

# El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino\*

JAIME HUMBERTO BORJA GÓMEZ

En su conocida autobiografía, la monja neogranadina Josepha de Castillo describía una de sus tantas visiones: “Me parecía que [Jesús] estaba cerca de mí como cuando andaba en el mundo, y que tenía a las espaldas los instrumentos de la pasión; y tocando con la mano derecha el clavo de la izquierda, le decía: “aquí estoy, alma, ¿qué quieres?”, con un modo de severidad, como si dijera: “¿quieres gozar? Pues ahora es tiempo de padecer”<sup>1</sup>. Sin proponérselo, la clarisa que escribía en la primera mitad del siglo XVIII, revelaba uno de los elementos característicos del barroco: el ascenso de la conciencia de cuerpo.

Los discursos narrativos como el de Josepha tenían por función primordial crear imágenes. Pero éstas formaban parte de un conjunto mucho más amplio de experiencias discursivas que se desarrollaron con la Contrarreforma. A partir del concilio de Trento hubo un interés especial por crear también un discurso visual, esto es, de la obra pictórica. Esta situación coincidió con los avances de la cristianización en el Nuevo Mundo, por lo que el artículo parte de las siguientes preguntas: ¿cómo se elaboró el discurso visual del cuerpo barroco? y a manera de ejemplo, ¿cuál fue su recepción en la Nueva Granada? Para responder esta última pregunta se llevará a cabo un primer acercamiento a un conjunto significativo de pinturas, a partir de las cuales se pretenden establecer los modelos de cuerpo como un espacio ideal de espiritualidad y los problemas en la conformación del “cuerpo social”.

\* Esta investigación cuenta con el apoyo del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología Francisco José de Caldas (COLCIENCIAS).

<sup>1</sup> SOR FRANCISCA JOSEPHA DE LA CONCEPCIÓN. *Su vida, escrita por ella misma por mandado de su confesor*, Bogotá, Biblioteca de Autores colombianos, 1956, pág. 356.

## EL CUERPO BARROCO: LA PERSUASIÓN POR EL SENTIMIENTO

De manera semejante al proceso que se llevó a cabo en otros territorios de América Hispánica, en la Nueva Granada se desarrolló una experiencia de clara tendencia barroca que, si bien no determinó todas las prácticas culturales, al menos animó un

evidente discurso narrativo y visual<sup>2</sup> que logró circular pese a las limitaciones materiales, la ausencia de una corte virreinal en el Nuevo Reino durante el siglo XVII, la pobreza económica de la región, las dificultades de comunicación que impidieron el acceso de estilos, modos y modas artísticas e intelectuales, la carencia de una conciencia de continuidad cultural, la falta de procesos de evangelización compleja, etc.

A través de las influencias visuales y narrativas, en la Nueva Granada circuló el discurso de las nuevas actitudes acerca del cuerpo que habían comenzado a expandirse por el mundo cristiano como efecto del Concilio de Trento. Como es bien conocido, el concilio propuso un conjunto de fórmulas mediante las cuales pretendía combatir los “errores” de los reformados. Además de los cambios sacramentales y dogmáticos que introdujo la Contrarreforma, se volvió con una fuerza inusitada al viejo arte de la retórica para lograr un mejor control de los discursos. Para entonces, la retórica se empleaba como una técnica que buscaba la persuasión y, como tal, se aplicó a todas las instancias del conocimiento. Su empleo se remontaba a la Antigüedad, pero durante la Edad Media se incentivó su utilización y más aún a partir del siglo XVI, cuando, en el contexto de la Reforma, se estableció una preceptiva católica todavía más compleja con el fin de cumplir con las nuevas necesidades persuasivas que surgían con la evangelización.

Con el desarrollo del barroco, la retórica se usó para la exaltación de los sentidos, por lo que no sólo se empleó en la palabra escrita y oral, sino que su uso se extendió al tratamiento de las imágenes. De cualquier modo, la retórica persuadía siguiendo tres objetivos: enseñar, deleitar y mover los sentimientos; en otras palabras, se trataba de inducir a una causa, mostrando vicios y virtudes.

El discurso visual y narrativo se componía básicamente de imágenes, representadas o narradas, en cuyo tratamiento influían necesariamente las técnicas retóricas. En este sentido, se creó una verdadera “revolución” de la imagen, lo cual se produjo en el preciso momento en que se comenzaba a ordenar el proceso de evangelización del Nuevo Mundo, campo donde se pusieron en práctica las disposiciones tridentinas. Al emplear las imágenes en función de la cristianización no se buscaba “instruir” por la razón, sino “persuadir” por el sentimiento, elemento que se convertiría en una característica del barroco. Es importante tener en cuenta que la retórica, como método persuasivo, no sólo era un tratamiento erudito, sino que tenía estrecha relación con el orden social, de manera que se constituía en una “visión de mundo”, o si se

Los acontecimientos de la Reforma y la Contrarreforma, aunados al lento ascenso del individualismo, permitieron la formación de una nueva conciencia del cuerpo, lo que incidió en la necesidad de crear un nuevo “cuerpo social”. Esta experiencia se desplegó con fuerza en el período conocido como el barroco, en la cual se desarrollaron diversos tipos de discurso sobre las disposiciones del cuerpo. Este artículo explora uno de estos discursos, el visual y sus representaciones a partir de los tratados de pintura producidos en el siglo XVII. Se trata de ver de qué manera se llevaba a cabo el tratamiento de las imágenes pictóricas a partir de las normas que establecía la retórica desde la experiencia de la nueva “teología de los afectos”. El resultado, que podría denominarse una “retórica del cuerpo”, tuvo efectos en la producción pictórica que se realizó en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII. Un sondeo acerca de qué se pintó y cuáles fueron los temas, permite acercarse desde el discurso visual, a los problemas de la construcción del cuerpo neogranadino y su influencia en la construcción del cuerpo social. •

2 Hace ya más de 20 años, algunos académicos, especialmente críticos de arte como Gil Tovar, han cuestionado la existencia real de un barroco en estos territorios andinos. La inquietud se puede trasladar a espacios más complejos como el entorno cultural del siglo XVII, en el cual la pregunta es si se llevó a cabo una experiencia barroca como una forma de concebir la cristiandad, esto es, una teatralidad que se refleja en la espiritualidad, en los gestos, en las representaciones de la vida, la muerte, la fiesta, el cuerpo y hasta en una experiencia gastronómica. A esta problemática Bolívar Echeverría la ha llamado *ethos barroco*: BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998; FRANCISCO GIL TOVAR, *Del aparente barroco en Colombia*, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, núm. 52, 1980.



quiere, en una estructura de pensamiento, lo que algunos autores han llamado la “falacia antirretórica”<sup>3</sup>.

