



LA PINTURA COLONIAL Y EL CONTROL DE LOS SENTIDOS¹

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Jaime Humberto Borja Gómez

Universidad de Los Andes / jborja@uniandes.edu.co

Profesor Asociado del Departamento de Historia de la Universidad de Los Andes.

¹ Esta investigación se llevó a cabo con el apoyo del Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias) y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh).

RESUMEN

La pintura fue una de las estrategias empleadas por la cultura colonial para establecer mecanismos de control frente a los comportamientos de los sujetos. En estos siglos XVII y XVIII, emergió una nueva conciencia acerca del uso de los sentidos, que debía ser rectamente canalizado en función del ordenamiento del cuerpo social. Para el efecto, algunas técnicas de representación visual barrocas fueron empleadas en la pintura neogranadina para enseñar sobre el correcto uso de los sentidos. De esta manera se trataba de asegurar el cumplimiento de ciertas virtudes cristianas, necesarias para constituir el cuerpo social.

PALABRAS CLAVES

barroco, colonia, Nueva Granada, pintura, sentidos

COLONIAL PAINTING AND THE CONTROL OF THE SENSES

ABSTRACT

In colonial times painting was one of the strategies used by the colonizing culture to place control mechanisms on the behavior of the individuals. In the XVII and XVIII centuries, a new awareness of the use of the senses emerged, which had to be duly channeled to further the order of the body social. Several visual representation techniques from the Baroque style were used in Neogranadine painting to teach about and illustrate on the correct use of the senses. In so doing, those Christian virtues which are necessary for the stability and endurance of the body social would be secured.

KEY WORDS

Baroque era, colonialism, Nueva Granada, painting, senses

LA PEINTURE COLONIALE ET LE CONTRÔLE DES SENS

RÉSUMÉ

La peinture a été une des stratégies employées par la culture coloniale pour établir des mécanismes de contrôle face aux comportements des sujets. Pendant le XVII et XVIII siècle, une nouvelle conscience sur l'usage des sens a émergé, et devait être droitement canalisé en fonction de l'ordre du corps social. Dans ce but, quelques techniques de représentation visuelle baroques ont été employées pour apprendre l'utilisation correcte des sens. Ainsi on tâchait d'assurer l'accomplissement de certaines vertus chrétiennes, nécessaires pour construire le corps social.

MOTS-CLÉS

baroque, Cologne, Nouvelle-Grenade, peinture, sens

A PINTURA COLONIAL E O CONTROLE DOS SENTIDOS

RESUMO

A pintura foi uma das estratégias empregadas pela cultura colonial para estabelecer mecanismos de controle perante os comportamentos dos sujeitos. Nestes séculos XVII e XVIII, emergiu uma nova consciência acerca do uso dos sentidos, que devia ser retamente canalizada em função do ordenamento do corpo social. Para tal efeito, algumas técnicas de representação visual barrocas foram empregadas na pintura neogranadina para ensinar sobre o correto uso dos sentidos. Desta forma tentava-se garantir o seguimento de certas virtudes cristãs necessárias para constituir o corpo social.

PALAVRAS-CHAVE

barroco, colônia, Nova Granada, pintura, sentidos

CHI LLUNCHIJ YUYAIPA KICHUSKA KUTIJMANDA CHI SAMAIKUNA KAUAKUIUANTA

PISIACHISKA

Chi llunchij kaskami sujkunamandata apiska kuyuringapa chi yuyaikusaipa yuyaipa kichuska kutijpi yukanga kauakungapa churaskakunata ñauipi runakunapa rimaikuna. Chi chungu kanchis chungapusag uanta patsakunapi, llugsiskami suj musu yuyay samaikunata imaruraipa, ima yukaska kanga mana llukiua apachiska kauachiya suyuchiskata nukanchita yuyaykaugsaita. Chimanda suyuchispa, suj rurajpakuna kilkachiska ñauima achka aparichispa rurachiskakunami neogranadina llunchijpi yachichingapa chi suma auallachiya samaikuna ruraita. Chasami munanakuska apichispa ari nispa cristiana yuyaykunata rurachingapa, ari ruraipa rurachiskata chi nukai yuyaikaugsaita.

