

rrc

# Esencias y pervivencias barrocas

Colombia  
en el Nuevo Reino de Granada

Adrián Contreras-Guerrero  
Jaime Humberto Borja  
Eds.



Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



# Esencias y pervivencias barrocas

**Colombia**  
**en el Nuevo Reino de Granada**

**Adrián Contreras-Guerrero**  
**Jaime Humberto Borja (editores)**

© 2021

**Universo Barroco Iberoamericano**

17º volumen

### **Editores**

Adrián Contreras-Guerrero

Jaime Humberto Borja

### **PUBLICACIONES ENREDARS**

#### **Director Enredars**

Fernando Quiles García

#### **Coordinador editorial**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

#### **Administración y gestión**

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M<sup>a</sup> Ruiz Romero

#### **Gestión de contenidos digitales y redes**

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

#### **Imagen de portada**

*La Lechuga*, José Galaz. Museo del Oro, Bogotá.

Foto: Banco de la República

#### **Fotografías y dibujos**

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos  
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-32246-6

2021, Sevilla, España

### **Comité Asesor**

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta*. Quito, Ecuador

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de*

*Educación a Distancia (UNED)*. Madrid, España

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada*,  
*España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e*  
*Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional*

*Autónoma de México*. México DF, México

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla*,  
*España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de*  
*Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de*  
*Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head*  
*of Latin American Art*. Los Angeles County  
*Museum of Art (LACMA)*. Los Ángeles, Estados  
*Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga*.  
*Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo*,  
*Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I*.  
*Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada*,  
*España*

Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de*  
*Extremadura*. Cáceres, España

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia*

*Universidad Javeriana*. Bogotá, Colombia

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de*  
*Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central*  
*de Venezuela*. Caracas, Venezuela

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad*  
*Católica de Chile*. Santiago, Chile

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da*  
*Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Colabora: Grupo de investigación "Andalucía-América:  
patrimonio y relaciones artísticas" (HUM806).



# Índice

|   |     |
|---|-----|
| Prólogo   | 9   |
| <b>Rafael López Guzmán</b>  |     |
| Presentación  | 13  |
| <b>Adrián Contreras-Guerrero</b>  |     |
| <b>Jaime Humberto Borja Gómez</b>   |     |
| Corsarios iconoclastas en Cartagena de Indias, 1586   | 15  |
| <b>Olga Isabel Acosta Luna</b>  |     |
| <b>Roxana Nakashima</b>   |     |
| La visión del enemigo. Cartagena de Indias<br>a través de la cartografía europea (1739 -1743 )                                | 43  |
| <b>Manuel Gámez Casado</b>  |     |
| Ídolos en daño de las ánimas: Transiciones de la imagen<br>en tiempos de doctrina en el Nuevo Reino de Granada                | 61  |
| <b>Francisco J. Herrera García</b>  |     |
| <b>Laura Liliana Vargas Murcia</b>  |     |
| Etnografía y experiencia en las imágenes jesuitas del Orinoco<br>en la segunda mitad del siglo XVIII                          | 109 |
| <b>Carlos Rojas Cocoma</b>  |     |
| Inventarios de Bienes y Alhajas. Altiplano Cundiboyacense.<br>Siglos XVII y XVIII. De fuentes materiales a fuentes culturales | 141 |
| <b>María del Rosario Leal del C.</b>  |     |

|  |     |
|--|-----|
| ¿Sólo enjabelgado? La pintura mural en las iglesias doctrineras de Cundinamarca y Bogotá en la primera mitad del siglo XVII. Nuevos aportes documentales a su estudio<br><b>Guadalupe Romero-Sánchez</b> | 169 |
| Los temas de la pintura colonial neogranadina. Observaciones desde la minería de datos<br><b>Jaime Humberto Borja</b>  | 195 |
| Atisbos de una nobleza contenida.<br>¿Pintura liberal en el Nuevo Reino de Granada?<br><b>Luis Bernardo Vélez Saldarriaga</b>  | 233 |
| La impronta italiana en el arte neogranadino<br><b>Adrián Contreras-Guerrero</b><br><b>Francesco de Nicolo</b>   | 287 |
| “En la Sala Capitular como han de uso y costumbre”.<br>Reconstruyendo un espacio barroco de la Catedral de Bogotá<br><b>Camilo Moreno Bogoya</b>   | 341 |
| MI-RE-MI-SOL ESCONDIDO. Poesía cantada en la catedral de Bogotá<br><b>Sebastián León</b>   | 367 |
| El mundo de la mujer en el Nuevo Reino de Granada a través del vestuario de su cuerpo y de su casa descrito en el ajuar de dote<br><b>María del Pilar López Pérez de Bejarano</b>                        | 395 |
| Los tres retratos de la venerable sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés: la representación de las maravillas vistas en su virginal cuerpo<br><b>María Constanza Villalobos Acosta</b>                 | 441 |
| La exaltación de la Eucaristía. Custodias neogranadinas del siglo XVIII<br><b>Jesús Paniagua Pérez</b>   | 489 |
| <i>Amore regio</i> en “cuerpo” y “alma”. Un caso de emblemática jesuita neogranadina del siglo XVIII<br><b>Juan Ricardo Rey-Márquez</b>  | 537 |

|   |     |
|---|-----|
| ¡Santa mía, santa Marta! “con el ysopo y la cruz y el agua bendita,<br>bendita tres veces los santiguastes y a vuestra çinta los atastes”:<br>devoción y hechicería de amor en Colombia<br><b>Lorena Franco López</b> | 557 |
| La fábrica de imágenes barroca, los claustros y los cuerpos femeninos<br><b>Sol Astrid Giraldo Escobar</b>  | 589 |
| Reflexiones en torno a la idea del No-Barroco en la Nueva Granada<br><b>Carlos Felipe Suárez</b>  | 603 |