Esta necesaria afectación de los sentidos, como rasgo barroco, revela el ascenso de la conciencia del cuerpo como característica del surgimiento del individualismo. Durante la Edad Media el cuerpo se comportó como un microcosmos a partir del cual se reflejaban tanto los modelos de mundo como las estructuras sociales. Así, el cuerpo no sólo 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, la Edad Media 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<sup>4</sup>. La conciencia corporal proporcionaba los arquetipos de donde provenían las representaciones del espacio que integraban valores definidos culturalmente, de modo que su autorepresentación proporcionaba los códigos desde los cuales se ensamblaba el orden social, esto es, “el cuerpo social”<sup>5</sup>.

A partir de los acontecimientos de la Reforma y su Contrarreforma, aunados al lento ascenso del individualismo, la conciencia del cuerpo se hizo más evidente, lo que incidió en la acelerada necesidad de crear un cuerpo social católico que se diferenciara del protestante. El resultado fue un nuevo “cuerpo místico eclesial”, es decir, el nuevo principio de la unidad católica que integraba la realidad mística al orden social, al tiempo que fundamentaba el poder clerical. En palabras de Certeau, “esta pastoral centrada en el cuerpo capaz de simbolizar y de sostener la restauración/instauración de una iglesia visible, gozará de una gran estabilidad”<sup>6</sup>, tanto, que se convirtió en el modelo social que articuló las relaciones del barroco. De esta manera, el discurso verbal y figurativo del cuerpo se convirtió en uno de los motivos más frecuentes de representación barroca ya que, además de la nueva valoración que el catolicismo le proporcionaba, permitía una mejor ordenación del espacio social, al tiempo que se convertía en un vínculo cultural que articulaba lo público y lo privado.

A partir de entonces, el cuerpo místico se delimitó aún más por la doctrina, lo que impuso culturalmente la búsqueda de un cuerpo representado visualmente cuya creación se encarnó en el discurso. Estas concepciones se expandieron en los territorios ultramarinos de España gracias a la labor de una de las grandes propagadoras de la Contrarreforma: la Compañía de Jesús, la cual desarrolló una importante reflexión sobre “la vida terrenal –vista como despliegue del cuerpo y sus apetitos sobre el escenario del mundo”<sup>7</sup>. Desde su espiritualidad, la Compañía entronizaba la nueva concien-

<sup>3</sup> En el análisis de crónicas del siglo XVI, como la de Bernal Díaz de Castillo, algunos autores han llamado la atención sobre la manera como estos personajes, sin tener formación clásica, manejaban un discurso retórico, lo que confirmaría el carácter de estructura de pensamiento, ANTONIO ROMERO, *La falacia antirretórica de Bernal Díaz del Castillo*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año XIV, núm. 28, 1998, págs., 337-344. En cuanto a la retórica como visión de mundo, véase, PERLA CHINCHILLA, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano: de la compositio loci a la república de las letras*, Tesis Doctoral, Universidad Iberoamericana, México, 2001, págs. 87-88.

<sup>4</sup> PAUL ZUMPHOR, *La medida del mundo: Representaciones del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994, pag. 38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pag. 18.

<sup>6</sup> MICHEL DE CERTEAU, *La tabula mística, siglos XVI y XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, pag. 105.

cia corporal que en sí misma era toda una ruptura con la doctrina medieval. Además de la Compañía, otros mecanismos, como la circulación de libros de espiritualidad o los tratados de pintura que reglamentaban y/o estipulaban normas, fueron difusores de las nuevas condiciones sobre las que se articulaba lo que podríamos llamar la nueva “retórica del cuerpo”. El proceso estuvo controlado por la ideología antes que el cuerpo se convirtiera en “una colonia de la medicina o la mecánica”. Para entonces, la “retórica del cuerpo” adquiriría otra característica barroca: su teatralización en el gran escenario *del mundo*. Veamos entonces cómo se recibieron los discursos visuales del cuerpo en el Nuevo Reino de Granada.

#### LA RETÓRICA VISUAL DEL CUERPO

La pintura es “libro abierto e historia muda”<sup>8</sup>. Esta expresión, que proviene de uno de los más importantes tratadistas del “Siglo de Oro”, define en buena medida lo que significaba la pintura para la España del siglo XVII. El acto de pintar estaba regulado por una compleja maldada de normas y los contenidos estaban controlados no sólo por los tratados sino también por las instituciones, entre las que se contaban la monarquía y la Iglesia, resultado de la actividad coercitiva que había iniciado el concilio de Trento. Debido a los ataques de las iglesias reformadas contra el tradicional culto medieval por las imágenes, Trento fue enfático en afirmar que a las imágenes se les debía rendir “honor y veneración”, e insistía en que el culto era a lo que representaban y no a la imagen en sí misma, de lo que se podían derivar necesarios beneficios en las prácticas de piedad de los creyentes.

El concilio también prevenía contra los errores más frecuentes, y para evitarlos, establecía los debidos controles a la exhibición y elaboración de imágenes<sup>9</sup>. A partir de estas reglamentaciones, se incentivó la propaganda de la fe con base en el estímulo de un “arte popular” caracterizado por la sencillez de sus ideas y formas. No sin menos impacto se generaron nuevos estilos de pintura, como el “barroco”, que establecieron una clara ruptura con las formas estéticas del humanismo renacentista y el manierismo<sup>10</sup>.