RIMAIKUNA NIY

achka aparichiska, llunchij, Nueva Granada, samaikuna, Sujpa llajta

Recibido el 20 de marzo de 2010

Aceptado el 30 de mayo de 2010

La intensa difusión de las imágenes como herramienta para la propagación de la ortodoxia católica fue uno de los más importantes triunfos de la Contrarreforma, que entendió por imagen tanto la obra plástica como aquella suscitada por la narración, es decir, abarcaba un espacio discursivo que afectaba lo narrativo y lo visual. La importancia de la imagen no se debe sólo a su propagación, sino también al trabajo teórico que se elaboró a su alrededor. Para su tratamiento, la Contrarreforma le heredó al barroco la retórica, un elemento de la cultura clásica que no había perdido su valor. En este contexto, se estableció una compleja preceptiva católica, basada en la obra de Quintiliano, Cicerón, Aristóteles y el *Ad Herennium*, con el fin de cumplir con las nuevas necesidades persuasivas que surgían de la evangelización. La retórica, más allá de comportarse como un arte, fue una técnica que se empleó para persuadir, y como tal se aplicó a toda instancia del conocimiento.

La utilización de la retórica como técnica de persuasión se ajustaba a las necesidades de la Contrarreforma, para la cual las imágenes debían despertar sentimientos en los fieles, es decir, conmover la devoción, un mecanismo que buscaba incitar al creyente a aceptar el mensaje cristiano a través del entendimiento y, para el caso que nos ocupa, de los sentidos. A partir de este momento, la retórica afectó no sólo el discurso visual, sino también la mayor parte de la producción narrativa, como la historia, la poética y los sermonarios, entre otros. Este es precisamente uno de los elementos que permite entender cómo se articula el barroco en relación con la conciencia de los sentidos y con los sentimientos.²

2 El término "barroco" apareció en el siglo XVIII con una significación peyorativa, y el debate acerca de sus características aún no ha llegado a conclusiones satisfactorias. Sin embargo, desde la década de los ochenta, se han incentivado los estudios acerca de la utilización del término, aplicado a un "estilo de vida", un "ethos", y no sólo a una corriente artística. Véanse Echeverría (1998) y Schumm (1998).

1. La retórica y los sentidos

La retórica de los siglos XVI y XVII asumió los tres grados necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover. Estos principios se aplicaban al discurso visual o narrativo: debían *enseñar*, porque este era el camino intelectual de la persuasión; al *deleitar* se captaba la simpatía del público hacia el discurso; y al *conmover* se pretendía crear una conmoción psíquica, afectar los sentidos, literalmente excitar el *pathos*.³ Además, la pintura se clasificaba dentro del género demostrativo, y se recomendaban los tradicionales "lugares comunes" para lograr un mayor efecto persuasivo por los sentidos. Las retóricas de lo visual y lo narrativo se emplearon en el Nuevo Reino de Granada tanto en la producción artística como en la literaria, en especial durante el siglo XVII. Por este medio se trató de crear un discurso del uso ideal de los sentidos, pues éstos se convirtieron en un elemento esencial del barroco.

De esta manera, los sentidos no sólo se constituyeron en un mecanismo para enseñar, sino que también fueron materia retórica, porque la Contrarreforma legó la idea de que los sentidos engañaban. Esta nueva valoración de los sentidos reflejaba la emergencia de la conciencia del individualismo, en el que el cuerpo adquiriría una nueva dimensión. Hasta entonces, el cuerpo había sido el lugar que engendraba un orden, cuya extensión lo convertía en el espacio donde se integraban los valores culturalmente definidos (Zumphor, 1994: 18). La realidad era una espesa red de símbolos, un complejo teatro donde los sujetos se insertaban a través de su corporeidad. La única manera de sobrevivir en él era a través del desengaño, es decir, la posibilidad de ver lo que había detrás de lo que se representaba a los sentidos.

