que manejaban el poder económico y social en la colonia, pues cabe resaltar la dinámica administrativa que ejercían las monjas de clase alta frente a las actividades crediticias que favorecían las familias de élite. De igual manera cabe resaltar el aporte de las monjas a la educación cristiana de la mujer. Gracias a los conventos hubo en Hispanoamérica una cierta cultura femenina con enfoques de literatura, música y oficios más ornamentales. Se han identificado alrededor de 102 monjas escritoras y compositoras de música. Al interior de los conventos, las monjas enseñaban a las educandas infantiles la alfabetidad básica y posteriormente las instruían en la música, el baile, el teatro, y en ciertas actividades de artes y oficios tales como la cocina, el bordado y la costura que se extendían a las

mujeres coloniales. En los conventos neogranadinos no solamente habían monjas, novicias y donadas, también habitaban otras mujeres mientras sus esposos estaban de viaje, con el fin de evitar el adulterio; otras que eran recluidas por sus maridos debido a que ya los habían traicionado con otro hombre o también se podían encontrar mujeres solteras que ingresaban temporalmente al convento para cuidarse de los peligros de la seducción masculina. Es en estos espacios en donde las prácticas de las religiosas se podían extender a la comunidad. “Se trata entonces, de un espacio arquitectónico, simbólico, de vivencia privilegiada de la interioridad, de exigencia de la ortodoxia, de trasgresión y deseo, productor de discursos culturales y literarios y motor económico de la sociedad”. (Quevedo, 2011: 145)

Las religiosas tenían una gran vocación de servicio y generosa dedicación a su comunidad y a la vida religiosa que llenaba de contenido sus vidas, pero por el contrario, se podría abrir la pregunta: ¿amó verdaderamente la Iglesia a sus religiosas y santas?, pues la plataforma creada para su existencia era bastante exigente, muy determinante en sus normativas, prolífera en sacrificios, castigos y amenazas.

En una época en que las mujeres apenas tenían derecho a hablar ni a hacer valer sus cualidades en la sociedad, ellas buscaban una salida, un camino, un medio para existir. Muchas fueron las llamadas y pocas las elegidas, pues Roma establecía una rigurosa clasificación en la meta: en primer lugar las santas reconocidas y canonizadas; en segundo lugar, las bienaventuradas o beatificadas; después el grupo de religiosas nobles a las que ofrecía un ascenso en la Tierra, la dirección de un monasterio, por ejemplo, ya que no podía garantizarles una recompensa en el cielo. En el pelotón de la cola estaban las descalificadas, novicias que se aburrían en los conventos, protagonizaban algún escándalo y que finalmente eran expulsadas, a veces acusadas de herejía o posesión demoníaca (Bechtel, 2001: 199)

La conquista española también tiene otra faceta, igualmente abusadora pero dicha en términos distintos “[...] como una deplorable apropiación de mujeres, pues el control de éstas era absolutamente necesario para la supervivencia de su misión. Dicha violencia, que se continúa hoy, se enuncia y expande por medio del discurso patriarcal” (Robledo, 1995: 25), poder que prefigura a un sujeto que ve al otro, a la otra como una extensión del aparato de poder propio y como un sujeto propio de dominar, pues pretende que las mujeres se distancien de sus identidades, que se alejen de su propio espacio y que además escriban sus vivencias con un tinte de glorificación a su aparato jerárquico, en donde no encuentren un territorio para ser ellas mismas sino una ejemplificación de las virtudes católicas en la tierra. En este sentido, la mujer neogranadina fue objeto de una doble coerción y por supuesto de una doble colonización: la política y la del imaginario social instaurado. Condiciones necesarias para prestar alta atención a las mujeres, pues eran ellas quienes más desviado tenían el pensamiento y la actitud. Una sociedad en donde se leía como sinónimo lo pecaminoso y lo femenino. Por ello los claustros fueron un punto focal de la atención católica, pero paralelamente las mujeres hicieron de estos un espacio de realización emocional y psicológica, en donde sus pensamientos podían dejarse pensar, en donde sus emociones tenían el aval de la mística barroca, en donde la excitación por amor era posible, siempre y cuando el sujeto que las provocara fuera precisamente Cristo. La doctrina más relevante fue esa, la imitación de Cristo, “[...] reconociendo en el cuerpo místico de Cristo el lugar en que se integran todos los miembros de la sociedad colonial y a través del cual se configura el orden social de la época. De esta forma el cuerpo es reconocido como un vínculo cultural y social, y el Cuerpo Místico es proyectado como la imagen ideal de experiencia religiosa” (Quevedo, 2007: 49) Como se mencionaba en páginas anteriores, las vidas de las mujeres santas eran los modelos retóricos de vida ejemplar, de santidad, tal ejemplo Catalina de Siena, quien nacida en una familia con casi 25 hermanos, sabía lo que era la desgracia y la pobreza, pero además vivió lo que era la extravagancia, pues juraba ver al demonio en sus sueños desde pequeña y haber bebido la sangre de Cristo directamente de sus heridas y cuando fue llamada frente a los dominicos, quienes la acusaban de fingimiento, demostró su inocencia pero tuvo que enfrentarse a sus detractores por el resto de su vida. Este ejemplo de santa también escribió diálogos místicos en los que relató sus experiencias, pero fue la iglesia misma quien infló un poco su imagen, pues reescribió muchos de sus textos y escribió algunas de sus relaciones divinas, fue quien la canonizó en 1461 y quien la convirtió en doctora de la iglesia mucho tiempo después. Esta mujer es

tan solo uno de los ejemplos que la iglesia tuvo para convocar a las religiosas a seguir a Cristo y a tener una vida en torno a él. Dice la biblia frente a este comportamiento, denominado en el barroco como *Imitatio de Christo*, “[...] Como mancebo que se desposa con una doncella, así el que edificará se desposará contigo. Y como la esposa hace las delicias del esposo, así harás tú las delicias de tu Dios.”¹⁵. ¿Cuál era la invitación de la iglesia para sus religiosas?, llenar de tensiones las relaciones entre Dios y el hombre, o mejor, entre Cristo y la mujer, en donde el sacrificio del cuerpo es la máxima doctrinal pero que su unión con Cristo es su culmen. Cuerpo para desvanecerse, cuerpo para entregarse. Además de todo, la iglesia criticó la unión demasiado íntima de algunas religiosas con la imagen de Jesús, para esto estaba la revisión de la escritura hagiográfica por los sacerdotes confesores. Por una parte, el hijo de Dios pertenece de hecho a toda la humanidad, pero ningún ser humano puede convertirlo en su compañero personal. Aparte que la unión mística con Cristo era aceptable en cuanto se tratase de una devoción particular, incluso amor, llegaba a ser considerada como práctica indecente cuando se transformaba en sentimiento de pasión ardiente y humana por el hombre de Jesús. Las maneras en que las religiosas neogranadinas manejaban su cuerpo estaban de acuerdo al deseo de acceder a la perfección del espíritu durante su trayecto de vida, “[...] un trayecto que las conducía a la muerte que significaba el encuentro con el amado esposo y la consumación del desposorio místico. Por eso al morir eran coronadas como novias” (Toquica, 2003: 6) La muerte es el ascenso de santidad y enfatiza el dolor como sentimiento de pureza, elemento especialmente barroco al exaltar el dolor y el sacrificio, la muerte que objetiva la misión cristiana de todo místico y su función social dentro del adoctrinamiento colonial. El cuerpo, si bien muere y se encuentra con Cristo, es integrado a la experiencia religiosa en vida, creando un lenguaje tanto corporal como de escritura que sobrepase el acercamiento con Dios, en donde los sentidos del cuerpo actúan exclusivamente para la vivencia mística y para el conocimiento y la devoción al santísimo. Por ello la exacerbación de los sentidos surge como efecto de este acercamiento místico, haciendo que la vida de las religiosas se encuentra en permanente debate, en una tensión que liga pero crea distancias con la divinidad y sobre todo con el cuerpo y la sangre de Cristo. Una religiosa que se entiende metafóricamente como una novia perdida, en permanente búsqueda de su amado.

¹⁵ Tomado de *Isaías 62, 5*.

Frente a las nociones de cuerpo constituidas en el período colonial hispanoamericano, tanto los temas discursivos como las expresiones iconográficas permiten descubrir la corporeidad que el orden retórico barroco de Nuevo Reino de Granada impartió como arquetipos de vida, como ejemplo de comportamiento. El arte desarrollado dentro del discurso católico en este período presenta unos matices de misterio que abren la puerta a un trabajo de lectura simbólica que aún no está desarrollado totalmente. La vida conventual, la vida en las iglesias y los entornos religiosos en Santafé de Bogotá, Tunja y Medellín presentan una variada serie de pinturas y de grabados que señalan un conjunto de pensamientos católicos por estudiar desde el ángulo de la iconología, la hermenéutica y la semiótica visual, en donde se intercambian relatos y contextos culturales, pues estas representaciones, realizadas por artistas, algunos reconocidos, es decir, con nombre propio, o por otros artistas a los que son atribuidas y por otros pintores anónimos, permiten intuir un mundo rico en significados que expanden las posibilidades interpretativas de este ejercicio.

Detrás del santo, o de cualquier imagen religiosa, se encontraba la gestualidad, el paisaje, el cuerpo lacerado, los modelos de ascetismo o riqueza. ¿Cuáles temas y en qué circunstancias, gobernaron las miradas y los anhelos de imitación?. Los santos representan valores idealizados, concretamente, valores corporales que debían ser imitados, algunos más allá de la simple corporización. Sus gestos descubren la paciencia, la penitencia, la asexualidad; en el fondo, una forma de ser en el mundo. (Borja, 2002: 11)

El cuerpo femenino conventual imitó a un amante, a Cristo y no siempre este fenómeno ocurrió por mimetismo, pues correspondía precisamente a un trayecto largo y sufrido en donde se educaba la imaginación, en donde el ejercicio del recogimiento y la meditación cotidiana de la Pasión de Cristo, la adoración de su sufrimiento y la adoración a las imágenes mediante los sentidos, ocuparon un lugar preponderante en las acciones cotidianas impartidas en los claustros. Una actitud en donde los sentidos entraron a formar parte fundamental de esta teatralidad del cuerpo mortificado, ya que a través de

ellos se contrastaba la noción de verdad de la realidad, ya que mediante los ojos, el gusto, el olfato, el tacto y el oído se podía percibir la espiritualidad, la exterioridad de nuevo como parte vital de la retórica barroca. Una caracterización de lo externo en función del desvelamiento de la espiritualidad. Uno de los signos protagónicos de la escena mística del barroco es la que representa las cinco llagas, imagen venerada fuertemente incluso antes de la Reforma, teniendo mayor fuerza la herida del costado, la cual es objeto de veneración especial, ya que la imagen de la lanza atravesando el costado derecho de Cristo tiene un alto valor simbólico, pues luego de la cabeza, el pecho del cuerpo constituye la otra parte noble del cuerpo por la razón de albergar los órganos vitales,

[...] pero esa herida está llena de ambigüedad; sus bordes, sus labios que dejan entrever el interior del cuerpo, evocan un sexo menstrual o una boca rezumando sangre. Una boca que todos los místicos en sus abrazos al crucifijo aspiran a besar, para realizar una transfusión, una estrecha comunión con el Salvador. ¿No es acaso el propio Jesucristo quien, en algunas representaciones, parece incitar al creyente a ese afán?, ¿Acaso no vemos en algunas imágenes a Cristo exhibiendo su herida, señalándola con el índice? (Bechtel, 2001: 36)

La relación entre el cuerpo mortificado de Cristo y el órgano sexual femenino tiene una base iconográfica que lo advierte y que genera cuestionamientos frente a la noción de mujer dentro de los preceptos católicos y sobre todo a una relación de hombre/mujer/dolor, cuerpo de Cristo/cuerpo femenino. Pero tampoco cabe recordar la estética brusca, a veces grotesca y descarnada de la factura de ciertas imágenes de la pasión de Cristo, como la cabeza clavada con espinas por ejemplo. No es de extrañarse que esta relación con el género femenino se realice desde la imagen carnal de su sexo en el costado sagrado, como una boca abierta que provoca los besos de los santos y personas fieles, pues la completitud de los cuerpos está en la fusión del masculino y del femenino, sin embargo este tema no es concebido dentro de lo posible dentro de los parámetros de la iglesia imperante. Finalmente se configura una noción fuerte del cuerpo, que incita los sentidos del ser humano, los despierta y excita para finalmente controlarlos y castigarlos, típica operación de la mística barroca.

El cuerpo de la mujer religiosa es representado desde el dolor contenido, soportado, aguantado, y que es permanente, mas esto es posible gracias a los personajes que agenciaban su devenir corporal, es decir tanto los confesores como la imagen de su amado eterno, su único consuelo, su Señor, quien las proveía de aquello que a su vez que les angustiaba, de lo que atormentaba su ser interno, Cristo. Entre la religiosa y la imagen e idea de Jesús se marca una relación de complementariedad, como suele comprenderse la figura de una pareja matrimonial, quienes mutuamente se consuelan, se integran, suplen lo que al otro le falta. Como se advierte en las siguientes líneas de la madre Josefa del Castillo, en donde se presenta la noción de cuerpo atormentado:

Pues, como digo, era grande mi padecer interior; y era tal, que leyendo algunas veces las penas de las potencias de los condenados, me parecía aquello lo que yo padecía; y aunque el tiempo que asistían mis padres en la ciudad, tenía el consuelo de ir algunas veces a la Compañía, adonde hallaba alguna respiración en mis penas; mas esto era pocas veces y con el trabajo que digo; y fuera de eso, yo no me sabía o no podía explicarme 12 [sic] con mi confesor. Mas en el campo todo me faltaba, aunque allí recibía a Nuestro Señor los días de fiesta que decían misa; y en uno de ellos, me hizo Nuestro Señor el beneficio de que fuera a decir la el padre Matías de Tapia, a quien, entrando a reconciliarme para comulgar, dije algo de mis fatigas y tormentos que pasaba, y quiso Nuestro Señor que me entendiera y alentara tanto, que yo quedé con aliento y esfuerzo para sufrir mis tormentos, y con mayores deseos de servir a Nuestro Señor. En este tiempo conocí cómo todo mi refugio había de ser, y todo mi vivir, Nuestro Señor Sacramentado; porque una noche me hallaba en sueños perseguida y acosada de muchos enemigos que me daban gritos, y seguían, y yo, llena de aflicción y espanto, buscaba algún refugio, y sólo hallaba una custodia en que estaba el Santísimo Sacramento, y llegándome allí, quedaba consolada y segura, y huían todos mis enemigos, y yo quedé desde aquel día con más aliento y consuelo” (De la Concepción del Castillo, 2007: 72)

El lugar del cuerpo en la colonia se ve llevado a una teatralización barroca. “[...] ese *locus* desde el que las monjas construyen sus discursos sirve como enunciación del paradigma barroco americano” (Quevedo, 2011: 157) Tanto en los escritos como en las pinturas se presenta una escenificación de los dolores internos, de los sentimientos que aquejan el cuerpo de la mujer solitaria que en acción ritualizada, recurre a su amado para saciar sus penas y sus pecados. La figura masculina de Dios, es decir, su hijo Jesús, cobra un gran sentido ritual al interior de los conventos, pues la iglesia católica se valdrá de él para mitigar la tragedia del cuerpo femenino. Sin embargo las mujeres allí enclaustradas representan un capítulo importante para los padres católicos, además de ejercer control sobre ellas de manera directa. Las religiosas contienen un gran significado dentro de estos contextos monacales, son el cuerpo bajo el que se ejerce la posición de la iglesia frente a la mujer, la concepción de lo femenino pero que al interior manejan otros sentidos diferentes a los impuestos por el clérigo patriarcal, pues las mujeres sólo se pueden desempeñar en el catolicismo como monjas, pero dentro de los conventos también son sacerdotisas, pues son quienes ejecutan los mandatos divinos, son las mujeres reales del templo católico.

Si, por un lado, las monjas refieren su constante preocupación por obedecer a sus guías espirituales, al mismo tiempo los responsabilizan de cualquier fisura en su formación espiritual, pues explotan la relación según la cual el confesor sabe y ellas no, el confesor es docto y ellas son ignorantes, el confesor es hombre y ellas son mujeres.(Quevedo, 2011: 162)

La mujer monja hispanoamericana encierra cuestionamientos de lugar, pues frente a los padres católicos ¿quiénes son verdaderamente? “[...] el convento colonial está habitado por mujeres que reconocen la autoridad religiosa masculina –arzobispo, guías espirituales, confesores, etc.- pero que también la cuestionan y decolonizan”. (Quevedo, 2011: 145) Qué papel cumplen en el ámbito social, si son enclaustradas, obligadas a adoptar una vida privada regida por la mortificación y coronadas al confirmar sus al pasar a la vida eterna junto a su amado Jesús. Parecieran tener cierta importancia las mujeres consagradas a Cristo, pues concentran las virtudes fundamentales de la doctrina católica, pero son incitadas a escribir y revelar su condición corporal, su estatuto carnal; generan

una actitud interior que trasgrede las paredes de los conventos, propiciando una compleja relación con el afuera y las prácticas privadas de la mística, transfiriendo su constitución femenina al espacio social.

Si bien reciben la censura propia que, en los siglos coloniales y como herencia medieval, recae sobre lo femenino, las monjas neogranadinas, muchas veces, vulneran es autoridad patriarcal en sus experiencias religiosas, exponiendo y encubriendo sus alcances en esa compleja relación entre el afuera y el adentro que se establece en el espacio conventual. (Quevedo, 2011: 145)

Es como un doble juego que pretende nombrarlas como individuos pero las anula para un control colectivo, son como esposas perdidas en un mundo terrenal, pero al mismo tiempo son leídas, develadas, curioseadas, para detectar sus emociones y sus sentimientos más intensos. Mujeres que están dotadas de los atributos de santidad y que despiertan una inquietante dualidad incluso para el resto de mujeres coloniales, como dice Pablo Aranguren,

De fondo, pues, se tratará de que este cúmulo de virtudes se construya en los espacios conventuales, pues se espera que las mujeres vivan en el recogimiento que debe una esposa de Cristo. Recogidas y tapadas, las mujeres coloniales habitan una variedad de clausuras, su espacio: el de un cuerpo que debe ser circuncidado, cerrado en sus orificios, su función: la maternidad y la educación de los hijos o el servicio a Dios. En el espacio de una ciudad ordenada ella es la más controlada (Aranguren, 2007: 27)

Si la iglesia no quería un discurso femenino, la religiosa estaría dispuesta a producirlo, estaría dispuesta a obedecer mientras esperaría la recompensa de ser la esposa del cuerpo glorioso. “Pero si dedicar la vida a Dios era fuente de placer, la elección de la orden religiosa a la que la futura monja entraría no se hallaba lejos de los factores de distinción religiosa y social” (Quevedo, 2007: 123) Fundadas como reinas o princesas,

coronadas con flores y cetros, vestidas de novias pomposas, barrocas y con pretensiosas simbologías, estas mujeres más que una distinción, recibían un lugar de austeridad, menosprecio, soledad y penas. El lugar del cuerpo fue un lugar de tormento, disimulo y sacrificio, en donde los sentidos lucharon contra la razón para obtener voluntad de obediencia frente a los criterios de los padres católicos. Un conflicto místico que conlleva a la monja a ser la mujer atormentada de Dios, la Magdalena que llora y se auto castiga, que merece ser apedreada pero que también es redimida si sabe comportarse dentro de una vida mística llena de arrepentimientos y se penas. “Así, los textos pueden ser considerados como un ejercicio de reflexión personal que da cuenta de una subjetividad implicada en su construcción, son en todo caso producidos en el marco de una serie de ordenamientos eclesiales —masculinos— que si bien los hace posibles, también les da un campo restringido de posibilidad” (Aranguren, 2007: 20) Tanto era así que se puede leer en los escritos de Josefa del Castillo dicho tormento por aceptar esta opción que la iglesia les ofrecía a las mujeres:

Yo tenía tanto horror a este convento, que no había menester que me dijeran nada; más callaba y disimulaba mi corazón, buscando razones para desvanecer las tuyas, y así me iba convenciendo a mí misma. Me acuerdo que era tanto el horror que tenía, que aun las campanas del convento, que se oían en mi aposento, me daban pena, tanta, que a veces no la podía tolerar, y me iba al cuarto de mi madre por no oírlas. (De la Concepción del Castillo, 2007: 76)

El modelo de Jesús atormentado es el que determina la mística religiosa, pues marca en el cuerpo propio los dolores como muestra de un sacrificio de la voluntad hacia el altísimo, a quien se venera. Como dice Borja “La importancia de mortificar la carne se comunicaba con imágenes complejas y directas, como la de Angelino Medoro que mostraba a uno de los modelos de vida penitente. María Magdalena, con una cadena entre sus manos” (Borja, 2004: 16).

La vida de Cristo se propuso como modelo a imitar y en un contexto de dominación colonial, la pintura exaltó las virtudes de la obediencia, humildad y paciencia frente al dolor. También buscó incentivar el arrepentimiento, promover la compasión y aspirar a la gloria futura por el camino de la redención. (Londoño, 2012: 157)

El cuerpo aislado y penitente que hace honores a Cristo fue un tema que tuvo presencia en los adoctrinamientos coloniales que apoyaban la idea de separarse de la vida mundana. “El caso de María Magdalena es interesante, pues el discurso barroco no acogió la imagen de la tentadora que ungió los pies de Cristo, sino la de la mujer arrepentida (...): la que vivió en una cueva para hacer penitencia y mortificar el cuerpo, lacerándose con cadenas al modo de disciplinas. (Borja, 2011: 183). La noción del cuerpo castigado y doliente fue asumida por las religiosas neogranadinas como parte de su imitación a la figura masculina sagrada, pues mediante el dolor se hacían sentir los momentos más angustiantes de la pasión, fenómeno que ha inspirado a la iglesia para motivar y profundizar con fuerza la idea de la culpa; pues según el discurso religioso, es la humanidad la que deberá sufrir los dolores que en un pasado le impuso al hijo de Dios. Incluso cabe pensar que fue Eva, la primera mujer de las metáforas católicas de la creación, quien tuvo la primera culpa y fue Magdalena la mujer apedreada por ser culpable de pecado. Es este el modelo del buen cristiano, imagen que lleva a la mujer a volverse a Cristo en su estado de arrepentimiento. Es la marca de la herida la que produce cierto placer de limpieza de la culpa y es precisamente este gesto del dolor el que retoma la retórica barroca, para generar una noción de cuerpo autoflagelado. La mortificación del cuerpo, la provocación del dolor se anuncia en la imagen como indicio de una nueva actitud que conllevará al perdón. En este sentido la figura ejemplar para las monjas quienes representan la función social y política de la mujer arrepentida, amante y presionada a espiritualizar su materia, puede consolidarse en la imagen de María Magdalena, la mujer pecadora, la que nunca fue esposa legítima, la carente de hombre, quien en la mayoría de las ocasiones aparece representada con su cuerpo postrado en contrición, doblegado, con un gesto de encogimiento y de vergüenza, una actitud de llanto contenido y de arrepentimiento permanente. Las tres mujeres coloniales se consuman con esta última: Virgen, Eva y Magdalena. La religiosa es quien encarna la otra posibilidad que tiene el género femenino de ser, y es un papel cobijado y controlado por la iglesia debajo de un manto de santidad. Noción estrechamente ligada al concepto de la intimidad

y fundamentado en el *hortus conclusus*¹⁶, como el espacio en el que se consuma la relación amorosa entre Magdalena y Jesús, entre la monja neogranadina y Cristo.

La noción de cuerpo para la mujer religiosa fue determinado desde el siglo XVI, durante el Concilio de Trento, en la sección XXV, obligando con sobresaliente fuerza, tanto a la castidad como a la obediencia y a la pobreza. Las monjas fueron mujeres sumisas por excelencia, pobres por añadidura y castas por definición, pero en su cuerpo se ve el reflejo de una sociedad controladora, temerosa de los sentimientos, de las expresiones de amor, de deseo, de hambre de cuerpo, incluso del cuerpo sagrado de su amado inmanente. El cuerpo de la mujer es sometido al ayuno, obligatorio desde la natividad de Nuestra Señora, hasta las fechas de resurrección del Señor. El hambre es el sometimiento de la carne, del deseo. Magdalena sin amado, mujer con apetito silente, con ausencia física del hambre interno y que sufre de carencia de alimento como reflejo de su vacío de humanidad. El cuerpo es el instrumento del tratamiento de la mente, de la manipulación de los sentidos, de la configuración del sujeto femenino colonial.

Igualmente se implementa el cuerpo silencioso. Silencio religioso continuo que conlleva a la meditación, al recogimiento, a la manifestación del control ejercido, el silencio, nadie dice nada, nadie se lamenta, nadie llora. Un sujeto mudo que es conducido a la interiorización de su ser, al resguardo de su caracterización individual, de su carne habitada por el espíritu, invadida negativamente por el deseo y la curiosidad, por la humanidad. Es un cuerpo que solo permite hacer uso de algunas señales, sólo las consideradas religiosas, castas, con las que las magdalenas comunican sólo lo indispensable. ¿Qué sería considerado como indispensable para una iglesia misógina? Negar el hablar es controlar el cuerpo social de manera totalitaria, negar el sentimiento, la expresión, la posibilidad de ser, negar el sujeto femenino y crear un cuerpo colectivo manipulado, “la renuncia al mundo es su posesión (de la monja) en cuanto la redimen con

¹⁶ Término utilizado por María Piedad Quevedo para denominar el lugar amoroso entre Dios y las monjas. En María Piedad Quevedo (2007). *Un Cuerpo para el Espíritu, Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*. Bogotá D.C: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

su propio sacrificio, mostrando la vida conventual neogranadina como una praxis social” (Quevedo, 2011: 166)

Otra manera de controlar el cuerpo de las religiosas neogranadinas fue el uso de los hábitos, túnicas, escapularios y cilicios, los cuales tapaban, obstruían, ocultaban el cuerpo de las religiosas, revistiéndolo de la llamada honestidad religiosa, en donde no había lugar para el peinado —para aquel signo femenino, el pelo—, ni para el disfrute de los atributos corporales de la silueta, de la forma. El cuerpo era llevado sin adornos preciosos ni curiosos, no debía invitar a la pregunta, al deseo, ni a la intuición de que tras todos esos aparatos de control existía un cuerpo que habita, un cuerpo de mujer. Desde el siglo XVI, los hábitos fueron mucho más amplios, reforzando la idea del ocultamiento de la forma. La manera de nombrar a las religiosas también era una manera de suprimir la noción de sujeto y de instaurar un nuevo cuerpo homogenizado y manipulado por la norma. A estas mujeres de túnicas usualmente se les llamaba Fraylas, otras veces Dueñas, Señoras y como casi siempre, monjas. Se les aplicaban las normas de culpas cada mes, Magdalenas permanentes, en donde se les imponían diferentes castigos, según las culpas, si estas eran leves, graves, más graves o gravísimas. ¿Qué pecado tan terrible podía cometer una monja enclaustrada sino es desde su propio recogimiento e intimidad? La implementación del pecado de pensamiento. Algunas de las penas eran por ejemplo repetir salmos de rodillas, —cuerpo doblegado, postrado y repitente—, u otras más graves como permanecer encarceladas —cuerpo aislado—, comer sobre el piso, en la puerta del refectorio, obligando a las demás religiosas a pasar sobre la penitente, —cuerpo miserable y humillado.