En el territorio recién constituido de la Nueva Granada se recibieron los vientos de la Contrarreforma, como lo reflejaban las constituciones del sínodo de 1556 convocado por fray Juan de los Barrios, arzobispo de Santafé de Bogotá, en el cual se asumía la necesidad de controlar la proliferación y el uso de las imágenes, y más aún cuando estaba en juego el proceso de evangelización de los naturales<sup>11</sup>. La intensa

The visual discourse of the baroque body and its influence on painting in New Granada

The events of the Reformation and Counter Reformation, combined with the slow ascent of individualism, allowed the formation of a new conscience of the body which helped determine the necessity of creating a new “social body”. This experience developed with strength during the baroque age when different types of discourse emerged concerning body postures. This article explores one of these discourses, the visual one and its representations as revealed by treatises on painting produced in the 17th century. We attempt to show how pictorial images were dealt with according to the norms established by the rhetoric derived from the experience of the new “theology of affects”. The result, which could be called a “body rhetoric”, influenced the production of painting in New Granada in the 17th century. A survey of what was painted and the subjects depicted allows us, from our starting point in visual discourse, to approach the problems of the construal of the body in New Granada and its influence over the construction of the social body.

<sup>7</sup> BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *op. cit.*, pág. 66.

<sup>8</sup> VICENTE CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pág. 350.

<sup>9</sup> IGNACIO LÓPEZ DE AYALA (traductor), *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, Sesión XXV, Decreto sobre el purgatorio*, Madrid, Imprenta Real, 1785, pág. 449.

<sup>10</sup> Véase un contexto de la formación del barroco en ARNOLD HAUSER, *Historia Social de la literatura y el arte*, t. II, Barcelona, Labor, 1992, págs. 103-130.

WURMS 1 129 6 5 GUGEN - y - hem •



■ Seres dobles o que tienen duplicadas alguna parte de sus cuerpos. BNUS.

difusión de las imágenes como herramienta para la propagación de la ortodoxia católica fue uno de los más importantes triunfos de la Contrarreforma, la cual propuso la aplicación de la retórica a la pintura barroca, para que las representaciones despertaran sentimientos en los fieles y conmovieran a quienes contemplaban la obra a través del entendimiento, los sentidos o el sentimiento.

El discurso visual cumplía con los tres grados de persuasión retórica: debía enseñar vicios o virtudes; *deleitar* para captar la simpatía del público hacia el discurso; *conmover* para crear una conmoción psíquica; literalmente excitaba el *pathos*. Estos principios eran especialmente recomendados en los tratados españoles de pintura que se produjeron en el siglo XVII, los cuales además incluían preceptos, reglas, clasificaciones y técnicas<sup>12</sup>. Algunos de estos textos que reglamentaban el oficio y que permitían establecer controles sobre esta actividad en la que reposaba la integridad de la doctrina y el dogma cristiano, circularon en los talleres de la Nueva Granada, especialmente las obras de Francisco Pacheco y Juan Ilerian de Ayala<sup>13</sup>. Los tratados de pintura transmitieron “reglas y preceptos” que eran empleados en los talleres, además postulaban los aspectos básicos y los significados desde los cuales se le debía proporcionar sentido a la práctica de la pintura. Estos elementos, propuestos desde las determinaciones propias de su época, permiten acercarse a la manera como podía ser leída la obra por sus espectadores, especialmente en lo referente a las representaciones del cuerpo como espacio de codificaciones.

La transmisión de reglas y preceptos era un proceso evidente en aquellas sociedades que contaban con gobiernos autoritarios y centralistas, rasgo característico en la España, Francia e Inglaterra del siglo XVII. Por lo demás, desde la experiencia de la Contrarreforma el orden social se había hecho más vigilante y controlador de la actividad individual. En los escasos talleres de pintura neogranadinos del siglo XVII, en sus orígenes vinculados a pintores que habían recibido las normas básicas del oficio en la Metrópoli, se transmitieron los preceptos a través del conocido sistema de formación familiar y gremial que ya ha sido estudiado para el caso de Santafé<sup>14</sup>. Este sistema de transmisión del conocimiento del oficio de la pintura se empleó en los talleres de los Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez, Juan Francisco Ochoa y los hermanos Heredia. Desde esta perspectiva, la creación pictórica neogranadina compartía un conjunto de operaciones técnicas y conceptuales mediante las cuales sus practicantes definían y caracterizaban el oficio y el discurso pictórico.

La importancia de estos tratados para la comprensión de lo que significaba pintar el cuerpo radica precisamente en que delimitaban el saber del oficio y determinaban los elementos que lo componían. Entre éstos es importante tener en cuenta que el carácter de la pintura estaba marcado por su origen bíblico, cuando los

<sup>11</sup> FRAY JUAN DE LOS BARRIOS, *Constituciones sinodales*, capítulo 22, núm. 176. Edición de Mario Germán Romero. *Fray Juan de los barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1960, pág. 528.

<sup>12</sup> Entre los más difundidos se encontraban *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633); *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649); *Luz de Pintura* de Luis Vargas; *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo; *El pintor Cristiano y Erudito* de Juan Ilerian de Ayala (1730) posible copia de un tratado de 1570.

<sup>13</sup> Todos los autores que han trabajado la pintura neogranadina concuerdan en que estos textos debieron circular en los talleres. Véase MARTA FAJARDO DE RUEDA, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, págs. 67-76; JAIME GUTIÉRREZ, *La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas*, en *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Bogotá, Museo de arte Religioso, 1989, pág. 31; ÓSCAR GUARÍN, *Del oficio del pintor... los talleres de pintores en Santafé de Bogotá, durante el siglo XVII*. Tesis carrera de Historia, Bogotá, Universidad Javeriana, 1997, págs. 52-53.