# Prólogo

**Rafael López Guzmán**

Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Granada

La generación de conocimiento como uno de los objetivos primordiales del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, viene siendo en los últimos años una constante que se visualiza en la organización de numerosos encuentros científicos, seminarios, conferencias o enseñanzas regladas. Dentro de su amplio programa de acciones destaca, por su continuidad en el tiempo, la serie de publicaciones agrupadas bajo el epígrafe genérico de "Universo Barroco". Es dentro de esta colección en la que enmarcamos el título que prologamos.

Hay que señalar, además, que esta serie editorial se centra fundamentalmente en la cultura iberoamericana, incluyendo los países de la Península Ibérica, y con un sesgo importante en las relaciones culturales entre territorios; incluso con concesiones hacia Europa y, más concretamente, Roma como espacio de génesis religiosa y cultural barroca.

El libro que tenemos entre manos, "Esencias y pervivencias barrocas. Colombia, en el Nuevo Reino de Granada", coordinado con un criterio que aúna diversidad temática pero, a la vez, calidad investigativa en las aportaciones; es fruto de la capacidad contrastada y conocimiento de la cultura artística de

Nueva Granada que tienen los doctores Adrián Contreras-Guerrero y Jaime Humberto Borja.

Los parámetros en los que se mueven ambos investigadores con sus aportaciones, el primero buscando relaciones artísticas con el viejo mundo, concretamente con Italia, y el segundo centrando su trabajo en las bases de datos que permiten un paso de gigante en aspectos iconográficos, técnicos y de geolocalización; son los óptimos para presentarnos el resto del índice de esta obra al conjugar metodologías distintas pero complementarias, lo que permite abrir el abanico de temas y propuestas que continúan.

De hecho, en el libro confluyen investigadores de diversas procedencias, tanto de universidades colombianas (Nacional, de los Andes, La Salle, Jorge Tadeo Lozano y Antioquia), españolas (Granada, León, Sevilla y Barcelona), así como otros centros de investigación europeos (Universidad de Berna, Suiza) o americanos (Universidad Tres de Febrero en Buenos Aires o la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México); no faltando investigadores independientes que marcan, con sus trabajos, el interés y la calidad de la investigación sobre los espacios y las culturas desarrolladas en la difusa cronología del barroco colombiano.

Las temáticas objeto de estudio, como he indicado, son diversas y todas de enorme interés. En las 18 entradas de las que consta el índice, encontramos líneas de trabajo de actualidad como serían los temas de género, aquí tratados desde el punto de vista de los textiles y el ajuar doméstico, pero también incluyendo los conventos femeninos en la óptica de la investigación, acercándonos tanto en el retrato como a las acciones propias de la cotidianidad en el calendario recurrente de la vida intramuros.

Los títulos referidos a documentación e inventario, base de la generación de estudios cimentados en nuestra área de conocimiento, muestran líneas de trabajo de las que siempre vamos a obtener resultados con garantías de éxito. Si hemos comentado el estudio sobre minería de datos de Jaime Borja, tenemos que añadir otros referentes a orfebrería y alhajas, así como datos derivados de inventarios y documentos de archivo; incluso ubicando en espacios reales o posibles estos objetos o las relaciones que con sus significantes podrían producirse. Espacios donde los sonidos son importantes, no pudiéndose entender sin los mismos, bien como lugares de debate y discusión, de organización y normativa, utilizando la palabra como elemento

aglutinador, pero también concibiéndose como espacios para la música y el canto, lo que nos lleva a la unidad de las artes, no solamente visuales sino referidas al conjunto de los sentidos perceptivos.

Las relaciones con otros territorios o espacios culturales también son objeto de análisis, bien con un carácter bélico, con el caso de Cartagena de Indias, así como en influencias llegadas de Italia como ya comentamos en el trabajo que comparte Adrián Contreras, uno de los coordinadores del libro, con Francesco De Nicolo.

Los problemas de catequización de los naturales, sincretismo e hibridación cultural, permiten la creación de nuevos imaginarios de carácter religioso, con obras tridimensionales o pinturas, que son también objeto de algunas de las aportaciones presentes en este libro. Dichas aportaciones otorgan a los resultados valores fundamentales en el diseño de propuestas de categorías estéticas ajenas al punto de vista eurocéntrico que, cargadas de simbología constructiva de modos espirituales, para nada heréticos desde el punto de vista contemporáneo, eran comprendidas por las jerarquías, con los jesuitas siempre presentes, siendo empleadas en los procesos espirituales de los distintas poblaciones neogranadinas; sin olvidar el necesario conocimiento e interés, a veces de carácter etnográfico, que se evidenciaba en algunas de las experiencias compartidas en estos ámbitos.