Mediante la palabra, el texto, el espacio y la imagen, la iglesia influyó en los comportamientos de la mujer colonial, proponiendo modelos que finalmente fueron impuestos a la fuerza. Pero la más grande aspiración es convertirse en el cuerpo de Cristo, “[...] pasando por todas las penas sufridas por el Hombre de los dolores” (Vigarello, 2005: 61) La traducción de este personaje sagrado, María Magdalena, mediante el cuerpo toma forma de diferentes fenómenos: desde la estigmatización a la transverberación, desde la inscripción de signos en el corazón y muchas marcas que serán pruebas y señales de haber sido cuerpos elegidos por Dios, pero no siempre son

tan visibles como se representan en las pinturas, pues hay algunas santas que “[...] para vivir más intensamente su pasión, consiguen que sus estigmas sean casi invisibles al tiempo que mantienen su potencial de dolor.” (Vigarello, 2005: 61).

Las religiosas ocuparon el lugar de la Magdalena, como imagen atormentada de la mujer aislada que padece. “Debido a la insistencia del Concilio de Trento en la importancia de la penitencia, esta santa se convirtió en modelo femenino, lo que valorizó la mortificación del cuerpo como medio de purificar el alma. Todas las mujeres virtuosas neogranadinas tenían que ver con este modelo (Borja, 2011: 183) Amada y rechazada al mismo tiempo, amada pero sublevada hasta los lugares mudos en los que su voz no tuvo ningún valor para el poderío católico; tan solo su escritura fue una evidencia del ejercicio de poder y de control ejercido sobre la corporalidad colonial. La Magdalena silenciosa murió vestida de novia, esperando el momento de liberar sus sentidos y ser mujer. Como las monjas muertas que se vestían de novias ya en su sepulcro, coronadas de flores rebosantes de color y gracia. Al igual que las monjas del Virreinato de la Nueva España, que se vestían de novias al tomar sus votos y con gran ostentación, portaban vestiduras pomposas, atiborradas de hermosura, con cetro, corona y mejillas rosadas; novias jóvenes entregando su lozanía a una iglesia cruel y despiadada, que las casaría con un imaginario torturante y castigador. Magdalenas hispánicas cargadas de amor y vestidas de pompa nupcial esperando el momento glorioso de entregarse, como si el Divino Esposo estuviera con sus brazos abiertos justo para su bienvenida al convento. “Para una sociedad tan religiosa como la novohispana, la profesión de una joven era motivo de regocijo y festejo. La celebración desbordaba los muros del convento para convertirse en un festejo de la comunidad en general” (Montero, 2003: 57). La profesión era un ritual de gran importancia en cuanto las novicias tomaban sus votos de manera definitiva, se entregaban decisivamente a manos de la iglesia “que simbolizaba para las jóvenes aspirantes su boda mística con Jesús” (Montero, 2003: 57), utilizando todo el andamiaje de la estética barroca de la época, pues se exaltaba las emociones de los feligreses mediante imágenes cargadas de flores, objetos repujados de plata, música, aromas de incienso enmarcando el personaje principal: el cuerpo de la novia engalanada, coronada con flores y llevando su cetro de palma. “Estas ceremonias combinaban de manera fastuosa música, literatura religiosa y símbolos externos acordes con la cultura barroca, que seguramente lograron

su cometido al conmovier a los feligreses del siglo XVIII, tan afectos a los sentimientos exacerbados” (Montero, 2003: 57)

2.4.1 El espacio conventual

El monasterio de Las Clarisas fue el primer convento que se fundó en Nueva Granada, en la ciudad de Tunja, en 1574. En 1617 se fundó el convento de clarisas en Cartagena de Indias, por iniciativa de Catalina de Cabrera “[...] mujer notable, quien al morir en 1610, dejó para la fundación del convento un legado de 2.500 pesos. La Bula que autoriza la fundación data de 1610” (Montero y Muriel; 2003: 89) Expulsadas del claustro por el General Mosquera, en el año de 1861, fueron hasta la Habana, Cuba para formar su nueva sede. Esta congregación tuvo también un convento en Santafé, capital del Nuevo Reino de Granada, en el año de 1629. La Iglesia de Santa Clara se construye finalmente en 1647 y se consolida como una extensión del monasterio de las clarisas, justamente para cumplir con la vida de culto exigida por la comunidad religiosa de clausura. Espacio para el ensimismamiento, el encierro, el aislamiento y la soledad. Lugar vacío de materia pero llenos de simbolismo, espiritualidad y cargado de una rigurosidad que se evidenciaba en la configuración escénica de sus espacios. La oposición que existía entre el mundo exterior y el convento se evidenciaba en la simbología que guardaba el monasterio, identificándolo con el paraíso, con el jardín del Edén, como una burbuja que no dejaba filtrar las perversiones del mundo pagano. Sin embargo en algunos aspectos como el político, ese mundo exterior intervenía sobre el monasterio, pues participaban de las elecciones de las abadesas, por ejemplo, denotando la falta de claridad en las concepciones católicas del aislamiento, dejando ver unos intereses de control muy fuertes en estos espacios politizados.



Lámina 1. Pintura sobre pared. Interior de la Iglesia Santa Clara, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora.

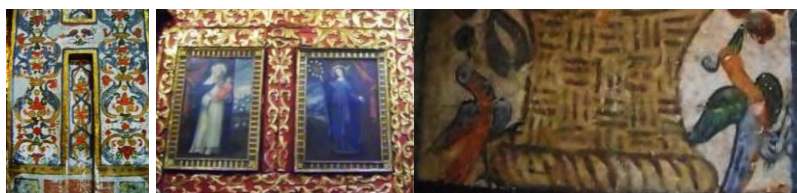


Lámina 2. Detalles del interior de la Iglesia Santa Clara, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora.

Los pájaros que se representan en la decoración del muro, están dentro de la clasificación de ornamentación de fauna, la cual se anota de igual uso que la flora. Incluye figuras como leones, serpientes, águilas, pelícanos, palomas, entre otras, las cuales se estilizan mediante el dibujo y a los cuales se les atribuyen significados varios desde la heráldica especialmente. De esta manera aparecen otros tipos de animales tales como sirenas, faunos, toros alados, peces en combinación con figuras humanas y demás, como los pájaros que enmarcan la escena de Santa Teresa y Santa Clara. Estas pinturas son de gran uso decorativo, en donde se ven representados diversos tipos de contenido; desde aves, frutas, hojas, flores, cestos, copas, entre otros. El colorido es de gran variedad, alegre, cálido, de alto contraste, ya que usa predominantemente la combinación de naranjas, azules y verdes. El manejo de la perspectiva es insipiente, al igual que la sensación y los efectos de volumen. La saturación refleja el estilo barroco, al igual que el movimiento que alcanza mediante los trazos de cintas, que fluyen activamente con la naturaleza, enmarcando la figura principal.

La construcción del cuerpo barroco basada en los sentidos se encontró condicionada por los espacios para habitar. Los monasterios solían ser ambientes austeros, arquitecturas estrechas que condicionan la vida de las religiosas hacia la minimización de su condición corporal pero que al mismo tiempo invita a expresar, a llenar estos vacíos mediante las actitudes místicas individuales.

Los detalles de ornamentación se pueden analizar según el Manual de Arte Cristiano (Basset, 1954: 26), en donde se encuentran algunos análisis iconográficos aplicables a la época, y en donde se afirma que las fuentes de ornamentación son cinco: los objetos naturales o artificiales, la geometría, la flora, la fauna y la figura humana. La imagen de los decorados de la Iglesia Santa Clara, tiene hacen enorme hincapié en los motivos de flora, como se ve en los techos de la imagen anteriormente mostrada y en los decorados de la pintura en cuestión. Y se combinan armónicamente con figuras geométricas y un poco de motivos de objetos tales como cintas y vasos. “[...] la geometría en fuente de un gran número de ornamentos compuestos de líneas, sean continuas como las estrías de las columnas griegas o como molduras, sea formando figuras como cruces, círculos, triángulos, polígonos, etc.” (Basset, 1954: 27) En esta iglesia de ven con frecuencia el uso de figuras geométricas, como por ejemplo las rejas o divisiones de confesionarios o espacios consagrados, como las celosías que separaban los espacios de la feligresía y la clausura, un denso calado de madera que permitía que las religiosas observaran lo que ocurría en el exterior, pero sin ser atravesadas por el ojo pagano. “La comunidad presencié los oficios a través de una tupida celosía de la que resta apenas una parte; intrincado tejido de madera pintada que dejaba translucir a lo acontecido en el interior como a través de un panal” (Gutiérrez, 1995: 11).



Lámina 3. Interior de la Iglesia Santa Clara, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora

Son considerados como objetos naturales las estrellas, la luna, el sol; en cambio son considerados como artificiales las cortinas, cintas, vasos, medallones, trofeos; todos ellos se encuentran en la imagen decorativa, en el ornato barroco, al igual que se repite en ornamentaciones de púlpitos y otros detalles de los fantásticos retablos de la iglesia. Se ve igualmente el frecuente uso de la flora, pues los motivos de pétalos, flores, ramas, distintos tipos de hojas y vegetales, se resaltan en este espacio escénico. “[...] la ornamentación ha sacado múltiples adornos del reino vegetal, representándolos a veces al natural, como lo hicieron los arquitectos góticos en sus capiteles, otras de modo convencional o estilizado, suprimiendo detalles inútiles acentuando la silueta, regularizando las formas.” (Basset, 1954: 27) Se observa el uso de hojas en la ornamentación del muro pintado, incluyendo también representaciones de frutas, similares a la granada, símbolo de fertilidad, providencia y prosperidad. En otros espacios se visualiza en mayor medida el recurso de flores. Las figuras naturales se han asociado de manera frecuente con la feminidad, contienen signos de fertilidad, fluidez y creación, propios de la naturaleza de la mujer. La columna barroca que caracteriza la Iglesia de Santa Clara está ejemplificada con gran generosidad en el retablo mayor, el cual contiene ornamentaciones pertenecientes al estilo rococó llevando a la máxima expresión todo aquel arsenal decorativo ultrabarroco, que consta de figurillas caladas de uvas, pájaros, hojas, acantos, animales como ovejas, leones y variedad de flora.



Lámina 4. Interior de la Iglesia Santa Clara, Bogotá. 2009. Archivo fotográfico de la autora.

La ornamentación de toda la Iglesia Santa Clara multiplica el ornamento, configurándose como un espacio *retórico* para un cuerpo también *retórico* impregnado de normas de comportamiento, saturado en simbolismos, analogías, metáforas, cantidad de imágenes figuradas que tienen como fin moldear la actitud de la carne. “El estilo barroco, caracterizado por el movimiento que imprime a todos los elementos decorativos en la búsqueda de una mayor riqueza ornamental, dejó una diversidad de tipos de soporte en el arte colonial, cuyos ejemplos más notables en la Iglesia de Santa Clara son los fustes enmascarados en elementos vegetales” (Gutiérrez, 1995: 152). Las flores dispuestas en los espacios conventuales denotan la relación con lo femenino, expresan la presencia viva de una comunidad de mujeres con una estética específica; no son lugares neutrales en donde se podrían encontrar religiosos o religiosas, es un lugar marcado por el signo femenino, por sus imágenes de fertilidad, de naturaleza, de vitalidad.

La experiencia espacial del cristianismo le apuesta a una vida apartada en favor de un sacrificio y una prueba que la divinidad establece a las religiosas neogranadinas. “Estar alejado del mundo, de sus vicios y placeres, da cuenta de muchas de las virtudes más apreciadas: templanza, humildad y, sobre todo, penitencia” (Quevedo, 2011: 147), El vacío de la carne vertido en el espacio minimizado, estrecho y frío; diseñado desde el enclaustramiento, la privación, la merma. Un cuerpo de monja que se reprime en su condición espacial, en su condición emotiva, en su posibilidad de placer y por ello recurre al ejercicio íntimo de la mística o a la escritura, en donde se lava las penas y se constituye

como cuerpo sagrado. El espacio es un condicionante del cuerpo, pues éste se comporta según las posibilidades de que el lugar que habita le otorga. Movimiento o quietud, oscuridad o claridad, vacío o saturación, son condiciones espaciales diferentes que crean un cuerpo distinto en cada caso. El monasterio religioso colonial data de una vida femenina cargada, saturada de arabescos y retorcijones, de alegorías y de sensaciones pero al mismo tiempo constriñe, limita, condiciona. Es un espacio que crea un cuerpo tabú, un cuerpo contenido que no se expresa, sólo a través de las palabras escritas que develan un cuerpo de carne y hueso que añora un afecto divino. El cuerpo de la mujer religiosa se presenta postrado, agachado, reclinado, con su rostro puro que indica vergüenza o quizás decoro, un pudor que esconde un ardiente sentimiento hacia el ser amado-sagrado. La clausura de estas religiosas responde a las directrices católicas para reforzar las nociones de cuerpo que se encuentran dentro de la mística barroca, cuerpo encerrado, contenido, represando sentimientos, con sus sentidos abiertos para recibir pero cerrados para expresar, encubiertos para el mundo exterior. La mujer monja vierte su vida en el claustro, convierte su cuerpo en el monasterio y sus prácticas de culto, su penitencia y su sacrificio en un tema colectivo, en una manera de retornar al sistema ordenado que el pecado de la carne había fracturado. “[...] muerte al mundo, pero no para que el mundo deje de existir sino para que se renueve y perfeccione su sacrificio” (Basset, 1954: 147)

2.4.2 La hagiografía como muestra de la noción del cuerpo que sufre.

La cultura barroca había inculcado en la sociedad hispánica, unas maneras bastante decisivas para llegar a la santidad, entre las cuales estaba el ejercicio de escritura que permitía el control directo sobre los sentimientos, los sentidos y los pensamientos de las mujeres que asumían la vida conventual, como lo demuestran muchos de los textos de las monjas neogranadinas, tal como lo afirma María Piedad Quevedo,

Para ello se edificó un modelo social de cristiandad que debía seguirse y que se exponía de una forma precisa y rigurosa en la literatura hagiográfica escrita en la Nueva Granada. Si bien en gran medida estos textos obedecen a modelos

retóricos de santidad, tales como Teresa de Jesús, Francisco de Sales o Catalina de Siena, contienen a su vez especificidades propias del siglo XVIII neogranadino, que exigen su reconocimiento como representaciones, pues hablan de una práctica que para inscribirse dentro de los lineamientos de la Iglesia postridentina, debía convertirse en discurso y mostrar en un lenguaje muy plástico el ideal de perfección cristiana; de este modo volvía a transformarse en práctica, ya no dentro de las paredes del convento, sino apropiada y usada por la sociedad de la época (Quevedo, 2007: 38)

En este sentido se observa, mediante las autobiografías, la apropiación de la virtud dentro del cuerpo social de la época, que justamente lo que constituye es una cultura de la interioridad, la cual se asentará cada vez en mayor medida, como el orden social predilecto de la sociedad neogranadina.

Narrativamente, estas experiencias eran tratadas desde la retórica. A comienzos del siglo XVII, se impuso el modelo narrativo tomado de *El libro de su vida* y *El camino de la perfección* de Santa Teresa de Jesús, aunque también ejerció mucha influencia *Los ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola (Borja, 2002: 30)

La mística cristiana era posible ejercerla mediante la escritura, como se observa en la cita de Francisca Josefa del Castillo: “Padre mío: si no fuera porque vuestra paternidad me lo manda, y solo es quien lo ha de ver, y no llegará a noticia de otro, no sé yo cómo pudiera animarme a decir estas cosas, y más lo que ahora diré, que es de mucho recelo acertar a entenderme, o a darme a entender” (De la Concepción del Castillo, 2007: 63). Las mujeres más reconocidas en Nuevo Reino de Granada por sus escrituras autobiográficas fueron la citada Francisca Josefa del Castillo y Guevara, Jerónima de Nava y Saavedra y Petronila Cuéllar, quienes se sometieron al canon cristiano y al mismo tiempo lo subvirtieron, pues adoptaron diferentes actitudes contradictorias a las normativas de la escritura pero finalmente fueron estrategias que funcionaron dentro de la dialéctica completa. Las labores de escritura tenían de entrada un sesgo de género que dejaba de

lado el ejercicio intelectual por reafirmar las labores prácticas, en cambio generaba un espacio para los textos pero como práctica de rezo más que como ejercicio de lectura; la escritura era simplemente un acto de confesión más que un ejercicio letrado, como afirma Gabi Jancke-Leutzsch en *La Mujer Barroca*,

[...] a los monjes se les animaba a estudiar y la erudición se definía como uno de sus deberes, lo que les llevó a emprender la tarea de recoger libros valiosos en sus monasterios; las monjas en cambio eran dirigidas hacia el trabajo manual y hacia aprovechamientos más prácticos del conocimiento de las letras, como el canto y rezo de textos litúrgicos en latín y la lectura de obras edificantes, preferiblemente en lengua materna (Leutzsch y Staiger , 1995: 127)

Los conventos se constituyeron como importantes lugares de la vida letrada colonial, debido a que la lectura en la sociedad colonial estaba muy controlada por la iglesia, quien había prohibido innumerables textos por temor a que la comunidad se desviara del legado católico y se vieran influenciados por el luteranismo o por el protestantismo. Pese a esto, muchos de estos libros fueron leídos y llegaron a manos de hombres y mujeres. En los conventos se tenían más que todo los libros sagrados, tales como la Biblia, con su debida autorización para ser traducida al latín, además de otros textos espirituales de autores recomendados por los confesores de las religiosas “[...] tales como Luis de Granada, Miguel de Molinos –antes de su procesamientos por la Inquisición-, Teresa de Ávila, Ignacio de Loyola, etc” (Quevedo, 2011: 155). Estas obras eran leídas solamente por algunas de las monjas, ya que no todas sabían leer y pocas contaban con la práctica de la escritura. Sin embargo era mucho más frecuente la recomendación de la escritura que de la lectura. Los confesores ordenaban a las religiosas escribir para luego ser controladas.

Es precisamente en las autobiografías de las monjas neogranadinas donde se encuentra el debate entre la subjetividad y la institucionalidad, entre lo individual y lo social, pues el hecho de existir es admitido por los valores católicos imperantes acentuando la metáfora del cuerpo social en donde el individuo se constituye tan solo como una parte de un todo y

se sustenta precisamente por ese hecho, sin acudir a la revisión de sí mismo. La religiosa no es un sujeto, no es una mujer, no es siquiera un individuo propenso a afirmarse como ser pensante, es tan solo un componente de un cuerpo colectivo predeterminado por la iglesia y sostenido por ella desde todo su aparato de control. La mujer monja devela el ejercicio de ser subalternizada por los confesores, es pues un silencio exterior y un universo interno lleno de emociones, sentimientos y pensamientos prohibidos de ser incluidos dentro de la configuración como sujeto. Las letras de las místicas neogranadinas denotan el ejercicio de poder del contexto letrado de la colonia a favor del adoctrinamiento ejercido por la fuerza. La mujer monja es una imitación de un modelo cristiano, está llamada a seguir a Cristo en búsqueda de su santidad. Silencio por fuera e *imitatio* por dentro, un sujeto enajenado y anónimo. Como dice Borja frente al concepto de imitación o exempla:

El exempla de las vidas ejemplares eran [sic] una de las pruebas de argumentación más importantes para lograr la persuasión hacia la imitación de una virtud o el rechazo de un vicio. Su fuerza de convicción radicaba en que eran tomados de las autoridades, es decir, aquellas fuentes sobre las que reposaba la vigencia de la realidad, en este caso, de sucesos históricos cristianos, el dogma, la doctrina y las vidas de santos. A través de estos modelos se trasmitían no sólo los ideales morales, sino también los prototipos de comportamiento corporal. (Borja, 2002: 42)

Basadas en toda la doctrina y demás normativas contrarreformistas, las monjas relataban realidades textuales, no siempre vividas por ellas, que en su conjunto eran creíbles y por ello las vidas de religiosas eran muy parecidas, es decir, las autobiografías retóricas de las monjas neogranadinas eran muy similares. Los textos que se escribieron en la Nueva Granada acentuaron el carácter íntimo de la práctica espiritual

[...] en la medida que ubicaban a los personajes en un escenario real debidamente descrito, con lo que no sólo situaban las virtudes y los actos de los sujetos en un ambiente posible y cercano a los hombres y mujeres coloniales a los que pretendían

llegar, sino que también insuflaban un aire de verosimilitud a los actos narrados (Borja, 2011: 173)

Estos escritos trasladan el ejercicio de la escritura al lugar de la representación del cuerpo. Las autobiografías místicas, al concentrarse en dar testimonio de la grandeza de Dios, esquivan apuntes que referencien la época y el entorno cotidiano, invitando a leer entre líneas las alusiones directas a la vida interna de los conventos, aunque en el caso de los escritos de Francisca Josefa del Castillo, se datan las actitudes maliciosas que tenían algunas monjas, al igual que se advierten los oficios que le tocaba desempeñar, las lecturas que hacía y algunos pensamientos frente a la vida en común de las religiosas del convento. Frente al ejercicio de la hagiografía neogranadina, propio de la mística barroca que refleja un complejo proceso del tránsito a la modernidad y narración de la vida ejemplar del buen cristiano, Jaime Borja añade:

[...] Josepha y Jerónima tuvieron en común muchos espacios. Neogranadinas de nacimiento, fueron contemporáneas, llevaron vida de clausura en los conventos de clarisas en Santafé de Bogotá y Tunja, y ambas escribieron sus autobiografías por recomendación de sus confesores (Borja, 2011: 28)

Las religiosas neogranadinas se encontraban en aquella categoría de los seres letrados por el hecho de escribir sus vidas, mediante este ejercicio retórico rompieron con el orden colonial establecido por los varones.

Su posición fue aún más contradictoria que la de los hombres letrados, no sólo por ser mujeres –en un momento en que la construcción de la categoría *mujer* estaba fuertemente influida por la ortodoxia contrarreformista y por el contexto colonial_ sino también por ser religiosas, de modo que sobre ellas operaban una doble censura y una doble marginación (Quevedo, 2011: 156)

La lectura de las vidas de las monjas neogranadinas permite conocer las formas en las que se inscribió el sufrimiento en los procesos coloniales y ya adentrados los siglos de acomodamiento, y permiten aseverar que las experiencias místicas corresponden al marco del dolor padecido por las mujeres de dios, y que estas dinámicas sociales, más allá de atravesar procesos de vida religiosa y espiritual, se encuentran especialmente sostenidas y movilizadas por dichas prácticas. La vida política, económica y por supuesto, la vida cotidiana, de las comunidades religiosas, genera un acercamiento a la sociedad colonial y de las normatividades que desde estos micro espacios, se expandían como verdades en la administración del cuerpo y en el adoctrinamiento de los colonos y sobre todo de las mujeres de la colonia, que se podría sintetizar en la espiritualidad de la carne, como afirma Aranguren

La lectura de la vida cotidiana y de los intersticios de la política y la economía neogranadinas supone trazar un recorrido por los avatares de una parte de esa vida religiosa —en este caso el cuerpo— a través del cual se podrá reconocer que las lógicas de una sociedad tal están ampliamente sostenidas sobre las concepciones del mundo y de la realidad espiritual (Aranguren, 2007: 18)

Los textos autobiográficos de las monjas neogranadinas hacen énfasis en la descripción de su propia experiencia religiosa aunque también se mezcla un poco con las influencias de los textos de las vidas ejemplares españolas. El cuerpo de la religiosa es el cuerpo del dolor en vida. Dice Josefa del Castillo: “[...] Había pasado en una ocasión mucho tiempo sin tener con qué desayunarme, y como estuviera un día recogida con Nuestro Señor, se me ofreció que ya no podría pasar adelante con aquel modo de padecer” (De la Concepción del Castillo, 2007: 107) Pero también es el cuerpo solitario que añora la muerte para comenzar el ensueño de encontrarse con su amado Jesús, como dice Borja “El momento final de la espiritualización acaecía con la muerte.” (Borja, 2004: 16)

Finalmente, como pude, llamé <a la> jente y rogué que me trajesen a la cama una ymajen de Jesús Nasareno, la qual me llebaron; y io, aunque tan mala siempre, avía sido afisionada a este Señor por su mansedumbre. Pusiéronlo a mi vista; y

por ser jueves, procuré hazer memoria allá en mi confuso ynterior, de los trabajos que pasó en casa de Chaifás la noche de su prisión. Miraba, pero llena de verg[ü]ensa, que no quisiera pareser en una presensia tan pura. Pedíale me perdonase mis grandes culpas. Conosía que me quitava la vida por castigo y que todo esto hazía contra aquella su amorosa ynclinación que tiene a hazernos vien. Estando con estos sobresaltos, amenasada de la muerte, esperando una sentensia tal como meresía mi mala vida, fijé los ojos en esta sove- 76 (f. 11v) rana ymagen que, hablándole amorosamente a mi ynterior, dijo: "Venite ad me omnes qui laborati et onerati estis et ego refisiam 77 vos". Al oír yo estas palabras, estaba observando la amorosa benignidad con que me miraban aquellos piadosos y compasibos ojos (que me parese que aún ellos hablaban más que la vos que yo oía) pues esta amorosa vista fue, para mí, lo que es el agua para el sediento, lo que es la mañana para el aflijido y congojado enfermo. Fue la lus que alumbró mis tinieblas, llenando mi alma de una tan sierta y firme esperansa, que repentinamente esperé, no sólo salbarme, pero salbarme por un modo milagroso (Nava y Saavedra, 1994: 54)

La cultura barroca le otorgó una noción muy compleja y particular al cuerpo, de alto valor respecto a su carácter espiritualizado proveniente de los dictámenes contrarreformistas. Estas nociones se construyeron dentro de una espacialidad teatral, en donde la retórica exaltaba el sufrimiento y la piedad como fundamentos de la representación. Se generó un espacio teatral en donde toda la estructura que conformaba el ámbito escénico, tales como la pose del cuerpo, la gestualidad, las disposiciones de los objetos y los cuerpos en el espacio, los tintes de la piel y las coloraciones otorgadas por una luz casi de escenario, un claroscuro que no deja entrever lo bueno y lo malo con certeza, en donde la penumbra cobija los fondos y no permite la entrada del ojo para concluir los espacios terrenales y mundanos, sino que invita a la interrogación, al misterio y a la incertidumbre, al igual que los efectos de caracterización del cuerpo, los gestos de las manos, el rostro, los accesorios, como un elemento más que constituye la escena, en donde el simbolismo cobra relevancia, para volver la representación en un misterio didáctico que trasmite un contenido oculto. "La vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, el que debía ser disfrutado pero dentro de la experiencia mística. Por esta razón, se propusieron modelos

de imitación, que ayudaban a modelar los comportamientos y las actitudes de los creyentes” (Borja, 2004: 12). El discurso barroco se evidencia en la manera en que las religiosas asumen sus textos, desde la imitación de los escritos edificantes de las religiosas europeas, discursos que a veces eran optados por ellas como ejemplo de escritura y bajo el cual se quedaron ausentes otras retóricas y otras alusiones más propias de sus experiencias como religiosas colonizadas. Las vidas ejemplares de monjas como Josefa del castillo o Jerónima de Nava demandan una experiencia religiosa barroca en tanto obedecen a sus confesores, cumplen con las decisiones del Concilio de Trento y con las disposiciones del barroco como instrumento del pensamiento contrarreformista pero se plantan también como un acuerdo por así decirlo entre la tradición de la escritura peninsular y las inquietudes y experiencias vividas ya en la colonia, que se asume desde un panorama de imposición, rechazo y dominio.