3 En el caso de la pintura, estos elementos se encuentran establecidos en los tratados de pintura que circularon en la Nueva Granada. Véase, por ejemplo, Carducho (1979: 342).

Los discursos narrados o pintados neogranadinos contenían valores que no sólo enseñaban o deleitaban, sino que también ofrecían a sus devotos observadores unos “códigos ocultos” que, apropiadamente leídos, incitaban a una actividad particular de los sentidos. El tratamiento retórico de la imagen y los preceptos desde los cuales se organizaba el discurso no eran suficientes si el devoto no tenía las herramientas para “leer” lo que ésta quería decir. El desarrollo y expansión de ciertas metodologías visuales, llamadas “técnicas de representación”, incentivaron la producción y el consumo visual, y aportaron elementos esenciales para lograr los efectos de desengaño. Las imágenes narradas y pintadas “hablaban”, manifestaban un discurso acerca de los sentidos, códigos desde los cuales se ensambló el orden social, esto es, “el cuerpo social”.

2. Los sentidos y las técnicas de representación

Los vertiginosos cambios del siglo XVI en Europa, sumados a los acaecidos en la Península Ibérica en particular, propiciaron que se llevara a cabo un replanteamiento de los valores a partir de los cuales se establecían las relaciones con la naturaleza, entendida como el entorno de la realidad. El impacto de la ampliación del mundo, los descubrimientos científicos y el humanismo, entre otros factores, plantearon a la nueva espiritualidad contrarreformada una actitud de desconianza frente a la naturaleza, porque ésta engañaba los sentidos. Con el fin de remediar esta situación, se buscó desnudar el mundo con el “ojo interno”, para poder ver a través de las apariencias, y de esta manera observar la verdadera realidad, la que conducía a Dios. En esto consistía el “desengaño”, elemento central del discurso barroco sobre el cual se articuló buena parte de la piedad contrarreformada.

A lo anterior se agregaba la importancia que adquirió la imagen, visual y narrada, en la medida en que contribuía a representar la naturaleza. Como las imágenes representaban un discurso de valores que debía persuadir hacia el desengaño, el tratamiento retórico católico buscó incentivar el proceso de producción de la obra dentro de los márgenes del dogma, para que la percepción y recepción del mensaje se acogieran lo más claramente posible a él. Este aspecto fue tan importante para la mística contrarreformada que, para desenmascarar la verdadera realidad, se tomó el concepto de Ignacio de

Loyola de “*la vista de la imaginación*”. A partir de éste, y para lograr la visualización de la nueva realidad a través de las apariencias, se desarrollaron ciertas metodologías visuales, también llamadas “técnicas de representación”, con las cuales se pretendía incentivar la producción y el consumo visual. Entre estas técnicas se destacaron el *arte de la memoria*, la embleática y la “composición de lugar”.⁴ Estas lecturas pretendían “hacer hablar” a la imagen, que manifestara un discurso, una especie de “texto oculto”, cuyos códigos, de dominio público, transmitían unos valores culturales.

En el caso neogranadino, la composición de lugar fue la técnica de representación que más se empleó. Su papel era fundamental, ya que permitía el ejercicio de la imaginación y, a través de ella, el creyente podía desengañarse. Además, estaba relacionada con la sugerencia tridentina y de la mística española de crear una emoción en el espectador. Se trataba de que se viera con el “ojo interior”, para que se guardaran las impresiones en la memoria, de manera que se afectara el entendimiento y se tomaran decisiones, o en su lugar, impulsara a tomar una acción.⁵

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*, desbordó sus espacios iniciales para convertirse en uno de los elementos articuladores del barroco.⁶ En palabras de Ignacio de Loyola (1992) “la composición será ver con la vista de la imaginación, el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar”, proceso que incluía hacerse una imagen visual de una realidad intangible o invisible —Dios, los milagros, los santos.

La técnica se trasladó a otros espacios, visuales y narrativos, hasta el punto de convertirse en la forma de representación barroca más importante recomendada a

4 Fernando Rodríguez de la Flor (1992: 180-181) denomina “tecnologías” a tres formas de leer la imagen, en la medida en que modifican y adaptan el objeto, y lo hacen susceptible de consumo. Estas tres formas son típicamente barrocas.