<sup>14</sup> *Ibid.*, págs. 17-44; ver también MARTA FAJARDO DE RUEDA, *La pintura santafereña del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas*, en *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia, op. cit.*, págs. 11-12.

judíos elaboraron imágenes para adorar a Dios. A partir de esta justificación, el arte estaba claramente asociado a la expresión del sentimiento religioso, característica que se ajustaba perfectamente a las necesidades de la España de aquel momento. Además, algunos tratadistas estaban convencidos de que el arte de la pintura se encontraba en su mejor momento de evolución, ya que a esas alturas estaba “ilustrada con las reglas y preceptos científicos demostrables”<sup>15</sup>, lo que reflejaba un importante grado de conciencia de perfección del arte.

Para los católicos, el objeto de la pintura cristiana era Dios mismo y estaba a su servicio<sup>16</sup>. Por esta razón, los temas predominantes estaban relacionados con la devoción, de manera que se asumía una cierta función social del oficio del pintor: confirmaba las ideas transmitidas por los oradores y predicadores, e incluso su papel era más sobresaliente, pues las imágenes pictóricas solían ser más persuasivas que las transmitidas por la palabra. En este sentido, la pintura reflejaba una amplia actividad inscrita en la oralidad, que se enfrentaba a una sociedad en proceso de consolidación de la racionalidad de la escritura. Este aspecto, la tensión entre lo oral y lo escrito, manifiesta otra característica de la esencia cultural del barroco.

Este tópico del discurso visual, cuya función primordial era lo sagrado, estaba reforzado por las tres noblezas –la política, la natural y la moral– que hacían que la pintura tuviese la categoría de “excelencia”. La moral debía dominar sobre las otras dos, pues se trataba de transmitir “la virtud y perfección moral de las costumbres y actos honestos humanos, de los hombres buenos y virtuosos, especial cuando son dirigidos a Dios como a último fin”<sup>17</sup>. Evidentemente era una preocupación contrareformada, pero también una actitud coherente con la función misma de la pintura, de manera que ofrecía los códigos sobre los cuales se debía pintar y observar lo pintado. Para lograr este fin, la nobleza política y natural permitía tener un conocimiento calificado de lo que se quería difundir, de manera que las representaciones tuvieran una estrecha relación entre los cuerpos representados y el alma contenida. Su correspondencia obraba en la devoción.

Allí tenía lugar la clasificación retórica de la pintura como arte que pertenecía al género demostrativo, en la medida en que era un discurso que demostraba valores, cuya función básica era lograr la adhesión a la causa defendida a partir de la exhibición de vicios o virtudes. Sobre esta doble perspectiva, las representaciones buscaban en el público el vituperio a los vicios y la alabanza a las virtudes. Dice Carducho que

Le discours visuel du corps baroque néo-grenadin

Les événements qui ont eu lieu pendant la Réforme et la Contre-réforme, conjugués à l’escalade progressive de l’individualisme, ont consenti la formation d’une nouvelle conscience du corps. Ceci a eu son influence sur la nécessité de se forger un nouveau corps social. C’est pendant le baroque que cette expérience, intensément déployée, a donné lieu au développement des divers discours sur les dispositions du corps. L’article explore un de ces discours, le discours visuel et ses représentations, à partir des écrits du XVIIIème sur la peinture. Il s’agit de voir comment été traitées les images picturales à partir des normes établies par la rhétorique de l’expérience de la nouvelle “théologie des affects”. Le résultat, peut-être une “rhétorique du corps”, a influencé la production picturale du XVIIIème au Nouveau Royaume de Grenade. Une enquête sur les sujets des peintures et sur ce qui a été peint, nous permet, à partir du discours visuel, d’approcher les problèmes de la construction du corps néo-grenadin et de son influence sur la construction du corps social.

<sup>15</sup> VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>16</sup> FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura*, Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 238; VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, pág. 142.

<sup>17</sup> VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, pág. 135; Ver también FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pág. 239



De todas las sacras imágenes se saca fruto, no solo porque se amonestan al pueblo los beneficios, dones y gracias que Christo le ha hecho: más también porque los milagros de Dios, obrados por medio de los santos, y exemplos saludables a los ojos de los fieles, se representan para que por ellos den gracias a Dios, y compongan la vida y costumbres suyas, a imitación de los santos, y se exerciten en adorar a Dios, y abrazar la piedad<sup>18</sup>.

Es precisamente en este contexto donde la pintura se convertía en un discurso que contenía la representación del cuerpo y reflejaba la importancia que éste tenía para el orden barroco. Al transmitir la perfección moral de las costumbres y los actos humanos se presentaban modelos ideales de vida moral y cristiana, los mismos que también se idealizaban como modelos de comportamiento corporal. Como lo menciona el texto citado, elevar a los ojos un *exemplo*, revelaba uno de los aspectos más importantes en la argumentación retórica del discurso visual: el *exempla* de las vidas ejemplares.

Los *exempla* eran 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 transmitían no sólo los ideales morales, sino también los prototipos de comportamiento corporal en dos ámbitos diferenciados: primero, lo que tenía que ver con el aspecto exterior del cuerpo, como los gestos, los ideales de belleza o el sentido de la desnudez; en segundo lugar, establecía las valoraciones del cuerpo social y la aparición de nuevas disposiciones sobre la corporeidad, como la niñez y la familia.

Los *exempla* también eran modelos que representaban los ideales de actividad espiritual asociada con determinadas gestualidades corporales. Uno de los adelantos del período tratado fue un significativo avance sobre la interpretación del dualismo cristiano: para entonces ya no había una disociación tan radical entre cuerpo y alma, porque el cuerpo manifestaba la actividad interior. Los mártires, por ejemplo, reflejaban su espiritualidad en lo que hacían con sus cuerpos. Elevado a la condición de *exempla*, el imaginario barroco valoró excepcionalmente el cuerpo martirizado, pues éste es una construcción simbólica, como lo ha señalado Porter<sup>19</sup>.

Existía una complejidad de reglas barrocas que instruían cómo debían representarse los *exempla*, de manera que las pasiones interiores debían tener efectos en el cuerpo de los sujetos representados, evidentemente por la necesidad de suscitar un *pathos* –conmoción psíquica– en el espectador. La admiración, el espanto, el llanto, la aflicción, el temor, debían alterar, a su propio modo, los ojos, la boca, la nariz, los

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 138.