Y, en este sentido, este libro aporta capítulos importantes de los momentos de frontera, ya sea en los inicios de la etapa hispana en América, pero también en las fechas de superación de la cultura barroca y las acciones de carácter académico e ilustrado, donde no faltan las reflexiones relacionadas con las expediciones científicas; excusas que, en ocasiones, permiten acercarnos a cuestiones conceptuales como la consideración de la pintura como arte liberal.

Otros textos nos introducen en asuntos de religiosidad que perviven actualmente y que nos revelan poderes taumatúrgicos de imágenes imbricadas en el devenir de ambientes sociales y religiosos concretos, no faltando reinterpretaciones desde la modernidad que sugieren la necesidad de reflexión histórica, bien para romper con ella o como apropiación simbólica y nuevas acuñaciones interpretativas.

En definitiva, las más de 600 páginas de este libro nos permiten ubicar numerosas esquinas culturales, tratadas con distintas metodologías, que nos plantean temas genéricos y, en ocasiones, muy precisos. En su conjunto, nos revelan la diversidad de la cultura barroca en este ámbito geográfico. Pero, además, sumadas todas las aportaciones, el resultado convierte a este libro en fundamental en la construcción científica de los siglos XVII y XVIII en lo que fue primero Audiencia y, en el siglo XVIII, Virreinato de la Nueva Granada.

# Presentación

**Adrián Contreras-Guerrero**  
**Jaime Humberto Borja Gómez**

La idea original de este libro es del profesor Fernando Quiles, quien nos propuso su organización y estructuración. Nuestra respuesta fue, por supuesto, entusiasta y afirmativa ya que durante los últimos años hemos asistido con admiración a la multiplicación de los títulos que componen su ambicioso proyecto editorial, Enredars Publicaciones, y más concretamente a los que forman parte de la colección "Universo Barroco". Entre ellos hay algunos que están directamente relacionados con uno de nuestros principales intereses investigadores: el arte neogranadino. Entre estas aportaciones bien merece la pena recordar el libro *Barroco Vivo, barroco continuo* (2019), coordinado precisamente por el profesor Quiles junto a María del Pilar López, investigadora colombiana de obligada referencia que también ha tenido a bien participar en esta nueva publicación. Este nuevo libro que ahora presentamos ahonda en esa misma línea temática.

El planteamiento del que partimos era generar un libro dedicado a temas neogranadinos pues, por aquel entonces, Colombia había sido elegida como el país invitado de honor de la 79ª edición de la Feria del Libro de Madrid. No obstante, llegó la pandemia de Covid-19 y, como tantas otras cosas, el libro y la feria se quedaron en suspenso. Las duras circunstancias derivadas de esta crisis socio sanitaria retrasaron la publicación de este proyecto debido a las

dificultades que tuvieron los autores para acceder a las obras que analizaban en sus textos, así como a los archivos y bibliotecas de consulta. Desde aquí queremos agradecer, de nuevo, el compromiso mostrado por todos ellos en estos tiempos tan difíciles.

Pese a las dificultades, el resultado es altamente satisfactorio. La propuesta del libro tuvo una gran aceptación por parte de los autores, lo que proporciona una calidad y una riqueza muy interesante al libro. Quizá su característica más relevante, es la diversidad de formaciones de dichos autores, lo que proporciona una variedad de miradas y una variedad de nuevos temas que en muchos casos carecen de antecedentes dentro de la historiografía local. El interés que comparten estas nuevas miradas es la cultura visual del Nuevo Reino de Granada en sus múltiples expresiones y tiempos: desde situaciones de iconoclastia en el temprano siglo XVI, hasta la visualidad jesuita en el apartado Orinoco del siglo XVIII; desde los espacios, la música, las custodias o el vestuario barroco, hasta los efectos de esta cultura visual en el arte y la cultura contemporánea del siglo XXI.

La idea de partida era ofrecer un panorama abierto de la cultura barroca neogranadina donde convergieran distintos temas y enfoques, y, a la vista del resultado, creemos haberlo conseguido con este volumen. Además, no podemos dejar de resaltar el valor historiográfico del libro pues la investigación sobre temas neogranadinos habitualmente se ha presentado como una suma de esfuerzos individuales —en ambas orillas del Atlántico— sin que apenas haya habido intentos de recoger y publicar de manera colectiva los problemas y las tendencias que afectan a este campo de estudio. Éste, lector, es otro de los aportes más destacados de nuestra publicación, que se ha concebido como una reunión de personas con intereses comunes en la que se han integrado a los investigadores consagrados con los jóvenes emergentes. Para todos ellos, de nuevo, nuestra mayor gratitud.

# La fábrica de imágenes barroca, los claustros y los cuerpos femeninos. Tres momentos: Sor Josefa del Castillo, Clemencia Echeverri y María Teresa Hincapié

The baroque image factory, the cloisters and the female bodies.  
Three moments: Sor Josefa del Castillo, Clemencia Echeverri  
and María Teresa Hincapié

**Sol Astrid Giraldo Escobar**

Universidad de Antioquia  
sol.astrid.giraldo@gmail.com | ORCID: 0000-0001-9965-5530

## Resumen

Este texto reflexiona sobre la madre Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671–1742), observando no tanto al personaje histórico (la escritora y mística neogranadina del siglo XVII), como su creación y emergencia como imagen desde la Colonia hasta el presente. Se establece en primer lugar una relación entre dos pinturas anónimas de la Colonia que instauran a la religiosa como cuerpo ejemplar de la feminidad barroca. Y, en segundo lugar, se alude a performances de las artistas colombianas contemporáneas Clemencia Echeverri y María Teresa Hincapié que reactualizan conflictos de la mística, como la relación entre el cuerpo femenino y el espacio en la actualidad.