5 Con respecto a estos problemas, véase Chinchilla (2001: 144-145).

6 La historiografía reciente ha rescatado el papel que desempeñó la Compañía de Jesús, no sólo como adalid de la Contrarreforma, sino también como integradora de la “primera modernidad” de América y del barroco como modernidad (Echeverría, 1998: 57-82).

los pintores.⁷ Se trataba de “imaginar” con los sentidos la situación que se pretendía meditar. El sugestivo texto de los *Ejercicios espirituales* refleja con claridad cómo este método se llevaba a la práctica:

Quinto ejercicio es meditación del infierno; contiene en sí, después de la oración preparatoria y dos preámbulos, cinco puntos y un coloquio.

1º Preámbulo. El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno.

2º Preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que si el amor del señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado.

1º punto. El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como cuerpos ígneos.

2º. El 2º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro señor y todos sus santos.

3º. El 3º: oler con el olfato humo, piedra azufre, setina y cosas pútridas.

4º. El 4º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.

5º. El 5º: tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas. (De Loyola, 1992: 174-175)

Este texto es todo un programa de representación del cuerpo a partir de la experiencia de los sentidos, porque además también escenificaba, teatralizaba el cuerpo en el mundo. Cuando este principio se aplicó a la creación de imágenes pictóricas pretendía “mover las almas a lágrimas”, el mencionado *pathos*. Se trataba de un elemento que cerraba el contrato entre retórica y las artes pictóricas barrocas postridentinas, prácticas controladas a partir de los cinco sentidos corporales, en detrimento de los “sentidos interiores” (Chinchilla, 2001: 113-118, 126).

No hay duda del proceso de expansión que tuvo la composición de lugar como técnica de representación dentro del mundo católico indiano. Los jesuitas

7 Entre los teóricos de la historia del arte barroco existe acuerdo sobre la importancia de esta técnica, que se convirtió en un modelo para pensar los temas que se iban a representar. Véanse, por ejemplo, Rodríguez de la Flor (1992: 183), Burke (2001: 66) y Suárez Quevedo (1998: 258).

contribuyeron a su difusión, no sólo en la medida en que ampliaron, comentaron e ilustraron el método, sino también en cuanto a que la convirtieron en uno de los ejes de su espiritualidad, con la cual se ensamblaban desde los textos literarios hasta los sermones. Estos últimos fueron de gran importancia, porque a través de ellos, y con la confesión y la meditación, lograron expandir el método entre las conciencias católicas (Rodríguez de la Flor, 1988: 81), debido a sus alcances cotidianos y masivos. La composición de lugar no era un elemento exclusivamente jesuítico, sino un instrumento para la producción y lectura de imágenes narradas o pintadas.

3. Los sentidos y la cultura de la imagen colonial

La Nueva Granada no se sustrajo a esta influencia. Santiago Sebastián (1990: 352) 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. Sin dificultad se encuentran ejemplos iconográficos y discursivos de los ejercicios de imaginación que formaban parte de la espiritualidad y que, gracias a la sensibilización que establecían, ayudaron a conformar las imágenes sobre las que reposaba el discurso del uso de los sentidos.⁸ La influencia de esta técnica de representación se encuentra prácticamente en toda la producción discursiva neogranadina de los siglos XVII y XVIII, tanto en la pintura como en los textos de jesuitas como Pedro de Mercado, Antonio Julián o Juan de Ribero, pero también en la lírica de Hernando Domínguez Camargo, la novela y escritos de Pedro de Solís y Valenzuela, o en las autobiografías de Josepha de la Concepción y Jerónima Nava, por mencionar sólo algunos casos.⁹

Para que la técnica tuviera efecto, los predicadores, narradores o pintores, traducían en palabras o en figuras las imágenes o pensamientos de la manera más viva posible; para lo cual se utilizaba cada uno de los sentidos corporales, para ponerlos en función del “ojo interior”. Como ejemplo, tomemos la narración de Juan de Ribero, quien en el discurso dirigido a los solteros sustentaba que imaginar el infierno era un medio eficaz para frenar los vicios:

8 El procedimiento estaba incorporado en la piedad cotidiana, como puede verse en Solano (s.f.).

9 Véanse ejemplos de las descripciones elaboradas desde esta técnica de representación en De Ribero (1956: 58); De la Concepción (1956: 265); Nava y Saavedra (1994: 73); De Solís y Valenzuela (1997, Tomo 2: 76).