Así duré en este tormento hasta la víspera de san Agustín, que habiendo estado toda la noche dando dolorosos gemidos, al amanecer me quedé dormida, y cuando desperté [sic], hallé puesta sobre mi pecho una imagen de Nuestro Señor Crucificado, que siempre he tenido entre la cama, procurando entregarle el alma para dormir. Pues como yo no supiera cómo se había desatado y puéstose [sic] sobre mí, me volví a quedar dormida, dejándola como se estaba; y entonces me hallé en la grada que sale a la iglesia, donde había mucho concurso de gente, que parecían los más, hombres de religión y gravedad: allí me avisaban que me esperaban para que hiciera profesión en el altar mayor, donde estaba una Santa Cruz, cercada de algunas luces y puesta en tierra a modo de como la ponen para la adoración el viernes santo; pero era más grande y estaba cubierta con un velo negro [...] yo tenía gran temor y más cuando me vía a mí misma, que me hallaba rota, pobre y casi desnuda (De la Concepción del Castillo, 2007: 142)

Las monjas jugaban un papel de mujeres contenidas, mujeres arrepentidas, impregnadas de una constante barroca, la piedad, que llenaba todos los espacios de la intimidad, detonando sentimientos de catarsis en donde las ellas escribían como ejercicio de su desahogo, como modo de implementar y disfrutar su libertad de ser, de exteriorizar lo que no estaba inscrito dentro de la espiritualidad definida por la doctrina católica, pero que al

mismo tiempo era sometida a su auditoría. El cuerpo de la monja neogranadina está condicionado a los mandatos de supresión, abstención, mesura, contención y sacrificio, como parte de las normativas disciplinares que se encuentran dentro de sus votos de renunciar al mundo. En estos conventos se controla la feminidad, se protegen las mujeres elegidas de la maldad del mundo y al tiempo que se despliegan sin número de experiencias personales, que unas veces se acercan al éxtasis místico por su amado, otras veces al dolor y sacrificio proveniente de los monasterios. En el siguiente texto de la autobiografía de Jerónima de Nava y Saavedra, han de notarse estos encuentros de sentimientos que fragmentaban el cuerpo de la religiosa, en la medida que interrogan su ser mujer en relación con un ser servil y obediente, temerosa de Dios pero amante de él mismo mediante la figura de Cristo.

Me dan gran cuidado algunas cosas extraordinarias que me pasan, así por íntimas, como porque conozco que son sobrenaturales y de estas no tengo duda ninguna, porque ellas mismas me necesitan el ascenso y las tengo por de Dios y también por intelectuales; quiero dar cuenta dellas [sic] como pudiere para que Vuestra Merced las examine. Y si hay algunos errores, así en el escrito que yo les doy como en el modo con que me pasan, me corrija y enmiende [...] La voluntad en estos casos, a mi parecer, se derrite en tiernos y suavísimos afectos y los efectos que causan en mi alma estos conocimientos son (bendito sea Dios) varios; pero todos dirigidos a amar a Dios y a dolerme de mis pecados. Viniendo ahora a como queda mi cuerpo, digo que me parece que le han metido en un horno de fuego. Y aunque yo no pierdo los sentidos cuando me pasa esto, pues de manera que, aunque hagan el ruido que hicieren, ni sabré dar razón de lo que ha pasado, ni yo he tenido atención a otra cosa que a lo que me está pasando, a mi parecer en la cima del espíritu. Y en desapareciendo estas luces quedo con un adormecimiento, que es menester rato de espera para poder caminar o salir. Sucédeme, otras veces, ser estas iluminaciones tan claras que me parece que me arrebatan el entendimiento y mueve a tales afectos a la voluntad que milagrosamente no muero según siento el corazón (De la Concepción del Castillo, 2007:114).

Josefa del Castillo vivió sus 71 años en la ciudad de Tunja, valorada como la mejor escritora mística y ascética del período colonial hispanoamericano. A los dieciocho años ingresó, al monasterio de Santa Clara la Real de Tunja, ante la negativa de sus padres, del cual llegó a ser abadesa. La Madre del Castillo escribió dos obras: su autobiografía, *Mi vida* dada a la imprenta en 1817, 75 años después de su muerte, y *los Afectos espirituales*, publicada en 1843. Sus poemas, en especial el Afecto 45, la han acreditado como la más eminente entre los textos poéticos femeninos en toda la historia de la literatura nacional.

Deliquios del divino amor:

El habla delicada del amante que estimo,
miel y leche destila entre rosas y lirios.

Su meliflua palabra corta como rocío,
y con ella florece el corazón marchito.

Tan suave se introduce su delicado silbo,
que duda el corazón si es el corazón mismo.

Tan eficaz persuade que, cual fuego encendido,
derrite como cera los montes y los riscos.

Tan fuerte y tan sonoro es su aliento divino,
que resucita muertos y despierta dormidos.

Tan dulce y tan suave se percibe al oído,
que alegra de los huesos aun lo más escondido.

Al monte de la mirra he de hacer mi camino,
con tan ligeros pasos que iguale al cervatillo.

Mas [sic], ¡jay, Dios! que mi amado al huerto ha descendido,

y como árbol de mirra suda el licor más primo". Afecto 45 [sic].¹⁷

Cuerpo contraído, tieso, lleno de deseo, cuerpo castigado, controlado y supervisado. Cuerpo de monja, cuerpo de la amante negada, cuerpo nocivo, avergonzante y mutilado. Una retórica de la imagen que hace migrar la carne al lugar de la amargura, al lugar de la hipocresía, el misterio y la ansiedad. De igual modo se lee en las escrituras de Nava y Saavedra

"Otro día, también después de haber comulgado, le supliqué al Señor no se fuese de mi corazón [...]. Otro día vi al Demonio en un campo muy retirado [...]" (Nava y Saavedra, 1994: S.r)

Un cuerpo que calla, una mujer silente que grita en su escritura íntima, mientras despilfarra su amor y su deseo. Magdalena, novia perdida, novia que va ciega hacia un amor prohibido, hacia una Iglesia que instaura una imagen ficticia de un amante sagrado inexistente, ya que su amor por él no puede ser nombrado sino como una devoción ejemplar y carente de vida. La censura demuestra la violencia que yace junto a la condición letrada de las mujeres monjas, y la cual sustentaba y reactivaba el poder que justificaba el orden colonial.

[...] La sola satisfacción que serán de tu agrado, los combates que padezco me hace con gusto llevarlos.

Y si es también gusto tuyo ocultar el que te agrado, dadme una Amor poderoso, noble y desinteresado.

¹⁷ Para ampliar información ver: Josefa del castillo (S.f). En: Historia de la Orden de Santa Clara en Colombia Josefa del castillo. En línea: [\[http://monasteriodeclarisaspiedecuesta.blogspot.com/2011/07/historia-de-la-orden-de-santa-clara-en.html\]](http://monasteriodeclarisaspiedecuesta.blogspot.com/2011/07/historia-de-la-orden-de-santa-clara-en.html) consultado en diciembre de 2010.

Y si se decir que por sí sea sustentado, sin aspirar al placer, o apoyo del Divino Amado.

Por pobre, ignorante y ciega, fui objeto de compasión. Dejadme Señor que diga que estos males bienes son. (Nava y Saavedra, 1994: S.r)

Los conventos neogranadinos foco para las imposiciones comportamentales del barroco, pues la vigilancia sobre el contacto con la sociedad tenía un mayor control y constituían una dimensión bastante aventajada sobre la salvación del alma, pues era el claustro el lugar privilegiado de Dios, que extendía sus puertas hacia la infinitud divina, razón de contrapeso para el sentimiento de soledad y abandono. El convento se constituía como espacio paradójico entre lo finito y lo infinito, en donde el sujeto se asienta fuera de sí para unirse a la figura de Dios, en donde las prácticas místicas funcionaban de manera exuberante, generando un mayor efecto de sanación del alma a través de una negación del mundo y negación se sí mismo; un sí mismo constituido como finitud, escasez, pobreza y pecado que no alcanza el ideal supremo que la iglesia pretendía impartir mediante el misticismo y que marcan una dualidad que subvalora al sujeto colonial al desplazarlo del lugar y ubicarlo en la cima que no alcanzará nunca la cima del lugar de Dios, que es sólo para él. El claustro se constituye entonces como refugio de la inconmensurable interioridad que busca la curación del cuerpo a través de la exaltación del alma y los textos que las monjas escribían en su intimidad y que muchas veces fueron ordenados por sus confesores, demuestran esta actitud de vigilancia; como dice el prólogo de la Vida de la Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo

[...] como una narración en primera persona que enuncia tímidamente una subjetividad femenina, se ajusta a la literatura conventual, a la hagiografía, al discurso místico y está atada a las políticas de la Contrarreforma y el barroco que guiaron el proyecto de colonización de América [...] La narración, reveladora de una cultura aristocrática, ornamental, dogmática e imperialista que desafía a la Madre Castillo a buscar a través de la retórica del poder la voz para configurar su

otredad o, mejor, su doble alteridad de mujer colonial, es el producto de esa práctica social legitimada que esconde una poética de lo no-dicho¹⁸.

Es el cuerpo de la religiosa el que se imparte desde el discurso neogranadino. Ese estado solitario, ensimismado, separado del mundo exterior y por ende sacrificado, torturado y privado del mundo, es el que sostiene el cuerpo controlado de las prácticas sociales de la colonia. La piedad fue un elemento fundamental para enmarcar los comportamientos de la mística barroca, incentivando a seguir el ejemplo de los santos y santas piadosas que aseguraban la conducción de la sociedad hacia la espiritualización de la materia, de la carne corrupta, de la débil constitución corporal del ser humano. Con incidencias de domesticación y adoctrinamiento, la mística barroca impartía el gusto por las vidas ejemplares, por la aplicación de los sacramentos y por el aislamiento de la sociedad. Las multitudes no son fáciles de controlar, es más efectivo separar e incidir individualmente, sin riesgos a la conjunción de ideas y de fuerza, que abran posibilidades a la autonomía, al libre pensamiento, a la libre acción. Por ello el desprecio por el mundo fue un elemento importante en la evangelización católica, que utilizaba como herramienta fundamental la imaginería, la pintura, la escultura, la talla, el grabado. En estas figuras se notaba la mano fuerte de un sistema imperante que mandaba a ceñirse a las cualidades y valores católicos y a las acciones sagradas, tales como la piedad, la soledad, el ensimismamiento, la meditación y la santificación, que en sí, todos requerían de un distanciamiento de la colectividad para dirigirse sólo hacia el lugar de Dios y conseguir un adoctrinamiento en la cotidianidad.

¹⁸ Ver prólogo de Ángela Inés Robledo y cronología de María Eugenia Hernández (2007) *Madre Francisca Josefa de la Concepción de castillo, Su vida*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, p. XII-XIII.

3. Capítulo: Los Retratos de las monjas muertas santaferreñas

3.1 El retrato como género pictórico

“Todavía hoy en día se sigue asumiendo que existe algún vínculo mágico entre la imagen y el modelo”

(Azara, 2002: 13)

Las ciencias humanas, consolidadas en la modernidad, han respetado y contemplado la tradición como algo real y objetivo que hay que estudiar, y en caso necesario, restablecer. Desde la Edad Media, se ha aceptado y desarrollado la herencia del pasado, como se aprecia en las imitaciones de las obras de arte clásicas, en las que se recurrió a la imitación, mas no a la interpretación de obras clásicas o ejemplares tanto de literatura como de filosofía y arte, pues la existencia humana se valoraba más como un medio que como un fin y menos se consideraban los testimonios de la actividad humana como valor autónomo. Pero si es considerado el ser humano como el ser capaz de dejar huella y al mismo tiempo utilizarla, darle significado, es decir, separar los medios de expresión de la idea del concepto. Como dice Panofsky

En realidad, el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es lo único cuyas producciones evocan a la mente una idea distinta de su existencia material. Otros animales utilizan signos y edifican estructuras, pero utilizan los signos sin percibir la relación de significación y edifican estructuras sin percibir la relación de construcción (Panofsky, 1980: 20)

La pintura del retrato es una expresión que denota la idea de un ser, el ser humano trata de percibir mediante esta imagen, la relación de construcción, separando la idea de la función a realizar -la interpretación- de los medios para realizarla -interpretar-. Los retratos mantienen algo más que el recuerdo inasible del modelo pintado, sosteniendo su

vida, su presencia. Retratarse es de alguna manera permanecer en el tiempo, utilizar la magia de la representación para impregnarse de una eternidad estática mediante la interpretación que un artista hace mediante la imagen. “Un retrato alude siempre a un modelo humano ausente, cuya presencia, real y verdadera, debe ser sentida en la imagen, como si la persona viva hubiera aparecido y se hubiera encarado en vivo con el espectador” (Azara, 2002: 14), pero ¿el retrato de un ser que ha muerto antes de ser retratado, recurre igualmente a la evocación de la presencia viva del ser retratado? ¿Cómo se encarna la vida, la manifestación existencial de una persona si se retrata cuando carece de ésta? Los retratos que se estudiarán en este capítulo, corresponden precisamente a las monjas muertas de principios del siglo XIX, en su lecho de muerte y coronadas como las esposas de Cristo. Estos retratos, que hacen parte de la colección del Banco de la República, fueron realizados en su mayoría durante la segunda década del siglo XIX a pesar de lo cual mantienen el esquema típico del retrato virreinal: una figura principal ubicada en el centro del cuadro, altamente decorada y vestida, que además está acompañada por una cartela que resume los aspectos más importantes de su vida. En este caso no se trata de cortesanos ni funcionarios, sino de monjas que murieron entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, pudiendo suponer que varios de estos retratos provienen de la idealización que el artista hace de la difunta, ya que fueron pintados varios años después de fallecidas las religiosas. Son pues representaciones de mujeres enclaustradas, que se encontraban en uno de los momentos más importantes de su trayectoria religiosa: la muerte como encuentro con su amado divino.

Según Pedro Azara, para los hombres de la antigüedad, el alma era una entidad que tenía vida, pero que únicamente manifestaba su existencia en cuanto se moría el hombre en el que esta alma moraba. “Mientras se estuviera en vida, nadie pensaba en ella ni se la figuraba, contrariamente a lo que ocurría, siglos más tarde, con las religiones místicas orientales, entre las que se cuenta el cristianismo. El alma era invisible y, por tanto, inimaginable” (Azara, 2002: 29) En la muerte el cuerpo exhala el suspiro final que aun siendo impalpable, invade el ambiente y evoca el cuerpo que hasta entonces había dado cobijo. El alma sola no tenía entidad ni consistencia alguna, pues el soporte físico y moral del cuerpo no tenía existencia. Por ello, si para la comunidad de los vivos tendría la posibilidad de seguir existiendo aquel ser que había expirado, era menester devolver a las

almas un cuerpo material que les permitiera desplazarse y alcanzar su nuevo hogar, el reino invisible, el de los muertos o de Dios, el lugar de la eterna vida, en donde permanecerían por siempre hasta la eternidad, la imagen.

De la antigüedad a la conformación de religiones monoteístas entre las que se incluye el cristianismo, que garantizaban la vida eterna si el alma se liberaba por fin de los lastres y apegos corporales, las personas comenzaron a desapegarse de la importancia mundana aquí descrita. El cuerpo no era digno de ser reproducido, al contrario de su gran relieve en el mundo greco-latino. Los ojos debían evitar dirigirse hacia el mundo y voltear su vista hacia Dios. El retrato entonces, que hasta ahora mantenía vivo el recuerdo del cuerpo en su mejor momento comenzaba a dejar de tener sentido; era pues la época de la iconoclastia o también llamada iconofobia. Sin embargo el retrato como género se redimió, pues había ciertos hombres que no eran entendidos como simples mortales que pasarían al olvido como todos los demás, las imágenes de los emperadores, que eran tan imperecederas como la *vera ícona* de Cristo, de esta manera se ve cómo la imagen antigua era un medio para vencer tanto la muerte física como la muerte que otorga el olvido. Las imágenes empezaron a ser un verdadero vehículo para el alma, pues le proporcionaba el cuerpo que le permitía movilizarse, ahora desde el imaginario, el recuerdo, la evocación y terminaron por ser imágenes sagradas a las que se rendía culto.

Sin embargo los primeros teóricos del arte cristiano no toleraban que se continuara creyendo en la identidad mágica entre el modelo y su retrato. Muchas de las primeras imágenes cristianas, teniendo en cuenta los frescos de las catacumbas romanas hasta los mosaicos de la época bizantina de Constantinopla eran retratos no naturalistas, o miméticos, más bien simbólicos de santos, de profetas, de personajes importantes para el catolicismo y por supuesto las representaciones del Hijo de Dios. La filosofía cristiana sustentó la defensa de las imágenes, sobre todo en su larga y dura tarea de evangelizar los pueblos del mundo, pues se convirtió en el arma y herramienta perfecta para educar en su doctrina.

El género del retrato que llegó de España a Hispanoamérica, se ubicaba en los retratos de corte, dentro de un modelo más cercano al Renacimiento, en el que el personaje ilustre quiere dejar su memoria postrera como testimonio de una existencia valerosa, imágenes que oscilaban entre el duro realismo germánico y el brillante idealismo veneciano, pero la historia del retrato de gusto italiano perdió lentamente sus cualidades heroicas y al mismo tiempo ganó en profundidad, en donde lo que se consideraba como fealdad ascendió a las gradas del arte, pues se descubrió, en algún sentido, que esta correspondía más a una actitud intencionada del estilo artístico que a una acción mimética de la realidad. “Los retratos de corte también responden a un ideal que, en estos casos, no corresponde a un ideal de belleza sino a un anhelo de suprema majestad, exteriorizado mediante un cuerpo imposible y una pose inhumana.” (Azara, 2002: 104). Las caracterizaciones dadas por los artistas venecianos a los retratos de corte, aportaron gran profundidad en el tratado de la naturaleza humana del modelo. Su utilización estaba considerada dentro de los géneros menores, sin embargo permitía el encuentro cara a cara con el modelo, pues se abordaba desde la imitación aunque se mezclaran intenciones alegóricas en su tratamiento.

El retrato en el cristianismo era abordado comúnmente como un documento que guardaba información, más que tener una función ritual, era una materialización que entre tanto evangelizaba proponiendo las vidas de los modelos como ejemplos a seguir, en especial los retratos de las monjas; su función era informativa, conmemorativa y de uso, se eximía su función de culto. En el barroco europeo el retrato evidenciaba lo que los seres humanos en la plenitud de sus facultades, no querían develar y específicamente, el retrato barroco se muestra como un reflejo inmisericorde de la verdad humana. El retrato de la muerte, de las monjas muertas, cabe dentro de esta concepción importada a América Latina e incluso se inscribe dentro de los debates frente al ejercicio del retratista como una acción meramente imitativa que revela estos rasgos de las personas retratadas y que lo acusa de falta de ingenio en la inclusión de otras herramientas, de *inventio* propiamente, como lo que se argumenta a continuación:

El argumento de Carducho parece un reflejo de las exigencias planteadas por la teoría italiana del arte, que reclamaba como fundamento para la pintura retratista una concepción intelectual, en correspondencia así mismo con su definición general de la *imitatio*: para generar una imagen interna, Carducho exige una criba y una corrección selectivas de los objetos percibidos, pues sin ellas no puede surgir una pintura perfecta. En consecuencia, retratar, en el sentido de imitar a la naturaleza, es para él una mera y simple imitatio [‘que la simple imitación solo se permite al que retrata’]. Carducho no ve un logro intelectual en el acto de retratar, por eso los pintores grandes y famosos no fueron, en su opinión, retratistas (Waldmann, 2007: 87)

Observar e interpretar los tratados de arte que regían sobre la producción pictórica hispanoamericana, suministra claves importantes para la comprensión del tratamiento que, en España y en sus colonias, se le dio al retrato como género de gran valor. A diferencia de lo que ocurrió en diferentes países de influencia protestante en donde el género del retrato se difundió con amplitud, en España no fue posible sino mediante su representación simbólica; a través del manejo de los símbolos en la pintura, los colores, las formas, los motivos y la composición, tal como lo dejan ver los retratos de reinas, reyes, princesas, príncipes, sacerdotes, obispos y otras grandes jerarquías de la Iglesia.

Durante los primeros siglos coloniales, el uso del retrato fue aplicado principalmente a las autoridades religiosas, tales como los curas, deanes y altos dignatarios, quienes eran los únicos a quienes los pintores retrataban. Gaspar de Figueroa fue quien comenzó con dicho ejercicio.

Los personajes retratados se veían muy parecidos a su imagen viva, erguidos y con un aspecto jerárquico que aludía precisamente a su poder, evocando un cuerpo digno, lleno de bondades y ejemplo a seguir por los laicos. No se puede hablar exhaustivamente de pintores retratistas durante el período colonial, como sobrevino ya adelantado el siglo XIX en Europa y también en Hispanoamérica. “Esta escasez de retratistas era debida, como

numerosos autores han puesto de relieve, a que en Iberoamérica los encargos de pintura eran predominantemente religiosos. La falta de una verdadera nobleza criolla hasta el siglo XVIII también provocó que los encargos de retratos fueran escasos” (Rodríguez, 2001: 80) Sin embargo casi todos los artistas pintaron, en algún momento de su vida, el retrato de aquella figura eclesiástica que le encargó una gran pintura o el cuadro del virrey de turno.

Aunque durante los siglos XVI y XVII se realizaron variedad de retratos, el real auge del retrato colonial en toda Hispanoamérica indudablemente es el siglo XVIII, período en el que la sociedad americana intentó consolidar con mayor ímpetu su tesoro cultural. “El final de la Guerra de Sucesión es el punto de inflexión entre un retrato predominantemente de carácter histórico y conmemorativo en los siglos XVI y XVII, y el retrato de ostentación del siglo XVIII introducido por la corriente artística francesa” (Rodríguez, 2001: 79) Desde que los Borbones se instalaron en España, en el Siglo XVIII, los estilos y modismos franceses fueron acogidos y comenzaron a aparecer en la escena pictórica algunos personajes no precisamente del círculo católico, sino más bien pertenecientes al ámbito de la nobleza, pero que de todas maneras se constituían como vidas ejemplares, debido a alguna buena y piadosa labor realizada, tal como la fundación de un colegio o la instauración de un convento o por ser personalidades de la corona, tales como los virreyes.

En esta etapa del arte del retrato, en territorio colonial, se revivieron algunas tradiciones medievales para representar algunas manifestaciones piadosas, característica de la retórica barroca. En cuanto a los retratos, permitidos sólo a las personalidades manifestadas anteriormente, los tratados exceptuaban a los mecenas para que de vez en cuando pudieran aparecer en las representaciones religiosas, sin deteriorar o degradar la idea y la imagen de la piedad, dado pie al surgimiento de abundantes donantes, tal como se presentaba en la Edad Media, en donde se complacía al cliente de la pintura encargada al tiempo que se le honraba en agradecimiento. Sin embargo la reproducción exacta de la fisonomía del rostro no era tan importante en la pintura de retrato iberoamericano, e incluso los artistas, dada la predominancia de la pintura religiosa, no contaban con todos los recursos técnicos para pintar estrictamente los rostros terrenales. Además, un aspecto que hizo que los rostros fueran un poco austeros fue que en la

mayoría de los casos se trataba de retratos hechos post mortem o de retratos que fueron traducidos icónicamente por el pintor, es decir, a través de retratos anteriores, de descripciones literarias o familiares, como es el caso de los retratos de las monjas muertas de Santafé de Bogotá, asunto de esta tesis.

Tampoco suponía esta falta de exactitud una idealización de los personajes, pues en algunos casos el verismo en la representación de arrugas y defectos es extremo. Esto no quiere decir que los rasgos de los personajes sean ficticios, sino que aunque se buscó la verosimilitud, no se trató de plasmar su carácter, sino más bien manifestar su posición social, política o religiosa. (Rodríguez, 2001: 80)

3.2 Monjas Coronadas: Los 9 retratos atribuidos a Victorino García.

Como dice Erwin Panofsky, “Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas el tema) y el contenido” (Panofsky, 1980: 31) y teniendo en cuenta estas tres constitutivas, el siguiente texto pretende analizar los 9 retratos de las monjas muertas neogranadinas, atribuidas a Victorino García, en el año de 1810. El ejercicio se realizará tanto desde la *estesis*, la estética, es decir la *ahiesteys*, como desde el análisis historiográfico que proporcionará la comprensión de la situación en la que se inscriben estas pinturas y que ya ha presentado todo su componente investigativo en los dos capítulos anteriores; ahora servirá como herramienta para el estudio iconográfico/iconológico de los retratos referidos, ya que otorga la comprensión de los campos semióticos de su interpretación y de alguna manera se atenderá a lo que el maestro de la iconografía y los estudios visuales, infiere al respecto frente al historiador

[...] Sabe que su propio bagaje cultural, tal cual éste sea, no puede coincidir con el de los hombres de otros países y de otras épocas. Por consiguiente, trata de salvar sus lagunas profundizando lo más posible en el conocimiento de las

circunstancias bajo las que se crearon los objetos de sus investigaciones. No sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible en cuanto al medio, el estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etcétera, sino que también cotejará la obra [...] (Panofsky, 1980: 31)

De este modo se entiende que el ejercicio interpretativo que prosigue, abordará la imagen como fuente histórica primaria, en donde son significativos los asuntos de color, forma, luz, gestualidad, símbolos, temas y motivos, pero sobre todo dará un paso hacia adentro de la imagen, para descubrir, dinamizar y correlacionar los múltiples significados. El referente y el contexto siempre serán los mismos, pero el objeto dinamizador, lo que moviliza la interpretación, dará cuerpo al análisis interpretativo de los retratos y creará una idea de realidad (mas no de verdad) y una experiencia estética que genere el goce estético tanto para quien escribe como para quien lee, “[...] por consiguiente, la experiencia estética de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador (quien escribe), sino también de su propio bagaje cultural.” (Panofsky, 1980: 31)

Una obra de arte siempre estará viva si hay alguien quien la interprete, y es precisamente esto lo que hace posible captar una realidad específica a partir de dicha imagen. Interesarse por el pasado es interesarse por la realidad y para poder hacerlo hay que distanciarse un poco de ella. Alejarse del presente para poder generar de allí una *realidad*, la cual estará mediada por una imagen. El estudio de las iconografías del pasado permite recrear unos conceptos para un presente; insistiendo en Panofsky “¿Por qué habríamos de interesarnos por el pasado? La respuesta es idéntica: porque nos interesamos por la realidad” (Panofsky, 1980: 37) y la realidad de estas imágenes posiblemente se constituya en la medida que las interpretemos desde aquí y ahora, utilizando la capacidad que tiene la iconografía de hibridarse, de complementarse con otras metodologías de interpretación y otros métodos investigativos, pues así se podría decir que la presente investigación permite “[...] rehabilitar la vieja fórmula feliz de *iconología* en todas aquellas ocasiones en que la *iconografía* se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método (ya sea histórico, psicológico o crítico)” (Panofsky, 1980: 51).