<sup>19</sup> ROY PORTER, *Historia del cuerpo*, en PETER BURKE, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993. pág. 260.

músculos, los hombros y otras partes del cuerpo. Además de las formas, se debía emplear el artificio del color, la luz, la distancia y el lugar donde se emplazaba la imagen dentro de la pintura, es decir, la técnica estaba al servicio de reflejar las pasiones<sup>20</sup>. Además, se establecían consejos sobre cómo se debían pintar los cuerpos de los tipos de sujetos más característicos según el acuerdo cultural de la época. Un ejemplo:

Al hombre de malas costumbres le conviene el rostro deforme, orejas largas y angostas, pequeña boca y salida hacia fuera, el cuello corbo y giboso, las piernas delgadas, los pies relevados debaxo del cocavo de ellos, los ojos chicos y puestos a la larga del rostro el resplandor, de mármol, secos, que se vibran, como que quieren saltar, no convenientes al rostro, y muy salidos, las cejas juntas, la nariz torcida y seca, los labios gruesos y caídos, el color verdinegro, amarillo, flaco, tortuoso, la piel dura, las venas eminentes, el cuerpo belloso, barba rala, el mirar fixo en los ojos de los otros cautamente, y depresto<sup>21</sup>.

Estas sugerencias respondían al ámbito de pintar el aspecto exterior del cuerpo del que se ha hablado anteriormente. Pero como toda relación corporal manifestaba acciones y afectos por accidente, de igual manera se proponía la manera como se debían pintar los sentimientos, de modo que los efectos persuasivos fueran más evidentes. El caso citado se podía completar con la forma de describir la crueldad: “áspera es la crueldad en los movimientos, y en el mirar, la frente sin gracia, arrugada, y partida en medio, el modo ofensivo y suelto, violento, encendido”<sup>22</sup>.

Detalles más o menos, el impactante resultado pictórico servía para lograr una conmoción en el espectador. Estos patrones discursivos visuales fueron empleados en la pintura neogranadina como puede notarse, por ejemplo, en las representaciones de mártires. Una de las versiones de *El Martirio de Santa Lucía*, de Baltasar de Vargas Figueroa, asume estas indicaciones develando crueldad en el rostro del sujeto que atraviesa con su espada el cuello de la santa, además, atrae la benevolencia del observador hacia ella utilizando como elemento de *pathos* el hilo de sangre del cuello, lo que representa el dolor. Aunque esta santa pertenecía a los primeros tiempos del cristianismo, para exaltar la maldad de sus verdugos, fueron pintados con vestidos y modas a la usanza de los turcos del siglo XVII, de modo que sus cuerpos “narrados” reflejaban los antivalores como vicios que se contraponían al cuerpo martirizado, y por esencia virtuoso, de la santa.

#### LA TEOLÓGICA DE LOS AFECTOS

De acuerdo a los tratados de pintura, en la producción pictórica neogranadina la composición externa del cuerpo se guiaba por una tipología de actitudes corporales a la que les correspondían una o más “acciones o afectos”<sup>23</sup> que conformaban los



<sup>20</sup> VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, págs. 159-160.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 398.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 406.

<sup>23</sup> Los términos, de uso colonial, se refieren a cualidades morales de los sujetos.



espacios de la gestualidad, siempre matizados por la relación vicio-virtud. Las tipologías de actitudes virtuosas resaltaban, entre otros, al justo, al manso, al piadoso y al ingenioso, a quienes correspondían acciones como la fortaleza, la devoción, la melancolía, la prudencia y la honestidad. Mientras tanto, los vicios estaban representados por hombres de malas costumbres, el homicida, el necio, el insensato, y el desvergonzado, a quienes les correspondía, como afectos, la malignidad, la avaricia, la crueldad, la ira y la furia. Para cada una de estas tipologías y afectos había instrucciones precisas de representación a través de las cuales se puede captar parte del imaginario social con respecto a los sujetos que componían la sociedad barroca neogranadina.

Desde los tiempos de Hipócrates se había establecido una compleja relación entre los tipos de rostro como manifestación del alma, tradición que había sido retomada a partir del siglo XVI, pues se trataba de ver condiciones morales en la disposición del sujeto<sup>24</sup>. La pintura era el mejor mecanismo para transmitir estos saberes, además de que el mayor reto para un pintor, como para el orador, era suscitar pasiones en los espectadores. En palabras de Francisco Pacheco: “la parte no sólo propia, pero más principal a que se encamina la pintura, es a mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto”<sup>25</sup>. En este lugar residía lo que en retórica se llama la *inventio*, es decir, el acto en el cual el pintor buscaba las ideas verdaderas o verosímiles para persuadir hacia la causa. La espiritualidad barroca proporcionó un elemento muy importante para que la *inventio* se pudiera desarrollar: la composición de lugar.

Originalmente, la composición de lugar, *compositio loci*, fue el método de espiritualidad que creó el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. Pieza clave y elemento esencial en los *Ejercicios espirituales*, la composición de lugar desbordó sus espacios iniciales para convertirse en uno de los elementos articuladores del barroco<sup>26</sup>. Para Loyola “la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar”, es decir, se trataba de “imaginar” con todos los sentidos la situación que se pretendía meditar. El sugestivo texto de los *ejercicios espirituales* refleja con claridad cómo se llevaba a la práctica éste método:

Quinto ejercicio es meditación del infierno... El primer preámbulo, composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que quiero padecen los dañados... El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos. El 2º: oír con las orejas llantos, alari-

<sup>24</sup> Véase el artículo de PATRICIA MAGLI, *El rostro y el Alma*, en MICHEL FEHER y RAMONA NADDAFF, *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 87-126.

<sup>25</sup> FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pág. 254; véase VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, pág. 212.

<sup>26</sup> La historiografía reciente ha rescatado el importante papel que desempeñó la Compañía de Jesús no sólo como adalid de la Contrarreforma, sino también como elemento integrador de la “primera modernidad” de América, y en este sentido, rescata también el aporte a la consolidación del barroco como elemento de la modernidad. Sobre el problema véase BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *op. cit.*, págs. 57-82.

dos, voces, blasfemias contra Christo nuestro señor y todos sus santos. El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, setina y cosas pútridas. El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrazan las ánimas<sup>27</sup>.