Supongamos que Dios conservándote milagrosamente la vida, como lo puede hacer, te pusiera para castigar tus culpas en esta vida dentro de un horno de fuego por espacio de un año y no más, con cierta esperanza de salir de él cuando se cumpliera el año. Supongamos también, que pusiese Dios a tu lado para tu consuelo un ángel que te avisase con fidelidad los días y las horas y los meses que ibas cumpliendo y el tiempo que te restaba. Ya está encendido el horno, donde te han de arrojar: ya prevenidos los candados para cerrar la puerta: ya te llevan allá atado de pies y manos con cadenas de hierro y te despojan del vestido: ya pones los ojos en las llamas y en las brasas de fuego y en la estrechura del lugar: ya oyes los estallidos de la leña que arde, y el pavoroso ruido de las chispas y llamas. Empiezas a estremecerte y te cubres de horror y palidez mortal. Es llegada la hora y te arrebatan los verdugos para arrojarte en él. Empiezas a clamar entonces y a resistirte cuanto puedes con el natural espanto. Arrójante por último dentro y cierran la puerta con candados y te ves en el fuego. ¡Oh, Santo Dios, y qué ademanes tan desmedidos y violentos los tuyos a la violencia del ardor! ¡Qué de vuelcos arrebatados sin descansar un punto! ¡Qué de gritos y voces desentonadas y rabiosas! ¡Qué saltos como de víbora entre los tizones y llamas! ¿Qué harías entonces, ¡oh mancebo!, si te pusiesen así y vieses en este horno? (De Ribero, 1956: 339)

La imaginación trataba cada uno de los sentidos corporales con el fin de asumir el castigo al cuerpo. La imagen narrativa se iniciaba enfatizando en el tiempo, *un año y nada más*, y el ángel anunciador del tiempo era un argumento que ponía de manifiesto una extrema conciencia de la temporalidad, un rasgo de modernidad. A continuación, cada descripción buscaba poner al lector en la escena, “ya oyes los estallidos de la leña”, que viera las llamas, que sintiera el fuego, que oliera los tizones. El narrador señalaba tan sólo las rutas de la reflexión, sugería los ademanes y la resistencia, invocaba el espacio, y al final hacía la pregunta que proponía la meditación. No sólo era un ejercicio retórico que ejercía el emisor, sino que por este medio “guiaba” las conciencias de los devotos para que aprendieran a leer la imagen. Como técnica de representación, fue la base sobre la cual se estructuró el sermón que, como ya se ha mencionado, inundaba todos los espacios de la cotidianidad.¹⁰

10 Un contexto de la estructura del sermón y su impacto en el cristianismo colonial puede verse en Chinchilla (2001: capítulos 3 y 4).

Como en este caso de De Ribero, la composición —narrativa o pictórica— comunicaba las facultades de los sentidos corporales para que se consideraran las historias sagradas o dogmáticas que debían ser objeto de meditación. La acción se cifraba en concentrarse en los sentidos corporales para mover los sentimientos,¹¹ y para el efecto se empleaba un tono coloquial y directo, que debía predominar en la comunicación del mensaje, como lo hace De Ribero.

La pintura conservaba esta misma estructura, como puede observarse en el “Juicio final” de Vásquez (Ilustración 1). La representación se divide en dos partes. La superior es ocupada por la figura central del Cristo de la Parusía (la segunda venida), rodeado de santos. En la parte inferior se encuentra la tradicional escena del Juicio final y la disposición simbólica del espacio que cualquier cristiano de su época entendía: a la izquierda de Cristo, los condenados atormentados por los demonios; y a la derecha los elegidos, quienes permanecen en reposo, contemplando la escena beatíficamente; el gesto del brazo derecho de Cristo los señala a ellos.