El arte desarrollado dentro del paradigma católico es rico en simbolismos y por ello presenta unos matices de misterio que abren la puerta a un trabajo de lectura simbólica que aún no está desarrollado totalmente. La vida conventual, la vida en las iglesias y los entornos religiosos en Santafé de Bogotá, Tunja y Medellín presentan una variada serie de pinturas y de grabados que señalan un contexto católico por estudiar desde el ángulo de la iconología, la hermenéutica y la semiótica visual, en donde se intercambian relatos y contextos culturales.

Los retratos de las monjas muertas coronadas en cuestión, ubicados actualmente en la sala expositiva del Banco de la República de Bogotá, corresponden a la comunidad religiosa de la Inmaculada Concepción, en Santafé de Bogotá, la que fue expropiada por decreto en 1863, quedando solamente el huerto como plaza de mercado y la Iglesia de la Concepción, que quedó en manos de la Orden Capuchina. Los virreinos hispanoamericanos del siglo XVIII en donde se inscribieron estos conventos fueron un escenario de contrastes caracterizado por desarrollar una excesiva religiosidad. Los motivos que generaron estos retratos de monjas muertas provienen de la intención de promover un ejemplo de vida, como dice Beatriz González “[...] se trata de mujeres que se han consagrado a Cristo” (González y Vallín, 2000: 6) Esto señala la enorme importancia de la Consagración como acto movilizador de la fe femenina, de la vocación a vivir únicamente un sólo sentimiento de amor, el amor por Cristo.

Las religiosas de los conventos hispanoamericanos se acostumbraban retratar “[...] cuando profesaban y cuando morían. En las dos oportunidades lucían coronas de flores” (González y Vallín, 2000: 6) Las coronas como símbolo de reconocimiento a una vida ejemplar resumida en dos momentos, ejemplo a partir de la santa vida que comienza con sus votos y ejemplo según la vida santa vivida. Coronas símbolo de recordación honorífica. Las coronas han estado en el imaginario colectivo, posadas en las cabezas de los nobles, de los reyes, de los santos, de las personas que de alguna u otra manera merecen ser reconocidas, recordadas y seguidas como ejemplo, sin embargo también las llevaban las novias en su matrimonio, es preciso recordar que en el sistema de gobierno

de la época, proveniente de España, también se le llamaba *La Corona*, símbolo de poder. En los conventos “[...] aparecen las monjas con corona de oropel, como es costumbre, portando ramos de brillantes colores” (De Mesa y Gisbert, 1982: S.r) Entre otros símbolos, las coronas con ramos fueron los elegidos por la comunidad religiosa, cultivadora de jardines frondosos, en donde el oficio doméstico de su mantenimiento hacía parte importante de la vida cotidiana de las religiosas y sus esclavas. Retratos de monjas reinas, monjas hermoseedas, monjas adornadas, reconocidas, pero muertas, en contraste con las mejicanas, que son retratadas en sus momentos de más lozanía y juventud, cuando lucían sus preciosos vestuarios abarrocados, sus mejillas rosadas y su aspecto de novias en flor. El deseo de conservar sobre un lienzo la imagen de la hija que tomaba los votos y se enclaustraba en un convento, o los rasgos de una religiosa que acababa de fallecer, fue uno de los motivos que además motivaron a pintar con bastante esmero y detalle los retratos conocidos hoy en día como las monjas coronadas. Los retratos de monjas coronadas muertas “buscaban transmitir mediante imágenes de sencilla lectura, los sentidos ejemplarizadores de algunas vidas virtuosas” (Montero: 2003: 57)

Según las investigaciones de Beatriz González y Rodolfo Vallín (2000), las colecciones colombianas de pintura que representan superiores muertas son herederas del arte de la contrarreforma y de la escuela del Cuzco, de ahí a encontrar ese interés en los artistas por prestarse a pintar la muerte. Sin embargo, varios artistas de la época se negaron frente a esta intención tan memorable e imperiosa, como Torres Méndez, por citar algún ejemplo. Entre los artistas que pintaron las monjas muertas están Pedro José Figueroa, Miguel Figueroa, Joaquín Gutiérrez y especialmente Victorino García Romero, a quien se le atribuye los retratos del convento de La Concepción, que se encuentran actualmente en el Museo del Banco de la República de la ciudad de Bogotá.

“El autor de la mayoría de estas obras es el pintor bogotano Victorino García Romero (1791-1870), hijo de Pablo Antonio García del Campo, primer dibujante de la Expedición Botánica y último retratista del siglo XVIII” (González y Vallín, 2000: 7), quien retrató la mayoría de las monjas de La Concepción que habían muerto hacía ya un buen tiempo antes de que el artista naciese, por lo que se deduce que “[...] se debe tratar de copias de retratos realizados por su padre Pablo Antonio García, o por pintores de la época”

(González y Vallín, 2000:), dato que merece la pena señalar en cuanto abre la posibilidad de una segunda interpretación realizada por su hijo Victorino, es decir, la misma religiosa tuvo dos interpretaciones de dos artistas, en dos momentos diferentes, una al morir y la otra, heredada de la primera, unos años después, por el hijo. Cabría realizar entonces una corta revisión de la vida de Victorino García Romero y su lugar de producción para entender mejor el aparato simbólico utilizado en los retratos que realizó.

Realizando un trabajo exploratorio en donde se aborde el bagaje artístico y cultural que trae Victorino García desde su padre, se advierte la influencia en las maneras de retratar la Corona, a los virreyes, pues Pablo Antonio García recibió instrucción artística de Joaquín Gutiérrez (Gil Tovar, 1975: 189), quien era diestro en retratar la corte. Pablo Antonio García del Campo fue pintor de cámara del virrey Antonio Caballero y Góngora, designado por él mismo, dato que asegura su formación en la técnica estricta de retratar “[...] el elegante naturalismo postbarroco que él había aprendido a estimar” (Gil Tovar, 1975: 1145) El padre de Victorino García era de ideas estéticas con altos valores morales, tales como el desdén por el desnudo y, en oposición, la dedicación a la minuciosidad de los detalles en la captación de la naturaleza exterior e interior de las personas (Gil Tovar, 1975: 1146), características suficientes para destacarlo como artista académico del gusto propio del arte europeo, especialmente en “[...] la dignidad de los retratos, el juego armónico de luces y sombras, el correcto dibujo[...]”. Otra característica visible es la formación en la representación de los detalles, pues la escuela de José Celestino Mutis, creada especialmente para la expedición, era de gran rigor, exigencia y disciplina (Gil Tovar, 1975: 1146), “[...] los pintores adscritos a la Expedición, por fuerza de las nuevas circunstancias, debían reiniciar el aprendizaje, acomodarse a las condiciones reglamentarias del grupo científico.” (Gil Tovar, 1975: 1189) Además Pablo Antonio García, el padre, era altamente reconocido dentro de la exigencia en cuanto a la calidad de las imágenes, como se lee en los comentarios de comparación entre artistas de la época, en donde se lee: “[...] promete este nuevo dibujante (otro artista de la época) sacar sus láminas no inferiores a las del señor García.” (Gil Tovar, 1975: 1190) La aclaración de la descendencia de Victorino García precisamente colabora para la comprensión de su estilo de representación, el gran aporte de detalles en cada uno de las figuras de los retratos de la mayoría de las monjas muertas que conforman su producción

artística y señala la extrañeza del dibujo de ciertos detalles (como las florecitas circulares con las equis en el centro, entre otros) en los que se hará especial énfasis más adelante.

Pablo Antonio García del Campo, pintor de cámara del virrey-arzobispo Caballero y Góngora y primer dibujante de la Expedición Botánica y último retratista del siglo XVIII y el artista Pablo Caballero, académico compañero de la expedición, fue uno de los grandes investigadores de la naturaleza local a partir del dibujo y nutrió las producciones a partir de puntos de vista más científicos y rigurosos haciendo que el panorama del arte en la sociedad colonial se percibiera múltiple y menos identificado con una sola manera de producción, mostrando además las fusiones entre los conquistadores y los conquistados, tránsitos culturales que se ven afectados por la ciencia, la religión y la política.

Pablo García del Campo nace a finales del siglo XVIII en Santafé de Bogotá dentro de una reconocida familia, fue discípulo de don Joaquín Gutiérrez. Antes de la Expedición Botánica, Mutis se interesó por él y lo introdujo en el estudio del dibujo de reptiles, plantas e insectos. En 1783 al comenzar la Expedición Botánica, Álvaro Mutis lo titula como primer delineador de su expedición. En 1784 se aparta de la Expedición Botánica para convertirse en el pintor de cámara del Arzobispo-Virrey don Antonio Caballero y Góngora, sin abandonar del todo el dibujo de la flora. García del Campo muere en 1814 en Santafé de Bogotá. El autor, además de pintor y botánico, realizó intentos de pintura religiosa dejando algunos cuadros, la mayoría inspirados claramente por imágenes extraídas de algunos libros religiosos europeos.

El análisis del arte producido en el período de la Expedición Botánica en general del Nuevo Reino de Granada, deja afirmar que solo a partir de la orientación que imprimió a sus pintores el científico Don José Celestino Mutis, los artistas coloniales neogranadinos acogieron una actitud diferente, más observadora y detallista frente a la realidad, además que favorecieron el conocimiento técnico de la pintura. Los artistas botánicos organizados por Mutis llegaron a la precisión en la técnica del dibujo, el conocimiento y el dominio de la acuarela y la pintura al temple, y aprendieron a pintar con el modelo real en frente, desechando el uso del modelo impuesto por encargo.

Es difícil encontrar datos exactos de la vida de Victorino García, por lo que estudiar un poco la tradición artística que le circundaba desde el ámbito familiar, especialmente desde su padre Pedro García del Campo, es de gran ayuda para comprender ciertos aspectos de la representación materializada en los retratos de las *monjas muertas coronadas* sin afirmar, claro está, que sus técnicas de representación, su concepción y manejo del arte correspondan exactamente con las suyas, pues esta práctica retratista proviene de Europa.

La tradición de los retratos de monjas muertas, encargados por el convento para perpetuar el recuerdo de una abadesa de vida ejemplar, también se originó en Europa, donde se pintaron imágenes funerarias de monjas con corona de flores, símbolo del tránsito del alma justa hacia la gloria eterna de la patria celestial (Londoño, 2012: 243)

Victorino García se especializó en temas alegóricos, a los que pertenecen los retratos de las monjas muertas de la Inmaculada Concepción, los que fueron pintados a mediados del siglo XIX, por lo que se puede decir que tienen un tratamiento artístico que corresponde al retrato virreinal: “[...] una figura central ricamente decorada y vestida, aparece acompañada por una cartela que resume su vida” (Londoño, 2000: 139) Según Santiago Londoño, estos retratos tienen parte de imaginación ya que fueron pintadas años después de su muerte,

[...] coronadas en el sueño eterno con flores minuciosamente pintadas, que remiten al cuidado con que trabajaron los pintores botánicos [...] En esta serie de ornamentación recargada, muy del gusto del rococó virreinal, se glorifica al cuerpo inerte en imágenes que aspiran a ejemplificar una existencia ascética que conquistó la vida perdurable (Londoño, 2000: 139)

3.2 Estudio visual de los retratos de las monjas coronadas.

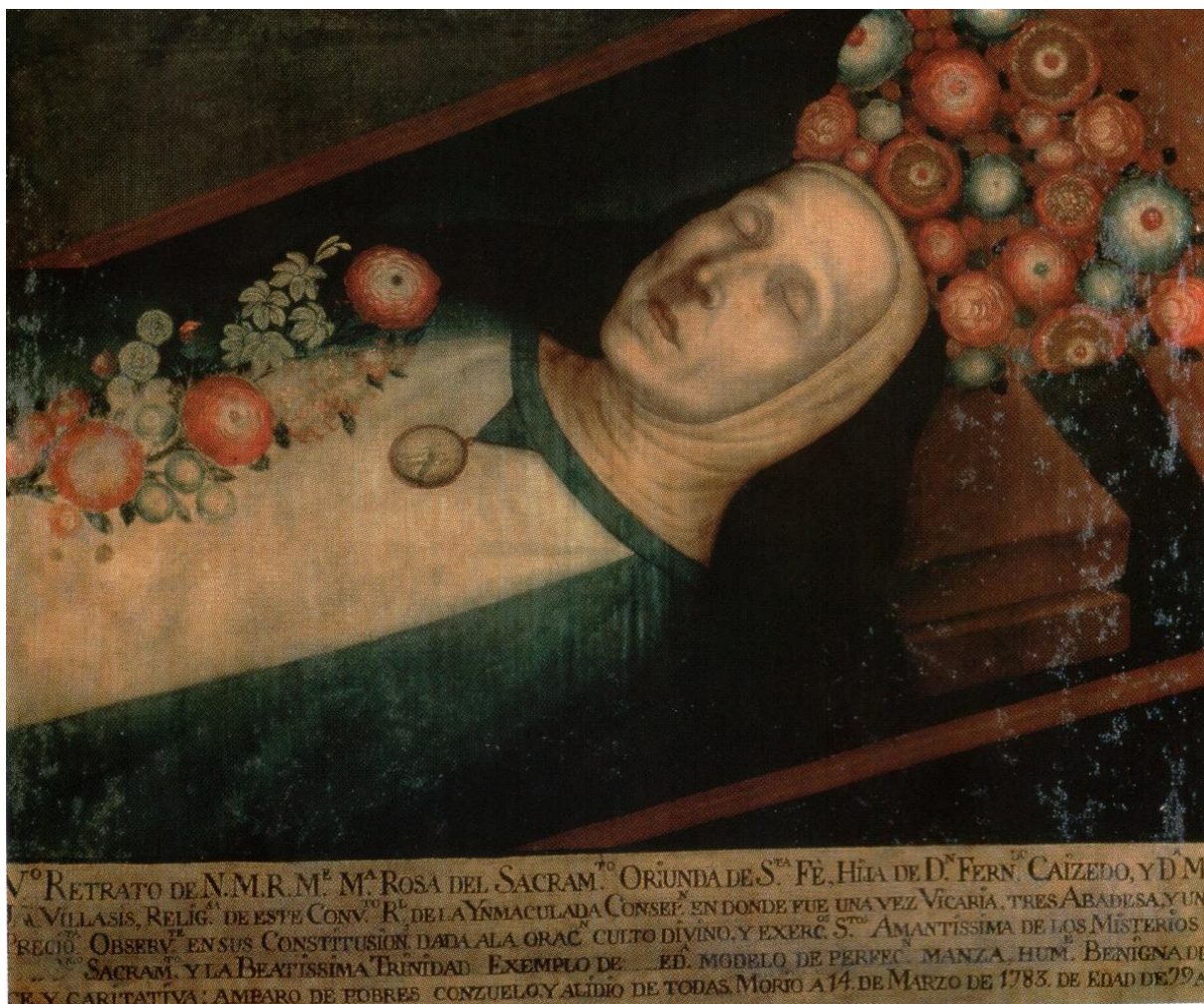


Lámina 5. María Rosa del Sacramento. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

INSCRIPCIÓN EN EL EXTREMO INFERIOR

«V.^o RETRATO DE N. M. R. M.^e M.^a ROSA DEL SACRAM.^{to} ORIUNDA DE S.^{ta} FE, HIJA DE D.ⁿ FERN.^{do} CAIZEDO, Y D.^a M.^a JA VILLASIS, RELIG.^{sa} DE ESTE CONV.^{to} R.^l DE LA YNMACULADA CONSEP.ⁿ EN DONDE FUE UNA VEZ VICARIA, TRES ABADESA, Y UNA PRECIO.^{ta} OBSERV.^{te} ENSUS CONSTITUSION.^s DADA ALA ORAC.ⁿ CULTO DIVINO, Y EXERC.^{os} S.^{tos} AMANTISSIMA DE LOS MISTERIOS (...) SACRAM.^{to} Y LA BEATISSIMA TRINIDAD EXEMPLE DE ED.^a MODELO DE PERFECC.ⁿ MANZA, HUM.^e BENIGNA DULCE, Y CARITATIVA: AMPARO DE POBRES CONZUELO, Y ALIDIO DE TODAS. MORIO A 14 DE MARZO DE 1783. DE EDAD DE 79 A.^s»

“Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre dos ladrillos, viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas. Sobre el cuerpo presenta un camafeo con la figura de la Inmaculada Concepción y un ramo de flores rojas y azules. En la cabeza porta una corona con las mismas flores” (González y Vallín, 2000: 12)

La exuberancia de los atuendos de estas religiosas y cada uno de los detalles de la ceremonia de coronación estuvieron vinculadas a un espacio/tiempo de contrastes y grandes emociones, en donde los sentidos se vieron exaltados mediante los colores, las formas y los símbolos, denotando la complejidad y la falta de límites que caracterizaron tanto las sociedades virreinales como los espacios religiosos que allí se inscriben.

Ornato y artificio que, por cierto, no se contraponían con una visión trascendente y profunda de la existencia. Si bien, las pinturas de monjas coronadas alcanzaron especial esplendor en la Nueva España, no fueron una manifestación exclusiva de este virreinato; la tradición de retratarlas con sus coronas y ramilletes floridos alcanzó también los virreinos del Perú y Nueva Granada (Montero, 2003: 50)

La inclusión de elementos decorativos o de acompañamiento, en este caso todos los elementos que adornan la escena, entran a jugar un papel de alta significación, ya que cada uno evoca una idea que está tras de sí y que en el ejercicio del pintor de la época, era fundamental, como lo dice el Manual o Diccionario de las Bellas Artes:

[...] todo profesor que aspire al nombre de tal, y su oficio sea el representar, debe indispensablemente saber inventar, seguir, sostener, y acabar una bien ordenada alegoría: sino ¿cómo podrá representar un vicio moral, una virtud, un reino, una

pasión, un río, el tiempo, las horas, la guerra, la victoria, las edades del hombre, los bienes, etc.? (Martínez, 1788: IV)¹⁹

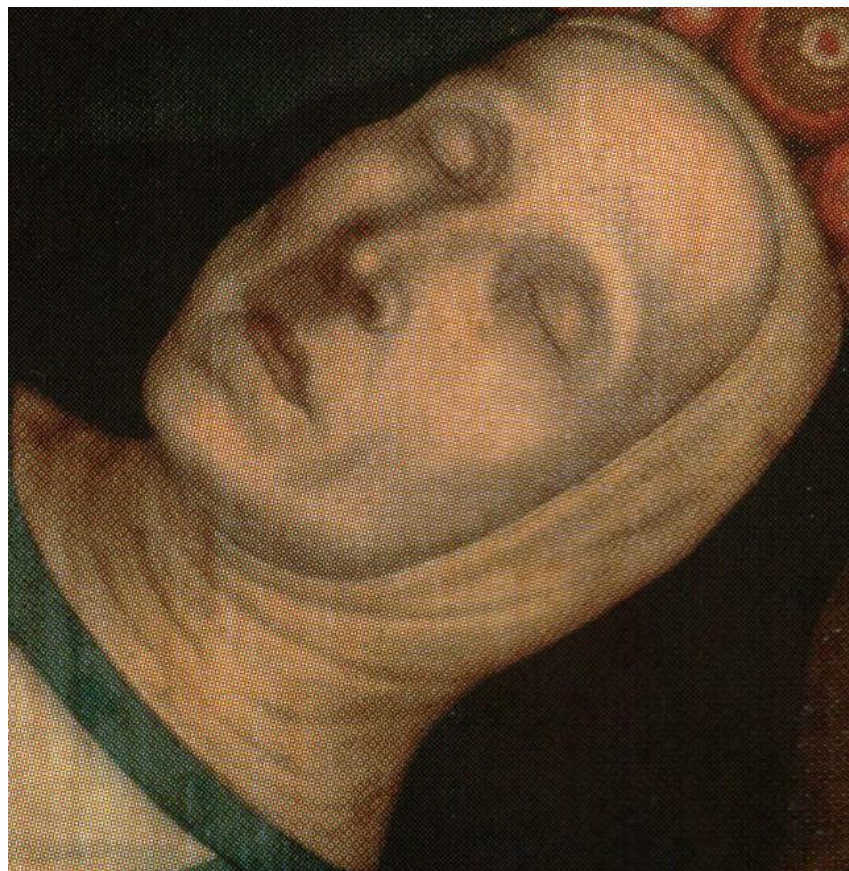


Lámina 6. Detalle. María Rosa del Sacramento. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

A pesar de la permanente insistencia católica de moldear a las mujeres, las que propiamente habitaban los conventos no eran seres celestiales precisamente, “[...] su corporeidad y los actos de libertad eran el mayor riesgo ante las expectativas de una vida de perfección [...]” (Montero, 2003: 149), era en la falencia; en la debilidad del mundo

¹⁹ El texto original fue escrito por el Doctor Don Francisco Martínez, Presbítero, Dignidad de la Iglesia de Pamplona. En la ciudad de Madrid, Por la Viuda de Escribano. Año de M. DCCLXXXVIII. Se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Bogotá. D.C.

físico y corporal residían todos los vicios y pecados a los que se enfrentaban constantemente, en especial en el momento de sus confesiones, cuando se medían frente a las normatividades eclesíásticas provenientes de los concilios provinciales. El rostro de María Rosa del Sacramento expresa una tranquilidad sólo lograda mediante la muerte, considerando aquellas tensiones a las que se enfrentaban en su vida cotidiana de religiosas. Es un rostro relajado, en paz, que refleja el deseado encuentro con su amado Cristo. Su piel parece evocar la limpieza de una vida armónica en hábitos de alimentación, y con menos angustias que una mujer esclava o sumida al régimen patriarcal de un marido imponente, pero pálida y un poco demacrada, si bien por haber exhalado el último suspiro, también quizás a causa de la oscuridad y pequeñez de los espacios habitados durante la vida; piel yerta de una mujer que carece de rubor, de gozo en vida, de haber disfrutado de la carne, signo de haber padecido ayunos, sacrificios y penitencias que deterioraron un poco su gesto. Su blanquecino color denota la virginidad de los rostros representados en la época, pureza y castidad de la piel femenina que no ha probado carne; mujer virgen, mujer santificada, mujer que espera silenciosa, sumida en la planicie monótona de los acontecimientos diarios, sumergida en el amor profundo, eterno y mudo. El rostro de María Rosa del Sacramento no tiene las arrugas propias de una mujer sonriente ni expresiva, en cuyos ojos se trazarían las líneas de expresión características de la emotividad alegre, ni tampoco en las extremidades de la boca ni en las mejillas, permitiendo percibirla como una mujer mesurada en la exteriorización de sus emociones, pero sus ojos se inscriben dentro de dos cuencos sombreados, que indican cierto tono demacrado, como el cuerpo anciano de quien pena lentamente, quien lucha frente a los vicios del cuerpo. A pesar de la caracterización específica de esta religiosa, los demás rostros de las monjas muertas, presentan unos rasgos algo similares, entendiendo que el contexto de la fría y dura muerte es el que le da la clave al artista para evocar el momento fúnebre en el que se encontraban las religiosas.

Es el rostro uno de los únicos segmentos del cuerpo que se deja ver a través del traje, junto con las manos. El hecho de cubrir, ocultar, no develar los vestigios de la humanidad, son características de los hábitos de las religiosas, incluso hasta la actualidad. Se deja ver el rostro por varias razones; en primera instancia porque desde allí se ejecutan las acciones vitales como respirar, comer, ver, oler y escuchar (aunque las orejas se encuentran tapadas), funciones de los sentidos que se exaltaban en la sensualidad del

estilo barroco. Pero es el rostro el que encarna la imagen del alma, deja vislumbrar lo que se esconde al interior. Estar de cara a cara, corresponde a enfrentarse, a dejarse observar, a demostrar lo que reside en el interior. Dar la cara es un acto de verdad que se ejerce entre los humanos cuando enfrentan una situación penosa. Es el rostro del cuerpo religioso en el que reside la humanidad y al mismo tiempo se mide la espiritualidad, el grado de castidad, de pureza y de piedad que buscaba el catolicismo. Y sin duda es el rostro la figura protagonista de un retrato, pues trae al presente la idea del ser retratado, sus rasgos físicos pero también su pensamiento, su estado de ánimo y su manera de enfrentar de darle la cara el mundo. El rostro de María Rosa del sacramento se ve impregnado también de la virtud de la Austeridad, acotada de la siguiente manera “[...] Esta virtud se anuncia por su modo severo, el rostro pálido y los ojos abatidos; pero de un mirar agradable” (Martínez, 1788: S.r)

Como muchas otras manifestaciones artísticas, los antecedentes de estos retratos se encuentran en España, en donde se ubican retratos similares, pero a diferencia de estos, las coronas de los hispanoamericanos, son de mayor exuberancia que las españolas y la palma aparece en estado natural, mientras que en América se transformó en ramilletes floridos de variados colores. Cabría preguntarse si los tipos de flores escogidos corresponden a una operación regida por el azar, o son muestra de las flores cultivadas en los monasterios femeninos neogranadinos, en el caso de las monjas en cuestión, o tienen un significado especial dado el modelo alegórico sobre el que opera el barroco. El Diccionario de las Bellas Artes (1788) atribuye cualidades divinas a las flores. “A la Diosa Flora la representan adornada de guirnaldas y de festones y á su lado tiene canastos de flores”. (Martínez, 1788: 189)

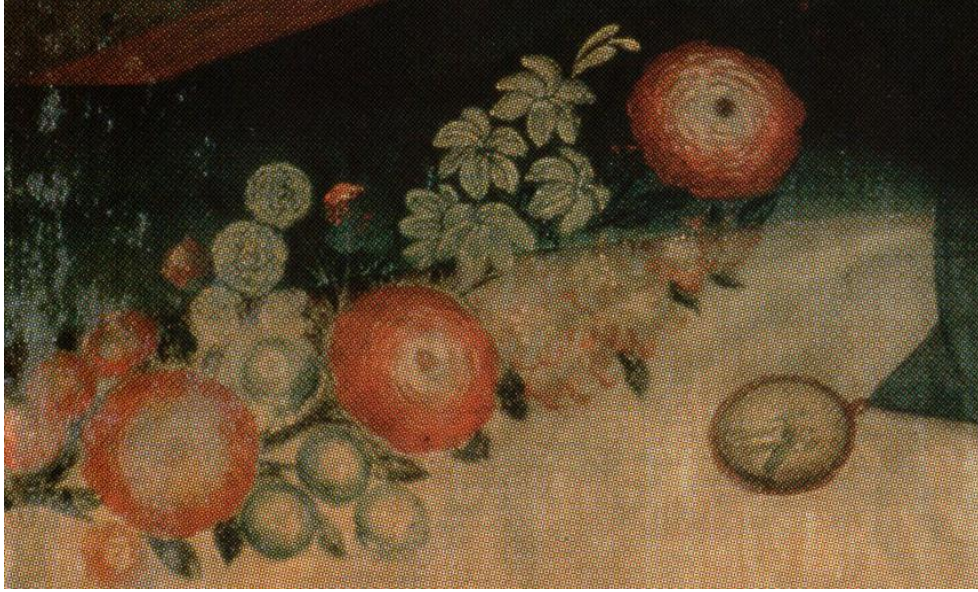


Lámina 7. Detalle. María Rosa del Sacramento. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Durante el periodo colonial, las rosas jugaron un papel importante, enaltecieron a los personajes representados, adornaron, llenaron de virtud. Se ven en varias representaciones de santas y vírgenes como las que se describieron en el capítulo anterior, en donde aparecían con generosidad rodeando el cuerpo femenino por ejemplo. Las rosas participaron de la devoción mariana con gran actividad, como se ve en las imágenes de la Virgen del Rosario, entre otras. Las religiosas se asocian a la vida ejemplar de la Santa María, funcionan como analogía de la virginidad.