Este texto es todo un programa de representación del cuerpo porque no sólo incorpora la experiencia de los sentidos como un elemento característico del barroco, sino que también escenifica, teatraliza el cuerpo en el mundo. Este principio, cuando se aplicó a la creación de imágenes pictóricas, pretendía “mover las almas a lágrimas” (el mencionado *pathos*). Esta era toda una “teología de los afectos”, cuyo efecto se sintió en el discurso visual del cuerpo debido a la rápida propagación de la espiritualidad jesuítica, la más influyente en la piedad colonial<sup>28</sup>. En la pintura neogranadina, la composición se reflejó en temas que tenían una gran devoción popular como las representaciones del infierno, del purgatorio y las escenas de la pasión, temas que muchas veces no estaban reglamentados por los tratados y que tampoco contaban con una iconografía muy rígida, como sucedía con escenas de santos o aspectos dogmáticos.

Por otra parte, las imágenes que representaban a Cristo y a la Virgen permiten acercarse a los ideales de belleza colonial. Debido al carácter sagrado de la pintura, los tratados sugerían que las representaciones de sus cuerpos fueran perfectas, además de sus proporciones, color y movimiento, porque carecían de los efectos del pecado de los primeros padres y, en consecuencia, del género humano<sup>29</sup>. El pecado contenido en los humores distorsionaba el cuerpo de modo que no existían, con la excepción de Cristo y la Virgen, expresiones perfectas de gestualidad o proporción. De nuevo, la condición moral interior afectaba irremediablemente al “cuerpo exterior”, así “no tendrá el mismo rostro, ni las mismas facciones, colores y miembros, regularmente hablando, el que fue santo y piadoso, que el que fue iniquo, cruel y tirano: no la doncella vergonzosa, como la meretriz deshonesto”<sup>30</sup>.

Con excepción del tópico de la Pasión, que tenía un significado especial en la piedad neogranadina, las representaciones de Jesús adulto se llevaron a cabo bajo elementos icónicos similares, y aunque variaba la *inventio*, el modelo del “maestro” fue el mismo. Situación similar ocurrió con la representación de la Virgen que, independientemente su advocación, mantuvo prácticamente los mismos rasgos. En este sentido, no se trata solamente de la belleza del rostro, sino también de la proporción, color y simetría, es decir, se trata de la espacialidad del cuerpo.



• Tritón y Sirena.

<sup>27</sup> IGNACIO DE LOYOLA, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1991, pág. 174-175.

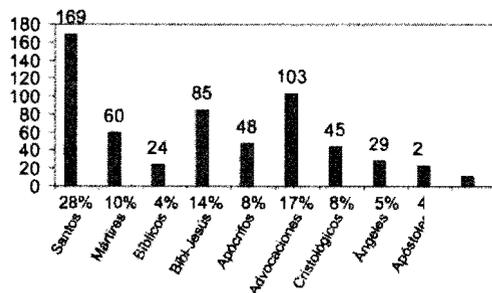
<sup>28</sup> Santiago Sebastián ubica la composición de lugar como uno de los elementos más importantes en el espacio de creación artística y en el proceso de fijación de imágenes. SANTIAGO SEBASTIÁN, *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990, pág. 352.

<sup>29</sup> VICENTE CARDUCHO, *op. cit.*, pág. 182.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 183.

## EL DISCURSO VISUAL NEOGRANADINO

Los elementos propuestos hasta el momento permiten ubicar qué era pintar y cuáles eran los mecanismos aplicados en la Nueva Granada con respecto a la representación del cuerpo. Sobre estos elementos se desarrollaron unas construcciones visuales particulares a la piedad neogranadina a través de las cuales se articuló un discurso de la corporeidad. La formación de este discurso se dio a comienzos del siglo XVII, época en la que se consolidó la práctica de la pintura con el incremento de talleres, lo que en buena medida respondía a los avances evangelizadores, especialmente tras la fundación de conventos e iglesias, principales “consumidores” de obra pictórica. Para entonces, la jerarquía eclesiástica aplicaba con mayor rigor las disposiciones tridentinas sobre el uso de imágenes como instrumentos de evangelización, y las órdenes y comunidades religiosas instaladas en



■ Tabla 1

<sup>31</sup> Contexto de este proceso pictórico, véase YOBENI CHICANGANA, *La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos: Lecturas de una historia social y cultural de la Santa fe del siglo XVII*, págs. 8 y sigs.

<sup>32</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *op. cit.*, pág. 351.

los principales centros urbanos —como los franciscanos, agustinos, jesuitas, dominicos, y más tarde las clarisas y concepcionistas— se dieron a la tarea de propagar su empleo. Finalmente, detrás de la idea de moldear la cristiandad desde los comportamientos éticos también se encontraba la necesidad de moldear las prácticas, es decir, la conquista de los cuerpos<sup>31</sup>.

Si tenemos en cuenta, como ya se ha mostrado, que los códigos de emisión y recepción de la obra pictórica barroca estaban marcados por la persuasión, estas obras pictóricas actuaban como “instrucciones” para el espectador. Se convertían en estímulos visuales para la meditación de la Escritura o la vida de santos<sup>32</sup>, debido a que narraban asuntos de manera clara y suscitaban la imaginación. En este sentido, las representaciones pictóricas manifestaban el sistema de valores sociales, y más concretamente, integraban las imágenes del uso regular del cuerpo, en la medida en que el relato visual proponía un ordenamiento idealizado del cómo debían ser los comportamientos corporales que estaban ligados a la experiencia cultural y a los discursos que producía la sociedad. Las autorepresentaciones visuales del cuerpo ensamblaban un discurso ideológico, religioso y político cuya función era consolidar el cuerpo social, base sobre la que se asentaban los mecanismos de interrelación cultural y las ideologías que gobernaban las relaciones entre sujetos a partir de esquemas, modelos y tipologías barrocas.