En otras palabras, además de la tradicional división entre vicios y virtudes, desde la composición de lugar, la representación pictórica permitía el juego de todos los sentidos: ver las condenas o la beatitud; oír la música celestial o los castigos de los condenados; oler la santidad o el fuego eterno; sentir la salvación o la condenación. Además, es interesante anotar que este es un Juicio final adaptado al espacio neogranadino: los santos son los representantes de las órdenes que en aquel momento había en Bogotá, así como los santos de devoción más importantes (Santa Bárbara y San Jerónimo).

El problema central con la composición era el intenso trabajo de adiestramiento de los sentidos, dirigido especialmente a lograr una conciencia sobre el cuerpo, para lo cual se disponían la imaginación, el intelecto y el afecto. Estos elementos preparaban al creyente para que, en el momento de la recepción, y por medio de la *conformación afectiva*, el proceso pasional de apropiación de la imagen lograra los efectos piadosos requeridos, la identificación con lo representado o con los modelos que se proponían. El *lugar* imaginado tenía múltiples determinaciones, de manera que el ejercicio consistía precisamente en re-producir las.

11 Acerca del método, véase Montaner (1992: 33).



▲ (Ilustración 1) "Juicio final", Gregorio Vásquez, óleo sobre tela, 1673. Iglesia de San Francisco, Bogotá.

Por esta razón, y para atraer la atención, los éxtasis, las visitas celestiales, las experiencias místicas, los santos, se llevaban a cabo en ambientes cotidianos. Los datos se tomaban del mundo sensible, los cuerpos se relacionaban con los códigos que eran conocidos, de manera que el devoto pudiera observar con los "ojos de la imaginación". Con este método, se conformaba la cultura visual con la cual se pretendía *desengañar*, ver más allá de lo que se representaba en la imagen. Ver u oír una *historia* posibilitaba la meditación, que incluía sensaciones olfativas y auditivas.

Los tres elementos fundamentales sobre los que se construía la *composición de lugar*, y que permitían el proceso de *desengaño*, eran la escena —el infierno de De Ribero, o el "Juicio Final" de Vásquez—, los actores que formaban parte de la escena —el joven oyente o los elegidos y condenados—, y el guía, en este caso el pintor o el narrador. El método de la *composición* proponía dos momentos: en el primero se ejecutaban estas realistas descripciones que se han visto, con las cuales se pretendía impactar los sentidos de manera concreta y emotiva; el segundo correspondía a la interiorización del asunto, una meditación visible, que debía sugerir la meditación invisible. El cuerpo se alojaba irremediamente en esta experiencia de interiorización, cuya conciencia se asumía a través de los sentidos, en la medida en que éstos espiritualizaban el cuerpo.

Algunos artificios retóricos ejecutados por el guía contribuían al proceso de fijación e interiorización. Las imágenes se concentraban en lo que ha sido llamado el "detalle dramático", que permitía fijar la atención en el eje narrativo de la historia (Burke, 2001: 66). En el "Bautismo de Cristo" (Ilustración 2), de autor anónimo, la composición juega con los sentidos, incluido el oído, a través de los ángeles músicos. La fuente de luz se abre desde el cielo donde está el Padre, y en el medio está el Espíritu Santo que cae sobre Cristo. Esta línea es el detalle dramático a partir del cual debe leerse la historia, y no sólo el acto del bautismo. De hecho, el pintor incluye un elemento a partir del cual se genera la retórica del cuerpo: el gesto de los brazos cruzados, señal de aceptación. La función del pintor, debido al carácter retórico de la pintura, era la amplificación¹² del argumento sobre el cual quería dirigir la mirada, para lo cual empleaba la técnica (el color, la luz, el orden de las figuras, entre otros elementos). Otro tanto hacía el narrador, quien "pintaba" la escena con los colores del lenguaje.¹³

12 Retóricamente, la amplificación se entiende como la intensificación gradual y preconcebida de la materia tratada, el eje sobre el cual se articula el discurso.