El merecimiento de una rosa sigue siendo un premio, y su uso y representación se relacionan con la celebración de las exequias, principalmente de las religiosas; quizás el vestido de las monjas de identifique con la rosa de oro que antaño bendecía el Papa el cuarto domingo de cuaresma, símbolo De la resurrección y la inmortalidad, celebración ligada a una herencia musulmana que relaciona el jardín de rosas, con el lugar dedicado a la contemplación (Montero, 2003: 151)

Pero también las rosas son signo de amor, de pasión, de adulación. Un tributo al amor simbólico de la pareja mística, de su unión con Cristo. Las rosas sin espinas también han significado inocencia, la rosa simple amor, las rosas rojas y blancas, unión.

El camafeo que aparece en el pecho de la religiosa contiene una representación mariana, específicamente a la Virgen de la Concepción, la Inmaculada Concepción a la que la orden obedece en devoción. Este elemento fortalece la creencia en María Madre virgen, lejos de cualquier mácula, madre por efecto divino, cualidad que la deja en el plano de lo sagrado. El camafeo, según el Manual citado, dice, que es una “[...] especie de pintura de uno o dos colores solamente sobre fondos de color, y alguna vez dorado y se representan toda clase de asuntos.” (Martínez, 1788: S.r) El autor sin embargo, utiliza poco más de dos colores, puede pensarse que es debido al enorme interés descriptivo de su oficio como ilustrador. En los retratos, cada elemento es importante y significativo, ya que se debe tener en cuenta que en las pinturas de la época, los manuales que determinaban la invención, *la inventio del pintor*, se dictaba que “[...] en la invención debe atenderse: 1° Que nada entre en ella que no convenga al asunto que se representa.” (Martínez, 1788: 81)

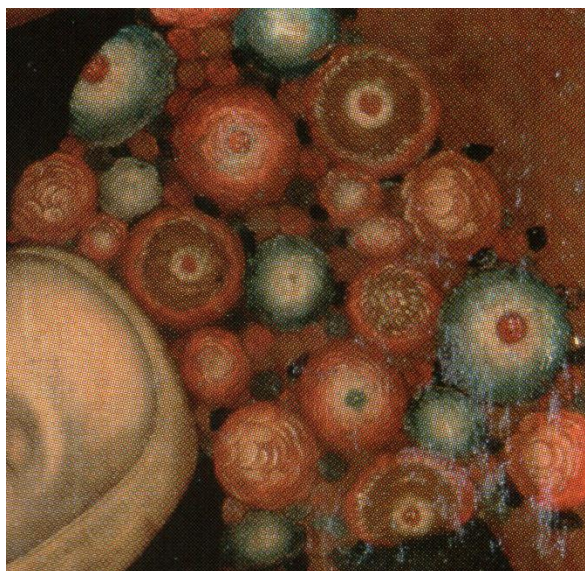


Lámina 8. Detalle. María Rosa del Sacramento. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

La corona se podría comprender como figura de *Acompañamiento*, como dicta el Diccionario Manual de las Bellas Artes de finales del siglo XVIII, ya que son “[...] objetos agregados por adorno al cuerpo principal de ella y que no desdigan de su verosimilitud” (Martínez, 1788: S.r) Esta corona tiene incluso capullos blancos de rosa, que significan inocente en amor, como se entienden a estas novias perdidas de Jesús, ahondadas dentro de unas disciplinas duras que las llevarían al altar.

La dalia es una planta tuberosa, proveniente de México, antes virreinato de Nueva España, en donde la costumbre de la coronación de las monjas se vio con mayor fuerza en el periodo colonial. Sus tubérculos fueron utilizados inicialmente como alimento. “[...] Llegó al continente europeo en el siglo XVIII gracias al naturalista español José Cavanilles. Y ya en el siglo XIX era una de las plantas más valoradas, siendo parte de todos los jardines junto con los crisantemos por ser consideradas unas de las flores más decorativas.”²⁰ Si se indaga en la interpretación actual de la dalia, se encuentran aspectos que pueden enriquecer la comprensión de estas flores como símbolos dentro de los conventos religiosos, como signos de una persona apasionada, temperamental y arrojada, que de alguna manera se entrelaza con la actitud mística de las monjas. Igualmente denota una persona hábil en lo laboral, esto quizás se podría comparar con la capacidad para el trabajo dentro de los conventos, tanto en las labores financieras, misioneras, devocionales y comunitarias. El significado de la dalia trae consigo otros atributos que se les acuñan a las religiosas, como la amistad, el amor, la oración, entre otras cualidades expresivas. Sin embargo, la idea no es caer en simples paralelos sino en ampliar los símbolos de los retratos en la medida que se acerquen a las realidades coloniales monacales.

Pintar flores puede decirse que es lo mismo que imitar, no solo a una de las obras más agradables de la naturaleza, sino aquella misma en quien parece apuró todos los encantos del colorido; pues en los demás objetos que ofrece a nuestra vista están los colores quebrados, los matices confundidos, las degradaciones

²⁰ Para ver detalles de la información ver: En línea: [<http://esjardineria.com/dalias-parte-i/>] consultado en abril de 2012.

insensibles; el efecto de cada color se oculta por decirlo así a los ojos; mas en las flores concurren los colores más subidos, disputándose al parecer la preferencia (Martínez, 1788: 90)

Las flores fueron elemento importante incluso para la salud y los cuidados de las religiosas, derivando en un uso práctico que incluía varios procedimientos tales como hervirlas y triturarlas para extraer medicamentos, cremas y aceites para las frieguitas, purgas, infusiones, aguas florales para aromatizar el templo en las épocas de festividades, azúcares para postres y conservas. Incluso se utilizaron las flores como forma para los moldes de las galletitas, que intercaladas con figuras celestiales lograban el mismo objetivo, recordar que por medio de las virtudes se alcanza la trascendencia.

[...] un jardín sembrado de flores puede mirarse como la Paleta de la naturaleza. Allí se ve un surtido completo de colores separados los unos de los otros, y para mostrar sin duda que los principios a los cuales pretendemos sujetarla son inferiores aquí; permite, digámoslo así, se junte con un grupo de flores con unión de aquellos mismos colores que la mayor parte de los artistas han mirado como los más antipáticos sin miedo de que falten a las Leyes de la armonía. (Martínez, 1788:S.r)

El Diccionario de las Bellas Artes (1788) reafirma el ejercicio minucioso y delicado que realiza el artista para pintar flores, el cual deberá tener paciencia extremada, gusto de limpieza en el trabajo, genio un poco lento, dulzura en las pasiones, un carácter tranquilo; conocer cómo otorgarles la sensación de movimiento, calor en su cromatismo, ligereza en la pincelada, tacto en la elección de los acabados que las hacen superiores a lo que son. El autor de estos retratos emprende un largo trabajo al crear su representación, aunque cabe anotar que estará sujeto a los preconceptos sobre la tipología de las flores que se encuentran en los conventos neogranadinos y en los bocetos previos realizados por su padre.



INSCRIPCIÓN EN EL
EXTREMO INFERIOR

«LA M.R.M.^{te} CATHARINA THEREZA
DE S.^{to} DOMINGO, RELIGIOSA EN ESTE
R.^{lo} MONASTERIO DE LA PURISIMA
CONCEPCION. MURIO SIENDO ABADESA
DIA 2 DE AGOSTO DEL AÑO DE 1786,
SIENDO DE EDAD DE (...) AÑOS, Y 23
DIAS, Y 44. DE RELIGION. DIGNA DE
PERPETUA MEMORIA POR SUS
EXCLARESIDAS VIRTUDES»

Lámina 9. Catalina Teresa de Santo Domingo. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.
Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

“Religiosa. Hizo Votos en el convento de la Concepción (1742). Ejerció el cargo de abadesa, y como tal impulsó la reconstrucción del convento destruido parcialmente durante el temblor de 1785. Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre dos ladrillos, viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas ornamentado con flores. Sobre el pecho reposan una cadena de metal, un camafeo con la figura de la Virgen y el Niño, y un ramo de flores. En la cabeza porta una corona de flores grandes y pequeñas” (González y Vallín, 2000: 13)

El acercamiento a las retóricas de lo visual, evidencia un tanto aquella necesidad proveniente del barroco en cuanto a la afección de los sentidos, en cuanto los retratos son profundos y con un tratamiento detallado del ambiente, las sensaciones del momento de la muerte y las representaciones de la vida conventual, pero además demuestra un elemento vital en la emergencia del individuo en este período final del siglo XVIII y comienzo del siglo XIX, el cuerpo. Un sujeto solitario que sostuvo su cuerpo en la agonía del suplicio, en la educación de la piedad, de la sacralización de la carne.

Hasta entonces, la conciencia corporal había proporcionado los arquetipos de donde provenían las representaciones del espacio. El cuerpo era el lugar originario que engendra un orden, cuya extensión lo convertía en el espacio en donde se integraban los valores culturalmente definidos. El cuerpo medieval se comportaba como un microcosmos a partir del cual se reflejaban tanto modelos de mundo como estructuras sociales. Así, el cuerpo no solo era una metáfora, sino además una fuente de medición (el codo, la pulgada, el pie) y una extensión que aportaba referencias a las categorías de orientación (dentro-fuera, aquí-allá, vacío-lleño, cerca-lejos). A partir de estos términos había elaborado un lenguaje cultural, en el cual la gestualidad generaba sentido. Los gestos se comportaban como representación, a un tiempo imagen y símbolo, un lenguaje separado que articulaba un modo de pensar y de disponerse anímicamente. La autorepresentación del cuerpo proporcionaba los códigos desde los cuales se ensamblaba el orden social, esto es, el cuerpo social (Borja, 2002: 31)

Y es el cuerpo de la monja el que proporcionará esa idea. Cuerpo rígido, que mereció su inmortalización a través de la imagen luego de fallecer. Cuerpo femenino joven y virtuoso, yerto y sin gestualidad de la carne. Se aprecian sus hombros pequeños, su cuello predominante, como de quien no hizo muchos esfuerzos físicos. Un cuerpo preparado para la labor espiritual, que no devela curvas, ni músculos, ni busto, ni gesto, negando las cualidades de mujer, la feminidad, la voluptuosidad y la imagen potencial de madre que tiene su naturaleza.



Lámina 10. Detalle. Catalina Teresa de Santo Domingo. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

La religiosa, en posición horizontal y con la cabeza sobre un ladrillo, luce la corona de flores, una medalla, la palma, un ramo de flores. Una inscripción en el borde inferior resume la biografía y exalta sus virtudes. Tal es el caso, por ejemplo, del retrato de Catalina Teresa de Santo Domingo (...) de notable colorido en los motivos vegetales (Londoño, 2012: 243)

Su corona resalta la simetría, la armonía de colores y tamaños, de tipos de flores y la silueta finamente cuidada. Según el Diccionario de Símbolos de Hans Biedermann (1993), la corona tiene un extenso significado que permite comprender el sujeto femenino religioso desde otra perspectiva, pues lo extrae del ámbito netamente humano y lo traslada al espacio sublime y sobrehumano por el sólo hecho de portar este reconocido objeto: "Corona: tocado que hace aparecer más alta la cabeza del que lo lleva y junto con el adorno lo eleva por encima del Círculo de sus semejantes. Por ello queda legitimado como ser sobrehumano, vinculado con el mundo superior." (Biedermann, 1993: 125) Este momento de coronación será la prueba de santidad de la religiosa, momento único en el que las monjas mismas se reconocen como seres privilegiados, como seres diferentes, dignas de tributo. Un acto de coronación que instaura un acto de autovaloración, de vínculo con el ser supremo, con el espacio celestial.

La imagen muestra a la religiosa postrada con un buen manejo de las proporciones indicadas para la época. Su rostro concuerda con las proporciones dictadas en el manual de arte de Sagredo y alude de manera simbólica a las virtudes que allí se le adjudican al dibujo proporcionado de los rostros, en donde se precisa que el rostro del cuerpo humano se traza en un cuadrado partido en tres tercios iguales. Del primero se forma la frente, del segundo la nariz, del tercero la boca y la barba. El primer cuadrante corresponde a la sabiduría, el segundo a la hermosura y el tercero a la bondad (Sagredo, 1526: Sr) Podía inferirse entonces que la religiosa cuenta con estas tres virtudes dignas de un ser ejemplar.



INSCRIPCIÓN EN EL
BORDE SUPERIOR

«LA M.M. JPHA DE LA CONCEPC.^N
(SU APELLIDO ESTEFANIA), NACIO EN
LA CIUDAD DE PORTOVELO EL 6 DE
OCTUBRE DE 1729. TOMÓ EL AVITO A
LA EDAD DE 35 AÑOS: FUÉ TRES VECES
ABADESA, EN CUYO OFICIO, Y QUANTOS
TUVO SE DISTINGUIÓ POR SU EXIMIA
CARIDAD, Y LA OBSERVANCIA EXACTA
DE SU REGLA. FUIDO EL OCTAVARIO
DEL SANTISSIMO DEXÓ 50 PESOS PARA
EL MONUMENTO DE JUEVES SANTO, Y
50 P.^A LA SACRISTIA P.^A
DISTRIBUIRLOS CADA AÑO Y FALLECIO
DANDO EXCELENTES EXEMPLOS DE
VIRTUD, A LA EDAD DE 80 AÑOS EL
DIA 25 DE AGOSTO DE 1803»

Lámina 11. Josefa de la Concepción. Firmado en el borde superior: *Victorvi Gacría, faciebat, año de 1809*. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

“Religiosa. Hizo votos en el convento de la Concepción (1764). Ejerció el cargo de abadesa, y como tal impuso la reconstrucción del convento destruido parcialmente durante el temblor de 1785. Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre dos ladrillos, viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionista, y una capa azul oscura. Sobre el cuerpo presenta un camafeo con la figura de la Inmaculada Concepción y sobre el hombro derecho una venera con la misma imagen. Sobre el pecho reposa un ramo de flores (azucenas y rosas). En la cabeza porta una corona de flores” (González y Vallín, 2000: 13)

Para comprender más a fondo el simbolismo y significado de estos retratos de monjas coronadas, continúa el diccionario: “En la iconografía cristiana, la corona no sólo designa la *Maiestas Domini*, sino también el grado de existencia más alto que pueda alcanzarse, por ejemplo en la Coronación de María [...] o en la representación de mártires, que a menudo se representaban con coronas en manos envueltas con un velo” (Biedermann, 1993: 125). Las coronas de las concepcionistas —y de algunas clarisas—, las inscribe como mártires, ¿la iglesia las reconoce como sus mártires? La religiosa mártir implicaba la presencia de la mortificación como práctica predilecta de la cultura católica colonial, pues perfecciona al cuerpo en un espacio lleno de aparatos de control, como un cuadro teatral en donde se ejercía la perfección, recluidas en un espacio escénico en donde la mortificación abandera la idea de la intimidad.

Añade Biedermann: “Desde el punto de vista de la simbología, en Occidente hay afinidad entre las coronas de novias y las coronas de difuntos que hacen referencia a la transición a un nuevo estado de existencia pero son de forma más sencilla y pueden más bien considerarse un adorno.” (Biedermann, 1993: 126). ¿Son las religiosas llamadas a trascender su espacio terrenal para asistir a un ritual de transición, en donde dejarán de ser mujeres para ser seres superiores? Las mártires de la iglesia no fueron llamadas a eso, estuvieron condicionadas a ser penitentes. Sus coronas eran puestas sobre sus cabezas tan sólo en el momento de su mayor dicha, el momento de ascender a un estatus más digno, la muerte.

“[...] Las coronas de flores se consideraban muchas veces símbolos de las alegrías de este mundo y de una vida disipada” (Ibíd., 1993: 126) ¿Eran las monjas felices o sólo llegaban a este estado en el momento de su muerte?, ¿Tendrían que dejar el cuerpo controlado, el cuerpo del sufrimiento, el cuerpo piadoso para acercarse al disfrute de la alegría de vivir? La muerte se presenta como el momento de vida, de armonía y de felicidad, dichosas de encontrarse con su amado. Vida de torturas con su amado ausente, anhelado el momento de dejar la falacia y encontrarse con su deseo. “Actualmente, en las fiestas eclesiológicas, las iglesias suelen adornarse con entrelazados, parecidos a coronas, de ramitas y flores, símbolo de la vida eterna, de la resurrección y de la alegría.” (Biedermann, 1993: 126) ¿Se infiere pues que las religiosas estaban llamadas a la vida eterna, a la resurrección y a la alegría en vida? ¿Tendrían que resumirse a los sacrificios para aventurarse a esta esperanza de vida? O ¿tendrían que morir simplemente para probar los secretos de las venturas de los santos?

Claro que en el siguiente verso, se hace una alusión precisa a la figura de Magdalena y su relación con Jesús: “La corona de espinas de Jesús debe concebirse como parodia de la corona de rosas de los césares romanos y en conexión con ello se considera como atributo de santas como María Magdalena, Verónica y Catalina de Siena, mientras que una corona de rosas adorna las sienes de Santa Cecilia y Santa Flavia” (Biedermann, 1993: 126)

En este sentido se puede inferir que estas coronas de religiosas denotan el dolor de la monja en clausura y corresponden a la alegoría de Magdalena y otras santas, en su tributo a Jesús, pues representan el sufrimiento, el cuerpo mortificado y aislado que funcionaba en la colonia como alusión al cuerpo que sufre mientras se encuentra distanciado de su espíritu. “Si aislamiento implicaba mortificación, María Magdalena no es un caso excepcional” (Borja 2011: 183)



Lámina 12. Detalle. Catalina Teresa de Santo Domingo. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Desde el análisis de los crisantemos, que como se decía en líneas anteriores, provienen de la misma especie de las dalias y que en su forma son muy similares, el simbolismo de estos es de merecida atención,

Su nombre (chü) suena lo mismo que esperar, permanecer, e induce a reflexionar, lo cual se expresa también en la lírica (Al resplandor de mi péquela lámpara, oh amarillos crisantemos, os habéis puesto intensamente pálidos o En tardío esplendor florecen los crisantemos). Motivos florales a base de crisantemos solían adornar las suntuosas vestiduras” (Biedermann, 1993: 127)

Son las religiosas las mujeres que permanecen toda su vida en estado de espera, permaneciendo en la reflexión, actitud sobresaliente de su cotidianidad, coronas que hablan de la vida de las monjas hortelanas y que revelan apartes de su existencia íntima.



Lámina 13. Detalle. Josefa de la Concepción. Firmado en el borde superior: *Victorvi Gacría, faciebat, año de 1809*. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Las azucenas, presentes en el retrato de Josefa de la Concepción, refuerzan la idea de la novia de Cristo. Es curioso que se le diera tanto énfasis a este concepto, abarcado en cada detalle de los retratos fúnebres de las religiosas, cuando la iglesia católica no le presta la importancia que parecía merecer, según esto, a su difusión y a la comprensión del rol femenino dentro de toda su cosmogonía cristiana. En las azucenas, se suele representar el candor, la pureza y la majestuosidad, gracias a su tono blanco.

Por eso es muy habitual encontrarla en los ramos de las novias. La fascinación de los hombres por la azucena se remonta a muchos siglos atrás: ya en el templo de Salomón podemos encontrar algunas de estas flores representadas en esculturas. Siglos después, en las pinturas medievales y renacentistas de carácter religioso, aparecen flores de azucena debido a su asociación con lo impoluto y puro. El origen de la azucena parece situarse en Asia y América del Norte y, posteriormente, se extendió hasta la cuenca del Mediterráneo y al continente europeo debido a su fácil cultivo y a su larga duración como flor cortada.²¹

Los espacios conventuales hispanoamericanos contaron con múltiples objetos e innumerables símbolos que funcionaban como recordatorio para consolidar la práctica de

²¹Ver información detallada sobre *La azucena, la flor del candor*, En línea: [\[http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-azucena-la-flor-del-candor_184164.html\]](http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-azucena-la-flor-del-candor_184164.html) consultado en enero de 2012.

la virtud. “Para reconstruir el ambiente de paraíso que relataban las vidas de santas y de virtuosas, estaban las flores naturales, tanto las que se encontraban en el huerto y la hortaliza como en el jardín, y las religiosas se ocupaban personalmente de su cuidado (Montero, 2003: 149). Usualmente alegraban la vida cotidiana conventual, los ramilletes de flores de variados tipos y colores, adornando los bordes de los pozos y las fuentes de agua. Se los encontraba adornando las celdas y jardines del claustro y ubicados en macetas generosas en las que lucían el follaje o en pequeñas materitas decorando simplemente una esquina austera. Las representaciones escultóricas y pictóricas de los claustros gozaron de de la presencia de flores, ubicadas en los vestíbulos, salas, refectorios y demás espacios cotidianos, llegando a formar un nutrido repertorio de modelos de perfección.



Lámina 14. Juana de San Francisco. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

INSCRIPCIÓN EN EL
EXTREMO SUPERIOR
«JUANA DE S. N. FRAN. CO»

“Religiosa. Ejerció el cargo de abadesa. Se desconocen sus datos. Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yaciente. La cabeza descansa sobre una almohada. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas, ornamentado con flores. Sobre el pecho reposan un camafeo con la figura de la Virgen Dolorosa y un ramo de flores. En la cabeza porta un ramo de flores” (González y Vallín, 2000: 16)

Este retrato no cuenta con la cartela que usualmente los demás retratos solían llevar, por lo que se desconocen aún más los datos y detalles de la religiosa retratada, Juana de San Francisco. Sin embargo se asegura perteneciente a la orden de las concepcionistas del convento de Santafé de Bogotá.

Observando la imagen, aparecen varios elementos que, desde un análisis iconográfico se podrían enmarcar dentro del parámetro de los *motivos*, según Panofsky (1980), como: el medio cuerpo yacente de la religiosa -propio de un cuerpo muerto y que a diferencia de los retratos novohispanos, está sólo desde la mitad del torso-, su atuendo concepcionista, el camafeo, el oscuro ataúd, la almohada blanca, la corona de flores, el ramo de flores, el texto con el nombre de la monja y el oscuro espacio vacío.

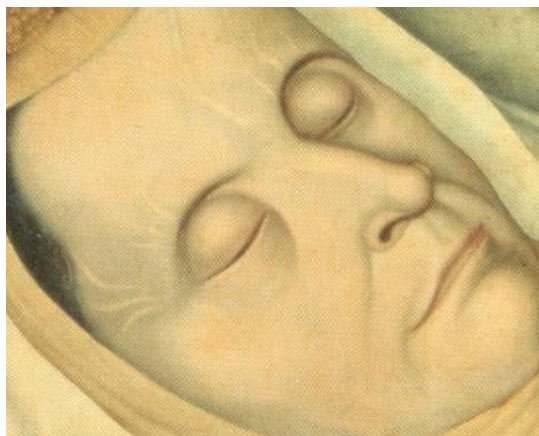


Lámina 15. Detalle. Juana de San Francisco. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

El espacio de representación barroca que viene perneando la representación en Nueva Granada, desde la colonia, plantea un espacio escenográfico en donde el espacio vacío y denso, es lleno muchas veces de oscuridad para otorgarle a las figuras protagónicas un dramático papel dentro de la representación. Se trata de una realidad representada, una religiosa yacente tal y como yace un cuerpo, sin embargo, esa sonrisa, que se conserva en los años desde su primer retrato hasta la interpretación de Victorino García, al igual que las arrugas prominentes y bastante escasas en la representación de la serie de monjas muertas, lleva a darle más importancia en su significación. Es una religiosa que se desplegaba en la expresividad de su rostro, pues sólo los gestos repetidos un sin número de veces hacen marca en la piel, por lo que cabría especular en la vida de Juana de San Francisco como una religiosa expresiva, de rostro dinámico y lleno de gestualidad, posiblemente cargado de los gestos de la pena, el sacrificio y la tensión que se generaban en los monasterios. La luz de la escena responde a la atmósfera teatral mencionada, ubicando la luz en el cuerpo de la religiosa, fortaleciendo la visibilidad de la expresión del rostro y suavizando además las rudas facciones de la muerte, percibidas en los demás retratos de la serie, es una luz más blanca que las de los demás y le da al rostro más lozanía, pureza, frescura, una sensación amable, comparada con las ojeras, el pronunciamiento de los pómulos, las cuencas de los ojos, el oscuro óvalo del rostro y las cavidades de las caras de los demás retratos.

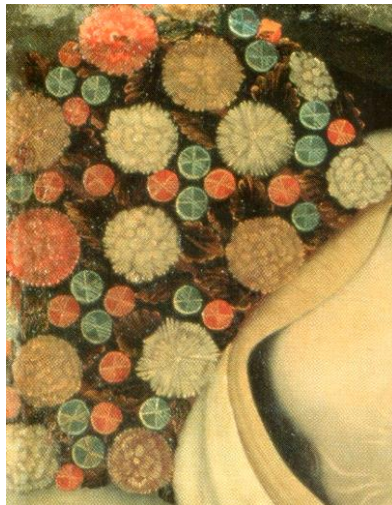


Lámina 16. Detalle. Juana de San Francisco. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

La corona de flores alcanza una sobria luminosidad, permitiendo detallar las flores que la componen. Se debe tener en cuenta que el autor era hijo de uno de los más importantes dibujantes de la Expedición Botánica, por lo que se deduce que tenía entrenamiento en las técnicas de representación de flora. Es así como aparecen los pétalos dibujados en detalle, resaltándose la variedad de especies encontradas en la corona. Rosas y pompones de variados colores y de buen tamaño, junto con hojas más verdosas y unas decoraciones que parecieran estar lejos de ser flores, azules y rojas, con unas equis en los centros. Las Coronas de flores son de tamaño considerable, tienen un cuerpo Real, una fuerte proporción de peso frente al tamaño de la cabeza, esto nos lleva a darle un gran valor dentro de la representación.

Desde la mirada iconológica, que resalta los contextos a los que pertenecen y aluden los motivos, se señalan los ojos cerrados a la hora de retratar la muerte, la vaga sonrisa de beatitud que caracteriza el rostro de Juana de San Francisco, las marcadas arrugas (cosa que no se advierte en los demás retratos), los significados de los símbolos que encierran las flores, el trébol que sostiene el camafeo (poco usual en los demás retratos de monjas muertas), la luminosidad del cuadro en comparación con los demás retratos de la serie, la ausencia de cartela, entre otros detalles que a mis ojos se escapan.