Un acercamiento al discurso visual del cuerpo es ofrecido por la misma producción icónica neogranadina, donde la pregunta fundamental es ¿qué se pintó entre el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII? Una primera evaluación sobre un conjunto representativo de 598 imágenes pictóricas deja entrever las preocupaciones y las expectativas. Al agrupar las imágenes en relación a los tradicionales temas iconográficos se tuvieron en cuenta los siguientes ítems: santos, santas, mártires, temas e historias bíblicas, historias apócrifas (generalmente relacionadas con la sagrada familia), advocaciones marianas, temas cristológicos relacionados con la Pasión, ángeles, apóstoles y pinturas con temas profanos; a partir de ellos se obtuvieron los siguientes resultados (tabla 1) con sus respectivos porcentajes:

Esta tabla arroja una importante información en la medida en que permite determinar cuáles fueron los temas sobre los que insistió la piedad barroca neogranadina. Como se puede observar, la iconografía relacionada con vidas de santos y las advocaciones marianas suman el 45% del total de la producción. Se debe tener en cuenta que, debido a su importancia, los mártires no se adicionaron al renglón de los santos, que de hacerlo sumaría un 38% del total de imágenes. Por otro lado, los temas relacionados con Jesús se presentan en dos grandes bloques: por un lado, las escenas que tienen que ver con la infancia (14%), por otro, los diversos momentos de la Pasión

(8%), que en total suman un 22%. En este sentido, se puede establecer que en el siglo XVII y una parte del XVIII, la persuasión que suscitaba la “teología de los afectos” giró primero y fundamentalmente alrededor de la vida de santos y mártires como modelos de vida y, por extensión, como modelos corporales; en segundo lugar, en torno a las representaciones de Jesús y, finalmente, a la piedad Mariana. Como podrá notarse, las representaciones pictóricas profanas ocupan un pequeño porcentaje.

Estos datos no significan necesariamente que el cristianismo neogranadino estuviera centrado en las figuras de santos y mártires y, por defecto, descuidara los núcleos centrales del cristianismo (Cristo y la Virgen). Se trataba, principalmente, de los espacios en los cuales la piedad popular buscaba las “vidas ejemplares”, o modelos de imitación. Es importante tener en cuenta que quienes encargaban las pinturas no sólo eran las comunidades religiosas que sostenían el culto en las iglesias, los párrocos o los conventos, ya que buena parte de las obras eran solicitadas en respuesta a las devociones particulares de las capellanías y las cofradías. En este sentido, es revelador observar cuáles eran las imágenes que más demanda tenían, pues ello permite acercarse no sólo a los núcleos de la espiritualidad, sino también a los modelos de corporeidad. Las imágenes más representadas fueron la mártir Santa Barbara y la Sagrada Familia.

Muchos historiadores han sostenido el “*lugar subordinado del cuerpo en los sistemas de valores religiosos morales y sociales de la cultura europea tradicional*”<sup>33</sup>, resultado del dualismo cristiano; sin embargo, como anota Porter, esta postura es paradójica y engañosa, muchas veces resultado de encontrar un punto de equilibrio entre el antagonismo del cuerpo y la mente. La cultura barroca inició un proceso de valoración del cuerpo para ajustarlo a las necesidades de la espiritualidad contrareformada. Según ésta, la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, el cual tenía un aparato escénico y un lugar de representación. En este contexto, el cuerpo debía ser disfrutado pero dentro del entorno de la experiencia mística. Este problema permite entender la razón por la cual el listado de imágenes más requeridas lo encabeza santa Bárbara. Aunque es bien conocida la devoción a los mártires en el ámbito colonial americano<sup>34</sup>, el problema debe ser asumido desde las representaciones de estos sujetos como modelos de comportamiento. Los mártires representaban la lucha, la tenacidad y el sufrimiento contra la incompreensión de la que era objeto el cristianismo primitivo.

Una asociación alegórica de esta naturaleza se desarrolló en el ámbito indiano en el proceso de consolidación de la sociedad, en la medida en que España había aportado sus “mártires” en el proceso de formación de la nueva Iglesia Indiana. Con este origen, el discurso visual del siglo XVII incentivó la identificación de los cuerpos sufrientes de los mártires como teatros donde confluían los ideales de la Iglesia, lo que aportaba un

nuevo sentido al sufrimiento cristiano, uno de los temas que fue significativamente barroco. No obstante, éste no fue el único núcleo de vidas ejemplares con los cuales se trató el tema del sufrimiento: san Francisco de Asís con el cuerpo llagado, las representaciones de San Francisco Javier que insistían en el carácter de la muerte, o la diversidad de imágenes del Cristo de la Pasión narraban estas modalidades del discurso del cuerpo sufriente.

El discurso visual acerca de la corporeidad de los santos tenía por objeto llamar la atención sobre la santidad, una de las obligaciones del cristiano y uno de los temas barrocos por excelencia<sup>35</sup>. Se trataba de espiritualizar la vida cotidiana a partir de un discurso hagiográfico que hacía de la biografía pictórica del virtuoso un material con el que se construía la imagen de un cristiano ejemplar, una imagen digna de imitarse. De este modo, adquiriría sentido la idea del cuerpo sufriente y aislado, una experiencia mística necesaria para que la corporeidad no sólo fuera un obstáculo y enemigo a vencer sino también un espacio teatral que permitía su disfrute, pero poseído místicamente por el alma. Como modelo social, la imagen del cuerpo sufriente actuaba a la manera de una “cárcel de purificación” donde la santidad cumplía la función de cohesionar la sociedad.

<sup>33</sup> ROY PORTER, *op. cit.*, pág. 265.

<sup>34</sup> SANTIAGO SEBASTIÁN, *op. cit.*, págs. 218-220

<sup>35</sup> ANTONIO RUBIAL, *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, págs. 38-42.