**Palabras clave:** Cuerpo ejemplar; Cuerpo femenino; Mística; Escritura; Espacio; Performance.

## Abstract

*This text reflects on Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671–1742), observing not so much the historical character (the writer and mystic from New Granada of the 17th century), as her creation and emergence as an image from the Colony to the present. In the first place, a relationship is established between two anonymous paintings from the Colony that establish the religious as an exemplary body of baroque femininity. And, secondly, it alludes to two per-*

*formances by contemporary Colombian artists Clemencia Echeverri and María Teresa Hincapié that update conflicts of mysticism, such as the relationship between the female body and space today.*

**Key words:** *Exemplar body, Female body, Mysticism, Writing, Space, Performance.*

La conciencia del cuerpo que en el siglo XVII se abrió en Europa también se transmite a los reinos americanos del imperio español. La instalación del cuerpo en el centro de la cultura, la religión y el arte tiene que ver con la consolidación de la idea de individualidad en Occidente, que había emergido ya en el Renacimiento y ahora se posiciona con una fuerza inédita. Los imaginarios del espíritu encarnado en cuerpos individuales tienen una traducción palpable en la proliferación de las imágenes sacras antropomorfizadas de figuras divinas, santos y mártires, que a su vez persuadirán y ordenarán los cuerpos de los fieles y recién adeptos al catolicismo, como aquellas poblaciones indígenas y afrodescendientes de América. De esta manera, dice Gruzinski, las convenciones estéticas imbuyen lo subjetivo y el cuerpo se convierte en “una práctica controlada desde la fábrica de imágenes barroca”<sup>1</sup>.

Un ejemplo concreto del flujo circular e interrumpido entre imágenes que moldean ideológicamente ciertos cuerpos, los cuales a su vez inspiran imágenes que también terminarán moldeando otros cuerpos bajo unos determinados preceptos, se puede observar al interior de un convento de clausura neogranadino, el de Santa Clara la Real de Tunja. Nos referimos a su habitante más ilustre: la madre Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742), mística y escritora neogranadina, que vivió y murió allí entre dos imágenes concretas que aquí se revisarán. La una inspiró, controló y formó su cuerpo. La otra inspiraría, controlaría y formaría muchos otros cuerpos femeninos que la seguirían después de su muerte.

Las místicas, como la madre Josefa, construyeron la experiencia de sus cuerpos, no solo a partir de las lecturas de las biografías de otras místicas, como Santa Teresa, sino también inspiradas en la visión de las pinturas religiosas del claustro que habitaban. Durante las liturgias se aprendían de memoria los gestos, las actitudes y las formas de estas iconografías. Durante

---

1. Serge Gruzinski, *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 243.

la meditación en sus propias celdas, fijaban durante horas la mirada en heridas, llagas, espasmos y ojos entornados y extáticos.

Mirar estas imágenes para facilitar la meditación era una práctica aceptada e incluso recomendada, porque permitía lograr con mayor intensidad “la composición de lugar”. Esta técnica espiritual propuesta por San Ignacio de Loyola consistía en imaginar con todos los sentidos una escena divina en la que Dios pudiera ser experimentado sensorialmente<sup>2</sup>. A través de este ejercicio místico, las monjas aprendían e interiorizaban un lenguaje retórico y visual que luego emergería en sus propias experiencias. Esta retroalimentación entre imágenes y cuerpos se puede rastrear en el camino que existe entre dos pinturas específicas de la Nueva Granada que a continuación se abordarán.

En el brillante monasterio de Santa Clara de Tunja se puede ver todavía hoy un óleo sobre madera de tamaño mediano del siglo XVII con la representación de *La Virgen del Topo* (Fig. 1). Allí, una María joven, con la mirada baja, la boca en un rictus de dolor, derrama abundantes lágrimas, mientras se re-cuesta compungida y resignada en la mejilla de su hijo, quien en esta imagen tiene su edad. Jesús comparte con María casi la misma fisionomía, los mismos rasgos, los mismos gestos, pero en vez de lágrimas bajan abundantes surcos de sangre desde su frente, donde se le entierra una corona de espinas. Estas dos cabezas llenan todo el espacio del cuadro, dejando apenas en el ángulo izquierdo superior un espacio de aire, una zona oscura, un abismo negro, que impide a la mirada distraerse.

Son esos cuerpos fusionados en el dolor los que le hicieron exclamar a la adolescente Josefa en los inicios de su vida ascética: “por Vos Señor mío y por lo que por mí padecisteis; por esos cardenales y llagas, quiero entrar en esta clausura a padecer todo el tiempo de mi vida”<sup>3</sup>. Promesa que cumpliría dentro de las paredes del convento, donde permanecería hasta el fin de sus días al lado de esa pintura, una de sus pocas pertenencias terrenales.

Tal fue el paisaje total para una mujer a la que se le negó el espacio y el mundo exterior, y a quien se le dio como única opción los extensos dominios de aquel castillo interior del que hablaba Santa Teresa de Jesús. Dice

---

2. María Piedad Quevedo, *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco. 1680-1750* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 2007), 173. Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales* (Madrid: Apostolado de la prensa, 1952), 33.