Ahora bien, desde una mirada interpretativa, asociada a la semiótica visual y a la hermenéutica creativa, se podría emprender un análisis para descubrir o desentramar los significados que se esconden o se encuentran detrás de estos motivos, características de los lugares de producción y situaciones del artista en su contexto creativo. Esto es una labor bastante compleja y comprometedora por cierto, ya que de cierta manera implica un proceso de retórica combinada con un toque de ficción, ya que volver al pasado y traerlo tal cual es una tarea imposible de realizar, incluso para el historiador, a quien comúnmente se le hace vasto encargo. Siguiendo un poco de cerca el método que propone Panofsky (1976) se propone abordar los siguientes elementos visuales encontrados en la pintura de Juana de San Francisco. La mujer consagrada revestida de flores nos lleva a los contextos religiosos, católicos ortodoxos y no ortodoxos, en donde la

mujer podría considerarse como una alusión a las mujeres sacerdotisas al servicio de la iglesia o de los intereses de la fe reinante. Las mujeres que ingresaban a los conventos tenían intenciones de adornar su nombre o de protegerlo, como unas Magdalenas excluidas que buscando refugio, llegan a los conventos a prestar un servicio a la iglesia, se transforman en la prostituta arrepentida que se convierte a Cristo. Es preciso recordar la concepción del término prostituta desde tiempos muy anteriores, tiempos de los evangelios, en donde se refería a las *hierodulae* o “servidoras sagradas” (Starbird, 2004: S.r) del templo de la diosa, que desempeñaban un papel importante en la vida diaria del mundo clásico, remontándose a través de los siglos hasta los tiempos en los que se invocaba a dios como una realidad femenina, en los países que ahora conocemos como Próximo-Medio Oriente y Europa. Las “mujeres consagradas” eran tenidas en alta estima como invocadoras del amor, el éxtasis y la fertilidad de la diosa. (Starbird, 2004: 55)

Vale la pena mencionar el papel de la “esposa” en el Cantar de los Cantares, libro considerado originariamente como una letanía litúrgica ejecutada en el matrimonio sagrado, una alegoría además del amor de Yaveh a su esposa, el pueblo de Israel. Se trae a colación el papel de novia de las monjas en cuestión, sus escritos amorosos al esposo Cristo, sus ceremonias de profesión cual celebración del matrimonio, al igual que en la muerte, llevan a la idea de unirse verdaderamente a su esposo espiritual. Es probable que se relacione la identidad de María Magdalena como esposa de Jesús y al mismo tiempo con la amada mencionada en el cantar de los Cantares, en donde aparece la figura de la hermana-esposa del amado (Starbird, 2004: 86), figura representativa en estas imágenes de monjas que consagran su vida a la adoración de su amado, llevándolas a un contexto en donde cabe preguntarse si en verdad estaban reafirmando las costumbres que la Iglesia se había permitido ocultar durante siglos.



Lámina 17. Detalle. Juana de San Francisco. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3026. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Vale la pena detenerse en otro símbolo encontrado en este retrato y perteneciente a los símbolos de las concepcionistas, el trébol del que pende el camafeo y que alude al número tres, tan apropiado en los contextos religiosos, como la Santísima Trinidad o las tres mujeres asociadas a Jesús, hermana, madre y esposa y que transporta a los significados del trébol como abstracción de la flor de lis, flor emblema del rey Arturo y los caballeros, flor masculina que también se encuentra en la simbología merovingia de Francia.

Otro símbolo visible en algunos de los retratos es la palma, que según la vida conventual femenina descrita en la investigación de Alma Montero, alude a la palma que María entregó a Juan en su Asunción para ser puesta en su tumba, como símbolo de princesa desposada con el Señor y que además se asocia al significado que desde la antigüedad cristiana se le atribuye, en cuanto alude a las palmas que el pueblo de Israel esparcía delante de Jesús mientras le aclamaba Hijo de David, término que se asocia a Jesús desde siglos atrás y que proviene del griego Phoenix, palmera. “[...] la mítica ave fénix, palmera era símbolo de resurrección” (Starbird, 2004: 155), la resurrección de Cristo encontrada en estos retratos de monjas como un yugo, un cetro, un símbolo de

coronación que alude a la constante evocación de Jesús desde contextos más anteriores y profundos.

Un ejemplo claro y alentador de este tipo de interpretaciones como la que se acaba de esbozar está en el texto de Nuria Salazar Simarro, en el catálogo de las *Monjas Coronadas, vida conventual femenina*, ya aludido, que brota de la descripción-explicación-interpretación del cuadro *Cristo en el jardín de las delicias*, pintado por José Ibarra, en donde los significados se expanden y conforman un paraíso de entramados en donde el amor, los placeres y lo femenino en comunión con el amor sagrado masculino, hacen presencia, reforzando el contexto fabulador de una iglesia enmudecida y que aparentemente se esboza en este escrito.



Lámina 18. Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

“Religiosa, se desconocen sus datos. Retrato femenino de busto. Figura con la cabeza recostada sobre una almohada. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas. Sobre el pecho reposan un camafeo con la figura de la Virgen y el Niño, y un pequeño ramo de flores. En la cabeza porta una corona de flores pequeñas de diversos colores” (González y Vallín, 2000: 19)

Después de observar bien este retrato, se comprende, debido a los índices de su rostro, que la vida religiosa femenina de los conventos de los siglos XVIII y XIX fomentaba una vocación de servicio y sacrificio indudable, que además de reunir los resultados de una vida devocional, controlada por los patriarcas católicos, se instalaba dentro de las características propias de la mujer entregada a su esposo, en este caso Cristo, o Jesús muerto; un rostro deteriorado sumando a una vocación de novia perdida que busca refugio en un lugar común, en donde confluyen las mujeres que habían perdido a su esposo y por lo tanto también perdido su nombre, su categoría de buena y fértil esposa, teniendo en cuenta además que la mayoría de ellas provenían de familias adineradas o con poder social o político. Este rostro denota cansancio debido a sus ojeras profundas, a la inclinación de las cejas hacia arriba, como con rostro de tristeza, se ve demacrado y atormentado durante su vida conventual, engrosando las conclusiones de la presencia de la mortificación como práctica integrada de los monasterios que acoge el modelo barroco del sufrimiento de Cristo, “El retiro es un modo de espiritualizar el cuerpo, se convierte en silencio dispuesto a la gracia y la voluntad” (Borja, 2011: 182). Los conventos fueron lugares de refugio, lugares en donde la sociedad colocaba a las mujeres sin hombre o a la mayoría de las mujeres de sus núcleos familiares para obtener *nombre* o categoría dentro de este contexto tan religioso en el que se vivía en la colonia. Se relaciona con el puesto de la mujer dentro del pensamiento de la Iglesia, que tratándolas como a unas Magdalenas, unas mujeres difíciles, a las que les cierra sus puertas, dejándolas en el afuera, en el silencio y la oscuridad; acogiéndolas en el seno de un claustro que las atormentó hasta su muerte.

Es importante señalar la dualidad que se presenta en el mundo cristiano desde siglos atrás, en donde se encuentra la asociación de las mujeres con el mundo material, la carne, y el diablo, como conjunto de condiciones que impedían llegar a Dios, al encuentro

espiritual con él, en oposición a este acontecimiento celebrado en los conventos de unión espiritual de las monjas con su amante místico, Cristo.



Lámina 19. Detalle. Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Los retratos de las monjas hispanoamericanas se realizaron en los momentos más importantes dentro de su noviazgo místico, uno, cuando se ejecutaba el matrimonio sagrado, al hacer sus votos y otro, al morir y unirse al fin con su amado en una paz infinita y en amor por siempre. El retrato de cada una de las monjas las muestran en este último momento, ad portas de la unión eterna en amor con Cristo y llevan su corona, una corona de rosas, rojas y blancas y unas “florecitas” azules y rojas que parecen no ser flores precisamente, pues la cruz que llevan al interior y el contorno mismo de su silueta, son bastante geométricos como para hacer parte del mundo orgánico de las flores naturales. Es importante detenerse en cada uno de los detalles de la representación del cuerpo femenino, ya que son estos retratos los que proporcionan los códigos desde los cuales se ensamblaba el orden al interior de los conventos y por ende, por fuera de ellos, como si estos fueran una muestra y un reflejo de lo que sucedía en muchas ocasiones, al exterior, es decir, para entender o hacer una lectura del cuerpo social neogranadino. Por ello es importante atender a detalles de dibujo y representación, color, textura y composición, para preguntarse por lo que éstas imágenes representan y qué discurso contienen, como dice Borja frente a los cuestionamientos que se desprenden del análisis visual de la pintura colonial: “[...] ¿qué representan las imágenes más allá de los sentimientos

devocionales y cómo se articuló su experiencia en la Nueva Granada?” (Borja, 2002: 12) Finalmente se trata de restituir, de recrear y de complejizar desde una mirada diferente en temporalidad y enfoque, lo que se entendía con este conjunto de imágenes, desde las determinaciones específicas de la época, pero indagando desde la mirada presente, facilitando el acercamiento de las codificaciones que contenían al interior de su oficio y a la manera como podía y aún puede ser interpretado por los espectadores. La soledad que evoca el rostro de la religiosa se interpreta como producto de una vida de recogimiento, retiro corporal y contemplación para encontrarse con el Salvador. Esta pintura de tinte virreinal, se comporta como el conjunto de retratos de las monjas muertas, con ciertos detalles de los que carecieron en vida y figuras bellas que adornan el magnífico momento de su muerte. Algunos atributos aparecen de manera reiterada, tales como el hábito, la medalla, las flores en su pecho, la corona de flores o el escudo de la orden concepcionista. Su cuerpo yace lleno de símbolos que si bien llaman mucho la atención, no son suficientes para dejar de concentrarse en la imagen desolada de su retrato. ¿Cómo se preparaba el cuerpo de la religiosa para la dolorosa experiencia de lo íntimo y qué implicaba la mortificación en el largo periodo de enclaustramiento? La manera de configurarse el discurso del sufrimiento hizo que el cuerpo se convirtiera en el mediador entre sí mismo y el alma. El cuerpo de la religiosa padece de esta mediación, pues la separa de su amado y ejemplo, Cristo y la acerca al camino de la perfección mediante la mortificación. Un cuerpo que se constituye como un signo dual, entre lo material y lo espiritual, tensión que concreta la vieja aspiración del cristianismo primitivo, la espiritualización de la carne y la erotización del alma.

La mortificación tenía antecedentes en la experiencia medieval –tal era el caso de los flagelantes-, pero adquirió su mayor dramatismo en aquel barroco que consideraba al cuerpo un espacio teatral: los virtuosos neogranadinos son conscientes de esta condición, se sienten atrapados dentro de un escenario, el lugar para ejercer la perfección. La mortificación es ahora una práctica individual (Borja, 2011: 184)



Lámina 20. Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C . Registro 3028. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

“Religiosa. Ejerció el cargo de abadesa. Se desconocen sus datos. Retrato femenino en posición yacente. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas. Sobre el pecho reposan un camafeo con la figura de la Virgen y el Niño, y un ramo de flores. En la cabeza porta una corona de flores pequeñas de diversos colores” (González y Vallín, 2000: 17)

Al principio la Corona solo era una especie de benda, que llamaron *diadema*, de la palabra Griega que significa atadura para denotar que los Reyes recibido ya el diadema, estaban sujetos y obligados unánimemente al gobierno de el Estado (Martínez, 1788)

En el Diccionario de las Bellas Artes (1788) se realiza un recuento exhaustivo en donde se describen las definiciones, usos y características visuales de las coronas, en donde se incluye la inclusión paulatina de ramos de diferentes árboles y frutos como una muestra de poder divino. “Estas coronas no las concedió la antigüedad al principio, sino á la Deidad” (Martínez, 1788: 94) . Se alude a la clasificación de las flores y hojas según los dioses romanos, por ejemplo Júpiter y el laurel, Plutón de ciprés o Venus de rosas. El conjunto de flores de la corona de las religiosas se hace bien femenino. Las rosas obedecen al equivalente occidental del nacimiento del sol en Egipto, le debe su color rojo a Venus, rosa relacionada con lo femenino, vínculo perpetuado que enlaza belleza, sacrificio y amor (Montero y Muriel, 2003: 136) Las rosas rojas se encuentran dentro de los contextos simbólicos del amor. Rosa roja que evoca la mujer, la feminidad, la esposa, la amada. Por los años de 1600, “[...] el secreto era la rosa, la rosa roja de la otra María, la María que representa a Eros, el aspecto nupcial y apasionado de lo femenino que la Iglesia establecida negaba. Eros es una anagrama de rosa y desde la antigüedad la rosa había estado consagrada a las diosas del amor” (Starbird, 2004: 153) Aparece también la rosa blanca de inmaculado y puro significado, como la promesa de las religiosas al hacer sus votos, color asociado con la hermana pura y leal de Jesús, signo del culto guardado a las tres Marías: madre (azul), amante (rojo), hermana (blanco), colores fundamentales de las coronas de los retratos de monjas muertas.

Continuando con las fuentes primarias, el Diccionario (1788) otorga a las coronas el significado del sacrificio, pues se coronaban tanto los altares como las víctimas e incluso a los victimarios, pues los sacerdotes tenían siempre puesta su corona en estos momentos de sacrificio. Igualmente eran usadas las coronas en las actividades festivas y en sus diversiones. Las monjas coronadas son el cuerpo de la vida ejemplar enaltecida, el modelo, la jerarquía, pues los personajes que presentan corona, en la época fueron de alto rango, como la corona papal, la del emperador, la de Aurelio, la de Nerón, la del Monarca, la del príncipe, la del Delfín, la corona atlética, la mural, la obsidional, la corona oval, la naval, la triunfal y la sacerdotal, entre otras, figuras todas de renombre en el siglo XVIII.

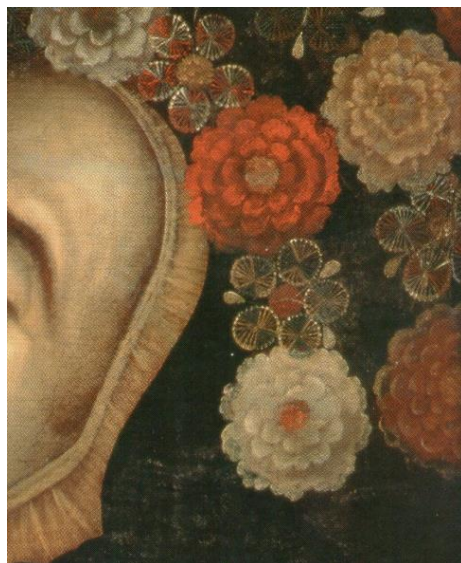


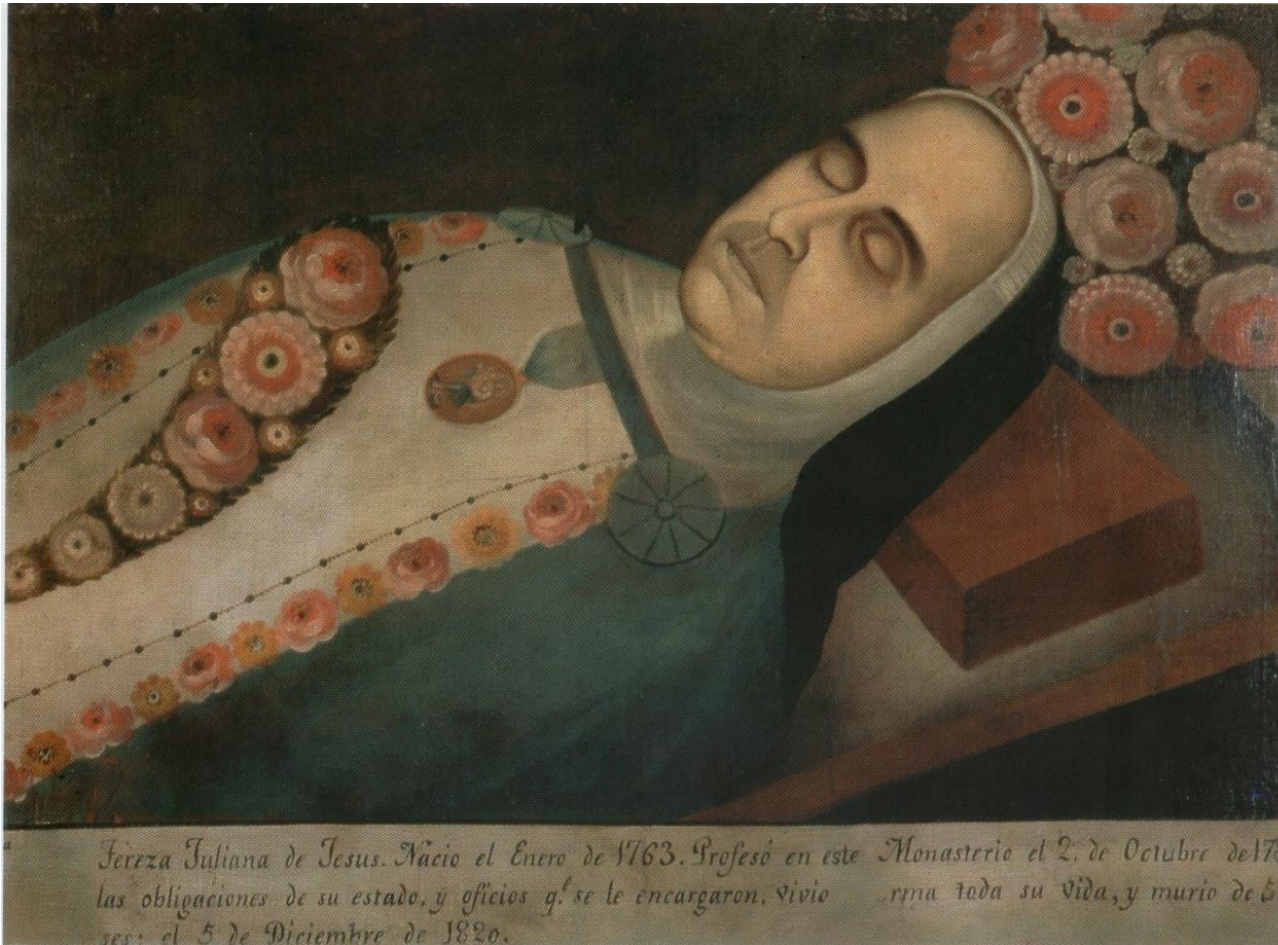
Lámina 21. Detalle. Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

Ahora bien, observando las coronas floridas de las monjas muertas, las aparentes *florechitas* de menor tamaño, encontradas tanto en la corona como en el ramo que lleva otra de las religiosas, Juana de San Francisco, son unos círculos bien delineados, que como decía anteriormente, están lejos de dar la apariencia de flores propiamente naturales. Circunferencias azules o rojas (mujer madre/mujer amante) que llevan en su interior una cruz, una X y en donde algunos de los triángulos que se dibujan entre la X y la

circunferencia son coloreados de blanco (maría hermana), sobresaltando la X en sí y nombrando los triángulos como otras figuras que, dentro del contexto de lo femenino y dentro del mundo religioso, también tienen su significado relevante como representación de lo femenino al estar con el ángulo hacia abajo y el triángulo invertido suele ser representación de lo masculino; sumando los dos, se tiene como resultado una X, unión de hombre y mujer.

La X es un signo manejado por algunas de las tradiciones heréticas europeas, trabajados tímidamente por algunos de los pintores renacentistas como Boticelli, quienes en sus obras, además de incluir las flores de la fertilidad, como ocurre en La Primavera, adicionan estos símbolos de X, y bien conocida era la incursión de este pintor y otros artistas como Fra Angelico y Andrea de Mategna dentro de los movimientos que se relacionaban con el santo grial, los cruzados y los templarios. El símbolo X se ha asociado en la contemporaneidad con la expresión de lo que está prohibido o lo que no está institucionalizado, por ello si hoy esta x es encontrada dentro de los conventos alude a todos los actos de prohibición, de mortificación y supresión. Otro significado de la X ha estado ligado a San Jorge, el Caballero de la Cruz Roja, personaje que los cruzados europeos relacionaron con el culto a la fertilidad, a quien le llaman el *siempre verde*, patrón de las mujeres estériles, tema que yace profundamente en los conventos femeninos, pues están llenos de mujeres que *niegan* esta condición fecunda. A San Jorge era atribuida la muerte del dragón y el rescate de la doncella, de esta narración se extrae la bestia como el peligro para la mujer y la cruz roja se asocia con su rescate (Starbird, 2004: 155). El signo x evoca las prácticas del sufrimiento, de la negación, evidencian el aislamiento, el castigo y la penitencia que se vivía en los conventos neogranadinos. Otro personaje de la X roja es el Arcángel San Miguel, campeón de la mujer, quien lleva la X en su pecho, “[...] una cruz roja que ha sido el símbolo de la victoria contra Satanás” (Starbird; 2004: 155), alegoría que se asocia con la victoria de San Jorge y el señalamiento de las monjas como doncellas por las que luchar, mujeres símbolo de lo prohibido, amantes ausentadas por un poder ortodoxo que no reconoce el papel tan importante que ha tenido la mujer en el mundo religioso, mítico y real. Símbolo que fue apropiado por los cruzados y que aparece en este contexto abriendo preguntas a los símbolos manejados en estas comunidades femeninas, en donde la X entra a nombrar también los temas sexuales, los temas prohibidos como tentación, carne y demonio,

conjunto resumido en lo femenino; lo oculto y lo siniestro de la unión de hombre y mujer, derivados de una iglesia innombrada.



**INSCRIPCIÓN EN EL EXTREMO
INFERIOR**

«(...) TEREZA JULIANA DE JESUS.
NACIO EL ENERO DE 1763.
PROFESÓ EN ESTE MONASTERIO EL
2 DE OCTUBRE DE 1780 (...) LAS
OBLIGACIONES DE SU ESTADO, Y
OFICIOS Q.^E SE LE ENCARGARON,
VIVIO [ENFER]MA TODA SU VIDA, Y
MURIO DE 58 (...) SES: EL 5 DE
DICIEMBRE DE 1820»

Lámina 22. Sor Teresa Juliana de Jesús. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3025. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

“Religiosa. Hizo votos en el convento de la Concepción (1780). Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre un ladrillo. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas, ornamentado con flores. Sobre el pecho reposan un camafeo con la figura de la Virgen y el Niño, y un ramo de flores. En la cabeza porta una corona de flores grandes y pequeñas” (González y Vallín, 2000: 15)

La vida conventual reflejada en este retrato corresponde a una impresión llena de virtudes, iluminada, con elogios y reconocimientos, inferencia debida a la gran cantidad de flores que lleva Sor Teresa Juliana de Jesús en su cuerpo. Su corona se presenta con vivacidad cromática, de grandes dimensiones y sobre todo, lleva en su vestido un marco de rosas y margaritas, además del potente ramillete central del cuerpo yacente. Pareciera haber sido una religiosa virtuosa y reconocida en atributos. Además de que el retrato cuenta con buena luz en comparación con otros del conjunto. Su rostro se devela entero, mostrando claramente sus facciones, sus gestos, carentes de mortificación, invitando a tener en cuenta lo que se lee a continuación sobre este convento en especial: “Generalmente, se tiene de ella (la vida conventual) una idea bastante negativa. Algunos conventos ni siquiera merecerían el nombre de casas religiosas. El padre Mariano Cuevas vio en los conventos concepcionistas

[...] algo intermedio entre la vida seglar y la vida monástica [...] un género de vida similar al de las beguinas medievales de Bélgica y se lamentó de que se les hubiera dado el nombre de conventos en vez del de beguinajes. La multiplicidad de sus funciones y la heterogeneidad y abundancia de sus moradoras, la ambigüedad vocacional de no pocas religiosas y el constante contacto con el mundo a través de criadas y servidoras habrían puesto en jaque continuo el silencio, la piedad, el recogimiento y la misma convivencia religiosa. Probablemente, ésa era la situación en más de un convento. Pero antes de generalizar es preciso distinguir tiempos, lugares y comunidades. Hubo abusos e incluso escándalos, pero, como apunta el mismo Cuevas, fueron caídas aisladas prontamente corregidas por la autoridad. Más alarmantes, por ser mucho más comunes y no haber suscitado una reacción adecuada, fueron la tibieza, con la consiguiente caída de la tensión religiosa, el

particularismo que dio al traste con los fundamentos de la vida común, y la creciente infiltración de criterios mundanos en el seno de las comunidades (Martínez Cuesta, 1995: 602)

¿Las religiosas pues se encontraban en estas medias-aguas de lo sagrado y lo profano, entre la vida sumisa y el gozo de los placeres al interior de los claustros?. Sr Teresa Juliana de Jesús muere rozagante, casi erguida, firme y con carácter, a diferencia de cómo se muestra la Madre Luisa Manuela del Sacramento, quien en su posición y gestualidad revela incomodidad, tiesura y tal vez un poco de amargura, como se lee también en la inclinación de las comisuras de la boca.

Otro elemento interesante de analizar en la indumentaria de las mujeres dedicadas a Cristo, las religiosas, es la ausencia de cabello. El ocultarse el pelo es una muestra del pensamiento sesgado que la iglesia tiene frente a la mujer y sus signos. La representación del cabello es un tema de gran volumen en las pinturas que se le han hecho a las mujeres. Se ha utilizado el recurso de pintar cabelleras para designar feminidad, pues es esta característica la que ha acompañado innumerables caracterizaciones del género femenino, sobre todo en lo que respecta a la representación de la sensualidad, la naturaleza, la animalidad, el sexo, el pecado. Eva y María Magdalena, al tiempo que Lilith e incluso la Virgen María, usan el cabello largo y si no todas lo tiene completamente al descubierto, se deja ver en cualquiera de los casos. Durero y Lucas Cranach por ejemplo representaron estas cabelleras en la pintura renacentista, en donde se reconocían las figuras de Magdalena y Eva.

El gran inventario de representaciones artísticas del cabello de las mujeres conserva varias sorpresas. La Virgen de la Anunciación visitada en su alcoba posee largos cabellos de mujer joven, que van esparcidos por sus hombros. El ángel que anuncia, Gabriel, lleva tanto cabello quizás como ella, pues los ángeles siempre tienen pelo aunque no tengan sexo, es el pelo el elemento que sustituye la sexualidad de los ángeles. Pero las religiosas son motiladas y luego el poco pelo que les queda es sometido tras el hábito que incluye el cubrir la cabeza, la toca.

En el extremo contrario están las mujeres que han caracterizado por crueles, tales como Salomé, Dalila o Judith, las cuales se han representado con mucho cabello, al igual que los hombres que supuestamente ellas han burlado, como Juan Bautista, Sansón y Holofernes. La característica de sensualidad que los pintores renacentistas le dieron al cuerpo femenino también tuvo que ver directamente con su cabello, como Botticelli, el Veronés o Tintoretto. De igual manera los impresionistas se sirvieron del pelo y sus reflejos para aplicar efectos lumínicos en interiores, en los jardines y paisajes melancólicos, como Renoir por ejemplo, pero las religiosas no tiene pelo, ellas no reflejan, ni proyectan sensualidad, ni feminidad, ni género. Son asexuales, son mutiladas de su ser sensual, de su condición femenina.