Además de los mártires, entre todo el arsenal de imágenes que ofrecía la cristiandad, el arquetipo religioso indispensable de la experiencia barroca neogranadina fue el Cristo sufriente representado en sus múltiples situaciones: el Cristo de la columna, el Flagelado, el Caído, el Crucificado, el Calvario, el de la Paciencia, etc. Las posibilidades de escoger modelos icónicos eran infinitas, desde el niño Jesús, tan representado en la iconografía, el Cristo resucitado, el milagroso o el salvador, pero el que causaba un gran impacto en la piedad popular, en los textos eclesiásticos y en las autobiografías de monjas, era esa figura prototípica que representaba a Cristo con el cuerpo lacerado. La imagen era digna de imitarse porque la comunicación con Dios y la aspiración a la santidad implicaban una preparación espiritual cuyo primer paso implicaba necesariamente “domesticar al cuerpo”. No se trata solamente de castigarlo para rechazar su condición material, sino que era un mecanismo para perfeccionar lo imperfecto, de domesticar lo que por naturaleza era pasional y salvaje<sup>36</sup>.

Un segundo conjunto de imágenes pictóricas sobre las que hay que llamar la atención porque forman parte del corpus más representado, es el que tiene que ver con dos grandes imaginarios del siglo XVII: la Sagrada Familia y los desposorios de la Virgen y San José. Estos dos conjuntos tienen un significado especial en cuanto trata dos elementos sobre los que se comenzaban a articular los efectos de los cambios de imagen de cuerpo en la sociedad. Es bien sabido que la familia moderna comenzó su proceso de consolidación hacia esta época. Se trataba de instaurar el modelo de familia nuclear que lentamente comenzaba a desplazar a la familia extendida, típicamente medieval.

Estos dos temas, ejemplarmente barrocos, tenían pocos antecedentes en la práctica pictórica occidental. Para lograr el efecto de la consolidación del matrimonio, que entre otras cosas era uno de los grandes temas tridentinos, había que buscar un arquetipo religioso que permitiera justificar la representación, pero los textos bíblicos no ofrecían imágenes sobre las cuales se pudiera respaldar la idea del matrimonio. Por esta razón se buscaron en los evangelios apócrifos los desposorios de José y María, de los cuales se tomó la iconografía respectiva. Tanto la idea de crear familia nuclear bajo el modelo de Nazaret como la de crear matrimonios bajo el parámetro de los desposorios, implicaban una nueva disposición de los cuerpos individuales y sociales.

Finalmente, para cerrar este rápido sondeo sobre algunos temas y problemas que resultan del estudio del cuerpo barroco neogranadino, hay que atender a las lecturas cruzadas que resultan de los discursos pictóricos. De éstos, hay que atender a la presencia casi exagerada del cuerpo infantil, representado en forma de ángeles – querubines y serafines especialmente–, en el tema icónico de la Infancia de Jesús o en los temas apócrifos del niño de la pasión y del niño de la espina. Esta presencia deja entrever otro problema de la conformación del cuerpo social barroco: se trata de la integración de la infancia a la sociedad, problema sobre el que Philippe Ariès llamó la atención precisamente para estos siglos en cuestión<sup>37</sup>. La proliferación de niños y sus gestos corporales, sus vestuarios y sus relaciones de proximidad con el adulto en la pintura neogranadina permiten discernir este mismo proceso de integración.

Muchos otros problemas, como el cuerpo en reposo, el extático, el místico, el sagrado corazón, el cuerpo castigado de los juicios finales y los purgatorios, la muerte, el cuerpo paciente y el penitente, entre otros, nos hablan del proceso de simbolización de la experiencia cultural neogranadina desde el discurso, simbolización que lentamente fue formando identidades de autorrelación e intersubjetividad colonial.

<sup>36</sup> MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991, pág. 2.

<sup>37</sup> Cfr., PHILIPPE ARIÈS, *El niño y la infancia en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, Philippe, *El niño y la infancia en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987.
- BOLÍVAR, Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- CARDUCHO, Vicente (1635), *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- DE LA CONCEPCIÓN CASTILLO, Josepha, *Su vida, escrita por ella misma por mandato de su confesor*, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1956.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística, siglos XVI y XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Historias de cuerpos*, en *Historia y Grafía*, núm. 9 (1997).
- CICERÓN, Marco Tulio, *Primeras Academias*, Lib. II, VII.
- CHICANGANA, Yobenj, *La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos: Lecturas de una historia social y cultural de la santa fe del siglo XVII*, Bogotá, Tesis carrera de Historia, Universidad Javeriana, 1995.
- CHINCHILLA, Perla, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano: De la compositio loci a la república de las letras*, Tesis Doctoral, México, Universidad Iberoamericana, 2001.
- DE LOS BARRIOS, Fray Juan, *Constituciones sinodales*, Edición de Mario Germán Romero. *Fray Juan de los barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1960.
- ECHVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- FAJARDO DE RUEDA, Marta, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La pintura santafereña del siglo xvii y comienzos del siglo XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas*, en *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Bogotá, Museo de arte Religioso, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- GUARÍN, Óscar, *Del oficio del pintor... Los talleres de pintores en Santafé de Bogotá, durante el siglo XVII*. Tesis carrera de Historia, Bogotá, Universidad Javeriana, 1997.
- GUTIÉRREZ, Jaime, *La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas*, en *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Bogotá, Museo de arte Religioso, 1989.
- HAUSER, Arnold, *Historia Social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1992.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (traductor), *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- LOYOLA, Ignacio de, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- MAGLI, Patricia, *El rostro y el Alma*, en FEHER, Michel y NADDAFF, Ramona, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990.
- PORTER, Roy, *Historia del cuerpo*, en BURKE, Peter, *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- ROMERO, Antonio, *La "falacia antirretórica de Bernal Díaz del Castillo*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIV, núm. 28. Lima, 1988.
- RUBIAL, Antonio, *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- SEBASTIÁN, Santiago, *El barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, 1990.
- TOVAR, Francisco Gil, *Del aparente barroco en Colombia*, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, núm. 52, 1980.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *México Barroco*, México, Miguel Galas, 1981.
- ZUMPTHOR, Paul, *La medida del mundo: Representaciones del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.