3. Citado en Quevedo, *Un cuerpo para el espíritu*, 86.



Fig. 1. *La Virgen del Topo*, obrador neogranadino, s. XVII. Óleo sobre madera, Monasterio de Santa Clara, Tunja. Foto: Mateus, *El arte de los siglos*, fig. 140.

la mística con su inconfundible lírica: “Considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, mis hermanas, y no casas tan bastantes como conviene en algunos monasterios de los vuestros, me parece os será consuelo deleitaros en este castillo interior, pues sin licencia de los superiores podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora”<sup>4</sup>.

Sor Josefa, como las otras místicas neogranadinas, se sumergió en este castillo con su sensibilidad exacerbada, imaginación y capacidad visionaria. Allí, en la austeridad de su celda, bajo el silencio profundo de la Tunja conventual, con su cuerpo frío templado por las flagelaciones al amanecer, “quando de rodillas, quando postrada en tierra, quando asentada, quando en pie... no queriendo pensar en cosas de placer y alegría”<sup>5</sup>, emprendió un arriesgado viaje interior.

Su prosa sensorial y viva no tuvo otro recurso ni otro lenguaje que lo aprendido tanto en la literatura mística que consumía, como en la retórica visual que se apoderaba del convento de Santa Clara donde vivió la mayor parte de su vida. En la escritura refleja esta educación que moldeó sus imaginarios. Se puede percibir, por ejemplo, un eco literal entre aquella *Virgen del Topo* de su celda, con sus dos cabezas sufrientes en contacto, y estas emotivas frases de su biografía: “y me pareciera andar mi alma por unos hermosísimos campos, que entendía ser el ejercicio de las virtudes, en compañía de Nuestro Señor, entendía esta pregunta: ¿Quieres tú reposar en mí o que yo descanse en ti?”<sup>6</sup>.

4. *Ibidem*, 247.

5. Loyola, *Ejercicios Espirituales*, 86.

6. Citado en Quevedo, *Un cuerpo para el espíritu*, 118.

Es decir, sus visiones no solo se apoyaban en el vocabulario simbólico aprendido en la literatura de Santa Teresa de Jesús y en los libros devocionales, sino que también se hacían eco de la cultura visual barroca. La mística se identifica con esa *mater* dolorosa de la composición y con la manera sensorial de ver, sentir y tocar a la divinidad: como si estuviera reposando cálidamente sobre sus mejillas, en una comunicación, ya no de palabras, sino de fluidos corporales: lágrimas y sangre. Imagen y texto comparten el mismo pathos y dramatismo, los mismos gestos, incluso la misma acción.

Cuando la mística muere, hay un nuevo episodio en esta máquina frenética de imágenes barrocas. Casi siete décadas después, se vuelve ella también una beata entre las beatas, una imagen entre las imágenes, gracias a una pintura anónima de 1813, realizada bajo

los cánones ortodoxos de la época (Fig. 2). Así, el cuerpo de la madre Josefa, vivido según la retórica barroca textual y visual, transformado físicamente y controlado ideológicamente por estos discursos, se desencarna y pasa a su vez a convertirse en una representación bidimensional que transformará y controlará los cuerpos de otras fieles, incluso más allá de su época.

En este retrato es recreada con todas las fórmulas establecidas en los tratados de pintura: su corazón es traspasado por un rayo divino que procede directamente del corazón de Jesús, su cabeza es atenazada por una corona de espinas, mientras se posan sobre ella una legión de seres angélicos que portan las *arma Christi* como promesa de excelsas torturas físicas. La madre Josefa asume en esta imagen gestos tan resignados y dramáticos como los



Fig. 2. Sor Josefa del Castillo, obrador neogranadino, 1813. Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá. Foto: Banco de la República.

de las imágenes que veneró en vida. Al frente, un Jesús crucificado, con su cuerpo herido, la seguirá torturando e inspirando por los siglos de los siglos, en la eternidad de la pintura que congelará para siempre su cuerpo sufriente. El *exempla*<sup>7</sup> ha sido consumado. Las imágenes moldeadoras de conductas corporales que consumió durante su vida, como aquella *Virgen del Topo*, han producido un cuerpo ejemplar y sacrificial a expensas del suyo real, imperfecto y mortal. Y ese cuerpo, a su vez, después de su muerte, ha inspirado otra imagen, la de su retrato, que se convertirá en modelo retórico para otros cuerpos femeninos de la Colonia e incluso después de ella. Entre las dos imágenes controladoras de su carne, desaparece para siempre el cuerpo real de esa mujer del siglo XVII, perdido en el vacío instaurado entre las dos pinturas y el deber ser del cuerpo femenino barroco.

Este cuerpo domesticado y desvanecido de sor Josefa ha sido revisitado por los performances de dos artistas contemporáneas colombianas: *Acidia* de Clemencia Echeverri y *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié, los cuales se revisarán a continuación.