Los fondos oscuros de los retratos de monjas muertas santafereñas funcionan como espacios escénicos en donde el drama de la mortificación en vida cobra una fuerte presencia, pues hacen resaltar el cuerpo pálido y adolorido. “¿Por qué cuando se quiere hacer brillar una parte de un cuadro se ha de distribuir en el resto de la obra una obscuridad fuerte? (Martínez, 1788: S.r)



**INSCRIPCIÓN EN EL
ÁNGULO SUPERIOR DERECHO**

«VERDADERO RETRATO DE LA M.^R. DA
M.^E LUYZA MANUELA DEL SACRM.^{TO}
HEREDIA MURIO EL AÑO DE 1781 EL DÍA 1
DE NOVIEMB.^E TENIENDO DE EDAD 59 AÑOS
Y DIAS, LOS Q.^E ACABO EXEMPLARISIMA-
MENTE CON GRANDES MUESTRA DE SU
ETERNA SALVACION Q.^E DOSAM.^{TE} CREMOS»

Lámina 23. Luisa Manuela del Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C.

Registro 3022. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998.

“Religiosa. Desempeñó el cargo de abadesa. Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente en un ataúd; la cabeza descansa sobre una almohada. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas adornado con un broche. En el pecho luce un camafeo con la figura de la Inmaculada Concepción, y en el hombro derecho una venera con la misma imagen. Sobre su pecho reposa una flor (nardo), y en la cabeza porta una corona de flores finamente pintada, como de filigrana” (González y Vallín, 2000: 11)

La Madre Luisa Manuela del Sacramento no descansa sobre ladrillos, como las demás. Ella reposa sobre una suave almohada, quizás tenía características físicas que así lo requerían, sean de salud o de mérito. El hecho de que las demás estuvieran sobre ladrillos evidencia el cuerpo controlado hasta la muerte, un cuerpo frío, tratado con despojo y dureza. En cambio, Luisa Manuela reposa suavemente en almohada mientras yace en su encuentro con Cristo. Su rostro mira hacia arriba, tensionando las cejas hacia arriba, como aun pensando, como aun padeciendo o en tránsito de la vida en pena hacia la eternidad deseada con su amado. Los rostros de las religiosas expresan cada uno algo diferente, evocando asuntos de sus vidas como el resultado de sus virtudes o padecimientos. Se ven tensos, o con ojeras, producto de austeridad, rigor, soledad, ensimismamiento y resignación. Son cuerpos de mujeres atormentadas en su mayoría, quienes proyectan falta de fogosidad, de animosidad, de libertad, de viveza, aun siendo conscientes de que los retratos son tomados después de su fallecimiento.

Reposa sobre ella un nardo, signo de placeres peligrosos, como la mayoría de la catalogación de cada cosa, sensación o pensamiento que le agradara al cuerpo. Signo igualmente presente en la vara de San José y muy propio de América. Su aceite ha sido valorado durante los siglos. “En las religiones, los olores agradables los perfumes desempeñan un importante papel en los ritos y liturgias, en la meditación, en las plegarias y en la comunicación con las divinidades”²². ¿Eran las religiosas importantes en la comunicación con Dios?, pues eran las prometidas de su hijo encarnado y muerto;

²²Para ver información detallada sobre *Los perfumes en el cristianismo*, ver: En línea: [<http://belleza.innatia.com/c-perfumes-cristianismo.html>] consultado en marzo de 2012.

mujeres sacerdotisas que se comunicaban con el Padre y con lo sagrado, pero estos atributos sólo eran reconocidos en el retrato de su muerte, mas no en vida, pues su papel dentro de las liturgias católicas en de bajísimo perfil, y no podían ni aún pueden, aspirar a ascender en los ritos principales, como directoras de sacramentos y ni ocupar cargos altos en la administración, máximo abadesas, pero del mismo convento. La fragancia del nardo perfuma la fémina que yace muerta a la espera de su amado. Liturgia sin acto consumado, aroma sin efecto alguno, tan sólo símbolo fúnebre, puro y honroso para una monja que vivió para Cristo, obediente y sumisa como las mueres preferidas de la iglesia. “El jardín se convierte en el sitio ideal para la ceremonia conyugal: ahí se realizan los desposorios místicos de Cristo con el alma religiosa” entre lirios y rosas de Jesús Niño entrega a la novia un anillo y su corazón; entretanto los patronos de la orden y testigos de la boda observan” (Montero, 2003: 144)

De acuerdo con la cita bíblica del Génesis, 11, 8-9; “Había plantado el Señor Dios desde el principio un jardín delicioso (...) en donde (...) había hecho nacer de la tierra toda suerte de árboles hermosos a la vista y de frutos suaves al paladar”, se escribió la crónica de las concepcionistas de Jesús María de México, y evocando un paradisíaco ambiente, se narró la crónica con un lenguaje común a la retórica del barroco, durante el siglo XVII, en donde se podía identificar a las mujeres con las flores del Edén, al igual que con otros jardines de monarcas en donde se cultivaban virtudes. Los retratos de las monjas muertas santaferreñas se inscriben dentro de estos recursos metafóricos en donde simbolismo se materializa icónicamente.

Los pintores a su vez representaron en el convento el Paraíso, y para hablar del contenido visual de estas obras recurrimos a la de José Ibarra, que representó a *Cristo en el Jardín de las Delicias*, recostado en un campo donde abunda una gran variedad de flores frescas, en crecimiento y en plenitud, pero ninguna marchita, lo que da la sensación de que se trata de un cuidadoso jardín (...) La serenidad de Cristo como pasión contenida, la postura de reposo en posición inestable pero en equilibrio, el juego contrastante de tamaños y colores, hacen de este jardín de flores una imagen seductora (Montero, 2003:142).



Lámina 24. José de Ibarra, Museo Nacional del Virreinato²³

Mediante esta imagen se concluye que Cristo hace la labor de hortelano o jardinero, conmoviendo a las religiosas e indicando el camino de la perfección haciendo uso los símbolos de la representación pictórica como mecanismo de comunicación. Y cabe recurrir nuevamente al concepto de *hortus conclusus* mencionado por Quevedo (2011) para designar el amorío entre las religiosas y su esposo místico, pues en latín este vocablo significa *jardín cerrado*. La Iglesia ha usado el universo simbólico para operar frente a la moral de las religiosas, en cuanto las adoctrina como mujeres puras, abstinentes de los deseos de la carne y al mismo tiempo como novias en flor, abiertas para el mensaje de su amado Cristo, incisura por donde los padres aprovechan para ingresar el mensaje de control para la mujer colonial.

²³ La obra ha sido restaurada, recuperando su colorido brillante, sin embargo perdió casi en su totalidad la fecha, la firma, y una de las cartelas que contenía (los registros del Museo Nacional del Virreinato señalan que estaba fechada en 1728), por lo que durante algún tiempo se pensó la obra más antigua de José de Ibarra.



Lámina 25. Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3020. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

INSCRIPCIÓN EN EL
 EXTREMO INFERIOR

«SOR JNES MARIA MASUSTEGUI
 DEL S.^{MO} SACRAMENTO RELIGIOSA
 DEL MONASTERIO DE LA CONCEP.^{ON}
 JMMACUL.^{DA} DE LA C.^D DE S.^{TA}
 FE. FALLECIO EL DIA 3 DE OCT.^E
 DEL AÑO DE 1780 VISPERA DE SU
 SERAPHICO P.^{RO} S.^{NO} FRAN.^{CO} DE Q.^{NO}
 ERA MUY DEVOTA, DEXANDO
 MUCHOS INDICIOS DE SU FELICIDAD
 ETERNA P.^R SU EXEMPLAR, Y
 RELIG.^{SA} VIDA, Y P.^R LAS
 PREVENCIONES CONQ.^E EN SU
 DILATADA ENFERMEDAD SE DISPUSO
 P.^R LA MUERTE A LOS 53 A.^O DE SU
 EDAD, Y 38 DE REL.
 ORATE PRO EA

“Religiosa Hizo votos en el convento de la Concepción (1742). Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre dos ladrillos. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas. Sobre el pecho reposan una cadena de metal, un camafeo con la figura de la Inmaculada Concepción y una flor (azucena), y en la cabeza tiene una corona de flores rojas y blancas” (González y Vallín, 2000: 9)

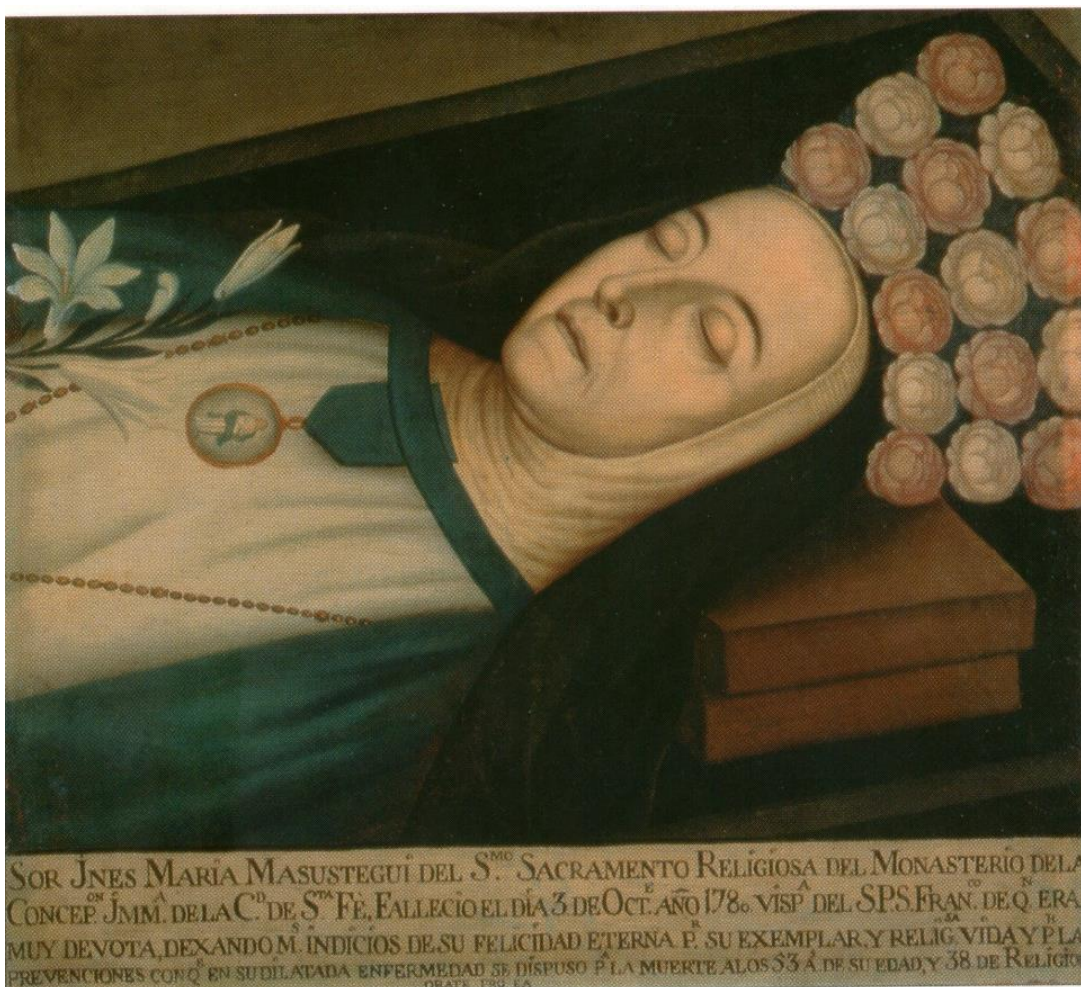


Lámina 26. Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Versión dos. Registro 3021. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

INSCRIPCIÓN EN EL
 EXTREMO INFERIOR

«SOR JNES MARIA MASUSTEGUI DEL S.^{MO}
 SACRAMENTO RELIGIOSA DEL MONASTERIO
 DELA CONCEP.^{ON} JMM.^A DE LA C.^D DE
 S.^{TA} FE, FALLECIO EL DIA 3 DE OCT.^E AÑO
 1780. VISP.^A DEL S.P.S. FRAN.^{CO} DE Q.^N
 ERA. MUY DEVOTA, DEXANDO M.^S INDICIOS
 DE SU FELICIDAD ETERNA P.^R SU EXEMPLAR,
 Y RELIG.^{SA} VIDA Y P.^R LAS PREVENCIONES
 CONQ.^E EN SU DILATADA ENFERMEDAD SE
 DISPUSO P.^A LA MUERTE A LOS 53 A.^S DE SU
 EDAD, Y 38 DE RELIGION»
 ORATE PRO EA

“Religiosa. Hizo votos en el convento de la Concepción (1742). Esta obra es igual a la No 1, pero presenta pequeños cambios en el formato y en el dibujo. Retrato femenino de medio cuerpo, en posición yacente sobre un camastro; la cabeza descansa sobre dos ladrillos. Viste un hábito azul y blanco de la orden de las Concepcionistas. Sobre el pecho reposan una cadena de metal, un camafeo con la figura de la Inmaculada Concepción y una flor (azucena), y en la cabeza tiene una corona de flores rojas y blancas” (González y Vallín, 2000: 10)

Los dos retratos corresponden a la misma religiosa pero tienen unas pequeñas diferencias. En el texto de la cartela se presentan algunas simplificaciones más que en el segundo retrato y algunos cambios en cuanto al dibujo y la proporción de la figura frente al formato. Se observa que la segunda pintura se presenta más fresca según la menor cantidad de arrugas y pronunciamiento de los gestos de boca y ojos, tiene más marcadas las sombras, menor la zona de la frente y suavizado el mentón. Es síntesis, está más rozagante que el primer retrato, con más luz y pinceladas más suavizadas. Además el cuerpo de la monja es mayor en el segundo retrato, enfatizando el cuerpo con relación al espacio en donde se encuentra ¿Por qué se realizan dos retratos de la misma religiosa? De igual forma de transmiten los valores católicos a través de ambas figuras, pues las virtudes se inscriben en su semblante y en las características de su atuendo y posición. Los sentimientos de admiración que estos cuerpos suscitan en los neogranadinos que observaban obedecen a las políticas de la imagen que las ideas contrarreformistas aún desplegaban en el ejercicio pictórico de principios de siglo XIX. Sin embargo hay ciertos aspectos que comienzan a parecerse a las pinturas republicanas, como lo son el tema del retrato heroico. Son estas religiosas las próceres de los conventos, las heroínas del género femenino, las únicas homenajeadas, las que serían recordadas en la posteridad. Una composición de figura fondo como lo haría el retrato de corte, tal como los gobernantes, los héroes de la patria y demás personajes de la historia política de la que hasta entonces se reconocía como Nuevo Reino de Granada. El retrato pictórico del siglo XIX exaltaba la imagen de la autoridad y magnificaba al personaje, pero conservaba aún algo de los rasgos piadosos del arte del siglo XVIII. Las religiosas muestran, además de sus exaltadas virtudes, un gran componente humano que denota su estar en el mundo,

evidenciando el transcurrir de los años, su padecimiento de clausura, sus temores, sus sufrimientos, los conflictos internos en los que se veían permanentemente. Acudiendo a Montero Alarcón

[...] el interés que estos retratos despiertan puede ser atribuible a numerosas razones: el realismo con que los pintores plasmaron los rasgos físicos de las mujeres retratadas, o su vestimenta florida y multicolor. Estas pinturas constituyen un testimonio histórico que confiere un carácter individual a los personajes retratados. En un claro intento por perpetuar su recuerdo más terrenal, los artistas del período virreinal realizaron retratos en toda su extensión de la palabra, los cuales tienen la característica de transmitir un gran humanismo (Montero, 2003: 49).

4. Conclusiones

Los retratos de las monjas muertas forman parte del conjunto de objetos culturales de la sociedad colonial, en cuanto se asumen como valiosos retratos y como parte del mundo material de los conventos neogranadinos, los cuales exaltaban la figura de la religiosa, poniendo en un espacio venerable su labor y rescatando sus virtudes. La función que cumplieron estos objetos artísticos durante el siglo XIX, instauró las ejemplares vidas femeninas en un lugar de la memoria tanto de la vida cotidiana de los conventos, como en la memoria del museo de arte y parte del tesoro cultural de la sociedad neogranadina, hoy historia de Colombia.

La tradición de retratar religiosas coronadas con flores fue adoptada en el siglo XVII en el virreinato Nueva España, en donde hubo alrededor de sesenta conventos de mujeres en el período colonial. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, dichas pinturas cobraron una importancia fundamental que en la que se manifestó opulencia y refinamiento; razón por la cual la costumbre de realizar estos retratos se propagó a los virreinos de Perú y Nuevo Reino de Granada. Los momentos de las vidas religiosas que motivaron esta realización fueron la profesión o entrega al esposo sagrado en el matrimonio místico, el nombramiento como abadesa, el festejo de los aniversarios de vida religiosa y el fallecimiento de una monja con vida ejemplar. La serie de monjas coronadas santafereñas se diferencia de los retratos novohispanos, teniendo en cuenta el lugar social de cada una de las representaciones, sobre todo si se observa que los retratos neogranadinos fueron realizados después de la muerte de las religiosas y retratando dicho momento, cargando de un sentido fúnebre a la imagen, evidenciando su estado yacente, carente de vida y con la gestualidad propia del sacrificio corporal padecido en vida, mientras que los retratos de las representaciones mexicanas –si bien se podían incluso realizar después de muertas debido a la humildad prevaleciente en su carácter conventual- aluden a las novicias jóvenes, hermosas, adornadas en demasía, en donde la retórica del pecado parece contradecirse, ya que lucen preciosamente vestidas y preparadas para el compromiso con Cristo. Los retratos de religiosas del Nuevo Reino

corresponden especialmente a su postración fúnebre, simbolizando el estado de fusión infinita con Cristo, mientras los retratos mexicanos más populares son de las novicias que, aún vivas, se comprometen a él. Además es preciso señalar que el retrato novohispano de religiosas refleja el contexto social y religioso en el que fueron creados, permitiendo visualizar sus ropajes con ricas elaboraciones y coronas florales especialmente adornadas para su momento nupcial, en donde cada flor y cada detalle aluden al momento matrimonial, mientras el retrato santaferesno es austero y evoca unas cualidades corporales específicas del dolor individual, el aislamiento y la austeridad colonial, es decir, una simbología fúnebre.

Los retratos de monjas muertas neogranadinas confirman una pervivencia del estilo neoclásico en la elaboración de accesorios como palmas y coronas más mesuradas y un poco más austeras que las novohispanas, en donde predominó el uso de la plata, disminuyendo la presencia de múltiples y exagerados adornos floridos. Los retratos virreinales de prioras coronadas no tienen un autor definido y presentan modestos alcances pictóricos, pues en su manufactura se observan inconsistencias del dibujo de algunos elementos y cierto ambiente plano y escueto en las figuras principales, sobre todo en los cuerpos de las religiosas, a diferencia de los atributos pictóricos de volumen, cromatismo y detalles de los retratos novohispanos e incluso de otros retratos pertenecientes a contextos de la corte, sin embargo son pinturas de un inmenso valor histórico al representar las religiosas coronadas de una manera diferente a la que tradicionalmente se han conocido.

La apropiación y los usos simbólicos de estas pinturas contribuyen al estudio de los conceptos y los paradigmas ideológicos que operaron en la sociedad colonial y amplían el estudio de las retóricas barrocas y sus transformaciones estilísticas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, “[...] los aspectos en que con mayor nitidez se perciben los usos y rituales entre hombres y objetos son en aquellos relacionados con las creencias religiosas y el uso de ajuares y vestidos” (Jiménez, 2009: 51). Los conventos fueron los lugares en donde estas pinturas pudieron cobrar forma debido a las condiciones económicas que sostuvieron, a diferencia de la población colonial, en donde

se veía mayor precariedad, y fueron, junto con los templos, los espacios de conservación de objetos culturales preciosos, de gran valor pictórico e histórico. Es solo a finales del siglo XVIII cuando la ostentación y sus contrastes con la austeridad de los lugares cotidianos cobran fuerza en algunos sitios de las villas y poblaciones neogranadinas, en donde las pinturas, los tapetes, y demás objetos lujosos entran a formar parte del mobiliario y la cultura de diversas ciudades, conventos y parroquias.

La representación pictórica de los cuerpos femeninos de las religiosas del Nuevo Reino de Granada, asienta un precedente simbólico albergado en el interior más profundo de la iglesia católica, dejando ver asomos de romanticismo, humanidad y poesía, pero que se encuentra oculto bajo unos conceptos de piedad, sumisión y silencio reflejando el aparato de control que se ejerció sobre el pueblo neogranadino, en especial sobre la noción de *mujer* constituida entonces para la sociedad y que aún hoy deja ver sus vestigios mediante tantas capas de misoginia implantadas por los grandes padres católicos.

El simbolismo de sensualidad, amor y noviazgo que se encuentra en los retratos de las monjas muertas devela una mujer amorosa y mística, que se encuentra en un nivel relevante frente a la imagen del Hijo de Dios. Estas figuras tienen una tradición mística muy fuerte en la escritura de Santa Teresa, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz, de la madre Francisca Josefa del Castillo, Jerónima de Nava, entre muchas otras. La pintura recoge icónicamente estas formas, una mujer que se asume como pareja y por ende consonante con la figura masculina.

La interioridad como *hortus conclusus*, lugar del goce amoroso entre Dios y las monjas neogranadinas, propone finalmente al convento como ese lugar privilegiado de vivencia del deseo que permite la configuración de sujetos femeninos conscientes de su condición colonial y activos en buscar formas propias de agenciamiento” (Quevedo, 2011: 166)

Las metáforas visuales que se encuentran en los retratos de monjas muertas estudiados, invitan a reflexionar sobre el papel menospreciado de las religiosas dentro de los conventos y a relacionarlas con el significado de las flores como símbolo importante para la figura masculina, creando lazos con el jardín del Edén o con la figura de jardinero que se usa como símbolo en el relato de la resurrección del Hijo de Dios, cuando Magdalena se lo encuentra al tercer día fuera del sepulcro y lo confunde con un jardinero o un hortelano, quien asume su jardín como el más preciado tesoro (*hortus conclusus*).

Mediante estas representaciones pictóricas la religiosa se presenta como un conglomerado de metáforas, de hiperbolizaciones y demás figuras retóricas manejadas dentro del barroco y sus tránsitos en la dinámica estilística del período en cuestión, operando de manera tan compleja que invita a volver la mirada atentamente sobre cada gesto y cada elemento visual para adentrarse en el universo iconológico e instaurar otras lógicas que vienen implícitamente imbricadas a las estructuras del pensamiento colonial.

La vida privada de los conventos neogranadinos se caracterizó por la generación de espacios en donde las monjas entregan su cuerpo y lo recuperan en su condición de mujer anhelante, ávida y trasgresora, en donde exploran su identidad transitando entre las normatividades cristianas y el descentramiento de los ejercicios de poder de la religión en los que desistir del mundo exterior es su única opción. La imagen que sigue a continuación, corresponde a una fotografía que una amiga, María Cristina Machado, tomó en Granada España, durante el mes de diciembre del año 2010, mientras paseaba como turista en el Convento de Santa Isabel la Real. Allí se observa a una religiosa vestida de novia, orando frente al altar, arrodillada sobre la alfombra roja central, después de la reja que divide el lugar común del espacio privado de oración. Cabe preguntarse por la permanencia y la validez, la vigencia y la acogida que las nociones de la esposa mística de Cristo, operan sobre las religiosas del siglo XXI, y cómo estas ideas traídas y fortalecidas desde la época colonial, continuarían forjando la idea de mujer y prefigurando el rol del género femenino no sólo ante el Dios impuesto sino ante la humanidad misma. Las novias perdidas de Cristo probablemente perduren como

referente visual instaurado en los conventos, las ideas místicas hoy en día quizás no se hayan borrado en su totalidad.

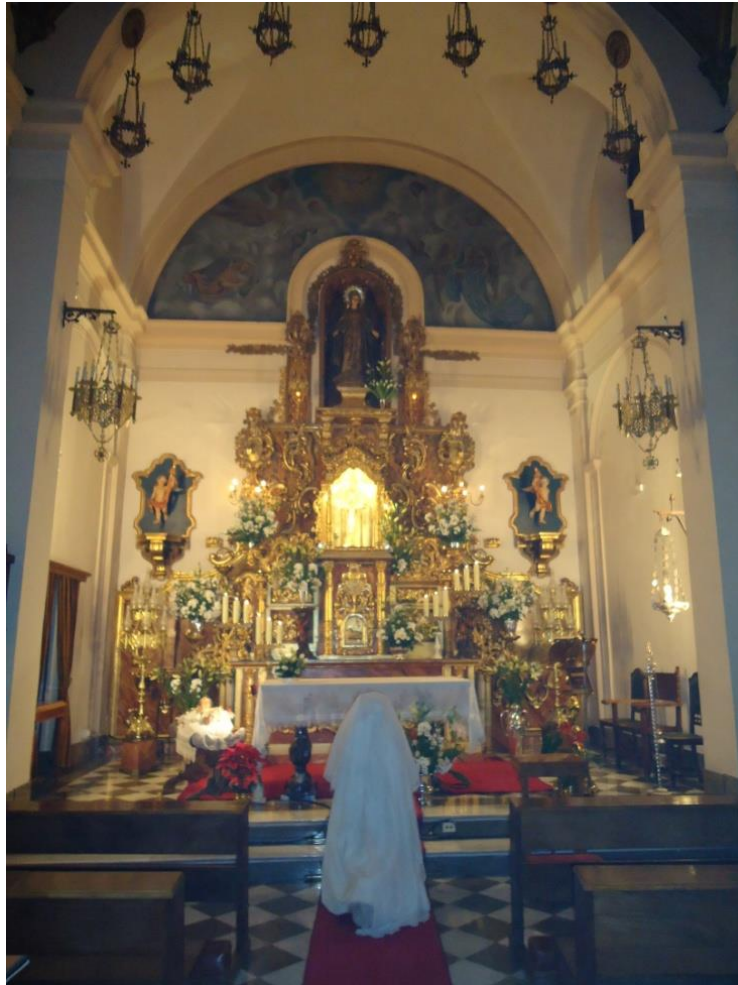


Lámina 27. El Convento de Santa Isabel la Real. Se encuentra en el Camino Nuevo de San Nicolás, la calle que cruza la loma del Albaicín de norte a sur. Granada. España. El Albaicín. Diciembre de 2010.