13 Véase por ejemplo el "exempla de Martiniano", en De Ribero (1956: 313). Esta idea de pintar con palabras también se hace presente en las páginas XXVI, 125, 133, 162 y 183.



▲ (Ilustración 2) "Bautismo de Cristo", Anónimo, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección de la Orden de los Agustinos.

En este lugar actuaba el espectador componiendo la escena, sufriendola o disfrutándola. Al identificarse con los personajes, dejaba de ser espectador, para convertirse en actor de la escena, ejerciendo la *"conformación afectiva"*, de manera que, por medio del apropiamiento, alcanzaba la contemplación de Dios (Chinchilla, 2001: 118 y ss.). De ahí la importancia que la política tridentina de la imagen dio a la narración de historias sagradas que fueran lo más ajustadas posible a lo verídico, porque de su elaboración dependía el "decoro moral" de la meditación. De esta forma, "hacer hablar a la imagen" tenía sentido iconográfico, simbólico y alegórico, para lo cual los diversos mecanismos para interrogarla aseguraban la posibilidad de extraer todos los sentidos que contenía. El objetivo del pintor o del narrador era representar los movimientos del alma a través de las actitudes del cuerpo; el observador debía ejercer la imaginación "para dar a su alma la forma más semejante posible a la del santo o el mártir que contempla" (Careri, 1991: 355).

Este recorrido por el discurso neogranadino referido al uso de los sentidos se justifica en relación con la

manera en que éstos ayudaron a conformar una representación (ideal) de lo que debía constituir al sujeto neogranadino. Este espacio no sólo involucraba una experiencia espiritual de origen barroco, que se basaba en la idea de desengañar a partir de la utilización de ciertas metodologías de la imagen, como la composición, sino que también tendía a construir modelos sobre los que se debían articular las relaciones sociales, esto es, el cuerpo social. El discurso se ensambló en dos direcciones: por un lado, se buscaba "enseñar" a emplear los sentidos para "desengañar"; pero por otro, éstos se reglamentaban idealmente, de manera que se convertía en otro mecanismo que regulaba las relaciones sociales. En cualquiera de estas dos perspectivas, los sentidos afectaron varios campos de la construcción del cuerpo social.

Los discursos visuales y narrativos neogranadinos, como vehículos ideológicos, transmitieron de este modo valores sobre los cuales debía articularse de manera ideal el orden social. El cuerpo, y por su intermedio los sentidos, como parte de estas valoraciones,

ocuparon un lugar destacado en el proceso de ordenamiento simbólico del Nuevo Reino, en la medida en que, al instituir modelos de actitudes y comportamientos gestuales, se daba paso a un efectivo control de las condiciones en las que se articulaban las prácticas de piedad, los comportamientos cotidianos y, por extensión, el cuerpo social.

Referencias

Fuentes coloniales y barrocas

Carducho, Vicente (1979) [1635]. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.

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

De Loyola, Ignacio (1992). *Ejercicios espirituales*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).

De Ribero, Juan S.J. (1956) [1739]. *Teatro de El Desengaño*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia.

De Solís y Valenzuela, Pedro (1977). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (3 tomos). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

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

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

Fuentes bibliográficas

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

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

Chinchilla, Perla (2001). *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano "de la compositio loci a la*

república de las letras". Tesis doctoral de la Universidad Iberoamericana de México.

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

Montaner, Emilia (1992). "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco", en *Criticón*, Nº 55.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1988). *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura.

_____ (1992). "'Tecnologías' de la imagen en el siglo de oro: del arte de la memoria a la emblemática (pasando por la 'composición de lugar' ignaciana), en *Cuadernos de Arte e iconografía*, III Coloquio de Iconografía, Madrid, mayo.

Schumm, Petra (ed.) (1998). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Frankfurt/Madrid: Vervuert Verlag e Iberoamericana.

Sebastián, Santiago (1990). *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro.

Suárez Quevedo, Diego (1998). "De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", en *Anales de Historia del Arte*, Nº 8, Universidad Complutense.

Zumphor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representaciones del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.