### La Acidia y los fantasmas, las letras y las manos

La celda de las novicias, las monjas y las místicas coloniales representaron el control de sus cuerpos y la abolición de la espacialidad femenina. No en vano la entrada en el claustro era vista como una pequeña muerte, una muerte al mundo y al espacio. El cuerpo de la mujer no parecía hecho para habitarlo. Por ello, debía apartarse, recluirse, separarse: o en la casa o en el convento. La clausura en los conventos femeninos, exigida por el Concilio de Trento, representa un síntoma de la amenaza que se percibe en el cuerpo en general, y en el femenino en particular. Las paredes son construidas con intenciones de aprisionar el cuerpo, impedir al máximo su contacto con otros cuerpos y con otros espacios<sup>8</sup>. Esta relación cuerpo femenino-convento fue tan profunda que sus paredes terminaron convirtiéndose en extensiones de su cuerpo: "partes improvisadas, neutralizadas, descorporizadas de las religiosas"<sup>9</sup>. Esta condición de los conventos femeninos reforzaba el orden social de la Colonia, el cual sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, donde al hombre le correspondía lo público y a la mujer lo privado. Para ellas la

---

7. Los *exempla* eran modelos que representaban los ideales de actividad espiritual asociados con determinadas gestualidades corporales. Jaime Borja, "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino", *Desde el jardín de Freud*, no. 2 (2002): 173.

8. Quevedo, *Un cuerpo para el espíritu*, 79.

9. *Ibidem*, 79.

única espacialidad posible era la interior, la subjetiva. La movilidad sólo era practicable dentro de las paredes, de la mente o del corazón, cualquier salida de estas instancias era una herejía.

En 2006, la artista contemporánea Clemencia Echeverri intervino la celda de Sor Josefa del Castillo en el convento de Santa Clara la Real de Tunja para reconstruir su *Acidia* (fig. 3). Es decir, el convulso estado interior con el que debió lidiar la monja en su celda, y que inspiró una de las más importantes obras de la literatura mística latinoamericana. Como dice Agamben, citado por la misma artista: "La acidia, según los doctores de la Iglesia es la angustiada tristeza y desesperación y la incapacidad de controlar el incesante discurso de los fantasmas interiores"<sup>10</sup>.

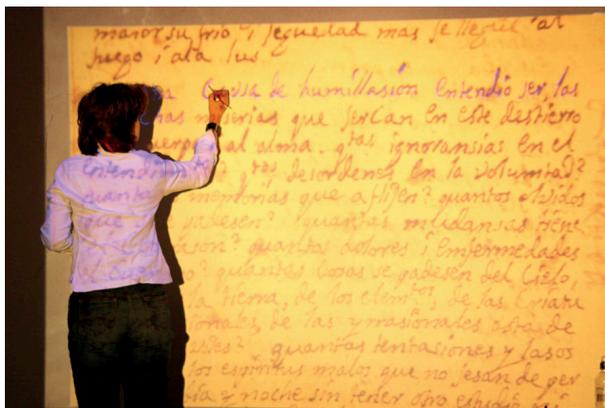


Fig. 3. *Acidia*, Clemencia Echeverri, 2015. Imagen del performance. Foto: archivo particular Clemencia Echeverri.

En una acción que buscaba entender este estado mental y emocional de la mística, Echeverri llevó a las paredes del austero recinto un fragmento de su obra<sup>11</sup>:

[...] otra causa de humillación entendió ser las miserias que sercan en este desierto al cuerpo y al alma... que las ignorancias en el entendimiento? que los desordenes de la voluntad? quantas memorias que afligen? quantos olvidos que se padesen? quantas mudanzas tiene el corazón? quantos dolores i enfermedades el cuerpo? quantas cosas se padesen del sielo, quantas de la tierra, de los elementos, de las criaturas racionales y de las irracionales, obra de los mas viles? Quantas tentaciones y lasos arman los espíritus malos que no sesan de perseguir día y noche? [sic.].

La artista proyectó este manuscrito sobre los muros blancos de la celda y reescribió las letras del texto con tinta invisible. El espectador solo las podía ver cuando las iluminaba una luz ultravioleta que un temporizador activaba y desactivaba, haciendo aparecer y desaparecer intermitentemente

10. Citado por Clemencia Echeverri, *Clemencia Echeverri: Sin respuesta* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2008), 70.

11. *Ibidem*, 69.

te el texto. Con estas estrategias, Echeverri iba tras la profunda tristeza y melancolía que sor Josefa padeció entre estas paredes-tumba de su yo, cercada por fantasmas interiores, ahogada por la feroz muerte de todos los lugares sobre la tierra que eran prohibidos para las monjas neogranadinas de su tiempo. Un lugar del que la redimió la escritura mística. Y es que esta, más allá de su intención religiosa, termina siendo ante todo la narración sensorial en primera persona de ciertos cuerpos femeninos, inédita y obsesivamente autoconscientes. A diferencia del resto de sus contemporáneas, a quienes se les prohibía pronunciar y encarnar la palabra "yo", las místicas dedican su vida a su propia enunciación. Aunque se debe tener en cuenta, que no emprendían esta inédita aventura con el ánimo de sublevarse a los controles patriarcales, eclesiásticos y sociales que pendían sobre la mujer colonial, sino que más bien la asumían como un obediente acatamiento.

Precisamente, son los confesores de estas monjas, desquiciadamente apasionadas por Dios, quienes las conminan a escribir el relato de sus cuerpos, como un modo de control de la inesperada y peligrosa subjetividad femenina del siglo que les explotaba sorpresivamente en las manos. Sin embargo, la escritura sumisa de estas mujeres deviene, quizás a su pesar, en un grito de independencia. Y un sensible radar que capta eventos infinitesimales, no tanto espirituales, como carnales. Es decir, terminan por producir un diario sistemático y empecinado de ese cuerpo que les estaba prohibido, gracias a una escritura que inconscientemente lo inaugura.