Estudiar la representación del cuerpo femenino en la pintura neogranadina abre el sentido interpretativo de la historia, el cual se quiebra en su hegemonía discursiva, con el objetivo de interrogar varios aspectos que se quedan por fuera de dichos estudios mayores. La representación pictórica genera permanentemente nuevas lecturas, en cuanto cambian los sistemas de interpretación, pues se van propiciando otras estructuras

que vuelven la mirada a la obra de arte y encuentran diferentes usos de la imagen y en ese sentido permite la creación de nuevos diálogos interpretativos en donde los códigos son creados en el mismo momento en que se leen, como lo propone la semiótica visual, una interpretación creativa en donde la apropiación de los signos se pone en juego con otros discursos, tornando el ejercicio hacia una hermenéutica interdisciplinaria y se irrumpe también en la posibilidad de estar incursionando en una dinámica *indisciplinada*²⁴ en la cual los vectores interpretativos pasan del objeto visual a la apropiación perceptual que hace el lector desde diferentes episodios culturales, llegando incluso a la creación de nuevos contextos en donde se enuncian, más que afirmaciones interpretativas, interrogantes frente a los significados de los símbolos que se encuentran en las imágenes tratadas y comprendiendo así la complejidad del símbolo desde la mirada que plantea Sperber (1989).

Desde la teoría de la historia, un concepto importante desarrollado es *el lugar social* (Certeau, 1994), de donde se plantea el presente como lugar inevitable desde el cual el historiador interroga sus fuentes, en donde el contexto contemporáneo cobra participación activa sobre la interpretación. En este sentido se han relacionado las diferentes estructuras semióticas que corresponden tanto al período colonial como al presente desde donde se interpreta la imagen sin confundir espacio-tiempos, colonia y siglo XXI, pero sin prescindir del momento actual en donde el símbolo tiene aún sus efectos. La noción de *lugar social* permite enfocar el problema desde el ejercicio de interrogar el lugar de producción de las imágenes, los contextos religiosos, la vida de los artistas coloniales, el problema de la representación en la colonia, el arte dentro de las comunidades religiosas, igualmente señala un camino en donde la mujer tiene también un lugar social, por ello se recurre a los estudios de la subalternidad, y la mujer subalterna (Spivak, 1997), en los cuales, la conciencia femenina aparece como olvidada por el investigador poscolonial, borrando el privilegio de ocupar un puesto dentro de los discursos hegemónicos de la historia. La mujer como una voz subalterna que ha sido rescatada por la voz masculina, una mujer representada, en el término de la

²⁴ Término utilizado por el crítico de arte L. F. Valencia, "Estudios Visuales", en *Seminario Especialización en Artes*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005.

representación política, por los hombres, ya que ella misma es un conjunto de códigos ilegible e intraducible para el discurso masculino dominante.

Escribir sobre la historia de las mujeres religiosas coloniales es escribir sobre las ideas que han sustentado el concepto de mujer que hoy en día prevalece en los entornos religiosos que perduran en Colombia hasta la fecha, pues sigue siendo un país católico que fundamenta sus tradiciones en los rituales y los preceptos religiosos que vienen desde siglos atrás. Se visualiza pues cómo la idea de madre es antecedida por un aparato de control determinado por los padres católicos, quienes han condicionado la maternidad con cantidad de estrategias, como se vio a lo largo de la tesis. De igual modo se vislumbra la idea de esposa, equivalentemente construida desde las acepciones masculinas de la doctrina cristiana y que afecta actualmente la idea de familia que se tiene a nivel nacional. Los prejuicios frente a la soltería de la mujer también se han constituido desde la misma ideología, afectando hoy en día los comportamientos de las jóvenes y controlando los sistemas educativos actuales. Los tres tipos de mujer estudiadas, Virgen, Eva y Magdalena, estructuran las posibilidades que hoy tienen las mujeres en este contexto, pues o se es la una o la otra, pero la sociedad religiosa no se ha preguntado por otros tipos o categorías y no se ha dado a la tarea de instaurar otras lecturas y asentar con fuerza otras imágenes del género femenino, que sean más consecuentes con los tránsitos y con los nuevos territorios conquistados por las mujeres hasta la fecha.

Hacer historiografía de las monjas muertas permite ingresar en el silencio en el que están sumergidas, mutismo establecido por el régimen católico ya que la mujer no ha figurado como protagonista de *su* historia o de tantas historias de las que ha hecho parte fundamental, ni siquiera como sujeto quien la cuenta. Las mujeres han tenido sólo una historia dentro de la religión católica y ha sido desde el silencio. Porque se las ve poco, se habla poco de ellas. Y esta es una gruesa razón del silencio: el silencio de las fuentes. Las mujeres han dejado no tantas huellas materiales o escritas como los hombres, pues su ejercicio de escritura fue permitido de manera tardía y además fue controlado por el

género masculino, incluso el oficio del pintor se establece en dicho género, pues las mujeres no accedían a estos oficios en la etapa colonial. En cuanto a los que han narrado la historia, los cronistas, han prestado poca atención a las mujeres y en su mayoría se han sabido guiar por los estereotipos. Se habla de mujer en general, se establecen los discursos en términos de conglomerado, de masa, de género.

Hacer historiografía desde fuentes visuales es asumir un reto interesante y abismal en tanto que el ejercicio interpretativo conlleva conclusiones ambiciosas ya que emergen de la construcción, de la retórica, de la capacidad del narrador de leer los hechos, los contextos, los fenómenos sociales culturales de una época y ponerlos en juego con los indicios que las fuentes visuales le presentan no siempre de manera directa. Además es asumir el oficio del historiador desde un punto de vista creativo, ya que construye nuevos relatos a partir de los tejidos rizomáticos que puede generar una fuente pictórica. Ver y no ver, interpretar y omitir es una dinámica que se establece y se pone en movimiento en este ejercicio discursivo, que a fin de cuentas lo que ha hecho es presentar un punto de vista subjetivo y estructurado de una historia silenciosa y provocadora que antecede la condición femenina contemporánea.

5. Fuentes Primarias

5.1 Fuentes Pictóricas

- Catalina Teresa de Santo Domingo. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3029. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3021. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Inés María Masustegui del Santísimo Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Versión dos. Registro 3021. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Josefa de la Concepción. Firmado en el borde superior: Victorvi Gacría, faciebat, año de 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Juana de San Francisco. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3024. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Luisa Manuela del Sacramento. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3022. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998.
- María Rosa del Sacramento. Victorino García (atribuido). Ca. 1809. Óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3023. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3027. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998
- Retrato de Monja. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3028. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

- Sor Teresa Juliana de Jesús. Victorino García (atribuido), Ca. 1809, óleo sobre tela. Museo del Banco de la República Bogotá D.C. Registro 3025. Ingreso a la Colección: diciembre de 1998

5.2 Fuentes Impresas

- Basset A. (1954). Manual de arte cristiano. Usaquén: Ed. San Juan Eudes.
- Carducho, Vicente. (1979). Diálogos de la Pintura. 2.^a Edición. Madrid: Impr. de M. Galiano, 1865, pp. 379-402. En línea:
<http://books.google.es/books?id=KTUtAAAAYAAJ&printsec=titlepage>.
- De la Concepción del Castillo, Sor Francisca Josepha. (2007) *Su vida escrita por ella misma por mandato de su confesor*. Edición, Prólogo y Bibliografía Ángela Inés Robledo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. (1935). Nueva York: La Sociedad Bíblica Americana.
- Martínez, Francisco. (1788). Introducción Al Conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado. Bogotá: Imprenta Banco de la República.
- Sagredo:http://books.google.com.co/books?id=iBU8AAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Luna, Olga Isabel (2011). *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Frankfurt; Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Acuña, Luis Alberto. (1964). *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Añón Feliz, Carmen. (1996). *El Lenguaje oculto del jardín, jardín y metáfora*, Madrid: Editorial Complutense S. A.
- Arango Liévano, Lucía. (2010). *Historias de Mujeres*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Aranguren Romero, Juan Pablo. (2007). “¿Cómo se inscribe el sufrimiento en el cuerpo? Cuerpo mística y sufrimiento en la Nueva Granada a partir de las historias de Jerónima Nava y Saavedra y Gertrudis de Santa Inés”. En: *Revista Fronteras de la Historia 12*, ICANH, pp. 17-52. Argentina: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Ares Queija, Berta y Gruzinski, Serge. (1997). *Entre dos mundos, Fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Aristizábal, Montes Patricia. (2004). *Autobiografías de mujeres*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Azara, Pedro. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli. S. A.
- Bechtel, Guy. (2001). *Las cuatro mujeres de dios. La puta, la bruja, la santa y la tonta*. Barcelona: Ediciones B. S. A.
- Biblioteca Nacional. *Colecciones virtuales*. En línea
[\[http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=39346\]](http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=39346)

- Biedermann, Hans. (1996). *Diccionario de Símbolos*. México: Editorial Paidós.
- Bloch, Marc. (2001). *Apología de la Historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. (1996). *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada*. Santafé de Bogotá: Ed. Ariel.
- _____. (1998). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada, Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*. Santafé de Bogotá: Ariel.
- _____. (2002). "La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII". Bogotá. En línea www.icanh.gov/secciones/historiacolonial.
- _____. (2002) "Cuerpos barrocos y vidas ejemplares, la teatralidad de la autobiografía". En: *Fronteras de la Historia* 7, ICANH, pp. 99-115. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2003). *El Cuerpo y la Mística*. Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: La Silueta Ediciones Ltda.
- _____. (2004). *El fin del mundo en la Colonia, Los tiempos del ruido*. Bogotá: Ed. Especial de Revista.
- _____. (2007). "Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina". En *Fronteras de la Historia* No 162. p. 259-286.
- _____. (2007). "Historiografía y hagiografía, vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada". En *Fronteras de la historia*. N° 12. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2009). *Prácticas, Territorios y Representaciones en Colombia, 1849-1960*, Grupo de Investigación Prácticas, Saberes y Representación en Iberoamérica. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2011). "De la pintura y las vidas ejemplares coloniales, o de cómo de enseñó la intimidad". En Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (dir). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo I. Bogotá: Taurus.

- Brea, José Luis. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Buitrago Leal, Roxana. (2008). "Cuerpos enclaustrados, construcción del cuerpo femenino en el Caribe colombiano 1610-1660". En: *Memorias, Revista Digital de historia y arqueología desde El Caribe*. No. 9. En línea: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=85550909>.
- Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto. El Uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burnay, Erika. (1990). *Las Hijas de Lilith*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Bustillo, Carmen. (1996). *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Calvi, Giulia. (1995). *La Mujer Barroca*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Calvo Serraller, Francisco. (1981). *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Campusano, L. y Vallejo, C. (2003). *Yo con mi viveza: textos de conquistadoras, monjas, brujas, poetas y otras mujeres de la colonia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Ceballos Gómez, Diana Luz. (1995). *Hechicería; brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada, Un duelo de imaginarios*. Colombia: Editorial Universidad Nacional.
- Chaves, María Eugenia. (2009). "La Construcción del "Otro" Colonial. Apuntes para un estudio de la diferencia en el proceso de la conquista americana y de la esclavización de los africanos. Genealogías de la diferencia. Tecnologías de la salvación y representación de los africanos esclavizados en Iberoamérica colonial". En: *Colombia* ISBN: 978-9978-22-819-7, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana .
- Chicangana, Yobenj Aucardo. (S. f.). En línea: <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo78.htm>
- _____. et al. (2008). *Historia, trabajo, sociedad y cultura, ensayos interdisciplinarios*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- _____ y Portugal, Ana Raquel. (2008). *Historia, cultura y sociedad colonial, siglos XVI-XVIII, temas, problemas y perspectivas*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín: Carreta.

- _____ . (1977). *La Obra de Gregorio Vasquez 1657-1710, La Imagen y El Discurso*. En *Congreso de Historia Quito, Simposio 14 Historia de Las Mentalidades y Nueva Historia Cultural*, Clave His 14. En línea [http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Bayona,htm](http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Bayona.htm) .
- _____ . (S.f) “*Un pintor entre religión y religiosidad. La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos 1657-1710.*” En www.rj.anpuh.org/.../yobeni%20aucardo%20chicangana%20bayona.
- Colmenares, Germán. (1979). *Historia económica y social de Colombia*. Colombia: Ed. Carreta.
- _____ . (1987). *Las convenciones contra la cultura, ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Colombia, Bogotá: T.M. Editores.
- _____ . (2000). “*La inercia de lo desconocido*”. En: *Revista de la Facultad de Sociología de UNAULA*. No. 24. p. 164-166.
- _____ . (S.f). *El Trabajo en las Haciendas Jesuitas en el Siglo XVIII*, <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11672/12324>
- Córdoba Ochoa, Luís Miguel. (1994). *Los españoles en Colombia, encuentro de dos culturas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia (Medellín).
- Costa J y Moles. (1991). *La Imagen didáctica*. Barcelona: CEAC.
- De Castells, Juan Manuel. (2011). *Los siete rostros de María, la virgen, la iglesia y la mujer*. Bogotá: Intermedio Editores.
- De Certeau, Michel. (2007). *El Lugar del otro. Historia religiosa y mística*. España: KATZ Editores S. A.
- _____ . (1993). *La fábula mística*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____ . (1994). *La Escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Jesús Teresa. (1943) *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Poblet.
- De la Concepción del Castillo, Sor Francisca Josepha. (2007) *Su vida escrita por ella misma por mandato de su confesor*. Edición, Prólogo y Bibliografía Ángela Inés Robledo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- _____ . (S.f). *Historia de la Orden de Santa Clara en Colombia* . (S.f). En línea:
[<http://monasteriodeclarisaspiedecuesta.blogspot.com/2011/07/historia-de-la-orden-de-santa-clara-en.html>]
- De Sagredo, Diego. (2003). *Las Medidas del Romano*. Madrid: Ed. Fascímil. (Versión original, reproducción digital de L'edició de Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1564).
- Del Amo Horga, Luz María. (S. r) *María Magdalena, Apostola Apostolorum*. Estudios Superiores del Escorial, en línea:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2825169>
- Delumeau, Jean. (1989). *El miedo en occidente*. Madrid: Ed. Taurus.
- Eco Humberto. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fajardo de Rueda, Marta, De Mesa, José y Gisbert, Teresa. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima: Banco Wiese.
- _____ . (1996). “*El espíritu barroco en el arte colonial*”. En *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*. No. 3. pp. 55-72.
- _____ . (1999). *El Arte Colonial Neogranadino*. Colombia, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Freedberg, David. (1989). *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ferro Medina, Germán. (2004). *La geografía de lo sagrado, el culto a la Virgen de Las Lajas*. Bogotá: Uniandes.
- Ferrús Antón, Beatriz. (2006). *Porque fuimos monjas, Mujer y silencio en el barroco de India*. En *Voz y Letra, Revista de Literatura*. Vol. 17. No. 2. pp. 59-76.
- _____ . (2006). *Heredar la palabra, vida, escritura y cuerpo en América Latina*. España: Tesis, Universidad de Valencia.
- Fuchs, Eduard. (1985). *Historia Ilustrada de la Moral Sexual*. Vol, 2, La Época Galante, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Garagazala, Luís. (2002). *Introducción a la Hermenéutica Contemporánea, Cultura, simbolismo y sociedad*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Garrido Margarita. (1998). “*Entre el honor y la obediencia, prácticas de desacato en la Nueva Granada colonia*”. En *Historia y Sociedad*. p. 19-35.

- Gil Tovar, Francisco. (1975). *El Arte Final del Virreinato*. En: *Historia del Arte Colombiano*, Tomo 4. Barcelona: Salvat Editores S.A.
- _____. (1964). *La Pintura Flamenca en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna.
- _____. (1977). “*Un arte para la propagación de la fe*”. En: *Historia del Arte Colombiano*. Vol. VI. Ed. Barcelona: Salvat.
- _____. (1989). *Las artes plásticas durante el periodo colonial*. En *Nueva historia de Colombia*. Vol. I: Colombia Indígena, Conquista y Colonia. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A.
- _____. (1997). *Colombia en las artes*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Gisbert, Teresa. (1993). *Arte Efímero en el Mundo Hispano*. México: UNAM.
- Gombrich, E. H. (2003). *Los Usos de las Imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, Beatriz y Rodolfo, Vallín. (2000). *Las Religiosas Muertas. Catálogo: Serie Monjas Muertas, Colección Banco de la República*. Bogotá: Biblioteca Luís Ángel Arango.
- Gruzinsky, Serge. (1995). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runer 1942-2019*. México: F. C. E.
- _____ y Bernand, Carmen. (1992). *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México: F. C. E.
- _____. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Gutiérrez Vallejo, Jaime. (1995). *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. Instituto Colombiano de Cultura, Santafé de Bogotá, O.P. Gráficas, Bogotá.
- Henríquez, Ureña, Pedro. (1996). *Historia de la Cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, Ángel y Clemencia, Marta. (2002). *Ordenar para controlar, ordenamiento espacial y control político en las llanuras del Caribe y en los Andes centrales neogranadinos, siglo XVII*. Bogotá: Ministerio de Cultura (Colombia).

- Herrera, María Mercedes. (2000). *Las mujeres y la sociedad colonial de Santafé de Bogotá, 1750-1810*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Instituto Colombiano de Cultura, Santafé de Bogotá, OP Gráficas. (1995). *Iglesia Museo Santa Clara 1647*. Bogotá.
- Jaramillo de Zuleta, Pilar. (1998). "Resumen Histórico". En: *Constituciones de las religiosas de S. Clara de la Ciudad de S. Fe de Bogotá*. Bogotá: Iglesia Museo Santa Clara.
- Jaramillo Giraldo, Gabriel. (1948). "La Pintura en Colombia. Colección Tierra Firme". México: Fondo de Cultura Económica. En línea <http://artecolonial.wordpress.com/category/siglo/xviii/page/2/>.
- Jaramillo, Jaime. (1989). "La administración colonial". En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Jiménez Meneses, Orián. (2009). "Objetos y Cultura. Rituales, flujos y elaboraciones en el Nuevo Reino de Granada". En: *Historia Crítica*. No. 39, septiembre-diciembre. Pp. 44-61. Colombia, Universidad de los Andes.
- Koselleck, Reinhart. (1993). *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- *La azucena, la flor del candor*. (S.f) En línea: http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-azucena-la-flor-del-candor_184164.html
- Le Goff, Jacques. (1991). *Pensar la Historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós.
- Leal de Castillo, María del Rosario. (2005). *El miedo a través de la iconografía híbrida fantástica durante el siglo XVIII en la Nueva Granada*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.
- Leonardi a Riccardi. (2000.) *Diccionario de los Santos*. Vol. 1. Madrid: Ed. San Pablo.
- Leutzsch, G. J. (1995). *Clara Staiger, La priora*. En *La Mujer Barroca*, Giulia Calvi. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Londoño Vega, Patricia. (2004). *América Exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Bogotá: Banco de la República. Colombia. Biblioteca Luis Ángel Arango.

- _____ . (2004). *Religión, cultura y sociedad en Colombia, Medellín y Antioquia, 1850-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Londoño Vélez, Santiago. (1975). El Arte Final del Virreinato. En *Historia del Arte Colombiano*, Tomo 4. Barcelona: Salvat Editores S.A.
- _____ . (1995). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Colombia: Ed: Universidad de Antioquia.
- _____ . (2000). *Arte Colombiano, 3500 años de historia*. Colombia: Editorial Villegas Asociados.
- _____ . (2012). *Pintura en América Hispana*. Tomo I: Siglos XVI al XVIII. Bogotá: Luna Libros. Universidad del Rosario.
- López, Santiago Sebastián. (1981). *Barroco y Contrarreforma. Lecturas Iconográficas e Iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ . (2007). *Barroco Iberoamericano*. España: Ediciones Encuentro.
- *Los perfumes en el cristianismo* (S.f). En línea: [<http://belleza.innatia.com/c-perfumes-cristianismo.html>]
- Male, Émile. (1952). *El arte religioso*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Martínez Cuesta, Ángel. (1995). *Las monjas en la América colonial 1530-1824*. Tomo I. Núms. 1, 2 y 3. Centro Virtual Cervantes. Thesaurus. En línea:
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf.
- Martínez, Aída y Rodríguez, Pablo. (2002). *Placer, dinero y Pecado. Historia de la prostitución en Colombia*. Colombia: Aguilar.
- Mejía Gutiérrez, Carlos. (1994). *Los Ángeles de Sopó, Angelino Medoro y el arte neogranadino*. Colombia: Academia Colombiana de Historia.
- Mignolo, Walter. (2007). *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Montero Alarcón, Alma y Josefina Muriel. (2003). *Monjas Coronadas, Vida Conventual Femenina en Hispanoamérica*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Publicaciones INAC.
- Montero Alarcón, Alma. (2009) *Monjas Coronadas. Profesión y muerte en Hispanoamérica Virreinal*. México: Plaza y Valdes

- Nava y Saavedra Jerónima. (1994). *Autobiografía de una monja venerable*, Edición y estado preliminar Ángela Inés Robledo. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle. En línea:
[\[http://www.docentes.unal.edu.co/airobledop/docs/PROLOGO-Jeronima\]](http://www.docentes.unal.edu.co/airobledop/docs/PROLOGO-Jeronima)
- Nueva Historia de Colombia. (Vol. 1). (1989). *Colombia Indígena, Conquista y Colonia*, Cap. 3, 5,6, 9 y 10. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Orjuela, Héctor. (1983). *El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto, de Pedro Solís y Valenzuela*. Editorial Instituto Caro y Cuervo.
- Palacios, Marco y Frank, Safford. (2002). *Colombia, País fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Panofsky, Edwin. (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1979). *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Alianza.
- _____. (1980). *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza.
- Popper, Kart. (1984). *La Miseria del Historicismo*. Madrid: Alianza, Taurus.
- Quevedo, María Piedad. (2007). *Un Cuerpo para el Espíritu, Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco 1680-1750*. Bogotá D.C.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- _____. (2011) “*La Práctica de la interioridad*”. En: Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (dir). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo I. Bogotá: Taurus.
- Rambla, Josep. (2008). *Ejercicios Espirituales de San Ignacio De Loyola*. Barcelona: Ediciones Rondas.
- Ramírez, M. Imelda. (2000). *Las Mujeres y la Sociedad Colonial de Santafé de Bogotá, 1750-1810*. Bogotá: ICANH.
- Rauber, Isabel. (1994). *Virgenes sin Manto, Seis monjas latinoamericanas conversan sobre su vida*. México: Edición Marilú Moré de Castro.
- Restrepo, Luis Fernando. (1999). *Un Nuevo Reino Imaginado. Las Elegías de los Varones Ilustres de las Indias de Juan de Castellanos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Ricoeur, Paul. (1990). *Historia y Verdad*. Madrid: Ediciones Encuentro.

- Robledo, Ángela Inés. (1995). *“Las mujeres en la literatura colonial”*. En: Magdalena María Velásquez Toro. *Las mujeres en la historia de Colombia* (pp. 24-46). Tomo 3. Bogotá: Grupo Editorial Norma, Consejería Presidencial para la Política Social.
- Rodríguez Maya, I. (S. r). *El Retrato de la élite en Iberoamérica, Siglos XVI al XVIII*, en línea:
<http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105129/163902>.
- Rodríguez, Pablo. (1995). *“Las mujeres y el matrimonio en la Nueva Granada*. En: *Las Mujeres en la historia de Colombia”*. Tomo II Mujer y Sociedad. Santafé de Bogotá: Grupo editorial Norma.
- _____. et al. (1995). *Las mujeres en la historia de Colombia*. Colombia: Conserjería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana.
- _____. et al. (1995). *Mujeres y cultura* Vol. 3. Colombia: Conserjería Presidencial para Medellín y su Área Metropolitana.
- _____. (1996). *“De la historia de las mentalidades a la historia cultural”*. En: *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura*. No. 23. p. 219-233.
- _____. (1997). *Sentimientos y vida familiar en el Nuevo Reino de Granada siglo XVIII*. Colombia: Ariel.
- _____. (2002). *En busca de lo cotidiano. Honor, sexo, fiesta y sociedad S. XVII-XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rubial García, Antonio. (2005). *Monjas ante la Inquisición novohispana del siglo XVIII Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual, nuevas aportaciones al monacato femenino*. Bordona. En línea:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6673>.
- Sánchez Capdequí, Celso. (1999). *Imaginación y Sociedad, una hermenéutica creativa de la cultura*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Schenone, Héctor. (2008). *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*, Volumen IV. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- *Significado de las flores*. (S.f) En línea: <http://esjardineria.com/dalias-parte-i/>
- Silva, Renán. (2002). *Los Ilustrados de Nueva Granada 1760-1808*. Medellín: Banco de la República EAFIT.

- Siracusano, Gabriela. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las culturas andinas. Siglos XVI- XVIII*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sonesson Göran. (2006). *De la Estructura a la Retórica en la Semiótica Visual*. Suecia: Universidad de Lund.
- Sperber Dan. (1989). *El simbolismo en general*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Spivak Gayatri, Chacravorty. (1989). "Subalterns Studies, Deconstructing Historiographic". En R, Guha (ed,) *Subaltern Studies VI. Writings on South Asian History and Society*. Oxford: New York.
- _____. (1997). "¿Can the subaltern speak?" En: Rivera Cusicanqui y Barragán Rossana (eds,) *Debates Postcoloniales, Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Editorial Historias.
- Starbird, Margaret. (2004). *María Magdalena y el Santo Grial*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Thomas, F. (1995). "Mujeres y Cultura". En: *Las Mujeres en la Historia de Colombia*. Tomo III. Santa Fe de Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Tisnés, Roberto M. (1988). "El arte Mariano Colonial". En: *Franciscanum, Revista de las ciencias del espíritu*. Vol. 30. No. 90. pp. 273-330. Fundación Dialnet, Universidad de la Roja.
- Toquica, María Constanza. (2003). *Catálogo Las Visiones de Jerónima, encarnados de amor místico*. Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: La Silueta Ediciones Ltda.
- _____. (2007). "La economía espiritual del convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII". En: *Fronteras de la historia*, N° 12.
- _____. (2008), *A falta de oro, linaje, crédito y salvación, Una historia del real convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Centro de Estudios Sociales —CES— de la Universidad Nacional de Colombia, Museo Iglesia Santa Clara, ICANH,.
- Valencia, Luis Fernando. (2005). "Los Estudios Visuales". En: *Memorias del Seminario Especialización en Artes*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Vallín, Rodolfo. (1998). *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura Mural en la colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial.
- Velázquez Toro, Magdalena. (1995). *Las Mujeres en la Historia de Colombia*, Tomo 1. Mujeres, Historia y Política. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Vences Vidal, Magdalena. (2009). Ponencia: “*Advocaciones marianas originarias e identidad: La Virgen de Chiquinquirá y la creación de subsistemas icónicos en el Virreinato de Nueva Granada*”. En *las Jornadas de Arte, Historia y Cultura del Museo de Arte Colonial*, Mayo 6, 7, 8.
- _____. (2009). “*Manifestaciones de la religiosidad popular en torno a tres imágenes marianas originarias. la unidad del ritual y la diversidad*”. En *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 49. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 97-126. en línea:
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64012283005>, consultado en julio 2011.
- Veyne, Paul. (1972). *Cómo se Escribe la Historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua.
- Vigarello, Georges. (2005). *La Historia del Cuerpo*. Volumen I. Madrid: Editorial Taurus.
- White, Hyden. (2006). *La Debilidad de Creer*. España: KATZ Editores S. A.
- _____. (2003). *El texto como artefacto literario*. México: Paidós.