Echeverri explota esta peculiaridad de la posición de la madre Josefa: una mujer encerrada físicamente, acorralada interiormente, pero decidida a explorarse a sí misma a través de una escritura irreductible, inapresable, propia y liberadora. Es esta escritura como acción corporal la que recupera la artista cuando la proyecta simbólicamente sobre las mismas paredes que encerraron a la madre Josefa. Paredes que, sin embargo, también la acogieron y sirvieron de nido a su inédita subjetividad y corporalidad.

Al reproducir la caligrafía original, Echeverri recupera no solo su contenido, sino otros aspectos formales que ofrecen pistas sobre quien escribe: el peculiar ritmo, la claridad de la línea, su corrección, pero también sus dudas y nerviosismo. Poniendo la atención en estos detalles gráficos, la artista visibiliza las múltiples tensiones de la religiosa en medio de la lucha feroz que había emprendido contra sus propios fantasmas. Así, la letra deja de ser apenas un medio neutro para transmitir su pensamiento y se erige

ella misma en una imagen plena de matices que revelan como un sismógrafo el trasegar interno de aquellos “desordenes de la voluntad”, de esas “memorias que afligen”, de aquellos “olvidos que se padecen”, de las infinitas “mudanzas del corazón” que, según sus palabras, la agobiaban.

Cuando Echeverri imita su escritura y moviliza todo su cuerpo de mujer contemporánea para hacerlo, entra en un diálogo visceral con el de aquella mujer colonial que con el vaivén, vacilación y osadía de su mano produjo aquellas letras pioneras de la literatura femenina en Latinoamérica. Diálogo de almas, pinceles y cuerpos a través de la danza de la escritura que les permite sobrevolar abismos y siglos. Diálogo de artistas mujeres exploradoras de un lugar para su cuerpo, sus imágenes y sus palabras en el mundo.



Fig. 4. *Una cosa es una cosa*, María Teresa Hincapié, 2005. Imagen del performance. Foto: Alejandro Tamayo, 2005, Blog REACCIÓN.

## María Teresa Hincapié: la conquista corporal del espacio

Una de las piezas más decididamente contemporáneas del arte colombiano, el performance *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié<sup>12</sup>, sucedió en 2005 entre tallas coloniales y bajo la bóveda profusamente decorada de una iglesia del siglo XVII. Esta obra despojada, esencial y austera, se desplegó en uno de los escenarios más recargados, dorados, profusos y exaltados de la historia de la arquitectura colombiana. Y la palabra “sucedió” es la indicada para hablar de la acción efímera en un templo construido, en cambio, para atrapar la eternidad.

12. El performance *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié se presentó originalmente en el Salón Nacional de Artistas de Colombia en 1990, pero tuvo luego otras activaciones como esta de 2005 en el Museo Santa Clara de Bogotá.



Fig. 5. *Una cosa es una cosa*, María Teresa Hincapié, 2005. Imagen del performance. Foto: Alejandro Tamayo, 2005, Blog REACCIÓN.

A pesar de la aparente contradicción entre el minimalismo de la obra y el desbordado escenario barroco, nada de lo que pasó en el claustro de Santa Clara, en el colonial barrio de La Candelaria de Bogotá, entraba en conflicto. Allí, sobre el piso de la iglesia, (lo único vacío de la construcción convertida en museo y por eso carente de silletería) tenía lugar una liturgia en un lugar hecho para las liturgias. Sólo que este era

un ritual contemporáneo que se apartaba del maniático, cerrado y obsesivo código eclesialístico.

Hubo en él muchas transgresiones. Su oficiante no era un hombre contenido y de magníficas y lujosas sotanas, como era lo habitual en este espacio sagrado católico, sino una mujer de melena alborotada, vestida con un traje esencial. Los objetos ceremoniales no eran copones dorados, custodias de esmeraldas ni cruces con rubíes y otras piedras preciosas incrustadas, sino zapatos usados, cepillos de dientes, bolsas y faldas largas. En el ritual contemporáneo, los pies negados por la tradición cristiana eran tan importantes como las manos exaltadas por esa misma tradición. La acción no hacía promesas de una vida eterna, sino que afirmaba rotundamente que la única salvación estaba en el eterno presente que proponía.

Estos dos mundos rituales, el del barroco colonial y el contemporáneo que allí colisionaban, no diferían en su intención última. Si el aparataje barroco buscó ardorosamente relacionarse con lo divino a través de esta nave mística; esta mujercita morena, de cuerpo fibroso, con sus movimientos concentrados, reverencia ante lo cotidiano y gestos sabios, no tenía otro derrotero ni otro destino que esa misma eternidad. Una eternidad que para ella no tenía que ver con la soberbia de la arquitectura de un templo desbordado de oro y púrpura, ni con el exceso material del arte triunfante. Ella, en cambio, la intuía

encapsulada en los modestos, nimios y silentes objetos de su vida diaria, y la danza cotidiana que ellos provocan.

La performer María Teresa Hincapié había llevado a la iglesia, en unas cajas de cartón, todas las pertenencias materiales de su vida de asceta (lo que constituía otra provocación: llenar este sitio eminentemente público y colectivo con jirones de su más profunda intimidad). Las desplegó por el piso de piedra, de la puerta al altar, y reterritorializó con estos prosaicos mojones particulares, la geografía pública y divina de la iglesia. Con movimientos lentos sacó cada objeto, lo acarició con las manos, la mirada y la mente. Le dio un lugar en el mundo a las medias, las ollas, el pocillo tintero, el espejo, las yerbas, ordenándolos una y otra vez en diferentes complejos asociativos. Escuchó a los objetos. Estos no eran ya las comparsas mudas de un drama donde el protagonista es un hombre soberbio, sino los compañeros dignos de un viaje donde todos van juntos, hombro a hombro. De esta manera, se ubicó a sí misma, a su cuerpo, en el sistema solar de los objetos que posibilitaban su existencia, pero también al desplegarlos en una espiral infinita, repetitiva, atemporal, ubicó este sistema en la constelación del mundo.

A eso dedicaba su vida María Teresa-performer, María Teresa-chamán, María Teresa-mística, ¿María Teresa-Santa? ¿Santa Teresa, santa entre las santas de este claustro salpicado con las representaciones de santa Clara, Gertrudis, Helena, de cuerpos crispados y ojos extáticos? Es que María Teresa gravitó alrededor de una nueva santidad que no tenía que ver con las canonizaciones del Vaticano, como lo han señalado algunos críticos que se han ocupado de su trabajo.

Según Marta Rodríguez (2009), desde mediados de la década de los 90, María Teresa se empeñó en lograr aquella "espiritualidad suprema propia de un santo" que había planteado Jerzy Grotowski, orientándose hacia un orden puramente espiritual. Se trataba de la búsqueda de un "universo estético de rechazo a lo material y a lo superfluo, de pobreza y ascetismo, que sólo puede ser habitado por un ser dispuesto al auto-sacrificio, al renunciamiento que exige todo acto de amor, a la espiritualidad suprema de un santo"<sup>13</sup>.

En su performance *Una cosa es una cosa*, María Teresa se relacionaba no sólo con las santas expectantes de los retablos y las paredes de la Iglesia, sino también con los fantasmas de esas monjas clarisas que detrás de las

---

13. Citado por Marta Rodríguez, "María Teresa Hincapié y el actor santo", *Antipoda*, no. 9 (2009): 125.

ventanillas de la clausura languidecieron buscando una señal de la divinidad. María Teresa, también la buscaba en un mundo donde hacía rato los dioses se habían hundido en sus ocasos. Movimiento y rito terminaban materializándose en el sofisticado trabajo de sus gestos corporales.

Las representaciones de santos y santas que miraban ahora a María Teresa fueron en su época un muestrario de gestos, un manual de movimientos recomendados autoritariamente para controlar el cuerpo y atrapar la divinidad. El asombro, el arrobamiento, toda la expresión gestual, estaba rigurosamente codificada durante el barroco en una praxis corporal con la cual era posible llegar al éxtasis místico y la visión divina. María Teresa, tres siglos y miles de cataclismos históricos después, dialogaba inversamente con aquella preceptiva corporal en un sistema de ecos y reflejos desde su elaborada y contemporánea gestualidad individual.

Ella también consideraba que a lo divino se llegaba por el cuerpo y sus movimientos, pero estas técnicas las había buscado más allá del panteón cristiano. El teatro Butho, el Noh, el Kabuki, las técnicas orientales, habían sido peldaños de un aprendizaje que quería recuperar la memoria perdida de un cuerpo ritual. María Teresa intentaba, a partir de estas técnicas, reactualizar ritos ancestrales que le permitieran re-consagrar el espacio y darle sentido a la vida cotidiana. En su arriesgada apuesta la santidad católica dialogaba atrevidamente con el "actor-santo" grotowskiano.

"Lo sagrado es lo que tiene sentido", aseguraba María Teresa<sup>14</sup>. Y la artista pensaba que lo sagrado, ese sentido último, no estaba en otra parte que en su propio cuerpo. Su meta fue entonces restaurarlo con mínimos actos físicos y ceremoniales, desplegándose en el espacio negado ancestralmente al cuerpo femenino. Así se ubicó en las antípodas de las enclaustradas monjas clarisas, reivindicadas esta noche por el cuerpo contemporáneo de una mujer que decidió y se obsesionó en conquistar el espacio.

## Bibliografía

Borja, Jaime. "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino". *Desde el jardín de Freud*, no. 2 (2002): 168-181.

---

14. Citado por Diego Garzón, *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos* (Bogotá: Planeta, 2005), 81.

- Echeverri, Clemencia. *Clemencia Echeverri: Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural, 2008.
- Garzón, Diego. *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá: Planeta, 2005.
- Gruzinski, Serge. *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Loyola, Ignacio de. *Ejercicios Espirituales*. Madrid: Apostolado de la prensa. 1952.
- Mateus Cortés, Gustavo. *Tunja, el arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, 1989.
- Quevedo, María Piedad. *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco. 1680-1750*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 2007.
- Rodríguez, Marta. "María Teresa Hincapié y el actor santo". *Antípoda*, no. 9 (2009): 113-130.
- Vélez, Santiago. *Arte colombiano, 3.500 años de historia*. Bogotá: Villegas Editores, 2001.

